

SUMAR:

ESEU

ALEXANDRU BURLACU. Vladimir Beșleagă: tragedia lui Filimon 3

ION DRUȚĂ – 80 DE ANI

ION CIOCANU. Virtuțile și limitele creației lui Ion Druță 23

DUMITRU APETRI. Valori moral-etice în creația druțiană 25

TIMOFEI ROȘCA. Proza lui Ion Druță: strategii structurale 29

LUCIA BUNESCU. Patriarhalismul lui Druță 34

IRINA ȚVIK. I. Druță și A. Soljenitin - o tentativă de comparație literară 40

ANDREI ȚURCANU - 60 DE ANI

VLADIMIR BEȘLEAGĂ. Andrei Țurcanu: imperativul tragic al lucidității 44

NICOLAE LEAHU. Poetul Andrei Țurcanu. Întâiul 87

ALEXANDRU BURLACU. Poezia lui Andrei Țurcanu: odiseea inițiativă 91

TEORIE LITERARĂ

ION PLĂMĂDEALĂ. Deconstrucție și textualism: câteva delimitări 95

ALIONA GRATI. Dialogul și filosofii lui. Convenții ale relațiilor dialogice 101

DIANA VRABIE. Anatomia efectului de autenticitate 110

SERGIU COGUT. Dialogul la Bahtin vs. dialectica la Hegel 117

ISTORIA LITERATURII

ALISA COZMULICI. Apariția barocului românesc (de la Neagoe Basarab la Dimitrie Cantemir)	119
POLINA TABURCEANU. Leon Donici-Dobronravov și Victor Crășescu: interferențe de atmosferă	123
TATIANA POTÎNG. Cunoașterea sinelui prin extrospecția alterității în <i>Maitreyi</i>	128
ANATOL MORARU. Un autor și o experiență scriptică de remarcant - Serafim Saca	131
NINA CORCINSCHI. Nicolae Dabija: scenarii și limbaje	133

LITERATURĂ COMPARATĂ

OLESEA GÎRLEA. Miturile grecești și legendele germane în creația lui Goethe	137
VICTORIA BARAGA. <i>Cronica unei morți anunțate</i> de Gabriel García Márquez	145

CRITICĂ

VLAD CARAMAN. Despre inadaptable din proza românească interbelică	151
---	-----

Redactor-șef:
Alexandru BURLACU

Redactori-șefi adjuncți:
Tatiana CARTALEANU
Anatol GAVRILOV

Colegiul de redacție: Ana BANTOȘ, Alexandra BARBĂNEAGRĂ, Nicolae BĂIEȘU, Nicolae BILEȚCHI, Mihai CIMPOI, Theodor CODREANU (Huși), Mihail DOLGAN, Aliona GRATI, Nicolae LEAHU, Dan MĂNUCĂ (Iași), Sergiu PAVLICENCU, Sava PÂNZARU, Elena PRUS, Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara), Andrei ȚURCANU, Maria ȘLEAHTIȚCHI.

Secretar de redacție: Vlad CARAMAN

Adresa colegiului de redacție: MD. 2069, Chișinău, str. Ion Creangă, nr. 1,
biroul 308.

Tel/Fax: 022-741615.

E-mail. creangalitrom@yahoo.it

* Articolele sunt publicate în redacția autorilor

**Volum recenzat, aprobat și recomandat de Senatul Universității Pedagogice de Stat "Ion Creangă"
și de Consiliul științific al Institutului de Filologie al A.Ș.M.**

Alexandru Burlacu

Vladimir Beșleagă: tragedia lui Filimon

Motto: „... el vede ce n-ar vrea să vadă”

Nicolae Vieru

La analiza romanului „Zbor frânt” am încercat să surprind câteva linii de organizare, câteva centre narative în jurul cărora se ordonează și se coagulează semnificații nebănuite, legate de dialogul dintre două lumi, două maluri, doi frați – înțeleșuri sugerate de prozator în câteva interviuri – dar care înțeleșuri au rămas deocamdată nesondate de critică sau, mai bine zis, prea puțin și timid tălmăcite. Nu am rătăcit prin hățișurile acestor semnificații infinite și contradictorii ale operei din cauza unor disproporționalități, a unor întinse și inutile divagații (poate că făcute în scopuri strategice?) ale discursului narativ. În primul rând cenzura și apoi criticii au dat dovadă de uimitoare lipsă de înțelegere a romanului. Ca să fiu un pic cinic, mă întreb: cum de a scăpat ochiului vigilent episodul cu cântecul peste Nistru dintre frate și soră? Doar după acest fapt tatăl lui Isai a fost („furat”) ridicat. Și ne oprim aici cu reproșurile, să nu scandalizăm lumea.

I

Creație și dogmă. Cel de-al doilea, în ordinea redactării, roman sau, cum l-a definit autorul, „poem tragic”, are mult mai multe adâncimi și ambiguități. Cu acest roman, așa cum vom vedea, cenzura deja nu mai poate fi învinuită de opacitate profesională. Ea și-a făcut bine treaba. Așadar, în virtutea întâmplărilor, „Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine” este, într-un fel, primul și ultimul argument, la noi, din „literatura de sertar”, roman care a văzut lumina tiparului în plină „perestroikă”, din păcate, la aproape două decenii de la redactare.

S-au schimbat vremurile și romanul, impregnat de latențe esențiale, necesită a fi tălmăcit nu pentru că este (nu exagerez) o operă, după care, e adevărat, scade în intensitate forța de creație a scriitorului, ci pentru că, abia azi, ne dăm seama că deocamdată nu avem ceva mai realizat, mai complex și adevărat despre înstrăinarea și tragedia basarabenilor. Fie chiar și intuitiv, Beșleagă a reflectat totuși fidel o istorie a unei societăți în derivă, o lume violentă, clădită pe temelii iluzorii în care au loc crime și sălbătăcii îngrozitoare. (Foarte semnificativă în acest sens este biografia fostului comisar neaș, apoi mic birocrat, Nichifor Fătu, stăpân și slugă, luptător convins, un posedat al ideii de ordine și care își face legea lui).

Trăim o perioadă de tranziție extraordinar de grea, cu nesfârșite drame și tragedii. Societatea trece printr-o anevoioasă cale a cunoașterii de sine, e o societate surdă într-o epocă bolnavă, cu ciocniri de mentalități și crize de valori, cu filistini pragmatici și nostalgici amărâți, o societate de demagogi în care tronează minciuna și fărâdelegea. Pe scurt, am moștenit o lume de care, în ciuda aparențelor, nu mai avem scăpare. De aici într-un fel și actualitatea vie a mesajului, înclin să cred, vizionar, profetic, al acestui roman. Iată de ce și întrebarea firească: ce i s-a întâmplat lui Filimon?

Romanul cu destinul lui Filimon e, de fapt, istoria tragediei noastre, de la '40 încoace. Tragicul, de esență existențialistă, e, la urma urmelor, al realităților sociale, reflectate în conștiința protagonistului. Filimon decide să moară (alegerea morții sale e deliberată) pentru a-și afla identitatea, e aici și un substrat tragic ca act de opțiune. Toate acestea au loc în conștiința protagonistului, ceea ce explică tehnica polițistă îmbinată predilect cu memoria involuntară și fluxul conștiinței. Într-un anume fel, Filimon e un personaj de tragedie, trăind într-un prezent reductibil, prin cruzimea lui, la trecut, un trecut mutat în conștiința protagonistului. Are un destin de proscris, de care nu are scăpare decât prin moarte. Pentru a afla adevărul identității sale, (unde și când i s-a „rupt nervul”), Filimon la un moment dat descoperă că nu se poate integra în

societate și plătește cu viața. (Isai, din celălalt roman, își „arde” trecutul, se „purifică” și caută să fie „cuminte” într-o societate aparent normală).

Nici un alt scriitor contemporan, de la noi, nu a fost atât de târziu înțeles. Și aceasta din mai multe considerente. Mai întâi materia insolită (pentru realismul de comandă) a acestor două romane e impregnată de nenumărate latențe, imagini, destine, simboluri luxuriante care, raportate la viziunea globală a operei, pot fi actualizate în funcție de cititorul, mai mult sau mai puțin avizat, care, deocamdată, întârzie în lecturi „comode”, azi fiind mai puțin interesat de tragismul condiției umane, de rezistența omului în fața agresivității, de tragicul „ca act de opțiune” (Jean-Paul Sartre).

Într-un interviu cu Irina Nechit („Nu putem ironiza sufletul, ci absența lui”, „Sfatul Țării”, 1992, septembrie) Vladimir Beșleagă insistă: „După mine întreaga existență a omului este un Labirint, pentru că în fiecare clipă, în fiecare moment în fața individului se deschid multe posibilități, multe căi și el alege una. La altă cotitură și se mai deschid alte căi, și iar alegi numai una. Spre deosebire de eroul antic, care avea firul Ariadnei ce-i arăta drumul spre ieșire, noi nu putem da înapoi, nu avem acel fir și mergem tot înainte și asta se numește destin. Aș extinde comparația și asupra destinului Basarabiei, fiindcă și ea rătăcește în Labirintul Istoriei, având o soartă de martir, de ostatic la Poarta Moscovei sau a Vienei, la cea Otomană. A fost lăsată ostatică în numele existenței Țării, a României. Acum poate va da Dumnezeu și-om scăpa de rușinea de a ne închina iarăși la Poarta Imperiului Rusesc, dar e foarte greu, deoarece societatea noastră, abia ieșită din temnițele totalitarismului, e bolnavă, oamenii având creierile sucite, deformate, trebuie să treacă printr-un infern, ca să se curețe, altă ieșire nu avem. Ceea ce s-a întâmplat la Nistru e un început de curățire, un început de jertfă. Rezistența care a fost opusă bandelor de mercenari, de cazaci reprezintă un mare act de eroism; așa ceva a uimit lumea, nimeni nu s-a așteptat ca în fața unui colos cum e fosta Armată Sovietică să se ridice o mică țărișoară și s-o înfrunte, chiar cu riscul pierderii unor poziții, dar cu un câștig moral enorm”. Din păcate, societatea noastră e mult prea lentă în primenire. Efectul de katharsis a fost unul aparent.

De altfel imaginea labirintului este una fundamentală în opera scriitorului. Toate celelalte simboluri fascinante – zborul, casa, groapa etc. – sunt cele care raționalizează, ordonează și explicitează haosul existențial din romanele lui Beșleagă, pe care autorul, în dialogurile sale literare, le esențializează, le organizează într-un sistem coerent. În această cheie pot fi reinterpretate evenimentele, acțiunile, situațiile, destinele protagoniștilor, simbolistica, toată imagistica bogată în substraturi latente, pe care însuși autorul le actualizează, uneori cu riscul de a le extrapola. Semnificative în acest sens sunt reflecțiile autorului despre un simbol sau altul, reluate obsesiv în opera sa și descifrate cu diferite ocazii. Despre simbolul casei, spre exemplu, într-un interviu cu Anatol Gondiu („Dacă n-aș crede în omenie, n-ar mai face să trăiesc”, „Nistru”, 1988, nr. 7), Beșleagă dă câteva explicații foarte importante pentru înțelegerea modalității sale de creație: „În cartea, pe care am editat-o eu după mulți ani, este un episod. Un erou, mai bine zis o eroină, la un moment dat, stând singură în casă, în casa ei, a părinților ei, aude cum trosnesc pietrele. Ba nu. Întâi aude duduiri de pași împrejurul casei. Pe urmă duduiri de pași încetează. Și aude cum trosnesc pereții, zidul casei. Și ea își zice: uite ce zile am ajuns, să mă simt înspăimântată, să mă simt înfricoșată în casa mea, în propria mea casă. Și după ce aceste proceduri, noapte de noapte, se repetă, își zice: cineva vrea să mă înspăimânte, cineva vrea ca eu să mă simt străină în propria mea casă, ca eu să o las și să plec de aici. A fost o constatare, cartea fiind scrisă la sfârșitul anilor 60, când abia se începea, se simțea ceea ce trăim noi azi cu atâta durere. Când începea amestecarea lucrurilor în așa fel, ca să nu se mai înțeleagă nimic, pentru ca marii impostori și marii carieriști să-și poată face mendrele lor. Ei au pornit de-a întors lumea în așa fel, că au distrus și pământul, și apa, și aerul, și păduri, au distrus sufletele oamenilor și au călcat în picioare cele mai înalte principii morale. Și prin ce-au făcut-o? Prin corupție, prin mituire, prin demoralizare, prin alcoolizare, prin otrăvirea apelor și a solului, și cea mai mare crimă, pe care au făcut-o, a fost prin amestecarea intenționată a neamurilor și limbilor, de unde a rezultat ceea ce numim azi problemă demografică”.

Aceste clarificări ale scriitorului au rațiunea de a încuraja și stimula alte perspective de abordare, de a proba pe textele sale dimensiunile tragicului, ipostazele lui. Fără a depăși limitele de interpretare, casa, în contextul întregii simbolistici a romanului, capătă, cu adevărat, o deosebită forță de sugestie. Într-o posibilă lectură, casa (alias familia), angrenată în mecanismul de simbolizare specific autorului, e revelația unei intuiții extraordinare; casa, în ultimă instanță, e o esențializare artistică a unei stări catastrofale a societății, o anticipare a demolării, a surpării unui proiect utopic. Nu întâmplător casa, în romanele scriitorului, în răspăr cu foarte multe case din literatura basarabeană, este o sugestie a universului incomprehensibil, casa devine un spațiu al angoasei, al lipsei de securizare sau al lipsei de libertate, care explică tragismul nu numai al personajelor, ci și al autorului, care va face mai târziu mărturisiri sfâșietoare ca acestea: „Cartea apărută anul trecut a fost scrisă în '69 – 70 și a stat în sertar aproape 17 ani. După această carte, care era a patra la rând după „Zbor frânt”, s-a produs o schimbare, o mutație în felul meu de a scrie, de a mă exprima. Cred că a fost rezultatul unui șoc, a unui șoc foarte puternic. Am trecut prin momente atât de grele, încât am ajuns să consider că existența mea nu mai are rost, fiind lipsit de libertatea interioară, de dreptul de a alege expresia, ideea, mesajul... Astea s-au întâmplat în anul 1971...

N-aș spune că am devenit mai precaut, după „Zbor frânt”. Schimbarea a survenit mai târziu, după 1971. Creația mea a luat o altă linie, după ce în anul de tristă amintire un recenzent interior mi-a anulat manuscrisul, iar anterior – colegiul revistei „Nistru”, unde lucram ca secretar de redacție. Șocul, ce l-am trăit, a avut implicații adânci, foarte adânci. În carnețelele mele am fixat acele coșmaruri. Tocmai momentele acestea le aveam în vedere când spuneam că nu sunt satisfăcut de mine însumi, cel care am fost, că aș fi putut să fiu altul și n-a fost, că trebuia să persist în linia aceea și n-am persistat în măsura în care trebuia. Deși am persistat. Dar ceva am pierdut, ceva am trădat. A mai fost una din loviturile destinului, care s-a adăugat la altele”.

Multe din loviturile de destin ale scriitorului au marcat profund și structurile de destin ale personajelor, configurând o lume plină de tensiuni, în care nu numai autorul, ci și personajele sale „învață” să-și accepte „limitele”. În acest context, descifrarea și înțelegerea unei lumi de latențe ale operei este facilitată nu atât de competența și abilitatea criticilor, cât de distanța de timp, în care romanul capătă o nouă strălucire și o nouă viață. Nu avem pretenția exhaustivității. Vrem doar să propunem câteva linii de interpretare a poeziei romanului, să trasăm câteva posibile căi de acces la esența tragediei lui Filimon.

II

Strategia debutului. Romanul lui Vladimir Beșleagă „Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine” are și un început neobișnuit. „Nu seamănă cu nimic, spune Ion Simuț, din ce am citit până acum din literatura basarabeană. E un roman de virtuozitate a analizei psihologice, din categoria manolesciană a ionicului”.

Cine ar înțelege, la prima lectură, acest început de roman fără să revină? fără să precizeze, cel puțin, perspectivele naratoriale? Greu este să-ți imaginezi, s-ar părea, un debut mai nereușit ca acesta: „Să fi trecut de-atunci ore-n șir sau numai câteva secunde – nu știa”. Nu o știe nici naratorul care, ne dăm seama, e „în afara” acțiunii și e lipsit, desigur, de omnisciență demiurgică, dar confuzia orelor cu secunde ne conduce din start la o construcție romanescă centrată pe jocul temporalității: „Când și-a revenit, zăcea cu fața în jos, cu o mână – dreapta? – sub obraz, cu cealaltă strânsă sub burtă”. Putem doar presupune că incertitudinile sunt ale naratorului extradiegetic: „Se dezmetici, dar nu de tot, așa cum ai deschide ochii și tot atunci te-ai pomeni învăluit de-o pâclă, de-un întuneric orb, și cu toate că ești cu ochii deschiși, nu poți distinge zare de lumină-mprejur”. Expresivitatea limbajului figurativ este o altă particularitate a naratorului „din afară”. În următorul enunț perspectiva se modifică puțin, e una din spatele, din urma personajului: „În aceeași clipă simți că odată-l hurducă, aruncându-l în sus, apoi cade și se izbește cu genunchii și coatele de ceva tare”. Este foarte important în romanul modernist să se precizeze din start cine „vorbește”, cui aparține „vocea”, altfel înțelegerea romanului e

imposibilă. Așadar, atitudinea adoptată de narator față de personaj e, în limbajul semioticienilor (Tzvetan Todorov și Gerard Genette), viziunea „împreună cu”, „naratorul știe tot ce știe și personajul, dar ajunge la explicarea evenimentelor după acesta”.

Al doilea alineat începe cu o frântură de monolog: „Stiva de scânduri, pe ea m-au aruncat? Dar de ce mă aruncă dintr-o parte în alta? Să întind mâinile, să văd unde-s...”. Elipsa, marcată grafic cu puncte de suspensie, sau monologul întrerupt urmat de schimbarea de perspectivă, însemne sigure ale psihologismului, se află într-o oarecare alternanță cu ezitățile naratorului preocupat anume de simultaneitatea evenimentelor: „A vrut s-o scoată pe una – pe dreapta? – de sub cap, apoi pe cealaltă, dar mâinile nu l-au ascultat, parcă ar fi fost străine. Le simțea din umeri, cu pielea feții, cu burta, le simțea cu măruntaiele că sunt, și una și cealaltă, dar parcă nu erau mâinile lui, parcă i le-ar fi luat cineva și i-ar fi pus în loc altele – mâini de lemn...”. Și aici elipsa își are logica ei a economiei epice, dar mai e și o strategie a omisiunii, menită să sporească stările fluctuante ale timpului artistic.

Nelămurirea se amplifică nu numai prin nesiguranța lui *parcă*, dar și prin schimbarea temporalității datorate asocierilor într-o stare de oboseală fiziologică a personajului, din interiorul căruia ni se narează, cu o altă situație-limită dintr-un alt timp, cum vom înțelege mai târziu, din biografia de pușcăriaș a protagonistului aflat momentan în camion: „Așa erau, moarte, și atunci când răpus de oboseală se piti în cotlonul tainic, căzând ca un picur de ceară pe patul de piatră și adormind pe loc. I-au spus a doua zi ceilalți, că trecuseră străjile pe acolo de mai multe ori, dar nu-l observă – „eram cenușiu ca și piatra” – și socotindu-l fugit, porniră să-l vâneze, pe la toate răscrucile, prin toate văiugile – m-am întors singur la baracă. În noaptea aceea când auzi glas de la spate: „Scoală și hai cu mine!”, și dădu să se scoale, sprijinindu-se în mâini, nu putu, căci nu l-au ascultat mâinile, ca și acum”. Într-un debut adevărat, scris de o mână sigură, nimic nu e întâmplător. Într-o scriitură cu regim aluziv pare a fi punctată o linie de subiect: viața ca o închisoare, viața ca o vânătoare, protagonistul (fugarul) ca o pradă.

Tehnica simultaneității cu schimbarea frecventă a perspectivei naratoriale și amestecul de „glasuri” ne face înaintarea anevoioasă, lectura suscitând un efort serios în urmărirea firului unei drame a neputinței cunoașterii: „Atunci întoarse capul să vadă – cine mă cheamă? – vocea răsună a doua oară ca o poruncă: „Hai, băiete, nu mai sta!”. Dar iată că în clipa următoare se auzi un vuiet departe și se clătină muntele, tot pământul – se scuturase lumea?. Și el o văzu: era într-un veșmânt alb ca aburul – era ca o lumină! – și se sculă – glasul ei m-a ridicat, singur n-aș fi fost în stare – urcase în ziua aceea șapte norme de cotileț și-și omorâse mâinile”. Protagonistul, în agonie, are halucinații cu maică-sa, de pe altă lume: „Haide mai iute, copile”, îi întinse ea mâna. Vru să se apuce de mâna ei, dar mâinile i se bălăbăniră în aer într-un fel stângaci, ridicol și căzu pe spate”. Ambiguitatea începutului (protagonistul se află în camion, se teleportează în penitenciarul pentru minori, în satul copilăriei, în casa lui Nichifor Fătu etc.) este sporită de fragmentarea timpului subiectiv, totul desfășurându-se parcă în fracțiuni de secundă: „În aceeași secundă vuietul răbufni, deasupra-i, peretele cotlonului se desfăcu și o ploaie de bolovani de piatră se prăbuși peste locul unde dormise – unde dormisem – da unde dormisem căci te-ai pomenit stând cu spatele lipit de fața altui perete, la câțiva pași de mormanul de bolovani...”. În față i se perindă mozaicul din bucăți de viață.

Naratorul, instruit la „școala privirii”, e un observator rafinat, el știe a privi și, mai ales, a vedea: „Se uită cu ochi orbi și deodată – ce-i veni? – prinse a bate cu pumnii în perete să-și trezească mâinile, bătea dar zadarnic, porni să izbească mai tare până auzi trosnindu-i osișoarele degetelor și simți ceva cald și lipicios pe perete – stai ! cine ești? întoarce-te! mâinile mele le vezi? de ce m-ai ridicat? de ce nu mai lăsat să mă îngroape? – Nu-i răspunse nimeni ci numai hăulitul galeriilor lungi și pustii prin care fugea acum ... atunci! acum zaci cu fața în jos, cu o mână – dreapta! – sub obraz, cu cealaltă sub burtă – să le scot, să văd unde-s: pe stiva de scânduri din mijlocul casei? dar ... aud huruit de motor, sunt în mașină? acuș ridic capul, dacă văd un pătrat cenușiu, e fereastra ... dacă are dungi de sus în jos, de la dreapta la stânga, sunt zăbrelele ...”.

Suprapunerea planurilor temporale, confuzia între acțiune și ficțiune, reiterările obsesive, în plan metonimic: fuga de *acum* cu fuga de *atunci*, prin galeriile lungi și pustii, încep a se umple de semnificații în parcurgerea labirintului existențial, a subteranelor intime ale unei ființe dialogale. Personajul iese oarecum din starea incipientă, de inconștiență, nu întâmplător, tocmai acum, identifică sub obraz mâna dreaptă (interogația din primul alineat e schimbată cu descoperirea – dreapta! Cu siguranță, e și un argument în plus în favoarea unei lecturi mai atente!), deșteptarea, în sens direct și figurat, se produce intensiv, în gradație ascendentă sau descendentă, revelația majoră survenind în finalul romanului.

Ca și în „Zbor frânt”, lumea e interiorizată, timpul subiectivizat, iar spațiul dialogic mult mai nuanțat, mai variat și bogat în semnificații, în revelarea „omului din om”, a afirmării conștiinței de sine. Și aici viața e deconstruită și reconsiderată într-o perspectivă corectată, integratoare. Orice gest, acțiune, cuvânt dobândesc în chiar uvertura romanului un surplus de semnificații. Citez în continuare pentru a reconstitui dialogistica antitetică a vieții și morții: „Porni să ridice capul, încet, așa să nu-l observe cineva care ar sta pe aproape, se uită împrejur și nu văzu nimic – întuneric beznă.

„eu te-am scos din adâncul pământului, eu ... să lucrezi la soare, să vezi albăstrimea cerului, eu...”.

„Nichifor Fătu te-a scos, să vezi albăstrimea ... hi-hi-hi!”.

„și tu...”.

Trânti iar capul pe braț – aici erați! stați deasupra mea nu cumva să mă scol? – își strânse tâmplele în menghinea brațului, ca să nu audă iar chicotitul ce izbucni din întuneric și se înfipse ca un ac lung și subțire în creier – piei, corcitură! ți-a mirosit a sânge tânăr, a creier tânăr? piei ... a, știi, tu nu ești, numai vorbele tale, roi de viespi, aaaa ...”. Pe unele segmente abundente în figuri poetice – comparații, metafore, epitete, personificări căutate – vocea naratorului se confundă cu vocea personajului, procedeu din arsenalul tehnic al romanului ionic. Identificarea dintre narator și personaj e ușor ambiguă în observarea și interiorizarea lumii: „Tăcere, se făcu tăcere de jur-împrejur. De undeva de sus veni un pârăiaș de aer rece, șerpui pe trupul lui închircit, îi curse pe față, i se strecură pe la gât, săltă pe spatele încovoiat și sări pe bocancii grei, încălțați pe piciorul gol.

„știi ce ești, bre? o cârpă”.

„du-te, măi, ce te-ai prins ca scaiul?”.

Scoate stânga de sub burtă, o întinde – să văd unde sunt: pe stiva de scânduri? pe patul de piatră? ori ... pe banca din grădină, se face ziuă, e rece ...”.

Mecanismul de simbolizare e specific textului poetic, cu reiterări, sugestii și corespondențe între, cel puțin, două planuri, anunțând plurivocitatea unui Eu, cu un suflet convulsionat și frustrat social, în tensiuni de adversitate nu numai între Eu-Acesta cu Eu-Acela, dar și cu lumea care-l apasă. Conflictul tragic se află în raportul dintre individ și colectivitate, încarnată (pentru el) în forțe ostile – cu Nichifor Fătu, cu Guja, cu Ghior (care fac parte din categoria biruitorilor, niște uzurpatori sociali, brute prezentate caricaturizat) – ce amenință să strivească lumea dreaptă cu acest iubitor de oameni, Filimon. În aceeași scenă o voce, a studentului, declară ritos protagonistului: „tu nici numele nu-ți știi!”. (I-a trebuit acestui student repetent să-i deschidă ochii?). Intriga parcă se limpezește, glasurile parcă se recunosc, personajele se conturează și ele în bivocitatea calificativelor: *cârpă*, *corcitură*, *nemernicule*, *prostule* etc.

Debutul romanului e alcătuit dintr-un sfârșit al unui lung proces de conștiință care urmează o logică a asocierilor în lanț menite să angreneze în conflict tot sistemul de personaje, astfel scena de debut dobândind o densitate extraordinară grație tehnicii replay-lui în alternanță cu cea a stop-cadrului.

Declanșarea asocierilor se efectuează antitetic în serii simbolice: viață-moarte, noapte-zi, zid-groapă, zbor-cădere, cer-pământ, lumină-întuneric ș.a.m.d., toate acestea la rândul lor antrenează alte simboluri ce comunică între ele ca într-o rețea cu mare tensiune, cum e cazul cu viziunea gropii, spre exemplu, un simbol al golului existențial, al abisului ontologic. Cităm dintr-o deschidere intimă către Cristina:

„Groapa...

groapa aceea neagră: cădeam, cădeam fără de sfârșit – numai ție ți-am spus despre ea, Cristino! – de ce nu te deschizi? O! cum ar fi vrut acum să schimbe căderea de pe zid, cu pietrele peste el, pe cealaltă cădere, în groapa fără fund, în care: cădeam, cădeam atunci, în copilărie... dar de ce? de unde acea spaimă a căderii în mine? tot dintr-o lovitură (răsplată pentru palma mea? dar aceea când a fost: mai înainte, mai pe urmă? care-i vina și care răsplata? ah, m-am încurcat), lovitura dată de-o mână puternică la ceafă: „stai să-ți scot eu încăpățânarea asta!”. Căzusei cu fața în jos în noaptea aceea ori poate ziua când ai adormit după ce ai plâns destul – aveam câți ani: trei? patru?... de acum fusesem răzlețit de Cristina, era după ce mă împărțiseră trăgând de mâini: unul la dânsul, celălalt la dânsul – ar fi vrut s-o schimbe căderea, dar petrele veneau și se fărâmau așchii de osul capului, deși nu-l durea, nu-l durea deloc, atât că...

În clipa asta îl izbi ceva cu adevărat, încât îi răsună prelung în urechi: „Znnn!” și-l ameți... Și iar se văzu căzând de pe zid – cad cu pietrele după mine, iată-mă jos, acum mă vor acoperi, dar... continuu să cad tot mai jos și – uite sus! – zidul și groapa s-au făcut una, și eu cad mai departe, și groapa e adâncă, fără fund...”.

Efectul de manifestare simultană a conținuturilor de viață se obține prin seria de asocieri, suprapuneri de acțiuni, situații și spații, prin bogăția relațiilor dialogice mai ales dintre Eu-Acesta și Eu-Acela, dintre Eu și Tu, relații fără de care un om normal nu poate trăi.

Conștiința muribundului animă frânturi de dialoguri cu corcitură de Guja, cu studentul care-l îndeamnă să lupte și căruia Filimon îi dă o replică în cheie simbolică: „tu, studentule, n-ai căzut niciodată cu piatra peste tine, toată câtă ai clădit-o o viață ...”, cu Rena, Cristina, Gafa, Nichifor Fătu, văzut deformat, caricaturizat, care „stă cu un picior în pragul gării, cu altul – tocmai în sat”.

Halucinațiile din discursul narativ au o ordine și o „viteză” a succesiunii lor, s-ar părea, hazardate, dar evenimentele, rotite ca într-un carusel, devin fapte de conștiință și abia în povestirile repetitive, din capitolele următoare, înțelegem mobilul lor causal; acum însă, reluate ca un laitmotiv, la sfârșitul celor trei zile și trei nopți de rememorare, autoscopie și reflexe ale labirintului unui destin de mutilat (într-un alt plan, într-un substrat mai profund, de dez-țărat) al nefericitului protagonist sunt sesizate ca năluciri aproape lipsite de sens.

Tehnica mozaicului, în reconstituirea vieții lui Filimon e sugerată de sfârșitul prologului, care de fapt este într-un fel și sfârșitul „poveștii”: „... soarele se sparge brusc într-o sumedenie de țândări, și el se prăbușește în beznă ...”. Din țândări și „bucăți de viață” urmează să reconstituim „oglinza fidelă” a destinului și să ne dăm seama de ce Filimon nu este „om întreg”, fericit? de a făcut bine studentul cu ochelari, sucindu-i mințile cu „nervul”?

III

Cu dogma pre dogmă călcând. Când apărea în 1988 „Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine” a lui Vladimir Beșleagă, romanul basarabean se afla într-o mult prea întinsă „gestație”. Despre impasul genului s-au lansat mai multe opinii pe parcursul anilor '60-'80, dar cu o mai mare rezonanță a fost însă disputa de pe paginile revistei „Nistru” desfășurată în 1979 – 1980, cu foarte multe dogme și locuri comune. Discuția, inițiată de Vladimir Beșleagă („Proza moldovenească și contemporaneitatea. Probleme ale dezvoltării genului epic”, „Nistru”, 1979, nr. 11), chiar dacă a atins mai multe orgolii și a dezumflat falsele glorii ale momentului, s-a transformat în fond într-un bălci al deșertăciunilor; rezumându-se, într-un fel, că nu putea să se „rupă al timpului legământ” și *punctum*!

La zece ani după definitivarea manuscrisului, dar și după eșecul de a edita romanul pe paginile aceleiași reviste (paradoxal, după un poem tragic ca „Noaptea a treia”, denumirea inițială a romanului cu Filimon), scriitorul debitează în publicistica sa literară naivități uluitoare, chiar strigătoare la cer, dacă le raportăm la esența celor două romane. Să fi fost o stratagemă, un mod de a înșela cenzura? E greu de spus. Cu siguranță, romanul n-a fost scris pentru sertar. La drept vorbind, nici nu am avut o literatură de sertar. Și mai greu e de imaginat cum ar fi evoluat

nu numai scriitorul, dar și proza basarabeană, dacă romanul ar fi fost publicat, dacă ar fi fost încurajat spiritul de creație.

Multe dintre afirmațiile scriitorului își păstrează actualitatea, și mai multe îl pun în situații stânjenitoare, dar în esență timpul i-a dat dreptate. Chiar dacă grangurii sus-puși numărau triumfător, în toila discuției, zeci de romane, dintre ele înregistrăm azi doar trei-patru încercări, mai importante, de reconstituire, nu fără mici neadevăruri, eludări sau chiar falsuri, de transfigurare a unui destin, a unei familii și, prin ele, a istoriei sociale: „Povara bunătații noastre” de Ion Druță, „Singer în fața dragostei” de Aureliu Busuioc, „Povestea cu cocoșul roșu” de Vasile Vasilache și „Zbor frânt” de Vladimir Beșleagă, mai toate construite pe raportul dintre individ și colectivitate, raport aflat de reglă într-un stadiu, mai mult sau mai puțin, antagonic.

Pentru cititorul de azi romanul „Noaptea a treia” e deosebit din mai multe puncte de vedere. Mai întâi, e cel mai reprezentativ dintre toate romanele noastre de rezistență și mai puțin afectat de compromisuri, dar mai ales de provincialism, păcatul fundamental al literaturii române din Basarabia.

Romanul e și o de-dogmatizare a realismului de comandă, dar, ce e, mai important, o operă de mare intuiție artistică, parcă scrisă *ca într-o transă* (autorul insistă în mărturisirile sale pe un anume determinism al condițiilor existențiale, pe circumstanțele în care romanele au fost concepute și *născute*). Nu întâmplător Nicolae Vieru le numea un fel de *râni deschise*.

Drama protagonistului nu este epistemologică, ci una ontologică, sau și una, și alta, e, în ultimă instanță, o mutilare, o măcinare, o trecere printr-un enorm malaxor a ființei noastre naționale. Romanul, în latențele sale esențiale, e o operă de anticipație, o anticipare a *filimonizării* neamului, aflat în căutarea identității, a istoriei sale adevărate, o *punere în abis* a destinului nostru de înstrăinați, romanul nu e numai o dez-eroizare a unei lumi în disoluție, ci și o intuiție magistrală a începutului de dezagregare a „imperiului răului”, a unui sistem inuman, a unei societăți construite anormal, împotriva legii firești. La urma urmelor, romanul e o anti-utopie, iar în plan stilistic, o anti-proză cu un epic pulverizat.

IV

Manuscrisul și cenzura. Dacă e să ne raportăm la „harța” cu cenzura, trebuie amintit că presiunea ideologică a scăzut doar pe perioada dezghețului hrușciovist. În acest sens Beșleagă reține: „...după înlăturarea forțată a lui Hrușciov de la conducere și instalarea de către generali a lui Brejnev (1964), după cel de-al treilea Congres al Uniunii scriitorilor din Moldova (1965), calificat de oficialități drept naționalist (de la tribuna lui scriitorii, intelectualitatea a avut curajul să pună problema revenirii la alfabetul latin), atât în imensul imperiu, cât și mai ales în fosta R.S.S.M. procesul de restaurație a regimului de represiune de tip dictatorial stalinist (început încă în 1959) se derula cu o forță și o impetuozitate diabolice”. La acestea mai adaugă: „Unde mai pui că, pe plan internațional, se aprofundau tot mai mult divergențele cu uriașa Chină, pe de o parte, iar pe de altă parte, războiul rece (cursa înarmărilor) era în plină desfășurare. În 1968 în Cehoslovacia se produce invazia armatelor Tratatului de la Varșovia care a spulberat orice iluzie de libertate. Prin diferite metode societatea era adusă literalmente într-o stare de trepidație totală, de *delir general*”. Schițând contextul dat, Beșleagă își explică situația astfel: „Tocmai în perioada aceasta, noi, intelectualitatea de creație, care am gustat un pic de libertate, am simțit că lațul se strânge pe gâtul nostru... Pășiți cum eram, am înțeles că acesta este sfârșitul! Cu adevărat, sub regimul brejnevo-bodiulist care avea să mai dureze un deceniu, s-au deturnat și distrus firavele porniri de viață și creație autentică ce s-au profilat în scurta epocă de liberalizare ... Când mă privește personal: pe lângă grava criză psihologică ce m-a lovit (în viața de familie, dar mai cu seamă în activitatea mea) intuiția mi-a dat a înțelege că, gata, s-a zis cu mine ca scriitor! Și cum intuițiile de la Dumnezeu vin, orice ai întreprinde este trudă zadarnică – trebuie doar să ascuți și să urmezi Porunca. Eu totuși *m-am revoltat*. M-am revoltat contra mizeriei sociale care se instala, contra slăbiciunilor, ca să zic, a lipsei mele de caracter, contra atmosferei de creație

care devenea din ce în ce mai sufocantă, contra provincialismului și mediului primitiv în care mi-a fost dat să activez, într-un cuvânt, *contra destinului...*”.

Într-un interviu, acordat lui Vasile Gârneț („Contrafort”, 1996, nr. 4), Beșleagă, reflectând asupra timpului în care a fost redactat romanul, ține să precizeze: „Cât privește perioada realizării mele ca autor de lucrări în proză, adică anii ’60, aceasta coincide cu, pe de-o parte, așa-zisa criză a romanului, pe de altă parte, cu acele căutări în domeniu, cunoscute sub denumirea de *Noul Roman francez*, de care am luat cunoștință grație liberalizării contextului cultural de atunci. Anume atunci i-am descoperit pe Proust, pe Joyce, pe Kafka, pe Faulkner, pe Beckett, pe Ionesco, care mi-au deschis ochii asupra adevărului că nu există numai o literatură pur mimetică, de factură tezistă, ci și una ce exprimă mult mai adecvat și mai profund sufletul omului, existența noastră. Or, acești autori într-adevăr au exercitat influență asupra mea, ei venind să confirme ceea ce simțeam eu în adâncul meu: adevărata literatură exprimă cele mai ascunse, mai puțin înțelese mișcări ale sufletului omenesc... Totdeauna am considerat că formula cea mai adevărată care exprimă totalitatea existenței umane, destinul omului, este anume tragicul, genul tragic. Acest gen se prezintă ca cea mai mare descoperire a artei, întruchipând însuși destinul omului pe acest pământ... Autorii tragici care m-au fascinat și m-au influențat mult sînt marii greci Eschile, Sofocle, Euripide, la fel marele Dante, la fel marele Shakespeare...”.

Este remarcabil faptul că și intuițiile prozatorului nu sunt exacte, iar expresiile și subtextele – disproporționate. O recunoaște franc în continuare. Critica, afirmă Beșleagă, căuta în cărțile mele simfonia muncii, „...elogiul eroismului, căuta nu știu ce acolo, dar nu a sesizat subtextele adevărate”. E drept, „... lucrul acesta nu l-am știut nici eu, recunoaște autorul, până în ultimul timp, când am trecut, toată societatea noastră, tot neamul nostru prin atâtea nevoi, chinuri și suferințe – a fost căutarea fratelui, căutarea neamului, căutarea rădăcinilor, căutarea istoriei uitate sau furate”.

Cu „Noaptea a treia”, declară Beșleagă, m-am ciocnit frontal cu cenzura: „Poate de aceea îmi este cea mai dragă și mai aproape sufletului pentru că mă exprimă în momentul de vârf al existenței mele? Sau poate pentru că a zăcut în uitare și abia după 18 ani a văzut lumina. Cum și de ce a fost să se nască acest *poem tragic*, precum am subintitulat-o, iar ulterior i-am zis cu totul tradițional, ba chiar *baroc*: „Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine”?.. A fost să fie o carte în unele privințe profetică, cel puțin în ceea ce mă privește personal. Dar parcă neamul nostru, luat în ansamblu, nu este marcat de același *destin nefast*? Și atunci ce mai rămâne din întârzierea cu care a fost să se publice? Putea să zacă pentru eternitate în uitare, *tot acel destin l-aș fi avut și eu, și neamul meu*. Astăzi, după un deceniu de la iluzoria noastră renaștere și eliberare națională *această* „Noapte a treia” sau „Viața și moartea nefericitului Filimon...” *se prezintă la fel, ba chiar mai fierbinte, mai actuală decât atunci când a fost scrisă...*”

Anii ’60-’80 în literatura română din Basarabia constituie etapa de resurecție a modernismului, de revenire la **paradigma modernistă**. După *obsedantul deceniu* (Marin Preda), iar la noi după un deceniu și jumătate – două, pe la mijlocul anilor ’60, a devenit posibilă o altă ierarhie valorică, iar în contra literaturii oficiale se afirmă timid alte orientări tematice și stilistice, alte decât cele ale dogmei *proletcultiste*. Deși domină în continuare presant și masiv pseudo-valorile, desuetele forme de expresie, falsele probleme, care făceau legea, scriitorul basarabean încearcă un nou *mariaj cu cenzura*.

Nomenclatura literară, formată din redactori, scriitori și savanți filologi aleși pe sprânceană, le dădeu colegilor lecții de libertate a creației. Semnificative în acest sens sunt amintirile prozatorului. Iată un subiect bun pentru teatrul absurdului: „Colegiul de redacție al revistei U.S. „Nistru”, prezidat de redactorul-șef Em. Bucov, a respins manuscrisul în mod categoric. Deși recunoscuse că nu a citit decât până la pag. 13 (avea umor, nu-i așa?), în schimb, membrul colegiului de redacție Alexandru Cosmescu a ținut un logos desfășurat, în care a demonstrat că ... astfel încât... Ceea ce am reținut din observațiile/ acuzațiile dumnealui la adresa opusului meu era că acolo figurează un personaj cu numele de *Moja*, iar asta nu e decât un diminutiv al lui *Moise*, ceea ce denotă că aș manifesta atitudini antisemite. Și eu habar nu aveam

de așa ceva!... Ulterior l-am rebotezat pe acel bătrân vagabond, complice al tatălui eroului la strangularea fiului, din *Moja în Guja*, schimbând doar prima silabă... De altfel, se schimbasese între timp și situația reală: frații evrei plecau în Țara lor, dar se înșurubau în creierul nostru frații ruși...”

Fără îndoială, a fost o gravă eroare. În contextul timpului și în convențiile romanului *doric*, tradițional, de tip balzacian sau rebrenian, dominant la noi nu numai în anii '60, numele e investit cu semnificații precise. Iar dacă protagonistul poartă numele Filimon (în greacă iubitor), e greu să nu dai dreptate fratelui evreu, pentru că în romanul *doric*, cu care era familiarizat Cosmescu, numele intră într-un sistem de convenții, într-un sistem de relații. Alta e situația în cazul romanului *ionic*, modernist, de tip proustian sau camilpetrescian, aproape necunoscut sau care abia se afla la noi la etapa primelor manifestări. A fost o ignoranță sau o inadvertență, sau și una și alta, pentru că Beșleagă, să recunoaștem, ne dă un roman de tranziție de la *doric* la *ionic*, înglobând, într-o măsură mai mare sau mai mică, însemne, elemente ale ambelor tipuri de romane, lucru firesc începuturilor. Spre exemplu, romanul „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război” de Camil Petrescu este foarte elocvent în acest sens. Desigur, nici un roman ne e scris conform unui sau altui canon, dar orice roman are un sistem de convenții dominant. Și în „Zbor frânt”, și în „Noaptea a treia” dominant e sistemul de convenții specific romanului *ionic*, în care, să zicem, numele ca modalitate de caracterizare a personajului are o altă importanță, altă valoare în generalizarea sau în individualizarea, particularizarea artistică. Beșleagă, să recunoaștem, a luat o lecție de pomină despre cenzura și cenzorii sistemului totalitar: „Pot eu să afirm că m-a interzis cenzura? Care cenzură, domnule? Nu a existat cenzură în societate socialistă, în practica literaturii sovietice! Este o calomnie crasă. Scriitorul sovietic beneficia de absoluta libertate a actului de creație. Or, *cenzorul era poetul sovietic basarabean* Emilian Bucov. Or, *cenzorul era simpaticul om de cultură care a fost neuitatul coleg* Alexandru Cosmescu. Mai erau la acea ședință a colegiului de redacție și alte persoane, dar nici unul nu a rostit un cuvânt întru apărarea scrierii mele. Au tăcut cu toții, deși eram în funcția de consultant pentru proză la U.S. și, curând, din buna voință a lui Pavel Boțu, președinte al U.S., aveam să fiu ales secretar al uniunii”. Mai mult, prozatorul a avansat în ierarhia uniunii. Meditând asupra destinului său, el se întreabă cu amărăciune: „Nu cumva făcea și asta din stratagemele sistemului totalitar? De a astupa gura celor rebeli prin diverse metode de corupție... Aici mi se interzice cartea, aici sunt ales un fel de șef!...”

După eșecul cu discuția de la revista „Nistru”, manuscrisul e prezentat la editură. „Am avut fericirea, așa notează Beșleagă, ca *ilustrul istoric și critic literar* (subl. n. – A.B. - un compliment sau o insultă?) să se aplece asupra manuscrisului meu și să-mi facă ceea ce pe timpuri se numea o recenzie internă. Pentru editură. La comanda editurii. Pentru cine nu cunoaște moravurile ideologiei totalitare, voi preciza că o recenzie internă nu era decât unul dintre instrumentele de *a interzice, a respinge, de a îngropa o carte*. Pentru că în dependență cine era solicitat să facă acel aviz, de asta depindea soarta cărții. De ce nu a fost să i se dea la recenzie unuia dintre colegii mei, care au avut bucuria lecturii manuscrisului? Pentru că editura nu avea nevoie de opinia lor. Avea nevoie s-o respingă. Și cei mai avizați și mai experimentați specialiști în asemenea chestiuni erau cei de la Academie, iar dintre aceștia, primul și cel mai indicat, era savantul nomenclaturist H. Corbu. Putea fi și un altul”. E greu de crezut, dar autorul mai păstrează această recenzie. „S-ar fi putut ca din acea recenzie, afirmă Beșleagă, să nu mi se dea o copie la mână. Se putea întâmpla ca ea, pe parcursul anilor, să se piardă, așa precum s-au pierdut atâtea lucruri care ar mărturisi despre numeroasele mârșăvii comise de servii odiosului regim. Iată însă că a fost să fie dânsul, și acea analiză/ apreciere a tipătului sufletului meu s-a păstrat”.

Cităm afirmațiile academicianului din recenzia despre „Noaptea a treia” : „Eroii romanului... niște măști sau hiperbole... sunt scoși în afara timpului și spațiului, iar reflecțiile lor iau forma unor coșmaruri de proporții uriașe... Autorul se lasă în așa măsură dus de valorile hiperbolei și coșmarului... narațiunea lunecă... spre un fel de aberație delirantă”. „Tendința autorului spre o totală... renunțare... de a crea chipuri artistice... individualizate ține de domeniul experiențelor înguste de laborator”. „Anumite scene și anumite pagini... impresionează adânc. Romanul în ansamblu și în liniile lui directorii se prezintă însă ca o taină încuiată în șapte lăcăți

(Iacâte?). Cifrul lui rămâne învăluit în pâcla incertitudinii”. „Ieșirea din situație am vedea-o în spargerea închistării actuale și introducerea în roman, cu mai multă îndrăzneală, a realismului psihologic, a realelor raporturi dintre cauză și efect, dintre lumea externă și lumea imaginată. În acest caz mesajul operei ar căpăta, credem, contururi reale, fiind pus, în chip nemijlocit, în raport cu anumite realități istorice. Căci nu pot fi discutate probleme mari umane ocolind cursul istoriei sau cursul vremii. Cu atât mai mult ele nu pot fi contrapuse una alteia”.

Îndrăznesc să cred că nu avem de a face cu o mistificare literară. Paternitatea acestor calificări e în spiritul și stilul vigilenților care au stat și mai stau la straja regimului. Fără a supăra pe cineva, afirmațiile critice, se pare, nu provin din ostilitate sau pură opacitate, ci dintr-o banală și elementară, în limbajul epocii, responsabilitate colectivă, care azi e percepută chiar o lașitate. Rămâne să rezumăm: toate acestea făceau parte dintr-un „proces” kafkian, iar această aventură cu cenzura a luat pentru scriitor o turnură tragicomică.

V

Geneza romanului. Avem câteva mărturisiri, esența cărora se reduce la următoarele argumente. Romanul e redactat în intervalul de timp august 1969 – mai 1970, dar vede lumina tiparului abia în 1988 (revista „Nistru”), caz, cu adevărat, extrem de rar în literatura basarabeană. Pentru cititorul neavizat, este necesar să reținem că poemul tragic fusese conceput inițial ca o epopee și proiectat ca o continuare a „Zborului frânt”, de unde și explicațiile titlului „Noaptea a treia”: „De ce: „A treia?” Pentru că venea, zice autorul, după cele două nopți de groază trăite de eroul „Zborului frânt”. Iar *noaptea* vroia să simbolizeze întunericul ce cuprindea cu smoala lui conștiința mea și cea a neamului necăjit, dar și speranța unei lumini/ iluminări ce avea să apară la celălalt capăt. O carte – *protest*. Mă luam de piept cu *timpul*, cu *istoria*... Aici s-ar cuveni a preciza că, inițial, o vedeam ca o epopee. De ce? Pentru că drama neamului nostru avea să transpară prin drama și tragedia unei familii, prin *drama și tragedia copiilor – frate și soră – despărțiți unul de altul printr-o apă și un gard*... Am renunțat la epopee și am optat pentru modalitatea poematice-solilocvială a discursului narativ...”. Desigur, epopeea presupune o cronică, o frescă a societății, o liniaritate mai mare a subiectului, o altă formulă narativă specifică romanului istoric, încercată mai târziu în „Sânge pe zăpadă” (1985) și „Cumplite vremi” (1990).

Despre împrejurările în care a fost redactată „Noaptea a treia” aflăm: „Am scris-o pe când soția se afla în spital, iar eu eram și bucătar, și spălătoreasă, îngrijind de copii. Am scris-o pe întuneric în baie, la lumina lanternei, dis-de-dimineață în zori, pentru că orele din timpul zilei nu mi aparțineau. Am continuat-o fiind eu însumi la spital, pentru că mă jurasem să nu mai abandonez de data asta, fie ce-o fi... Am scris-o în cele treisprezece caiete, cu necesarele desene schițate de mine în peniță, ca să văd mai clar cadrul fizic în care se derula acțiunea... Am scris-o cu scris românesc, iar nu cum ne constrânsese sistemul totalitar încă din copilărie, să ne așternem propriul suflet pe hârtie în buchii străine firii noastre...”

Este adevărat că fiecare scriitor basarabean și-a mai păstrat și un *cenzor* în interiorul său. Cu „Noaptea a treia” actul de disidență nu e conștientizat din start sau *cenzorul intim* al lui Beșleagă și-a pierdut pe scurt timp starea de veghe: „... la un moment dat am avut intuiția clară: *cartea aceasta nu se va publica, cartea aceasta nu are sorți de a vedea lumina tiparului*. Parcă aș fi văzut acest verdict al destinului scris cu majuscule pe ecranul minții mele. L-am citit și m-am înfiorat: *cum să nu se publice? Dar atunci pentru ce eforturile?, chinul meu? O voce mi-a răspuns din adâncuri: dar când ai pornit la realizarea ei te-ai întrebat oare dacă o să se publice sau nu?...* Nu mă întrebam, adevărat. *Atunci de ce vrei să fii sigur că se publică?...* În fine, am simțit că nu era decât un tertip al subconștientului de a mă face să renunț, să abandonez și de data aceasta proiectul, așa cum se întâmplase în cele două cazuri precedente. Am dus-o la sfârșit. A fost cartea la care, ulterior, întorcându-mă din când în când pe parcursul anilor, parcurgând doar un alineat sau numai câteva rânduri, mă cutremuram. Oare eu am scris-o? Mai cu seamă, după ce s-a întâmplat nenorocirea și mi-am pierdut fiul, mort cu zile, am depistat în ea lucruri, detalii și situații, care mi-au prezis cu exactitate destinul ulterior...”. Este timpul când manuscrisul unui

roman se publica mai întâi în revistă și abia apoi în volum aparte. Iar la noi exista doar o singură revistă literară: „Nistru”.

Deosebit de prețioase sunt pentru noi și alte câteva precizări ale scriitorului într-un interviu acordat Irinei Nechit („Nu putem ironiza sufletul, absența lui”, „Sfatul Țării”, 1992, septembrie). Luat la întrebări (cum ar fi: „*Viața și moartea nefericitului Filimon* ne oferă modelul unui suflet contorsionat, al unui spirit torturat de întrebările: *Ce sunt?*, *De unde vin?*, *Ce datorii am de împlinit pe acest pământ?*. În orașul Basarabești, unde se chinuie *tânărul muncitor* Filimon Fătu, nu-i loc decât pentru suferință, pentru istovitoare procese de conștiință?”), Beșleagă dă un răspuns edificator: „Inițial, în această carte... nu exista nici nume de oameni, nici denumiri de localități, Filimon era F., orașelul unde el închiria o odaie – B. ... Dar, așa cum s-a observat cu mult înaintea mea și se va descoperi peste sute de ani – dacă va mai exista literatură – ,cartea, considerată pruncul autorului, poate decide uneori asupra existenței scriitorului, ea ajungând creatorul destinului lui. În istoria literaturii universale s-au întâmplat cazuri când un autor și-a ghicit destinul, și l-a proiectat într-o carte, fără să știe. Păi uite că în acel Basarabești, apărut din întâmplare, când am revenit asupra textului spre a-i da o formă mai accesibilă, s-a pierdut feciorul meu în 1987, înainte de editarea acestei lucrări. De fapt, băiatului meu i s-a tras sfârșitul tragic din localitatea Basarabeasca, unde fusese repartizat la lucru la calea ferată după absolvirea Politehnicii. Astfel s-a împlinit previziunea ce se conținea în poemul tragic „*Viața și moartea nefericitului Filimon*”, pe care l-am scris nebănuind că aş putea profeti ceva, gândindu-mă mai degrabă la Basarabia, al cărui destin foarte trist a coincis parcă cu cel al feciorului meu. Luată la scară mai mare, sigur că așezarea Basarabești devine un simbol cu mai multe niveluri. Dacă ar fi să merg mai departe, aş aminti un episod: atunci când era măcinat de boală Igor Vieru, eu îi făcusem o vizită și-i povestisem cum, după tragedia personală pe care avusesem a o suporta, am descoperit într-un album tabloul lui „*Vânturi basarabene*”, asupra mea producând o impresie de neșters imaginea acelei mori de vânt dărâmate, scheletice, bântuite de viforul istoriei. Pictorul a rămas profund emoționat, încât a hotărât chiar să pregătească o expoziție având ca emblemă pânza „*Vânturi basarabene*”; vernisajul expoziției a avut loc, dar abia după moartea lui... Probabil că există o legătură atât de interconționată între toate aceste denumiri, încât aş crede că pentru noi, cei aflați, la interconexiunea sau întrepătrunderea Occidentului cu Orientul, rămân eterne probleme de conștiință, întrebările de tipul: *Cine sunt?*, *De unde vin?*. De o parte avem lumea civilizată europeană, de altă parte avem oceanul slav care izbește în lumea Europei, confruntarea aceasta producându-se tocmai pe pământul nostru și în sufletul nostru”.

E în aceste reflecții punctarea unui conflict între culturi, între civilizații, conflict tragic în care se grupează și se stratifică, la alte nivele, materia romanului, a întregii sale opere. Într-un interviu realizat cu Ion Oprișan („...S-a lucrat împotriva culturii, împotriva ființei noastre”, „Jurnal literar”, 1990, martie) Beșleagă, revenind asupra evoluției romanului său, are nostalgia creației din anii '60 care au fost pentru el „... un deceniu foarte interesant, foarte frumos, în care am realizat, susține prozatorul, cel puțin două lucrări importante „*Zbor frânt*” și „*Viața și moartea nefericitului Filimon*”. Era o perioadă căreia eu îi duc dorul, pentru că după aceea lucrurile s-au schimbat, timpul s-a schimbat și am fost împins pe cu totul alte căi. Dar mă bucur că am dus la bun sfârșit cartea, care a rămas să zacă mulți ani, vreo 17 – 18 ani , și care a fost publicată abia acum și care-mi dă posibilitatea, la o eventuală revenire să continuu proiectele. Pentru că ... au existat câteva proiecte de cărți care s-au scufundat ca niște corabii înainte de a fi terminate și de-a fi lansate la apă. Nu știu dacă este posibilă revenirea la ele spre a le definitiva. Dar vreau să spun că a fost atunci un moment când creația mea și eu ca autor eram într-un moment de ascensiune, de evoluție normală, după care a intervenit ceva pe care aş denumi-o involuție. Nu știu dacă cineva o să fie de acord cu mine. Pentru că dacă eu aş fi continuat să lucrez în aceeași linie, nu știu dacă aş fi reușit. Dar duc dorul acelor timpuri și aş vrea să reiau, să reînnod modalitatea aceea, procedeele acelea, viziunea aceea. Perioada aceea venea după o intensă punere la punct cu literatura modernă și contemporană română și cu literatura universală. Era o atmosferă social-cultural-literară propice actului creator. După care a intervenit o perioadă de eclipsă – eclipsă în genere a spiritualității. Și am făcut tot posibilul ca să rezist, să continui să

lucrez, dar, de acum, erau cu totul alte condiții și n-am putut să continui așa cum aș fi vrut. Deci, cartea aceasta este o carte pe care eu o apreciez în chip deosebit pentru mine, pentru evoluția mea. De altfel, vreau să spun că dacă a fost publicată târziu – venind la cititor cu o mare întârziere – a mai venit și într-o perioadă când, nu interesul, dar posibilitățile publicului de a se interesa de literatură erau marginalizate”.

Sunt mărturisiri sfâșietoare despre dramele unei conștiințe de sine foarte edificatoare în conceperea contextului și a evoluției frânte a unui scriitor cu vocația tragicului, dar și o expresie a unui dezadaptat, a unui învins de dogmele și sistemul totalitar. Într-o lume devalorizată trecere au parveniții, ambițioșii puși pe ascensiune pe scară socială. E o perioadă la care prozatorul va reveni după '90 înapoi în repetate rânduri, insistând asupra harței cu cenzura, cu dogmele sistemului.

VI

Subiectul și fabula. Ca și în orice alt roman ionic, fabula nu corespunde cu subiectul. Autorul îmbină mai multe registre discursive, iar modul prin care facem cunoștință cu evenimentele este mai întortocheat decât în „Zbor frânt”, unde lumea e văzută prin prisma naratorului și a lui Isai, iar legătura causal-temporală a evenimentelor e mult mai puțin alambicată decât aici, unde naratorul e un reflector, cu un statut deosebit (alături de Filimon, Nichifor Fătu și Cristina, dar și Guja sau Ghior).

Felul cum se succed evenimentele din aceste discursuri narative și succesiunea lor, nu numai în universul imaginar, dar și în realitatea lor adevărată, este extrem de încâlcită, cu multe enigme, ca într-un roman polițist. Dacă modul cum facem cunoștință cu evenimentele abordate, de bine-de rău se clarifică de la un capitol la altul, apoi fabula, legătura causal-temporală dintre evenimente, trebuie dedusă dintr-o serie de relatări subiective, relativiste, iar naratorul este un martor ocular care știe cât știe personajul. Așadar el nu reconstituie „soarele” din „sumedenia de tândări”, lucrul acesta îi revine cititorului.

Care ar fi mobilul acestei cărți? Critica a fost, la data apariției, mai puțin receptivă sau a mers pe piste greșite. Din dosarul receptării, la data apariției romanului, reținem doar două probe mai concludente, pe alocuri percutante, de lectură ce aparțin prozatorilor, foarte tineri pe atunci, Vlad Neagoe („Literatura și arta”, 1988, 8 septembrie) și Nicolae Popa („Literatura și arta”, 1990, 20 septembrie), dar care, ce e interesant pentru noi, rezumă în mod foarte diferit fabula.

Iată câteva spicuiuri din lectura lui Vlad Neagoe, mai aproape de limbajul ideologizat al epocii: „O idee care se desprinde din fabula schițată a textului este că eroul principal Filimon, măr al discordiilor dintre părinți, a fost tratat ca un obiect, tranzacționat, furat, vândut, prigonit, prins și mutilat, apoi răstignit între dihoniiile rubedeniilor și ale mediului social. Totodată, în roman este punctat și un proces istoric concret și consecințele lui asupra oamenilor. Concomitent, e și o cronică a epocii de stagnare cu o etică justițiară, cu o participare dureroasă la căderile noastre. Autorul și-a ales drumul cel mai greu să spună adevărul contemporanilor, înfățișând realitatea răsfântă în conștiința unui tânăr încă neformat, pradă ușoară a unor forțe obscure... O mamă, care fusese vândută în căsătorie, rămâne singură, distrusă, cu doi copii pe timp de foamete. Divorțând, copiii sunt negociați ca și bunurile. Mama, firește, nu vrea să-și cedeze fiul bărbatului-monstru. Până la urmă, soțul-tiran i-l fură și-l dă drept dispărut, ca apoi să-l supună unor suplicii neomeneste: e bătut, băgat în colonie, apoi e scos, pus sub supraveghere, hăituit, iarăși bătut, în sfârșit, mutilat – i se taie limba. Un subiect schițat sumar, dar zguduitor prin adevărul său...”. Această perspectivă sociologică, dincolo de unele aproximări și inexactități, are foarte multe repere logice, personajele sunt exponente ale diferitelor medii sociale și politice, evenimentele, acțiunile și destinele lor sunt foarte concludente prin tragismul lor.

O abordare nu mai puțin originală, dar mai aproape de text, dă Nicolae Popa, care observă totuși exact că viața și moartea lui Filimon e din „întâmplări ce i s-ar potrivi mai curând unui roman polițienesc”, sau că „textul romanului, așa cum este el ordonat în pagini (abuzând în suprimarea gramaticii până la omiterea majusculei din capul frazei, presărat cu interjecții, frânt cu propoziții sau cuvinte incidente, ca să nu amintim și de alte caracteristici), ar merita toată

atenția și îngăduința unui migălos semiotician”. Sau o altă observație despre esența naturalistă a romanului: „Pe tot parcursul cărții se insistă asupra suferințelor fizice ale nefericitudinii Filimon. În fond nici nu se pune problema cunoașterii de sine, ci mai curând problema împrejurărilor de viață ce au cauzat nefericirea”. În viziunea lui N. Popa „Filimon rămâne până la urmă un tip închis la suflet chiar și pentru sine însuși, interiorul său lăsându-se cunoscut indirect și doar prin ecoul îl au acolo senzațiile de durere, frig, spaimă, greață, prin crispările ce i le produc anumite amintiri. În rest – întrebări, întrebări (Ce sunt? De unde vin? Ce datorii am de îndeplinit pe acest pământ?), răspunsul cărora nu-l vom găsi formulat nicăieri. Dat fiind că nici nu se caută un răspuns anume”.

Iată și interpretarea subiectului: „Subiectul te poartă când cu repeziciune, când lent, ca într-un film proiectat cu încetinitorul, romanul prezentându-se în acest sens ca o operă irepetabilă. Cine și ce caută? S-o luăm de la început. Filimon zace fără cunoștință la spital. Se dublează. Dublura se pornește spre Satul Amintirilor. Mai exact, e o înaintare în paralel. Unul din el „se vede înaintând pe sub pământ, către casă, prin galeriile carierei de piatră în care a lucrat el mai înainte și care duc sub casa Copilăriei lui”. În contratimp se desfășoară o urmărire în toată legea, prin gări, prin hrube întunecoase, bineînțeles există și un pistol pentru orice eventualitate, viața e pusă mereu în pericol de urmăritori, unul din aceștia – cel mai de temut – fiind Nichifor Fătu, despre care atunci când se vor vedea față în față, la capătul prigoanei, Filimon va afla crudul adevăr „că tov. Nichifor Fătu care își zice că e tată-tău, cum te-a luat cu forța de la mamă-ta, tot așa cu forța a avut-o și pe maică-ta, la șaptesprezece ani, când v-a zămislit pe voi”. Însă nu numai de dragul acestui adevăr s-a insistat atât de mult asupra căutărilor. Iată pricina: „ – Ghior, ce vrea el? Despre ce vorbește? – comoara lui moș Andrei...”. Într-adevăr, se caută o comoară, se caută aur”. Fabula e concepută, conform canonului la modă în anii '80, în cheie polițistă, la un moment dat vorbește de „cadru oniric”, ca în final să-și exprime regretul că „acest Nou Roman nu are la noi autori fideli”.

Mult mai târziu, Felicia Cenușă, încercând o analiză inedită a poeziei romanului, constată confuz că „romanul nu e rezumabil și cu greu putem detecta din fragmentaritatea excesivă posibilitățile de subiect”, dar „fabula ar fi următoarea”: „Precum spune însuși titlul, Filimon este nefericit. Fiind îndrăgostit de soția prietenului său, el îl omoară pe acesta. Rădăcinile adânci ale crimei vin chiar din însăși familia personajului. Tatăl său, Nichifor Fătu, o seduce pe mama lui Filimon, se căsătorește cu ea, pentru ca mai apoi să-i creeze o viață insuportabilă. După ce divorțează, Nichifor Fătu încearcă să-și recapete fiul. Întrucât „nu există lege ca să ia copilul de la sânul mamei”, Nichifor Fătu decide : „Dacă nu-i am s-o fac eu”. Fiul său moștenește pornirile banditești ale tatălui, spărgând un magazin, apoi omorându-și prietenul pentru a-i lua soția”. Fundamentarea naturalistă a comportamentului, a legăturilor cauzal-temporale ale evenimentelor, într-o literatură care idealiza și poetiza, își avea rațiuni polemice, dar nici acest fapt nu trebuie exagerat. Oricum, cadrul (sau fundalul romanului) e naturalist, nu și conflictul.

Rugat să transpună fabula, într-un limbaj tranzitiv, însuși autorul nu ne spune mare lucru: „Eroul central, Filimon, ajuns la un moment crucial în viața lui, dragostea și căsătoria, își dă seama că nu este „om întreg”. Această descoperire îl conduce la concluzia că nu mai are rost să trăiască. Acceptă să moară. Dar, mai întâi, vrea să se clarifice: de ce sunt așa cum sunt? Și atunci își amintește taina ce i-a spus-o acel Dionisie Oprea, studentul care a citit atâtea cărți, că: „nervul cel mare, pe care îl are fiecare om... te leagă de centrul pământului, de vârful cerului”, iar el brusc descoperi că în el, acel nerv mare este rupt!

De aici zbaterile sale tragice: de a afla când, cum, în ce împrejurări s-a întâmplat nenorocirea lui... Pornește în Căutarea Răspunsului (a Destinului său), roagă Timpul (Apa Vremii) să se întoarcă îndărăt, ajunge la Bunica muribundă, pătrunde în Casa Copilăriei, găsește Lacătul Ruginit ce i l-a pus taică-său pe gură... În cele din urmă, ajunge să descopere că de la Nichifor Fătu i se trag toate și... se leapădă de el, îl contestă ca părinte, – blestemându-l pe el și pe tovarășul său Guja, bătrâna canalie! Atunci cei doi îl doboară la pământ, îi scot limba din gură și i-o retează... Filimon moare. În clipa de pe urmă are viziunea chipului mamei sale alături de care își găsește locul odihnei de veci”.

Expunerea fabulei, în varianta autorului, e centrată pe descoperirea că Filimon nu e om întreg. Destăinuirea i-o face Dionisie Oprea, chiar, accidental, un student exmatriculat? Sau e un exponent al intelectualității eșuate? Că a citit atâtea cărți? Sau cât de neesențială e parabola cu lacătul la gură în țesătura fabulei? Nu înaintăm pe calea extrapolărilor sau denaturărilor, dar, într-un regim al ambiguității scriiturii, criticii de la curte, birocrății literari și lacheii acestora nu puteau accepta adevărul că nu numai intelectualitatea basarabeană a fost, mult timp, repetentă la capitolul adevărului istoric, al identității ființei noastre. Dar să revenim la text. Ce e important în varianta fabulei, repetăm, în viziunea autorului, e că nu întâmplător protagonistul află adevărul identității sale cu prețul morții. Multitudinea de parabole grefate (observația cu parabole grefate e a Feliciei Cenușă) favorizează mai multe lecturi ipotetice, făcând din viața și moartea lui Filimon, din istoria unei familii, a unei societăți, un roman politic, în ultimă instanță, o antiutopie despre țara cea mai fericită.

Nu mai multă lumină face și Ion Simuț („Scriitura unei agonii”, „România literară”, 2006, 28 iulie), care insistă în câteva rânduri asupra altor scene cu alte adevăruri: „Cine este acest Filimon, anunțat din titlul romanului?.. El nu e cine credea că e. Aflat în comă, la limita dintre viață și moarte, într-o stare de semi-conștiință, el imploră destinul să-i dea trei zile și trei nopți pentru a dobândi suficiente deslușiri despre sine. Fusese victima unui accident sau, cel mai probabil, al unor agresivități, în urma cărora se trezește zdrobit sub un morman de bolovani și peste o stivă de scânduri. camera în care, într-o noapte, este prins fugarul Filimon de către Nichifor Fătu, în casa lui se prăbușește într-o galerie subterană, una din multele care macină pe dedesubt localitatea, galerii săpate nu numai pentru piatra obișnuită, ci și în căutarea prețioasei pietre galbene, interpretată în mitologia locală ca un fel de comoară ascunsă.

Deși prin memorii dureroase află ceva despre sine, Filimon plutește în incertitudini, până la sfârșit... Tot romanul e o îndelungă și chinuitoare zbatere în ceață: o explorare a memoriei fragmentate și a conștiinței tulburi, sub presiunea unui ultimatum. Acționează o somație interioară a sfârșitului amenințător. Filimon se simte ca și cum ar fi chemat la „ziua judecării”, într-un proces lumesc al propriei vieți. Dar cine e acuzatorul? Un anume Nichifor Fătu, care îi spusese lui Filimon că e un copil găsit în zona gării și plasat apoi într-o colonie din preajma carierei de piatră. Acesta ia creat lui Filimon în permanență impresia unui ins nefast, a unei autorități opresoare, pe care o detestă și cu care intră în conflict. Iar aceste conflicte se soldează de fiecare dată cu înfrângerea lui Filimon. Nichifor Fătu era șeful unei cariere de piatră, unde a lucrat și Filimon. Se declanșează obscure rivalități între cei doi, deși primul era de două ori mai în vârstă decât al doilea. Elucidarea firelor nevăzute care îi leagă într-un destin comun pe cei doi o realizează în final (în capitolul XIV, care e unul de deznodământ) Ghior, revenit dintr-un azil de bătrâni. Filimon este copilul lui Nichifor Fătu, rezultat al unui șantaj odios săvârșit în tinerețea sa de comisar asupra unei fete de șaptesprezece ani pentru a-i salva tatăl. Ulterior a fost smuls mamei căreia i-a spus că a murit. Filimon o va găsi însă în mod misterios pe mama sa în „bunica Ștefania” și va înțelege că fiica acesteia, Cristina, față de care avea o afinitate obscură, este sora lui (capitolul X este excelent prin poezia acestei comuniuni). Filimon va manifesta însă o atracție fatală față de soția lui Nichifor Fătu, Gafa, care va recunoaște că Rena este fiica lor. Maistrul Fătu, gelos și umilit, îi va înscena lui Filimon, drept răzbunare, un accident de producție (o ciocnire de vagoane), dar tot el îl va scoate de la pușcărie înainte de termen și-i va obține locuință. Între fiu (Filimon) și tată (Nichifor Fătu, necunoscut și nerecunoscut de fiu ca atare) se naște nu doar o rivalitate, ci și o ură de moarte. Episoadele acestei crunte adversități sunt numeroase. Frânturi dintre acestea reapar, pâlpâie în conștiința muribundului Filimon. Starea de confuzie a faptelor se menține pe tot parcursul romanului și e nevoie de un cititor foarte vigilent pentru a înțelege toate conexiunile și pentru a face toate deducțiile. Impresia de bâjbâiala prin întuneric, prin păclă, starea depresivă de imposibilă dezmeticire dintr-un coșmar se mențin copleșitor, compunând scriitura dificilă a unei agonii și a unei incertitudini existențiale. Romanul transcrie procesul obscur de conștiință a lui Filimon din ultimele sale trei zile de viață”. Și în această expunere detaliată atestăm nu mai puțină „transparență interioară”, dar și multă

dezordine, și contingență, inexactități în tratarea subiectului. Rămân multe enigme legate de o crimă sau alta, dar și de aurul lui moș Andrei.

Cu siguranță, din sumedenia de „țândări” e foarte dificil a reconstitui legătura causal temporală a evenimentelor. Așa cum am putut constata, fabula e transpusă în felurite variante. Dacă în romanul doric intriga și fabula se disting prin claritatea mobilurilor și limpezimea curgerii evenimentțiale, apoi în romanul ionic toate acestea sunt învăluite în ceață.

În romanul ionic jurnalul intim, memoria involuntară, monologul interior și mai cu seamă fluxul conștiinței conduc la estomparea legăturilor causal-temporale, la complicări în stabilirea unei logici efective, a cauzelor determinante, cu alte cuvinte, a mobilurilor unei sau altei acțiuni. Fluxul conștiinței, cum observă Salvatore Battaglia („Mitografia personajului”, Buc., Univers, 1976, p. 439), se bazează pe „asocierea liberă de idei” și conduce la distrugerea „tramei logice și temporale”.

Mai mult, în aceste câteva lecturi, romanul e conceput fie ca roman social, roman de idei, fie ca roman psihologic sau de analiză, fie ca roman naturalist, oniric, parabolic sau politic. E la urma urmelor un roman total, ce înglobează elemente ale convențiilor de diferit ordin într-un melanj baroc. Noul conținut de viață își căuta o formă nouă de expresie ce implică, la începuturi, o *ars combinatoria* a diferitelor elemente din diverse metode artistice. Intuiția noului conținut stă în ansamblul tuturor stilurilor, în bogăția relațiilor dintre personaje, în plurivocitatea acestui prozo-poem.

VII

Personajele. În romanul „Zbor frânt” sistemul de personaje și raporturile dintre ele se deduc mult mai lejer. Dificultățile de receptare, încurcătura din monologul dialogizat al lui Isai, între Isai-Acesta și Isai-Acela, între Isai și Ile etc. sunt departe de cele întâmpinate la încercarea de a pune cap la cap personaje, evenimente, situații, gânduri, cauze sau acțiuni. Rămânem cu multe confuzii și după a doua sau a treia lectură legate de Cristina sau Străina, de povestea cu aurul care poate fi lecturată și ca o parabolă neînțeleasă de Guja etc., etc.

Și aici, ca într-un autentic roman modernist, personajul e mai mult o stare de conștiință, o conștiință în conflict cu conștiința de sine sau cu conștiința lumii. Personajele romanului nu sunt „pozitive sau negative”, „statice sau dinamice”. Ele parcă se împart în „dominatoare și supuse”, dar nu prin temperament sau poziție, ci prin ceva foarte obscur.

Numele proprii, cu valori semiotice, au o mare importanță în vehicularea ambiguității. Astfel, se știe, Filimon înseamnă în elină *iubitor de oameni*, Nichifor – *biruitor*, din perspectiva zilei de azi, un înfrânt, iar în contextul timpului, Nichifor Fătu e un fel de „făt-logofăt” al noului regim, Andrei – *curajos, bărbătesc*, în roman toate numele au tocmai încărcătură negativă, ușor echivocă sau antitetică, în cazul lui Dionisie (o sugestie a beției, a instinctelor dezlănțuite, a orgiei), excepție făcând numele bunicii Ștefana și a surorii Cristina, iar Gafa, Guja, Ghior sunt nevrednice, lipsite de destoinicie chiar la nivel sonor, iar mama lui Filimon, de care protagonistului nu are știre, nu are nici prenume.

În câteva notițe, Vladimir Beșleagă schițează astfel sistemul de personaje: „În „Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine” personaje/ actanții sunt: Filimon (preschimbat de tată-său în: Felix), mama (de la care a fost răpit cu forța în copilărie), sora (geamănă) Cristina (medic), bunica, bunelul Andrei, Dionisie Oprea (student exmatriculat), Gafa (gazda lui Filimon), Rena (fiica mică a femeii cu care Filimon încearcă să întemeieze o familie), Nichifor Fătu (mare activist comunist, care a deportat oameni nevinovați), Guja (tovarășul său de crime), localități: Basarabești, Satul Amintirilor (unde s-a născut Filimon și-și are casa sora sa Cristina), Pârâiașul și Gardul care desparte cele două case, Gara (de cale ferată, unde mai activează Nichifor Fătu), Ceahlăul din depărtare etc. Timpul istoric în care este plasată acțiunea: perioada postbelică: anii '40 - '50 -'60...”

Filimon este una dintre cele mai interesante și complexe figuri din literatura basarabeană, e un personaj remarcabil prin intensitatea trăirilor și suferințelor, prin interioritatea-i bizară, prin tragismul condiției sale umane. El e o fire mioritică, supus unui fatum al destinului, are ceva

obscur în matricea ființei sale, dar, deși crescut ca un mankurt, își sacrifică viața doar pentru a afla cine este el și de ce nu e „om întreg”.

Filimon, în virtutea împrejurărilor, nu cunoaște pe maică-sa, nici pe bunica Ștefania (în elină, semnificând *inel, coroană*) sau pe sora sa geamănă Cristina, cu care ar fi putut avea un incest.

Într-o lectură *ad litteram*, Filimon e un tânăr zidar, „cu obrazul neras”, „presărat cu țepi negri și rari”, un muncitor fără identitate, mereu aflat sub ochii unui tată, cu trecut de comisar, dar de existența căruia nu știe nimic (e rupt de la sânul mamei și declarat înecat, înmormântat sub o moviliță). Filimon (când avea: șapte? nouă ani?), spărgând geamul, a fugit, ba mai înainte i-a întors vorba prima dată lui Nichifor Fătu și „i-a zis: jandarmule!”. El nu știe nimic despre sine (i s-a spus că a fost găsit la gară), e un supravegheat la școala de meserii, unde Nichifor Fătu are un director cunoscut, dar și un fugar cu repetate eșuări (din colonie, din Basarabești, în Satul Amintirilor), mereu vânat, nu realizează că este o pradă pentru Nichifor Fătu și complicii lui. (Nu întâmplător glasul studentului îi spune: „Nici nu știi cine te joacă pe degete”).

Ceea ce știe cu siguranță Filimon e că toți au nevoie de mâinile lui să urce la piatră, să dea cu târnăcopul, să care cu tărăboanța până își omoară mâinile și toată noaptea le bate de pereți, prin somn, iar gândurile le-a lăsat în paragină, uitate, le-a acoperit mălurile, trăiește, cum află de la student, fără știre, care îi spune: „tu nu știi, trăiești ca iarba... inconștient”. Aflând de la student că „tot omul are un nerv... ne străbate din tălpi până în creștet... nervul acesta ne leagă făptura de inima pământului și de crucea cerului”, Filimon nu poate iubi femeia cu care urma să întemeieze o familie. Are o primă revelație: cu nervul rupt, el se vede „un fel de om ori un fel de nimenea”.

E o victimă inocentă a unor întâmplări, dar și un nenorocit, un exponent al societății malade, în care oricine e spionat, al unei societăți clădite pe minciună și violență, pe fărâdelege și puterea birocratului (Dacă „nu există lege ca să ia copilul de la sânul mamei”, atunci tata lui Filimon, Nichifor Fătu, își face legea sa: „Dacă nu-i, am s-o fac eu”). E victima unei societăți în care se face legea celui mai tare. Iată de ce într-o societate anormală, Nichifor Fătu are asupra lui Filimon drept de viață și de moarte.

Tragedia lui Filimon nu poate fi sensibilizată decât în relațiile sale dialogale cu lumea. El nu o înțelege și nu e înțeles. Uneori „miel”, alteori „lup adevărat”, Filimon nu poate fi oprit nici de femeia care, după Nichifor Fătu, ar trebui „să-l îmblânzească definitiv”. În repetate rânduri, aceasta îi spune că nu e om întreg, pentru că n-a iubit-o, dar n-a iubit-o din teamă, pentru că (îi spune glasul eului dedublat) ea era pe marginea prăpastiei, ochii ei „privind cerul, fără fund cerul, fără fund prăpastia”. Abia înainte de moarte în ziua a treia, încercat de un sentiment acut al înstrăinării, are subit ultima revelație: „... m-au părăsit toți, o, mamă, care m-ai născut, de ce m-ai aruncat în lumea asta?”.

Problema acceptării sau neacceptării lumii de către protagonist sau viceversa: acceptarea sau neacceptarea protagonistului de către lume are loc și în „Zbor frânt”, dar fără acuitatea cutremurătoare, înaintată în prim-planul conștiinței lui Filimon, copleșită de înțelesuri incompreensibile.

În ziua a doua de reconstituire a destinului său, Filimon își aduce aminte cuvintele bătrânului zidar, cuvinte cu încărcătură simbolică, și cu mare putere de sugestie: „Piatra scoasă de sub sat, aici nu ține...”. E o idee magistrală pentru înțelegerea romanului, e un gând ce îl încearcă pe Filimon până și în apartament, în casa nouă (obținută de altfel la intervenția lui Nichifor Fătu), dar și aceasta populată de umbre, plină de glasuri, de care nu are scăpare.

„Încăpățînatul” de Filimon (în ochii lui Nichifor Fătu acesta e înfrânt, îmblânzit de femeia cu copil pe care, se pare, i-a ales-o el) nicidecum nu poate desluși glasul de după ușa oarbă: „Femeia are să-l în... îm...”. La început a crezut că totul i se trage dintr-o lovitură cu dosul palmei peste obrazul Renei, copila femeii cu care ar fi vrut să întemeieze un „cuibușor”, cu femeia care i-a spus nu o dată că nu e întreg, dacă nu a vrut să o iubească acolo sus, pe stâncă, la marginea prăpastiei care parcă îl sorbea, o situație dintre multe altele reluate ca un laitmotiv.

Tensiunea conflictului interior dintre el și lume este creată de nesfârșite angoase, mai toate legate de spații închise: cameră, casă, salon de spital. În fluxul conștiinței lui Filimon revine obsesiv teama de a nu afla, în timpul sortit, trei zile și trei nopți, adevărul despre identitatea sa.

Tentația libertății imposibile, sublimată în vis prin zborul cu mâinile, cu aripi ca păsările, dar cu piciorul legat cu o frânghie, într-o viziune poetică, fantastă, cu căderi reluate magistral pe tot labirintul existențial al protagonistului care e vânat ca o pradă are o mare forță de expresivitate. Orice încercare de evadare (din fântâna fără fund, din subterane, din pușcărie) chiar și într-un regim magic sfârșește cu drame metafizice.

Tortura explicitării răului, abătut asupra sa, atinge intensități maxime odată cu lămurirea coșmarului cu Nichifor Fătu, în două-trei scene îngrozitoare prin ferocitatea lor: Nichifor Fătu „odată strânge hățurile în stânga, iar cu dreapta învârtește chiuind o vargă lungă și mlădioasă deasupra apei – așa, uite – așa! – scândura de sub picioare lunecă prin apă, da, pentru că plutește acum pe o scândură și la ea sunt înhămați cei doi care trag pe sub apă, nu au voie să scoată capul nici pentru o clipă, imediat ce-ar scoate capul, scândura s-ar duce la fund și odată cu ea s-ar cufunda și el – să nu-i slăbesc o clipă! – iată, unul îndrăznește să scoată capul, apoi și celălalt, dacă se văd și se recunosc? atunci gata, s-a zis cu el! Nichifor Fătu prinde a învarti varga – ea, încăpăținată, îl ațâță, lasă că vă înfrâng eu, nu mai scoateți capul niciodată, până mă duceți sus, la izvoare! – ochii i se umplu de lacrimi calde – vreau să îmi închei și eu făgașul pe lumea asta, să-mi văd nepoții, dar voi, pe voi numai vă slăbești un pic... și izbește cu pieptul în zidul de salcâm, cu stânga trage de hățuri, iar cu dreapta învârtește energic varga lungă, mlădioasă, pe deasupra locului unde trebuie să fi plutind pe sub apă capetele lor...”. E poate cea mai înspăimântătoare expresie a relațiilor dintre părinți și copii, care într-o societate totalitară reeditează relațiile dintre stăpân și robi, dintre călău și victime.

Metamorfozele protagonistului, mai ales în episodul de la moară, au substraturi kafkiene, cu latențe extraordinare. Raportate la realitățile social-politice, acțiunile de mutilare și spălare a creierilor, în roman procesele de la moara simbolică, nu sunt gratuite sau total lipsite de sens. Citez un episod demn de literatura de groază: „La o parte! La o parte! strigă câțiva handralăi tăbârcind niște saci grei. E rândul lui Nichifor Fătu! Macină dumnealui! Nichifor Fătu vrea să facă semn să toarne, dar deodată sare din loc, apucă el sacii și-i deșartă. Pietrele uruie gemând, și Filimon simte cu tot trupul: cu mușchii și picioarele, cu toate osișoarele lui, că... – pe mine mă macină! pe mine m-au aruncat între pietre! Pietrele se învârtesc, și el se întinde printre ele făcându-se pulbere – să nu uit... ce vor ei? ...m-au turnat în coș, toate osișoarele mi le fărâcă... – deodată tresare: dar ochiul? a rămas în spărtură, stă înfipt în așchia de sticlă: Curge, măi! – gata, m-au măcinat?”. Din făină se face beton și se toarnă într-o formă: „Ia uitați-vă! Îl pipăie niște mâini, multe mâini, îi tare! și seamănă cu un om! – Ce om, bre, dacă-i beton? Beton, dar cu chip de om! – auzi? se cutremură Filimon, m-au măcinat și m-au făcut de beton... de asta am uitat... tot... nu... nu vreau! Țipă el, dar cine îl aude? – Cioc! – îl lovește cineva cu un ciocan într-o coastă, - Bun! Și dincoace, la frunte! – mă îndreaptă pe unde socot că nu-s prea reușit... Ce-ați făcut din el?! se aude un glas de femeie – cine strigă? glas cunoscut, dar nu-și aduce aminte... am uitat tot... toooo la cuptor cu el! zice un alt glas, de bărbat, și niște mâini îl întorc cu fața spre cuptor și prind a-l împinge spre gura roșie...

Baaamm! – se clatină el înainte și înapoi, iar înainte, iar înapoi și odată se prăbușește pe podea și se sfarmă bucăți:

– m-am sfă-râ-mat...”.

Filimon, „fără vedere”, vede mai bine în Satul Amintirilor, unde află adevărul despre sine și i se leagă nervul la loc: „ – bine, Filimoane, și acum află că tov. Nichifor Fătu, care își zicea că e tată-tău, cum te-a luat cu forța de la mamă-ta, tot așa cu forța a avut-o și pe maică-ta, la șaptesprezece ani, când v-a zămislit pe voi –

- minți, corcitură! ea singură a venit la mine în pat –
- a împins-o tată-său, ca să-l lași în pace! – tu l-ai lăsat până ai avut-o pe fiică-sa, pe urmă l-ai deportat –
- Comoara, ia-ți comoara! taci!”

Nichifor Fătu și Guja îi taie limba lui Filimon care „se înecă într-un gălgâit peste care veni, ca o apă, foșnetul dudaielor uscate, pline de praf, dându-i năvală pe gură, lipicios, umplându-i gâtulejul... și urletele schelălăite ale dulăului din buruieni... apoi totul se transformă într-un horcăit care-i umplu urechile asurzindu-l...”. Este adevărul pentru care Filimon a plătit cu restul zilelor, a plătit cu viața. În plan metafizic, el este un biruitor asupra împrejurărilor, asupra destinului de condamnat, asupra sa, căci toată viața a fost „fără voință, aplecat”, iar trei zile și trei nopți constituie pentru Filimon un act de purificare în ideea de a deveni „om întreg” (în contextul relațiilor cu celelalte personaje) obține valori plurivoce (O situație identică întâlnim în „Zbor frânt” cu Isai, văzut de soția sa, „cuminte” cândva). Cuvântul bivoc constituie modalitatea fundamentală în poetica transfigurării personajului în toate romanele lui Beșleagă.

Nichifor Fătu, tatăl lui Filimon și al Cristinei, este un posedat, un nebul al disciplinei, al ordinii, al forței brutale și violente, un criminal care își ucide fiul. Viața, pentru el, e o luptă continuă, o vânătoare, iar copiii săi sunt când niște idioți, când niște mânzoci („la treabă trebuie puși mânzoci”), el e stăpânul care a dominat efectiv o lume și o mai domină în visele și fanteziile sale, a vânat cu voluptate pe toți, dar mai întâi pe fiica de șaptesprezece ani a lui moș Andrei, socrul său, dar și pe cumnatul, familiile cărora le deportează.

Într-o viziune caricaturizată, Nichifor Fătu nu e numai stăpânul de altă dată, dar și sluga fidelă (se autodefinește „câine bătrân”), care „știe metodele și șiretlicurile șefului”. A fost comisar, șef de carieră, șef de gară și subșef. A bătut tot felul de dușmani, i-a strâns pe codreni în colhoz, nu are remușcări pentru faptele săvârșite, dar are în ochi vedenia femeii înalte și subțiri și nu poate scăpa de flăcările roșii-vineții, din care ies umbre, lucruri, umbre de oameni, vii și arată cu degetul la el. El avea o vorbă: „eu n-o să îmbătrânesc niciodată! cum? Uite-așa! mâncare bună, udătură cu măsură, de lucru, doamne ferește, să nu te lași, și să iubești”.

Pentru el, Filimon e ca și „înfrânt”, iar Cristina e încăpățînată, nu-l mai ascultă. Cristina a răs o dată de dansul (nimeni n-a răs pe lumea aceasta de dansul). Nichifor Fătu, om în etate (ajuns la „capătul zbuciumărilor”, „numai greutatea, hai și hai, tot la fuga”), vrea să-l achite pe Filimon pentru o crimă, se pare, cu multe necunoscute, acum după ce a ținut altă dată cu tot dinadinsul să fie judecat Filimon pe doi ani pentru o ștrengărie.

Figura lui Nichifor Fătu („cu ochii nemișcați ca de sticlă, cu pleoapele lăsate peste ei, dar numai pe jumătate, și cu pungi mari vineți sub ochi”) e tipică pentru un conducător cu nostalgii totalitare, nemulțumit de tineri, de schimbările din societate. Se vrea mereu angajat politic, e plin de proiecte, deși nu e totdeauna perseverent.

Nu-și duce la capăt chiar toate intențiile. Când e șef de carieră nu reușește să toarne până la capăt „statuia marelui conducător”, care trebuia să aibă patru metri înălțime, nu a apucat să toarne decât cizmele: „apleacă-te în fața cizmelor! voi aiștia, nu știți să vedeți în spatele detaliului întregul” (Nichifor Fătu simte că i se umplu ochii de lacrimi). El scoate piatra galbenă de sub sat și se prăbușesc casele noaptea sub pământ.

Aflat în cabinetul șefului, el are vedenii din trecutu-i de comisar (de acum 30-20 de ani), retrăind imaginar plăcerea subordonării militare („Drepti!” și toți se ridică rămânând țepeni, ca niște lumânări). Are conștiința datoriei împlinite. Își mai păstrează vestigiile trecutului său „glorios”: „Cu viața a plătit” („Atâtea cocarde și semne se rânduieră, dar acum... rămăsese fără nici unul”, dar le poartă în buzunarul de la piept, pentru toate a plătit cu zile, cu nopți, cu ani, cu bucăți de viață). El știe un adevăr amar: „cât îi omul mare și tare” toți se aștern în calea lui, „cum cade și ajunge iar jos”, toți îl părăsesc. În cabinetul șefului, cu mobilă masivă, are senzația că e urmărit, înregistrat, spionat. Este năpădit, înfricoșat de obsesii. Iată-l îngrozit de „ochiul negru”: „... întâi e mic cât un bob, dintr-odată crește, se face un ghem negru și-i aproape, de tot aproape, să întinzi mâna și să-l prinzi – dacă aș putea! I-aș arunca naibii în foc să nu mi se bage mereu în ochi! drăcie, ia să mut ochii în altă parte spre ungherul acela... brusc ochii se întorc spre colțul din dreapta care taie cele două rânduri de scaune – am scăpat, l-am păcălit! – și rămân iar nemișcați, cu pleoapele grele acoperindu-i pe jumătate – alb, aici e alb! ... Știe că nu o să dureze mult și ghemotocul negru o să vină iar – să nu mă gândesc, să nu-mi aduc aminte...”.

Nichifor Fătu e doborât de ani și de spaima trasă atunci, când „l-au aruncat atunci pe jumătate mort de pe malul înalt în lutniță, ori de ce i se bagă în nări, în plămâni, în suflet mirosul acela înăbușitor care-l urmărește de atâția ani, „de ce ochiul acesta care vine, vine până se face o gură neagră, o spărtură în cer, în pământ, în aer, în perete, în apă – oriunde aș privi! vine și-mi înghite capul și nu mai știu ce fac, mi se încurcă toate în minte – zilele și nopțile faptele, gândurile”.

Nichifor Fătu are metodele sale de a da pe cale dreaptă pe Filimon. I-a fost greu atunci când Filimon s-a vârat în magazin și a furat o bicicletă, dar nu era să-l lase să se facă hoț și l-a băgat la pușcărie pe doi ani; bătaia aceea la mama Ștefana de l-a făcut neom. Filimon și Nichifor Fătu alcătuiesc un cuplu care se completează reciproc. Dacă Filimon are remușcări de conștiință, încearcă să-și explice felul său de a fi, ieșirile sale greu de înțelese, apoi Nichifor Fătu este curat, nu are nicio vină. Acționează conform ordinului de la centru. E convins că s-a „dus dracului disciplina” și că trebuie să fii aspru, „să nu te bați pe burtă cu subalternii”. Limbajul de lemn îl caracterizează de minune: „cadrele! trebuie reînnoite toate, din iști care zâmbesc critic pe sub mustăți să nu rămână nici unul, un lucrător trebuie să fie ordonat și ascultător”. În lucruri nevinovate vede „chestie politică, chestie de securitatea statului”. El are să ajungă la centru și o să le spună „cine-i acel student și despre cărțile pe care le împarte anumitor tineri”.

În fața șefului: „Nichifor Fătu se încruntă: în chestia aceea a fost implicat și unul care – știu, îl întrerupse șeful, mata ai făcut demersuri pentru el să-și facă pedeapsa aici, în carieră ca să-l ai permanent sub ochi – psst! zice Nichifor Fătu, aici este unul – acela peste care s-a surpat zidul? – da, adică, nu... Nichifor Fătu amuțește: acela ascultă! ce-ar fi să-l îndemn pe șef să facă recurs judiciar? dar de ce oare a pomenit despre intervenția mea pentru Fe-li... Fi-li-?!- Fe-li? Fi-li?! Exclamă mirat șeful, dar cine-i acesta Fi-li, căruia te ferești să-i zici pe nume? – Fe-li? Filimon, îngăimă Nichifor Fătu, este un tânăr zidar, care – numai este? – ba este! acela care nu mai este iata-l pe scaunul din colț, Fe-li... iar Fili... a fost la Basarabești aseară, a obținut apartament, și-a luat femeie, știi? Cică ar avea niște apucături ciudate: când e singur cade, bate cu pumnii în pământ, se lovește la tâmple, bătrâna-l știe de mic, zice că asta de când cu zidul – deci, pe acesta vrei să-l achiți acum după ce-ai ținut să fie judecat când cu cele trei vagoane de piatră pe care le-ai livrat dumneata în calitate de șef de carieră? – eu? Face speriat Nichifor Fătu – absurd iată-l pe responsabilul pentru marcarea și transportarea pietrei, uscățivul de colo care stă cu capul plecat spre umărul stând și... se uită la scaunul pe care șezuse acela – nu-i! a șters-o strigă Nichifor Fătu, vreți să spuneți că eu aș fi vinovat?! nu, cu mine nu o să vă meargă! există hârtii, există documente – există și martori vii, adăugă șeful. Nichifor Fătu se încruntă: știe că uscățivu-i mort, altfel de ce-ar zice? și deodată își dă seama că nu-l va ajuta să-și facă dreptate, nu aceea care se trece în hârtii, ci aceea din suflet, din inimă, simpla dreptate omenească, care-ți trebuie atât de mult când te pomenești ajuns la capătul zbuciumărilor”.

Nichifor Fătu e produsul firesc al disciplinei și ordinii totale, dar și o jertfă a sistemului totalitar. Este ceva ce unește lumea romanului, ceva obscur ce coboară în rădăcinile ființelor; toți sunt cuprinși de spaimă, sfâșiați de dureri fizice și metafizice, se simt în pericol permanent, și stăpân, și slugă se mișcă într-un univers terifiant; toți parcă nu au scăpare trăind concomitent în două lumi: reală și imaginară.

Cristina, sora geamănă a lui Filimon, e medic, are casă în Satul Amintirilor. Este o fire interiorizată, o tânără încercată de spaime neînțelese și un frig existențial greu de suportat. Ea e ,, cuprinsă de un val de frig care-o luă de jos, de la picioare, și ea, pășind în casă, deschidea ușile și le lăsa deschise în urma ei – vrea să vadă: e într-adevăr așa ori poate-i o senzație subiectivă? Abia acum, seara, după ce se frământă destul, descoperi de unde pornește acel fior de gheață, care o pătrunse când intră pe poartă – acolo, la spital, unul dintre pacienți, în timp ce îi lua pulsul, o privi cu ochi tulburi: „doctorii oare se îmbolnăvesc și ei?” – dădu din cap: se întâmplă. Pacientul, un omulean roșcovan cu barbă rară, zâmbi amar: ziceam eu, cine umblă pe lângă boală... - parcă-i îngheță inima. Aceeași senzație stăruia și după ce intră în casă, de acum de câteva ore, iar după ce se lăsă seara și veni careva de la Morăraș: „vă poștește la masa dumnealor”, gândi că sa-ar amesteca prin lumea care petrece o răci și mai tare...”.

Chipul Cristinei se asociază cu casa care e un spațiu nelipsit de anxietăți. Spre ea se îndreaptă Filimon pe căi ocolite, prin labirintul subteran, ajutat de forțe magice, dar și Nichifor Fătu cu complicități săi. Relațiile dintre Filimon și Cristina se precizează într-un dialog imaginar: „Cristina văzu pe Străina: „iat-o la doi pași, stă neclintită, ca dăltuită în piatră, cu fetița dinainte îmbrățișată de umeri, stă și o privește cu ochi albi de piatră: dă-mi-l înapoi – ți-am spus, nu-l cunosc, sunt medic, am grijă de bolnavi, nu să iau bărbații altora, și pleacă, sunt obosită! – și eu sunt, uite-o, arată la fetiță, umblăm și-l căutăm, simt că-i după paravan, acolo! Cristina dă iar cu mâna și figura de piatră dispare, nu! se dă mai la o parte, numai fetița rămâne pe loc – ochiul? Acuși te suprim... citise undeva de curând că în secolul nostru tiranul cel mai mare care torturează, deformează, induce în eroare, face să deraieze minți, să curme vieți, este ochiul – cum? acest cel mai evoluat organ? – vorbi cu un coleg și-i mărturisi, că într-adevăr bănuise și ea ceva vag în această privință, dar fraza „ochiul tiran al fiecăruia din noi”, o izbi profund. Colegul râse: poate că orb te-ai simți mai bine? Cristina întoarse capul de la locul de unde s-au retras Străina și fetița – dar asta, poate, pentru că ochiul nostru a rămas la stadiu de dezvoltare a omului de acum zece, douăzeci, treizeci de mii de ani, pe când lumea s-a complicat într-atât – un filozof antic, spuse colegul, și-a scos ochii ca să poată gândi mai bine...”

Ochiul Cristinei deformează realitățile, confundă realul cu irealul, transgresează spații și timpuri: „Dintr-o dată-și scoate baticul de pe frunte ca pe un cerc ce-o strângea, și-l pune pe genunchi, și pe dată lumea care părea atât de strâmtă, concentrată într-un singur punct ce se află aici, în cap, își recapătă proporțiile normale... și timpul, ca și spațiul se dilată, se comprimă... care-i interdependența? dacă aștepti pe cineva timpul curge extrem de încet, se dilată, așteptarea e golul, e dureroasă... colegul meu zicea că există un timp obiectiv și unul subiectiv: al meu, al tău, al lui, al nostru... ce enigmatic e timpul, doar spațiul e clar: iată-mă, stau aici, pe scaunul acesta din mijlocul casei, la dreapta mea se aud trosnind lemnele în sobă, dar trebuia demult să simt căldura... de ce tot privesc la geamul din fund?”

Cristina este o ființă creștină, demnă de numele ce îl poartă, seamănă cu maică-sa (care în roman nu are nume).

Guja (trădătorul cel mai credincios) deșteaptă făptură, ce-i drept, toată viața a fost mâna dreaptă a lui Nichifor Fătu, pe care, până la urmă, îl vinde. Are conștiința că „lumea-i clădită pe rău, pe violență”, iar el e maestrul. Fără Guja nu se face nimic în lumea romanului. Întors din azilul de bătrâni, el vrea să găsească banii, aurul, comoara lui moș Andrei (linia polițistă a subiectului), și să se despartă pentru totdeauna de Nichifor Fătu. Nu vrea să moară ca un câine, pe sub garduri.

Ghior (corcitură care așteaptă mâna Cristinei) îi știe toate secretele lui Nichifor Fătu. Cele mai multe se nășteau în capul lui, iar Nichifor Fătu le trecea în fapt. O vrea de nevastă pe Cristina pe care i-a merit-o Nichifor Fătu.

Dionisie Oprea (studentul cu ochelari) este cel care sucește mințile lui Filimon, îi întoarce sufletul pe dos. El împarte cărți tinerilor, la gară se întreține cu turiștii străini, în limbajul epocii, cu cei de dincolo de „cortina de fier”. În viziunea lui Nichifor Fătu, acesta e un element periculos pentru securitatea statului.

Toate personajele se află într-un sistem de relații dialogale foarte diverse și bogate. Personajele, cu excepția lui Nichifor Fătu, nu au date precise ale caracterului tradițional, dar comportamentul lor este explicabil prin conjunctura în care trăiesc. „Corcitură” e un calificativ ce trece din gură în gură, de la un personaj la altul. Până și Cristina, la un moment dat, devine, în gura Gafei, o „stricată”.

Celelalte personaje secundare (multe dintre ele fără nume și prenume) – Străina, Șchioapa, Gafa, bunelul Andrei, bunica Ștefana, mama lui Filimon, șeful lui Nichifor Fătu, colegul Cristinei etc. – ca, de altfel, și protagonistul Filimon, nu sunt caractere, ci niște reflexe ale unei stări de conștiință, pentru că totul e interiorizat, totul e dialogizat într-un flux de conștiință. E ceea ce se întâmplă și cu tragedia personajului care se mută în interioritatea lui.

Modalitățile de psihologizare ale personajelor secundare sunt cele cunoscute din „Zbor frânt”, descoperite și explorate preponderent de romanul doric, de maniera lui Marin Preda sau Petru Dumitriu, dar mai au și ceva din fiziologismul Hortensiei Papadat-Bengescu.

Poetica și po(i)etica romanului (Va urma)

Prozator și dramaturg original prin începuturile sale literare de la 1953 (cărțulia de nuvele intitulată oarecum prozaic *La noi în sat*), Ion Druță a evoluat de la carte la carte, în 1957 dovedindu-se un autor de întâia mărime în cadrul literaturii moldovenești a timpului, prin povestirea de proporții *Frunze de dor* (considerată de V. Coroban și de alți cercetători literari roman), în 1959 afirmându-se ca novelistul numărul unu în întreaga literatură română est-pruteană (prin culegerea de proze scurte *Dor de oameni*), ulterior devenind prozatorului cel mai important al literaturii moldovenești prin romanele *Povara bunătații noastre*, *Biserica Albă*, *Clopotnița* și dramaturgul fără pereche (în spațiul dintre Nistru și Prut) prin *Casa mare*, *Păsările tinereții noastre*, *Frumos și sfânt* și alte drame de o adâncă rezonanță psihologică și gândire filozofică și de o artă scilpitoare a dialogului și a subtextului faptelor și evenimentelor prezentate.

Pe parcursul a cel puțin patru decenii nuvele ca *Sania*, *Bătrânețe*, *haine grele*, *Murgul în Crimeea*, mai apoi *Toiagul păstoriei* ș.a. au fost tratate pe drept cuvânt ca mostre ale prozei scurte moldovenești.

Din preferințele criticii de specialitate de la noi n-a lipsit excelenta nuvelă druțiană *Ultima lună de toamnă*, specialiștii în teatrologie n-au încetat mult timp să elogieze spectacolele cu piesele scriitorului *Casa mare*, *Păsările tinereții noastre* și *Frumos și sfânt*, iar puținii exegeți care s-au aplecat asupra eseisticii literare est-prutene au subliniat caracterul îndrăzneț, original și chiar exemplar al unor articole și eseuri ca *Eminescu – poet național*, *Lumea lui Cehov* sau *Mozart la sfârșitul verii*.

Așa se face că Ion Druță și-a câștigat în mod cinstit faima unui prozator, dramaturg și, în ultimul timp, eseist de frunte în contextul literaturii române din Republica Moldova. El are ochi ager, atent la felul de a fi și de a se manifesta al omului zis simplu, o minte pătrunzătoare în esența lucrurilor și o pană talentată, în măsură să prezinte în chip original, într-un stil bine nuanțat umoristic acțiunile personajelor sale și să le dezvăluie subtextul filozofic important. Moș Mihail din *Sania*, caporal Harabagiu din *Murgul în Crimeea*, badea Iacob din *Dor de oameni*, Onache Cărăbuș, Nuța, Mircea Moraru din *Povara bunătații noastre*, Horia din *Clopotnița*, Ecaterina cea mică din *Biserica Albă* și alte personaje druțiene au rezonanțele unor tipuri de oameni ce reprezintă cu demnitate românul moldovean pe parcursul istoriei zbuciumate a poporului nostru.

Toate acestea pe de o parte și până la un punct concret al istoriei literaturii române est-prutene, aproximativ până pe la 1990. După acest an imaginea lui Ion Druță-scriitorul a început să piardă considerabil din prestața, strălucirea și exemplaritatea sa. De vină e, întâi de toate, scriitorul însuși. La un moment dat el declară că se dă jos din „căruța națiunii”, că, adicătelea, este un scriitor „crescut pe la vecini” (la Moscova, printre ruși). În problema denumirii și esenței limbii vorbite la est de Prut se pronunță în chip echivoc: o numește „firește, limba română”, dar își îndeamnă cititorul să nu discute despre aceasta „cu toți proștii” ori chiar îi spune că poate s-o numească limbă de stat, limba noastră sau „natală” (a se vedea: Ion Druță, „Ora jertfirii”, Chișinău, 1998, pag. 215 ș.a.).

Apoi alte afirmații druțiene se dovedesc tributare unei gândiri învechite pe fundalul înnoirilor principiale generate de restructurarea și transparența gorbaciovistă de pe la 1985. Cu o încăpățănare greu de înțeles în cazul unei minți agere, cum o știam din creația lui anterioară, scriitorul rămâne la nivelul „permis” odinioară de condițiile social-politice ale regimului comunist totalitar și ale metodei de creație realist-socialiste. Primul a semnalat acest cusur al gândirii și, respectiv, al creației literare a scriitorului confratele de breaslă mai tânăr Constantin Munteanu, citând mostre concrete și convingătoare într-o „Scrisoare deschisă” adresată lui Ion Druță și publicată cu supliment în săptămânalul „Jurnal de Chișinău” la 16 noiembrie 2001.

Au urmat critici nemiloase, cel puțin parțial îndreptățite, din partea unor scriitori tineri sau relativ tineri, ca Iulian Ciocan (revista „Contrafort”, 1997, nr. 8), Maria Șleahțișchi și Lucreția Bârlădeanu (revista „Contrafort”, 2002, nr. 9-10), Anatol Moraru (revista „Contrafort”, 2003, nr. 1) ș.a.

Se schimbă realitatea social-politică și cea literar-artistică, evoluează critica literară și cititorul (care e aproape inexistent) și în acest proces absolut natural este chemat să evolueze și scriitorul, fapt care însă nu se întâmplă în măsura convenită cu Ion Druță, rămas, din păcate, la unele opinii „vechi” ori învechite despre istoria, limba și perspectivele românilor moldoveni.

Însă nu numai scriitorul însuși este de vină că imaginea sa a început să piardă considerabil – repetăm – din prestața, strălucirea și exemplaritatea cunoscute câteva decenii la rând. „De

vină” sunt și cel puțin câțiva confrăți de breaslă – Vasile Vasilache, Vladimir Beșleagă, Serafim Saka, Nicolae Esinencu... – care s-au impus atenției publice și criticii de specialitate printr-o scriitură modernă, de altă natură decât cea realist-socialistă. Despre acest lucru au vorbit clar, răspicat și convingător criticii literari Alexandru Burlacu (Chișinău), Ion Simuț (Arad) ș.a.

Atare fapte literare nu pot fi trecute sub tăcere atunci când e vorba de o evaluare competentă și obiectivă a procesului literar din republică. Ele învederează adevărul că, pe de o parte, Ion Druță are merite mari și incontestabile în literatura română din Republica Moldova de până la 1985, dar pe de altă parte scriitorul se dovedește în unele privințe depășit în contextul înnoirilor prin care se caracterizează în prezent proza unor confrăți de breaslă receptivi la suflul nou al gândirii social-politice și al expresiei propriu-zis literare.

Așadar, Ion Druță este o personalitate bine cunoscută la nivel național, parțial – și la cel mondial, unele opere ale scriitorului fiind traduse în limbile mai tuturor republicilor ex-sovietice, în Franța, Polonia și în alte țări, nemaivorbind de ecoul piesei *Frumos și sfânt*, al nuvelei *Murgul în Crimeea* și al romanului *Povara bunătății noastre* în România. Din păcate însă, după cum am încercat să arătăm, atât sub aspectul viziunii asupra faptelor și evenimentelor contemporane, cât și sub acela al expresiei propriu-zis literare, creația scriitorului are și cusururi regretabile.

Mai ales în contextul evoluției de ultimă oră a scrisului nostru literar-artistic, creația lui Ion Druță nu contribuie în măsura cuvenită la constituirea tezaurului cultural-istoric al Moldovei, o parte considerabilă a personajelor druțiene fiind de alte origini decât română (moldovenească): Ecaterina a doua, Grigorii Potiomkin, Paisie Velicikovski, Tolstoi, Stalin (în piesa recentă, publicată deocamdată numai în rusește, – «Ужин у товарища Сталина»). Personajelor memorabile de obârșie autohtonă, pomenite de noi mai devreme, le-ar sta bine în compania unor adevărați eroi naționali, ca Ștefan cel Mare, academicianul Ștefan Ciobanu, Nicolae Testemițeanu, Anatolie Corobceanu ș.a., cărora un autor de mare și original talent le-ar găsi, fără îndoială, echivalente artistice de o puternică rezonanță în sufletul și în conștiința cititorului de azi.

Despre modernitatea scrisului druțian și, prin urmare, despre contribuția lui la diversificarea stilistică a literaturii noastre este de-a dreptul riscant să începem vorba.

Creația lui Ion Druță nu reflectă grijile și aspirațiile de ultimă oră ale cetățenilor republicii, în particular ale tineretului, în condițiile arhicomplicate (cu lipsa de perspectivă a lor în realitatea meleagului natal, cu emigrația galopantă și catastrofală, cu schimbarea bruscă, nici pe departe în bine, a gândirii social-politice, economice, naționale a generației noi etc.), nu conține sugestii impresionante și binevenite referitoare la viitorul tineretului și, mai larg, al nostru al tuturor.

Nu poate fi nici vorbă despre contribuția prozei, dramaturgiei și eseisticii druțiene la stabilirea și dezvoltarea unei direcții noi, contemporane în arta noastră literară; cu toate meritele incontestabile ale nuvelor, romanelor, operelor dramatice și eseistice ale scriitorului, relevante de noi la locul oportun, acestea rămân o expresie, în multe privințe – pregnantă, a unei etape depășite a istoriei literaturii noastre; mesajul uman al creației druțiene nu s-a învechit, dar el este expresia unui timp trecut, scriitorul făcând de pe la 1990 încoace mai curând politică decât propriu-zis literatură. Or, de la un scriitor ca Ion Druță suntem în drept să așteptăm ceva mai mult și mai bine orientat în mișcarea de idei a zilei de azi. Cuvântul lui bine cântărit în condițiile acerbei confruntări între ideile progresiste și cele retrograde ar putea fi de un real folos tuturor aceluia care nu exclud contribuția druțiană benefică la scoaterea poporului din sărăcia materială și spirituală și la orientarea lui spre o gândire social-politică și națională dreaptă, activă, rodnică și cu sorți de izbândă în înclăstarea dintre forțele diametral opuse, care sfâșie nemilos societatea moldovenească.

Concluzia noastră este contradictorie ca și creația scriitorului, care se distinge atât prin virtuți incontestabile, cât și prin limite regretabile, pe care ne-am străduit să le fixăm aici obiectiv, nepărtinitor. Dacă odinioară numele Druță ocupa locul de frunte în ierarhia imaginară a valorilor literare est-prutene, acum el nu “ține piept” concurenței din parte lui Vladimir Beșleagă, Grigore Vieru, Nicolae Esinencu, Nicolae Dabija ori, dintre criticii și istoricii literari, Mihai Cimpoi, eventual din partea altor câțiva scriitori care trec și la ora actuală a literelor noastre drept autori talentați, activi pe tărâm literar și obștesc și de real prestigiu.

Cu o imensă părere de rău repetăm că meritele lui Ion Druță, pe care nu le minimalizăm, țin de perioada de până la 1985, astăzi creația scriitorului neregistrând cel puțin o încercare de punere în dezbatere a unor subiecte actuale și stringente ale realității contemporane sau de inițiere a unei modalități literare ce s-ar îndepărta vizibil de scrisul realist-socialist, cunoscut printr-o tratare prudentă și chiar greșită a problemelor social-politice, economice, naționale și de altă natură.

În nuvelistică, scrierile epice de proporții și în dramaturgia druțiană aflăm dezvăluite mai multe valori moral-etice: hărnicia, recunoștința, generozitatea, bunătatea, compasiunea, îngăduința, gătința de a veni în ajutor semenilor, pioșenia, însușirea de a fi milostiv, semănător de voie bună și altele. Dar, printre acestea, cea mai frecventă este demnitatea umană. Această noțiune a conștiinței s-a bucurat de atenția sporită a scriitorului pe parcursul întregii sale creații, constituindu-se într-un laitmotiv.

În domeniul beletristicii, sentimentul demnității atestă o impresionantă vechime: îi aflăm obârșia încă în mitul grecilor antici „Prometeu” în care ni se mărturisește cu deosebită mândrie că ființa umană a fost plăsmuită „nu cu fața plecată spre glie, asemeni dobitoacelor, ci cu capul sus și fruntea nălțată spre stele, după chipul și asemănarea zeilor”.

Este concludent faptul că scriitorul basarabean consideră demnitatea expresia cea mai de seamă a frumuseții, factor determinant al ființei omenești.

Prin vocea lui Tudor Mocanu, personaj din piesa *Doina*, ni se oferă o revelatoare confesiune de credință: „Din tot ce are omul mai frumos pe lume, eu aș pune pe locul întâi demnitatea. Asta-i totul. De mic copil, cum se ridică copăcel, omul caută cu coada ochiului în jur, ca nu cumva să-l calce cineva pe ce are mai sfânt. Demnitatea e ca și cum ai duce o farfurie de apă pe un vârful de deget. Atâta ești om, cât e plină farfuria”. O remarcă: Mărturisirea nu exprimă esența moral-etică a personajului, acțiunile ni-l prezintă altfel: ca pe un filistin.

Pentru popoarele sovietice secolul XX a fost unul cu serioase devieri morale. Nu întâmplător, în primii ani ai restructurării gorbacioviste, Druță menționa cu amărăciune: „Ani și ani de zile cinstea, demnitatea, înțelepciunea au fost călcate în picioare și murdărite în așa fel ca să nu mai poată fi curățite în vecii vecilor” (Ion Druță. *Ora curățirii: scrisoare tânărului cititor // Literatura și arta*, 1989, 5 ianuarie, p. 1). Dintr-o intenție nobilă de a zădărnici procesul inuman de ruinare a conștiinței naționale au izvorât, credem, acele scrieri de proză și dramaturgie druțiană, în care aflăm reflectată tema la care ne referim.

În primele plachete de nuvele (*La noi în sat*, 1953 și *Poveste de dragoste*, 1954) sentimentul demnității umane îl aflăm în scrierile *Problema vieții* și *Rubanca*. Băiețușul Petrea din *Problema vieții* ni se destăinuie: „Într-o zi vechilul pântecos al lui Țăbuleac m-a poreclit „țâncan”. Porecla asta cânească, ghionturile lui Zeblemschi mă frigeau de zece ori mai tare decât orice parovic, și inima mi se strângea de obidă [...], pe obraji au început să-mi curgă lacrimi”. Această confesiune, pătrunsă de sinceritate juvenilă, reprezintă vocea interioară a demnității. Plânsul e protestul copilului săvârșit pe potriva situației sale și a vârstei.

Bănuindu-l ne colhoznicul Toader de intenția de a comite un furt, Rubanca din nuvela omonimă se resemnează când află că Toader o căuta în câmp să-i împărtășească o bucurie – nașterea unui fecior în familia sa. Neprefăcuta și profunda resemnare a eroinei este o consecință a curățeniei ei morale.

Și mai bogată în sensuri și nuanțe emotive ne apare tema demnității în nuvelistica din anii șaizeci. În scrierea *De demult și de departe* – o confesiune lirică între autor și copilăria sa – naratorul peregrinează imaginar prin Chișinău, se oprește în fața monumentului lui Ștefan cel Mare și, ne lângă sentimentul de bucurie că l-a recunoscut pe slăvitul domnitor, este cuprins de o puternică jenă: „i-i rușine că nu ține minte anul când a urcat el pe tronul Moldovei”. Ni se sugerează un gând prețios: conștiința cetățenească presupune cunoașterea în detalii a istoriei neamului din care faci parte.

Bărbații de o admirabilă forță fizică, Andrei și Lisandru din nuvela *Piept la piept*, se află câteva ore în șir într-o efervescentă confruntare fizică – își încearcă forțele la tradiționala trântă moldovenească. Competiția le solicită la maximum și forțele intelectuale, deoarece are loc concomitent și o întrecere la glume. Rivalitatea fizică și intelectuală de limită îi menține însă pe ambii pe unda de voie bună, ei despărțindu-se inteligent, frumos și demn.

O neobișnuită probă fizică se produce și în nuveleta *Năvălirea hunilor*. Adolescentul Andrei intră în luptă cu un coleg de școală arțăgos, care se aseamăna cu un hun. Din încăierare Andrei iese cu haina ruptă, plin de vânătăi, dar biruitor. Și Druță își încheie scrierea într-o modalitate ce merită a fi reținută: „Hunii primiseră lovitura, asta era principalul. Pentru că a răsufla slobod, a te simți că ești și tu om – ceva mai vajnic poate nici că se află pe lume!”

Emoționanta nuvelă *Malul de piatră* e dominată de o atmosferă dramatică. Fiica unui muncit pietrar, pre nume Ichim Văcaru, părăsește, fără vreo pricină serioasă, institutul. Tatăl, un caracter marcat de duritatea pietrei, trece printr-o avalanșă de încercări grele, dar își stăpânește firea și nu pronunță nici o vorbă obijduitoare la adresa fiicei. La comportarea ei nechibzuită, Ichim face doar o aluzie plină de sens, pe care fiica o înțelege imediat și, conștientizând-o, se hotărăște pe loc să se întorcă la învățătură. Situațiile descrise ne sugerează ideea să nu jignim amorul propriu al omului, eu-l său, vulnerabil mai ales în anii de tinerețe, în sens mai larg – să nu-i atentăm sentimentul vredniciei personale.

La o treaptă superioară de interpretare ideatică și plăsmuire artistică ridică prozatorul tema discutată în nuvelele sale din anii optzeci: *Cuvântul*, *Toiagul păstoriei* și *Samariteanca*.

Ionel Istețul din *Cuvântul* posedă darul divin de a modela într-un mod irepetabil vorba, ornamentând-o cu umor și ironie. Calitatea aceasta îi aduce simpatia consătenilor de rând, dar concomitent și disprețul suspușilor. Ultimii, ca pedeapsă, au căutat să-l izoleze de lume, iar în această situație dificilă Ionel s-a împrietenit cu paharul. Neînfrântă însă i-a rămas până la apusul vieții dragostea pentru slova măiestrită și semeață, care constituia esența firii sale.

Nuvela *Toiagul păstoriei*, „zguduitoare prin vigurosul ei tragism” (Gr. Vieru), reproduce în tablouri vii și profund sugestive viața unui păstor. Satul încearcă pe toate căile să-l distrugă ca personalitate (în timpul recensământului îi scriu oi, dar nu-i dau pământ și pășune, îl declară dușman de clasă, îl depositează, îl aduc înapoi, îi dau lot de casă, pătrund pe furiș în lăcașul lui și înregistrează la magnetofon „tânguielile fluierului”, îl învinuiesc că a adus aur de la minele unde a lucrat), dar, spune autorul, prin „nemărginita lui dragoste pentru păstorie și cântec, el reușea să domine satul”.

În aceste împrejurări complicate se produce o întâmplare neverosimilă: „Când au văzut că nu-l pot îneca în zoi, zice prozatorul, au început a se mândri cu dânsul...” E vorba aici despre valoarea de neprețuit a demnității umane, pentru menținerea căreia anonimul păstor a jertfit totul. Numai păstrându-și integritatea firii, el a rămas să dăinuie în memoria semenilor ca o înălțătoare pildă de comportare vrednică în societate. Un mare adevăr a rostit Gr. Vieru, cu privire la această „tulburătoare baladă modernă”: „dreptatea va fi oricând de partea celui ce iubește mai mult”.

În nuvela *Samariteanca*, protagonistă, Maica, își consacră toate forțele sprijinirii ființelor omenești rătăcite (jertfe ale alcoolismului) și obidite (copii cu deficiențe mintale). Certitudinea și consecvența, cu care se dăruie semenilor au mai multe surse: compasiunea feminină și maternă, cu care a fost înzestrată din naștere, facultatea umanistă și moralitatea creștină, principala însă este, bineînțeles, conștiința demnității de om.

Tema demnității o aflăm prezentă și în povestirile de proporții: *Frunze de dor*, *Ultima lună de toamnă* și *Clopotnița*.

Gheorghe Doinaru este țăranul tipic moldovean care rămâne credincios țarinei, obiceiurilor și datinilor populare, visului său intim de a înfrumuseța o palmă de pământ printr-o muncă cinstită, cum o făceau părinții și strămoșii lui.

Tatăl din *Ultima lună de toamnă* recapătă liniștea sufletească numai după vizitarea feciorilor la domiciliu – o vizită-examinare a vredniciei noilor ramuri ale arborelui său genealogic. Nu toți urmașii s-au dovedit a fi exemplari în plan moral-etic (un sentiment amăruit i-a rămas tatălui în suflet după vizitarea lui Nicolai, cel mai înstărit dintre fiii săi), dar, în linii mari, bătrânul a avut tot temeiul să se simtă mulțumit în amurgul vieții sale pământești, căci lăsa pe pământ, cu o singură excepție, urmași vrednici.

Asupra temei examinate în aceste pagini varsă o rază de lumină și epizodul descris în primele pagini ale povestirii *Ultima lună de toamnă*. Prin câmp, se ia după bătrân un câine. La un moment, tatăl se hotărăște să-i arunce niște ostințe. Când vede însă că javra îl grăbește, dând

lingușitor din coadă, călătorul se răzgândește. „Mâna pornită spre coș, ne relatează povestitorul, face puțin spre dreapta, coboară jos după o pietricică, la care mișcare câinele o ia razna prin arătură, iar tata, îndreptându-se din șale, își vede de drum”. Semnificația epizodului ne este divulgată fără înconjur: „Lipsa de demnitate e un păcat pe care bătrânul nu-l iartă nimănui”.

Horia Holban din *Clopotnița* își jertfește cariera de savant în oraș, își pune în pericol sănătatea și sub semnul întrebării viața familială, dar nu cedează în fața unor filistini și farisei ca Bălțatul și Balta. În școala unde a ajuns să muncească, el luptă pentru trezirea conștiinței cetățenești și restabilirea memoriei istorice – lucruri, fără de care discipolii săi nu vor putea susține un examen de omenie în fața istoriei, a contemporaneității și viitorului. O insistență voce interioară, vocea onestității omenești l-a determinat pe protagonist să-și aleagă o cale anevoioasă și nobilă – cultivarea în sufletul tinerii generații a „luminii cerești” ce poartă numele sublim „darul conștiinței”.

La 60 de ani ai scriitorului, în presa republicană s-a menționat că „lumea operei lui Druță este populată, ca însăși Moldova, de specimene fel de fel, dar și de stâlpi de bunătate și omenie” (Turea L. *Dogoea tăcerii // Moldova*, 1988, № 9, p. 12). Aceștia din urmă ar fi, dacă e să ne referim la pânzele de largă respirație epică, Onache Cărăbuș din romanul *Povara bunătății noastre* și Ecaterina „mică” din *Biserica albă* – ambii oameni de rând, trudituri din satele basarabene. Prozatorul Vasile Vasilache consemna că o conștiință cetățenească îl ține permanent pe Druță de partea celui mic, de partea celui care duce greul istoriei.

Casa lui moș Onache Cărăbuș, s-a subliniat în critică, apare în roman ca o personificare a unui destin: „A avut ani buni, dar și săracă a fost, - și s-a râs, și s-a plâns sub acoperișul acelei case, - au fost ani când i-au pășit pragul lume de peste lume, - au fost ani când și singurică, și străinică a rămas, dar orișicum, cinstită, curată și *plină de demnitate* casa ceea a fost totdeauna” De fapt, căsuța ceea era, într-un anumit fel, „sovestea Ciuturii, legământul Ciuturii. Pe lângă această casă nu se putea trece cu fapte rele, cu poftă urâte” (Corbu H. Osânda și răsplata cuvântului // *Moldova Socialistă*, 1988, 15 noiembrie.).

Firea de agricultor, secularele norme morale sănătoase, ce sălășluiau în ființa lui Onache Cărăbuș, Druță le confruntă cu calitățile spirituale ale ginerelui său Mircea Moraru. În reprezentantul generației tinere prozatorul a întrezărit morbul filistinismului capabil să perecliteze sentimentul demnității. Reacția respectivă a consătenilor n-a întârziat: o aflăm în epizodul ce redă atitudinea față de cumătria lui Mircea, atitudine, la care a aderat, nu fără regret (se prea poate), dar fără șovăire și Onache.

Cităm: „La început părea că toate merg de minune. Ciutura se avea de bine și cu Mircea, și cu Nuța. În amurg, însă, cum au intrat muzicanții în sat și din ograda lui Mircea a răsunat sârba ceea pipărată, Ciuturii, într-o singură clipă, i-a și sărit țandăra. Care muzică, care cumătrie?! Satul nici nu știa și nici nu vroia să știe. Oamenii s-au închis prin case, s-au grăbit la culcare. Când badea Onache a pornit spre fiică, era încă devreme, dar prin sat au început a se stinge luminile...”

Ciutura n-a vrut să vadă nici perechile, ce se duceau pe uliți la cumătrie, nici cele două mașini, ce au tras la Mircea în ogradă. Satul n-a vrut să audă nici cântecele lăutarilor, nici pe cele ale cumătrilor, și Onache îi dădea oarecum dreptate satului”.

La o casă curată, neprihănită sub toate aspectele visează țărancă Ecaterina și tatăl ei din romanul *Biserica albă*. Reproducem un fragment ce reprezintă o radiografie a sufletului acestor doi oameni simpli din popor: „Țărancă din câmpie, ea, ca și toată lumea de unde a răsărit, nu vedea cu ochi buni o casă care să nu fie albă. În case de lut, tencuite și date cu var, și-au trăit traiul buneii, străbuneii, acum iată viețuiesc și ei cu părintele într-o asemenea căsuță. Cu cât casa e mai albă, cu atât e mai cinstită, mai vrednică - așa a fost de când lumea, așa e și amu. La case albe se gândea tatăl ei, scobind piatră și arzând var, casele albe au fost visul Ecaterinei, și pentru ce oare, la mijlocul unui sat cu case albe s-ar ridica o biserică cenușie”.

În timpuri de restriște (invazii străine, foamete, ciumă), Ecaterina mică salvează de la moarte o droaie de copii, scapă de la ruinare biserica albă – centrul culturii medievale, loc de echilibrare sufletească. Un sentiment de mândrie sublimă încearcă eroina pentru copiii îngrijiți. Curată la suflet ca lacrima, Ecaterinei mici, înconjurate de o ceată de copii, i se părea că o sprijină întreaga oaste a lui Ștefan cel Mare.

Respectabil, onest și cu un instinct aparte al valorii proprii se manifestă și personajele principale din dramaturgia lui Druță: Vasiluța din *Casa mare*, Călin Ababii din *Frumos și sfânt*, Pavel Rusu și Ruța din *Păsările tinereții noastre*, Horia și Haret Vasilevici din drama *Horia*, pietrarul Ghiță din tragicomedia *Cervus divinus*.

Sentimentul bunului simț și conștiința necesității respectării ordinii firești a lucrurilor au pus, până în cele din urmă, stăpânire și pe Vasiluța - protagonistă a piesei *Casa mare*. În numele păstrării prestigiului neamului și a onestității căminului ei, eroina renunță la a doua căsătorie, făcând o constatare sinceră, profundă, demnă de respect: „Păvălache! Eu n-am să pot fi și mamă, și bunică în aceeași vreme... Este o rânduială a pământului și dacă încalc eu și rânduiala asta, ce-mi mai rămâne?” Oferindu-i celui care-i făcea curte libertate deplină în aranjarea vieții intime, ea exprimă mai multe doleanțe, printre care figurează și virtutea vredniciei: „Păvălache, să te caute norocul, așa cum îl cauți! Și vrednic să fii! Și vesel să-mi fii!”.

La întrebarea dacă a fost fericit, Pavel Rusu, personajul central al dramei *Păsările tinereții noastre*, răspundea cu o anumită împăcare sufletească și cu o evidentă demnitate umană: „O, da, eu deseori am simțit acea tulburare dulce a sufletului, pe care oamenii o numesc fericire... (...). Împreună cu consătenii mei am scos satul dintr-o mare sărăcie, am întors pământurilor mana care le-a fost hărăzită, am dărâmat casele vechi și am ridicat altele noi mult mai bune și mai frumoase. Am ușurat însuși felul prin care plugarul își câștigă, de mii de ani, bucata lui de pâine și, poate de aceea, deseori mă trezea în zori din somn acel fior dulce al sufletului, căruia îi mai zicem fericire...”.

Principiile demnității umane determină și comportamentul personajelor principale din piesa *Horia*. Asistând la un simpozion pseudoștiințific despre originea limbii moldovenești, desfășurat la Academia de Științe a RSSM, sufletul lui Haret Vasilevici, colaborator științific la Institutul de istorie, limbă și literatură al sus-numitei instituții, se pomenește inundat „de-o ceață rece, grea, lipicioasă”. El renunță la apartamentul ce i se oferise în oraș și se transferă cu traiul pentru totdeauna în satul Căpriană, iar cu serviciul – în școala de acolo. La întrebarea fostei sale discipole Janet, dacă are parte de careva bucurii în această localitate rurală, pedagogul constată cu mândrie că felul cum a procedat i-a permis să-și mențină nealterat codul moral: „Bucuriile ca bucuriile, dar, totuși, mi-am păstrat, cred, harul vieții în toată plinătatea”.

Viața lui Călin Ababii din drama *Frumos și sfânt* reprezintă, în esența sa, o luptă permanentă pentru prestigiul de individ de o înaltă destoinicie și noblețe. Indiferent de împrejurări și consecințe, acest om simplu de la țară se simte permanent dator să ia apărarea celor nedreptățiți – om sau pasăre, animal sau arbore.

Determinat de același sentiment al demnității este și curajul cetățenesc manifestat de pietrarul Ghiță din comedia *Cervus divinus*, când le-a declarat celor, care împlau cu fofârlica, următoarele: „Apoi, dacă mi-o venit și mie rândul, eu, stimați tovarăși, iată ce-am să vă spun... Hai să nu mai tragem mâța de coadă... Care *cervus divinus*, când toată lumea știe că pe pereți – e-o biată mârțogă, o sărmană gloabă ostenită”.

Capacitatea de a fi vrednici, nobili nu le parvine personajelor druziene ca un dar ceresc, ea se impune ca o piatră de încercare pentru ele. Trecând prin diverse ispite, greutăți, doar unele dintre personaje ajung la apusul vieții cu destoinicia și noblețea neștirbite. Anume aceste persoane, care nu compromit numele de om și de cetățean, sunt cele mai îndrăgite de cititori.

Într-o memorabilă consemnare publicistică, publicată cu ocazia jubileului de 60 de ani de la nașterea lui Ion Druță, prozatorul Spiridon Vangheli sublinia: „În creația lui Ion Druță poporul s-a ridicat în toată statura sa să-și apere demnitatea călcată în picioare”. Așa este: demnitatea se prezintă ca o temă permanentă și magistrală a creației druziene.

La serata jubiliară a scriitorului discutat, prozatorul Vladimir Beșleagă chema să actualizăm în suflet opera lui Ion Druță, căci ea reprezintă, în esența ei, un factor operant în spiritualitatea noastră.

Într-adevăr, scrisul druzian de până la finele anilor optzeci optează insistent pentru sentimentul demnității umane și pentru multe alte valori moral-etice. Păcat numai că scriitorul nu susține în ultimul deceniu, la modul convenit, mișcarea de renaștere națională.

Spirit interiorizat, de natură ortodoxistă, antrenat spre tainele și misterele lumii, dar înzestrat cu un dar al comunicării lejere, cu o inteligență descătușată de standarde, stilizări, și nici îngenuncheat de avertizările și principiile dogmatice, Ion Druță și-a găsit formula sa artistică în virtutea unui temperament energic și a unei polemici subtextuale care a devenit felul său de a fi și a scrie.

În liniile cele mai generale, proza, dramaturgia și eseistica sa reprezintă scriitura unor taine ale existenței umane. A le spune pe nume, a le descrie, a le considera epuizate, ar însemna să ratezi opera, căci taina nu are explicație, definiție, ca și divinitatea, ca și dragostea, ca și poezia, ca și oricare altă taină, care fascinează, de regulă, anume prin necunoscutul și neînțelesul ei până la capăt. „*Este o anumită glorie a nu fi înțeles*”, – spunea Baudelaire.

Una dintre cele mai enigmatice taine este omul. Individualitatea umană se înfățișează ca o enigmă, ca o ecuație cu mai multe necunoscute, impregnate de Creator, odată cu zămisirea ei, așa cum ni se sugerează în mitul adamic.

Ion Druță nu face teologie în scrisul său, dar nici scriitura mireană în sensul absolut al cuvântului nu este opera sa. Nici filosofie pură nu face autorul „*Toiagul păstoriei*”, ca expresionistul Lucian Blaga (ne referim nu numai la trilogii), de viziunea matricială a căruia se apropie uneori.[1, p.281-302]. Fără a fi un metafizician cu o structură vizionară științifico-fantastică aleatorie, așa cum o intuim la Mircea Eliade, în ceea ce numește el „coincidentia oppositorum” sau „hierofanie”, Ion Druță e un vizionar intermediar, un subtil observator al mutațiilor din psihologia omului, nu neapărat pe calea strict psihanalitică, demonstrată de Fiodor Dostoevski, Liviu Rebreanu [2, p.154-161] și alți scriitori de această orientare, cu toate că unele elemente de psihanalitică nu lipsesc și la el, ca în „*Clopotnița*” sau „*Cervus divinus*”, de pildă.

Ion Druță se sprijină în temei, pe istețimea propriului cuget, transmisă și eroilor săi, pe o intuiție ce conlucrează cu lumea lucrurilor. Pentru el lucrul în sine are nu atât nimb fantastic, „hierofanic”, ca la autorul nuvelei „*La țigănci*”, de exemplu, cât se include în existența spirituală a naratorului, acesta din urmă respiră cu el, poetizează, angajează elementul real în aventura sau traiectoria viziunii, capătă starea de levitație, așa cum se întâmplă în vis sau în mit.

Secretul artisticului, în cazul de față, este amplificarea prin sugestie, cu ajutorul simbolului, mitului, analogiei etc., printr-o strategie de provocare a trăirii, predispusă să încălzească cugetul, dar și să-l adâncească, să-l energetizeze, de unde și acel tip de duiosie vibrantă, nicidecum somnolentă, resemnatară cum a părut unora.

Toate acestea se întâmplă în cadrul parabolei de o ambiguitate molipsitoare, ceea ce lasă o deschidere spre interpretări contradictorii. Ele, aceste interpretări, au răsunat în critica literară: unii consideră că eticismul și sacralitatea spre care îndeamnă Ion Druță este o șansă de a ne afirma în lume, este o „expresie a rezistenței spirituale și morale în fața a tot ce subminează naționalul, umanul, sacralul” [3, p.36], alții – dimpotrivă – le consideră drept o poză politică derutantă. [4, p.4].

Ambiguitatea parabolică sau parodică, intertextuală lasă loc și pentru alte interpretări. Pare, totuși, îngustă de tot viziunea critică, sclipuită pentru a demonstra niște sensuri politice, tot astfel cum nu poate fi atât de naiv un scriitor, recunoscut pe mai multe meridiane ale lumii, să-și permită a reduce tot efortul său de creație la niște sugestii social-politice, de acum din primul considerent că avem de a face cu o *creație de structură lirică*. Însuși actul creației artistice, ca și opera finită reprezintă un zvâcnet în infinit al „sufletului” (*Baudelaire*) - gest, care, evident, implică generalități, și nu este convingător a bănuși și a absolutiza una din prezumțiile sugestiei. De ce nu am considera, bunăoară, că însuși autorul nuvelei „*Toiagul păstoriei*” vine cu o atenționare parodică asupra mitului mioritic, sugerând „povara” resemnării noastre, cum a mai făcut-o, sau niște perspective privind zădărnicia unui mod de a fi uzat al semenilor în timp?

De altfel, impresia de martir pe care o produce baciul din nuvela amintită trimite nu numai la mitul mioritic. El poate fi lesne referit și la mitul biblic, mesianic, privind suferința, moartea și învierea lui Hristos, așa cum învie și „păstorul” prin unicul petec de iarbă verde de la marginea cimitirului, uimind lumea prin „lumina unei primăveri ce abia urma să vină” – prilej pentru cu totul alte interpretări.

Despre mitul mioritic am mai adăuga că însăși concepția resemnării în fața morții, inoculată în mod eclectic „*Mioriței*”, este depășită, la care se referea nu demult Ștefania Mincu într-o alocuțiune la Academia de Științe a Republicii Moldova. Ar fi ridicol să admitem că un mare scriitor, sondând această zonă, nu ar cunoaște statutul axiologic al acestei valori spirituale înainte de a o angaja într-o perspectivă de creație cultă.

Mitul, ca și oricare creație genială, e o „spărtură” în necuprins, este tunelul amețitor care ademenește, incită și relansează cunoașterea în infinit. Însăși creația, ca mod de cunoaștere, se include în taină, tot așa cum taina devine principiu de creație, manifestată prin permanenta căutare. Iar „suprema căutare”, în cazul mitului, observă unul din marii cunoscători ai genului, „este aceea în care nu știi bine ce cauți și mai ales unde să cauți” [5, p.213], pentru că ne aflăm în zona misterului cu orizonturi uimitoare. „Aceasta este uimirea fără de margini, – scrie același cercetător, Vasile Lovinescu în alt studiu al său, „Mitul sfâșiat”, – pe care mitul caută să ne-o activeze și să ne conducă la acele trăiri superioare ce generează continuu uimiri în ceea ce, în timp, conștiința noastră descoperă mereu, mergând tot mai adânc în cunoașterea tainelor cosmice, și stabilind treptat o legătură tot mai strânsă cu Creatorul nostru. Uimirea crește și mai mult în intensitate când descoperă indistințiuina originară prin care multiplicitatea este cuprinsă în unitate” [6, p.39].

Mitul, ca expresie arhetipală, e predestinat generalităților, nu admite inserția ostentativă. Orice tentativă de a-l „provoca” în deducții particulare eșuează. „Mitul are două fețe, – atenționează același teoretician. Cine își închipuie că a circumscris una din ele își dă seama că miezul ei s-a scurs în cealaltă față. Mitul trebuie prins prin învăluire în spirală, iar ambiguitatea sa – supralicitată printr-o ambiguitate și mai mare” [7, p.47].

O asemenea învăluire ambiguă se perpetuează și în „*Toiagul păstoriei*”; e ca o „poveste” în vis, o revărsare de esențe dintr-o ipostază în alta, configurând epopeea sacrificiului, adus în numele luminii vieții și a creației. Personajul îndurător al nuvelei este învăluit de mister, tot astfel cum de mister e învăluit și gestul scriitorului aducând în operă un asemenea erou. Atât scriitorul cât și noi, care suntem implicați în epopeea gândurilor, coparticipativi, rămânem cu senzația „uimirii”. Ea ne deschide multiple supape spre labirintul subconștient al existenței. De pe acest „amvon” al uimirii se răspândește vocea Creatorului, identificată cu lumina. Anume prin spectrul ei se decantează structura tainei acestui personaj. Ea se conține și se comunică într-un alt limbaj decât cel așteptat. Și anume: în tăcere, care nicidecum nu e un viciu, dar, mai degrabă, e o strategie chemătoare spre cuget, îngândurare, înseninare; în gest care, de asemenea, e provenit din fondurile ancestrale, tradiționale ale existenței și afirmării umane; în firea sau temperamentul eroului, unde se concentrează valorile eticizmului, tot cu finalități strategice; în caracter care demonstrează disciplina respectării principiului vieții și al morții sau al revenirii, „învierii” în această lume, al creației artistice propriu-zise inclusiv.

O „învăluire” de mister cu salturi în spirală avem și în romanul „*Povara bunătății noastre*”. Această „învăluire” e demonstrată tot prin mit și simbol, mai exact spus, prin personaje mitice sau simbolice. Unul din acestea, inundat în taină și mister, era de acum Bulgăre din prima variantă a „*Baladelor din câmpie*”. El apare în situații–limite, atunci când se decide soarta unui om sau a unui întreg neam. E ca o voce a predestinării, este „vasul-nălucă”, spiritul nonconformist care face naveta între Nistru și Prut în căutarea dreptății. E pornit cu pumnii strânși, veșnic neîmpăcat și revoltat, are spice și, țărână în buzunarele sumanului, încins cu o coardă de rogoz. El întrupează suferința și „suprema căutare în care nu știi bine ce cauți și mai ales unde să cauți”, când însăși mișcarea, gestul, decizia ating „indistințiuina originarului”, pun în valoare fatalismul și predestinarea.

În următoarele ediții ale romanului „*Povara bunătății noastre*”, personajul amintit va fi înlocuit cu Molda – simbol emblematic, de data aceasta mult mai angrenat în legendă, dar, în schimb, cedând, regretabil, din fondul misterului în contul unei viziuni istorice, evolutive cam răsuflate. Personajul rezistă, însă, grație talentului, dezvoltării energice a subiectului, regenerând miracolul divulgat: „*Treptat-treptat, cum se întâmplă deseori în lume, mândria s-a transformat în mirare, mirarea – în nedumerire, nedumerirea a început a degenera în groază, și cine știe până unde s-ar fi ajuns, dacă într-o bună zi o veste nemaipomenită n-ar fi cutremurat câmpia Sorociei dintr-un capăt în altul*”. Taina regenerează, mai ales, prin fabulos și „chiotul primar”, ca ecou al ancestralului:

„– Ai văzut și tu, măi Tincuță?!

- Ce să văd?

-Cum s-au tulburat apele pe Nistru.

-De ce, adică, să se tulbure ele?

-De chiotul meu...”

„... căci n-a dovedit Tincuța să se dumerească ce e cu apele Nistrului, când iată că dintr-o margine de pădure se arată o vedenie roșcată cu trup lung de vițel, cu piept voinic, cu piciorușe lungi și subțiri. O vreme ba se arată, ba iar se pierde prin niște rariști, și iat-o, în sfârșit, ieșind pe-o basma verde de semănătură de toamnă. Vine cât vine, apoi se oprește, ridică botul, stă neclintită, de parcă ar fi ascultat glasul cuiva...”

Molda reprezintă ecoul testamentar ancestral, „vedenia” oraculară, veghetoare și ocrotitoare a destinului, amenințat la neprevăzute răscruci ale timpurilor. Ea apare și dispare pe pânza narațiunii în momentele-cheie conceptuale, când se hotărăsc efectele sublime ale eroilor dar și ale strategiei artistice, în momente de criză sau de beatitudine, de umbrire sau de luminare a viziunii, cum ar fi în cazul trecerii Nistrului de către Onache Cărăbuș, în cazul salvării oamenilor atacați de fiare, la începutul războiului întâi mondial etc.

Avem în cazul de față o modalitate originală de sondare a tainei existențiale prin filiera animismului sau a antropomorfismului. Instinctul primar, comun, ancestral – acela de groază, de amenințare, de autoapărare, acel „id”, stare inițială, instinctuală despre care vorbeau psihanalistii, (Jung, de exemplu) sedimentat sub straturile adânci, de început de ere, își găsesc fisuri prin subconștient, reacționând la semnale. Atare semnale s-au cultivat de-a lungul civilizației, s-au cristalizat în credințe, datini, superstiții, zodii, profeții, practici etc., etc. Cântecul bufniței, comportamentul unor animale înainte de seisme, urlatul câinelui stărnesc în sufletul omului un fior neînțeles: „*Țăranii țin, de obicei, minte când și ce anume a prevestit urlatul cutărui sau cutărui câine, fiind convinși că prin gâttelele potărilor îi previne soarta. O fi vreo taină la mijloc, vreun legământ, vreo îngemănare de zodii, dar, după mii și mii de ani de conviețuire, urlatul câinelui tulbură sufletul omului*”.

Renunțând la personaj care este nu mai puțin angrenat în existența umană prin semnificația lui simbolică, autorul romanului a căutat să compenseze și să intensifice semnificația celui de-al doilea personaj simbolic, să nu-l rețină în cadrul istoric, dar să-i asigure și o alură hieratică sau demoniacă. Însuși protagonistul romanului, Onache Cărăbuș „*se miră cumplit că cine, de unde, pentru ce i-o fi trimis-o pe Molda? Ce taină poate fi la mijloc, că, uite, o ai alături și le ai pe toate, te părăsește și împreună cu ea se duce tot ce ai avut mai scump și mai drag pe lume*”.

Răspunsul la această neobișnuită întrebare a protagonistului său e și o condiție de creație pentru însuși autorul romanului. E o invitație în abis, în „nepătrunsul ascuns”, iar scriitorul trebuie să dea dovadă de cultură sufletească, de vigoare artistică, de intuiție filosofică și psihologică.

Privită din acest punct de vedere, viața personajului drușian se desfășoară între dorință și hazard, între dorință și „măria sa întâmplarea”. La intersecția acestei confruntări se hotărăște fericirea sau nefericirea eroului. Ion Druță se dovedește un abil expert al acestor fenomene, pe care le deduce dintr-o logică a desfășurării lucrurilor. Naratorul și protagonistul său, Onache

Cărăbuș, e înzestrat cu o intuiție a predestinării, manifestată prin dispozițiile și predispozițiile eroului, prin acțiunile și comportamentul acestuia, dar, mai ales, prin suferințele lui, prin încheștările dramatice cu viața. Ele și determină perspectiva vieții personajului. Întâmplător se întâlnește Nuța cu Nică, întâmplător e schilodită ea în timpul aratului, și tot întâmplător îl va întâlni pe Mircea noaptea în câmp. Acest joc de hazard reprezintă, de fapt, vânturile destinului care pun la încercare rezistența morală a eroilor. Ea, acea vigurozitate se traduce și prin schimbările ce au loc în natură, care, de asemenea, ascunde taine, „șoapte de nuc”, din freamătul ei sporește viața poeziei, iar scriitorul se dovedește un adevărat cântăreț liric. Prin poezie autorul romanului rezolvă multe aspecte legate de taină și mister. Spectrul culorilor naturii, ingenuitatea ei regenerează fluxul intuiției. Natura, „veghețoare”, participă la drama sau fericirea personajului, dar și la zbuciumul scriitorului de a găsi expresia împlinirii umane și artistice, totodată. Neștiind încă de neașteptata întâlnire a lui Mircea cu Nuța în câmpie, schimbările ce se produc în natură ne dau de înțeles că momentul fericirii lor se apropie și e inevitabil. Autorul romanului sesizează acest freamăt cu o sensibilitate de invidiat. El nu decodifică expresia naturii în mod pragmatic, ostentativ, ci se apropie de sugestiile ei, transcende în universul naturii, unde acționează aceleași legi pe care nu le poate ocoli omul. Acest organicism liric reprezintă una dintre dominantele evidente ale creației druțiene. Totul la Ion Druță se vrea asimilat sub semnul tainei. Ea, taina, este, de fapt, a doua față a lucrurilor, a existenței umane, adică cea adevărată ascunsă în interiorul aparențelor. În proza lui I.Druță misterul se exprimă și se comunică mai mult prin melodie, prin muzicalitatea, parvenită din modelările cuvântului și ambiguitatea argumentului, privind relația personajului cu lumea, cu lucrurile, cu natura inclusiv.

Onache Cărăbuș niciodată nu spune lucrurilor sau consecințelor pe nume. El, mai degrabă ne propune un mit, o „poveste” sau un „tâlc” al vieții, adică o înțelepciune acoperită, lăsată ca ecuație pentru ceilalți. Însuși limbajul are un caracter „subversiv” [7, p.33]. Narratorul vorbește, de regulă, „în childuri”, pune, totodată, la încercare agerimea interlocutorului. Și, în general, filosofia existenței în viziunea personajului druțian este o taină. Tot sensul vieții se reduce la zbuciumul pentru un rost, care, de asemenea, se cufundă în tainele trecerii și ale unei perenități iluzorii. Pe acest fâgaș trecem în zona sacrului.

Taina divinului se contopește la I.Druță cu Taina creației. Fiind un bun creștin, el trăiește viața și opera cu sentimentul unei binecuvântări care nu-l părăsește niciodată. Credința pentru Ion Druță nu este domeniu de abordare, scriitorul nu este un teolog, cum am spus. Sentimentul divin e un catalizator care sporește și adâncește viziunea, luminează realitatea, „profanul” (M.Eliade) „pe dinăuntru” (T.Arghezi). Însăși taina cere o modelare epistemologică.

La omul de artă ea, taina, se produce prin simbol, prin analogie, prin magie, prin vis. Visul este proiecția misterului, inclusiv a divinului, așa cum apare ea în visul „fetișcanei de vreo șaptesprezece ani dintr-un sat vecin” din nuvela „*Samariteanca*”. Visul nu poate fi decodificat decât prin semnele realului, care, la rândul său, e un vis divin materializat de către Creator. Avem, și de data aceasta, o extensiune a viziunii mitului biblic. În nuvela amintită ea, viziunea se exprimă prin „visul” „fetișcanei”, prin imaginea simbolică a mănăstirii și a celor „trei izvoare”. Este una dintre cele mai strălucite fresce ale sacrului și ale profanului din creația druțiană, de rând cu dramele „*Frumos și sfânt*” și „*Cervus divinus*”. Avem de a face cu o formulă antinomică, unde profanul atinge limitele demoniacului iar sacrul își reduce la maxim misterul. Sacrul se manifestă în faptul divin, în semnul celor zămislite, iar natura, în asemenea clipe de grație, îi este poetului cel mai fidel agent expresiv și comunicativ.

Prin formele și structurile mineralizate sau cele sonore se decantează puritatea. Artistului nu-i rămâne decât să infiltreze în și printre aceste structuri fiorul sufletesc. Umanizarea, în cazul de față, se contopește cu dumnezeirea, cu acea „religiozitate cosmică”, sesizată și de Adrian Marino [8, p. 216], sugerată de îngerul pe care l-a visat protagonistul nuvelei; tot așa cum perfecțiunea, inclusiv cea artistică, se confundă cu sfințenia: „...În ciuda acelei lichidări, pe același loc din aceeași stâncă, cum a răsărit, așa și crește, zi de zi, an de an – străvechea

noastră mănăstire. Mândră, senină, frumoasă... În zilele de tihnă, de prin împrejurime se aud foșnind pădurile de stejar: de jos, de sub talpa stâncii, le răspund cele trei izvoare... Văile și dealurile nistrene o fi fost lucrate de Atotputernicul cu o deosebită îndemânare, când avuse o zi cum nu se mai poate de bună. Perfecțiunea zămisliilor deseori atinge niște culmi cu adevărat sfinte, și tocmai acolo unde frumosul ajunge a fi și sfânt...”.

Aici, probabil, și se ascunde esența tainei, ca principiu de creație, în opera druțiană: frumosul mai trebuie să poarte nimbul sacralității, tot astfel cum credința, la rândul ei, trebuie să fie pură. Acest principiu devine etalon și pentru conduita morală a eroilor cărților lui Ion Druță. Biserica, fiind înălțată „cu largi fiori de sfânt mister” (L. Blaga), Ecaterina din satul Ocolina mai insista să fie și „albă”.

Albul imaculat conține sugestia tainei spre care atât personajul operei, cât și scriitorul I. Druță însuși.

Ce altceva poate să prefigureze acea sugestie a tainei dacă nu șansele înnobilării sufletești a ființei umane, în primul rând. Pe de altă parte, taina mai presupune regimul sacru al inspirației, care însoțește „Osânda căutării”, cum tot atât de sugestiv își întitulase I. Druță unul din volumele sale de nuvele. Noblețea sufletului mântuit, precum și fiorul credinței infiltrate printr-o cultură mitică avansată, sunt cele două dimensiuni care determină la I. Druță taina drept criteriu sau principiu de creație.

Referințe bibliografice

1. A se vedea în acest sens studiul lui Nicolae Bilețchi *Opera lui Ion Druță în contextul curentelor artistice ale timpului* În volumul: *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări*. – Chișinău: Firma editorial – poligrafică „Tipografia Centrală”, 1998.

2. Vezi și microstudiul lui Mihai Cimpoi *Liviu Rebreanu* În culegerea de medalioane *Sfinte firi vizionare*. – Chișinău: CPRI „Anons S. Ungureanu”, 1995.

3. Cimpoi Mihai, *Panorama literaturii române postbelice din Republica Moldova*. În volumul *Literatura română postbelică*, ediția citată.

4. Ciocan Iulian, „Colosul” cu picioarele de lut (Reflecții despre proza lui Ion Druță după o relectură) *Contrafort*, nr.3-4 martie-aprilie, 2003.

5. Lovinescu Vasile, *Creangă și Creanga de aur*. – București: Editura Cartea Românească, 1989.

6. Lovinescu Vasile, *Mitul sfâșiat*. – Iași: Institutul European, 1993.

7. Moraru Anatol, *Povara bunătății noastre* de Ion Druță și *Moromeții* de M. Preda: lecturi paralele. În cartea: *Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic*. Vol. 2. – Chișinău: CEP USM, 2004.

8. Marino Adrian. *Ion Druță la Paris*. În cartea: *Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic, vol.2*. Ediția citată.

Ion Druță menține eposul „sub semnul oralității tradiționale”. Dar „prezența din când în când a raccourci-ului, a ochiului cinematografic trădează semne ale poeziei românești a secolului al XX-lea” [1, p.179]. „Statornicia unei aceleiași – sau a unei foarte asemănătoare – viziuni a umanității” (D. Micu) apropie scrisul druțian de epica sadoveniană de tinerețe. Atras de această problemă, N. Bilețchi menționa că Ion Druță, pornind de la sămănătorism „urmărește rădăcinile curentului, ajungând până la trăsăturile noastre arhetipale, până la ideea de dacism” [2, p.14].

Prozatorul este atras de țăranul arhaic și natural, pe care îl transferă în contemporaneitate prin opera sa. Romanele *Povara bunătății noastre* și *Frunze de dor* sunt o dovadă peremptorie a bogăției sufletești a omului din popor. Pe Druță îl interesează țăranul lucrând pământul, iar fiorul câmpiei răzbate din paginile acestor romane. Se știe că Ion vedea în pământ ambițiile sale realizate, tinerețea sa robustă, demnitatea sa umană; Ilie Moromete – bucuria de a fi liber și independent; pentru Onache, pământul este „felul de a fi al ciutoreanului”: „*Țărâna era cea mai mare dragoste a lui Cărăbuș, era cel mai frumos cântec al lui, un cântec ce se cerea cântat cu măsură și trebuia ținut minte cuvânt cu cuvânt...*”

Druță reactualizează mitul ancestralei legături a omului cu pământul din care s-a ridicat. „Pământul este, pentru românul basarabean – conchide M. Cimpoi – matricea vieții și a morții, cosmosul sub formă de „materie unică”, de realitate palpabilă, de ultimă rațiune. Nici un alt adevăr nu e mai puternic decât acela că el vine din pământ și că el pleacă în pământ și că face parte dintr-o ordine supremă, dintr-un tot” [1, p.9-10].

Se afirmă că Onache „este desprins din tipologia identică a lui M. Sadoveanu” [3, p.171], este un anti-Ion (Dumitru Micu), este un fel de Ilie Moromete basarabean, dorind (asemenea Ciobanului din *Toiagul păstoriei*) să-și întemeieze un spațiu securizant, își împrejmuiește gospodăria, meșterind o porțiță, pentru că până „*la avere omenia și ospitalitatea sunt mai importante*”: „*Porțile se fac pentru a putea intra și ieși cu trăsura, iar porțile – pentru musafiri. Neavând nici vite, nici trăsură, noi nici cu gardul, nici cu poarta nu prea avem de ce ne grăbi, da musafirii chiar că au început să-și facă de cap. ... Oamenii din gospodari știu că atunci când vii la casa cuiva, mai întâi ciocănești la porțiță și întrebi – se poate, nu se poate? Așa se face în lume*”.

E de examinat *cronotop*-ul *porții* „pătruns de o înaltă intensitate emoțional-valorică” [4, p.479-480], cum ar fi *cronotopul pragului* asociat cu tema „întâlnirii, crizei, cotiturii în viață” la Dostoevski. Astfel, porțița devine simbol „al unui spațiu intim, dar și semnul unei gospodării întemeiate” (Marian Barbu), „al permanenței și al condiției de existență a ciuturenilor”: „*Iată că se mai ținea în picioare porțița cea împletită, Dumnezeu știe când, cu o viață de om în urmă. Și să mai zici după asta că vița de salcie nu ține!*” O concluzie a unui gând și gest ce ne amintește de Ilie Moromete.

Putem stabili un paralelism între romanul *Povara bunătății noastre* de I. Druță și *Moromeții* lui M. Preda atât la „nivel de concept general, formulă și discurs narativ”, cât și la nivel de simboluri care ne oferă multiple posibilități de interpretare, prin diferite niveluri de accesibilitate. Însă Onache nu este o clonă a lui Moromete, după cum s-a afirmat. Ținând cont de faptul că s-au făcut și se mai fac analize comparatiste asupra acestor romane, menționăm că romanul druțian nu e „o variantă întoarsă” a *Moromeților* într-un nou decor, cel basarabean. Druță demonstrează ingeniozitate și inventivitate în alegerea *cronotopului*, legarea acțiunilor și conflictelor în țesătura epică a romanului. Fluxul scrierii sale este străbătut nu numai de suflul predian, crengian, gogolian, sadovenian, rebrenian, blagian, ceva din *Miorița*, ci ne oferă o variantă proprie a imaginii țăranului basarabean, a „țăranului român care este *in aeternum*”.

Similara confruntare dintre Ilie și Nicolae Moromete, cea a țăranului care „vede în rostul lui temelie de viață și nu concepe viața în afara sistemului tradițional de valori” (Constanța

Bărboi), este surprinsă de către Ion Ciocanu: „Onache Cărăbuș și Mircea Moraru simbolizează două moduri de viață, două modalități de a vedea și de a înțelege lumea...” [5, p.291], două filozofii morale. Prin urmare, nu ne interesează imaginea cuplului Onache Cărăbuș – Mircea Moraru în sine, ci *imaginea limbajului* lor (devenind imaginea artistică).

Romanul *Povara bunătății noastre* „surprinde realitatea la răspântia prezentului și trecutului. De aici necesitatea dialogului prezent-trecut, a studierii *personajelor în cuplu*. De aici și două moduri de concepere a caracterelor eroilor: Mircea e zugrăvit în devenire, Onache – ca o fire statică” [6, p.201]. Ruptura cu ginerele, Onache o resimte puternic, deoarece înțelege că valoarea vieții fiecărui om este de a lăsa ceva în urma sa. Cărăbuș își întemeiază o familie – un univers ce include în sine *cronotopul* unei *posibile Lumi create*, – încercând să modeleze conștiințele propriilor fii. Răspunderea asumată de vechea generație față de cea nouă, în scopul continuității unui neam, scoate în evidență *problema paternității*.

Autorul apelează nemijlocit la motivul dublului (cazul gemenilor), pentru declanșarea și accentuarea dramei lui Cărăbuș. Gemenii lui Onache, care „s-au grăbit, așa, într-o glumă să împartă gospodăria în două. Fiecare își avea calul său, hectarul său, și a pornit o mare încurcătură în gospodăria lui Onache.”, nu semnifică altceva decât partea pozitivă și negativă a întregului, adică a tatălui. Sub aparența dublului, se ascunde, totuși, o singură faptură. Dipticul Onache Cărăbuș își are astfel secretele lui ce se cer cuprinse într-o singură privire pentru a fi înțelese. Observăm prezența, în prim-plan, a unei rupturi între Onache Cărăbuș – Mircea Moraru și alta, în plan secund, Onache Cărăbuș – fiii săi. „Beretele i-au distrus familia, i-au smuls copiii de sub povăța paternă, și când își puneau beretele, parcă nici nu mai erau copii lui. ...

Din cei doi flăcăiani, din cele două brațe pe care le avea, Onache s-a pomenit că nu-l mai are nici pe unul chiar de mai rămâneau să trăiască în casa tatălui, omul simțea că nu le mai era nimic drag din cele ce puteau moșteni. O altă viață îi aștepta decât cea pregătită de părinte”, iar „pământurile neprășite rămâneau înstrăinate de cei ce le-au arat și semănat.”

Druță utilizează *tehnica punctelor de vedere*, astfel personajele nu sunt construite pe o singură trăsătură dominantă, ci evoluează în timp, se transformă treptat sub influența evenimentelor la care participă și sub influența mediilor prin care trec. Caracterizarea lor începe, de obicei, cu un succint portret fizic și se desăvârșește pe întreg parcursul romanului prin fapte, comportament, analiză psihologică și problematică morală etc. Întoarcerea asupra trecutului Bursucilor, din care Druță face un principiu narativ (ce echivalează actului mărturisirii), este o regresie sau o întoarcere voluntară spre rădăcini.

Naratorul omniscient și omniprezent, cu o viziune auctorială ne dezleagă enigma trecutului familiei lui Mircea Moraru, care la prima vedere nu cântărește prea greu. „Din toate neamurile din care era adunată Ciutura, Morarii se considerau vița cea mai veche, și chiar că duhneau a ceva străbun casele, portul, șederile celea ale lor pe prispe. Veșnic gravi, tăcuți, concentrați, frământau ceva alene în căpățânele lor, dar ce anume coceau ei acolo, asta nu putea știe nimeni.

Legați bine în interiorul lor, Morarii erau foarte căpoși și, așa zgârșiți la vorbă cum erau, tot șezând tăcuți unul lângă altul, aveau o minte comună care îi servea de minune. ...

Dar nici semănatul, nici strânsul, nici măcinatul nu era ocupația lor de bază. Marea patimă a Bursucilor era cugetarea. Puteau sta zile întregi nemișcați pe prispă, căutând să pătrundă în esența lucrurilor și evenimentelor.” **Rădăcinile**, metaforă a originii invizibile, ascund, dezleagă și ating miezul problemei (**dezrădăcinarea**). Cunoașterea rădăcinilor e forma fundamentală, care explică labirintul sufletesc și conferă personajului ființă.

Evoluția celor două personaje, Onache Cărăbuș și Mircea Moraru, a fost modelată de presiunea celui de al treilea personaj. În studiul *Eu, personajul*, Vasile Popovici distinge trei tipuri de personaje: *monologic* (la Balzac), *dialogic* (la André Gide) și *trialogic* (identificat la Ioan Slavici, M. Sadoveanu, L. Rebreanu și M. Preda), în funcție de relațiile pe care le stabilește personajul cu celelalte personaje ale universului fictiv și pe baza cărora își modelează propriul univers interior, precum și de relațiile ce se stabilesc între personaj și cititor.

Acest personaj *trialogic* „aduce cu sine de două ori teatrul: ca *spectacol obiectiv* și ca *spectacol interior*. Dacă ființa sa n-ar fi esențialmente teatrală, dacă ochiul său n-ar fi obișnuit să vadă limpede în jur, ... atunci cu siguranță *teatrul ca spectacol obiectiv* nu ar mai fi cu putință. Ar fi destul ca numai una dintre persoanele intrate în spațiu teatral să rămână integral opacă, și fluxul teatral s-ar bloca, iar teatralizarea nu s-ar produce” [7, p.68]. Astfel, V. Popovici vorbește despre *teatralizarea epicului* prin introducerea în interiorul narațiunii a dimensiunii de spectacol (personajul trialogic e singurul capabil să înfățișeze în narațiune complexitatea persoanei ca întreg). Considerăm că Ion Druță, în linia lui Slavici și Sadoveanu, este un scriitor reprezentativ pentru acest tip de narațiune.

„Onache Cărăbuș... întorcându-se în ogradă, a zărit coșulețul de papură aruncat din căruță. A rămas foarte mirat. L-a ridicat de jos, parcă era gata să se bucure că găsisse o avere ce-o credea pierdută, dar...

A stat pe gânduri, amintindu-și ceva, iar în cele câteva clipe de frământare, a prins a se veștezi, devenea clipă cu clipă un alt om. I-au scăpat umerii, și-a coborât fruntea, s-a gârbovit. Deodată însă și-a înălțat capul cărunt, a rămas nemișcat ca o statuie, cu toporul într-o mână, cu coșulețul în cealaltă.

Se uită sus, în căruța cu fân, la băiatul cu capul gol. Îl privea încet, de parcă îl ara cu plugul. Îl privea țință, suflare cu suflare, și deodată bietul Mircea a simțit în creștetul capului răcoarea și ascuțitul toporului din mâna lui Onache Cărăbuș.

– Tu mi-ai aruncat în ogradă vechitura asta?

Adunând ultimele picături de curaj, Mircea a căutat să-i răspundă:

– Îi a matale.

Onache și-a lăsat obrazul sfârtecat de un zâmbet batjocoritor – auzi tu, și aista îl are de prost! Cu pași înceți, cu umblet străin, a venit lângă căruță. Răsucind ușor brațul, a aruncat coșul sus în fân, rămânând să stea lângă portiță, de parcă se aștepta că toată ziua ceea au să-i tot arunce vechituri în ogradă.”

Scena „coșulețului de papură aruncat din căruță”, în desfășurarea căreia cel de al treilea personaj ocupă o poziție centrală, deschide în calea ei cele mai variate momente imprevizibile.

Acest gest explică o zonă psihologică a lui Cărăbuș (rămasă necunoscută criticii literare), prin care personajul parcă s-ar dezice în mod convențional și fals de fiica sa Nuța. Această scenă pune față-n față „două eu-ri ce-și sunt reciproc Tu, legate însă printr-un El, conștiință străină, intransigentă ca însuși Legea – cel de-al treilea personaj” [7, p.45].

Un martor nevăzut (Nuța ascunsă în fân, apoi apariția coșului) atinge coarda sensibilă a sufletului lui Onache, care intuiește ce s-a întâmplat, „stă dur și arțăgos în fața casei sale, și tot sta și sta, până ce căruța cu fân dispare după cotitură”, astfel evitând repetarea primei sale umiliri în public de a deveni tată-socru. Dacă n-ar fi fost Nuța de față, Mircea ar fi primit mult mai ușor ceea ce i s-a oferit și nu cum i-a fost oferit. Cel de-al treilea personaj este o ființă obiectivă, independentă, uneori o fantomă sau „o proiecție imaginară a protagoniștilor” (cum este Ciutura) ce declanșează „jocul reprezentărilor și funcționează ca o proiecție în care personajele se văd dedublate în propria lor imaginație, după ce au fost înstrăinate într-o ființă interioară și exterioară pe care o presupun indiferentă” [7, p.20].

Comunitatea drușiană se călăuzește după datină, reguli nescrise, obiceiurile neamului, iar abaterea nu este admisă. Astfel Ciutura, cu vechile ei legi nescrise, păstrate și transmise de gura lumii, fără să vrea, ajunge să joace rolul personajului trialogic obiectiv, „pasiv”, spectator (personaj-martor), împingând fiecare personaj în parte pe drumul destinului său. Acest personaj colectiv devine mediul imaginar prin care trăirile sufletești, reflectările contradictorii sporesc neliniștile lui Mircea, deoarece personajul trialogic „rușinează și umilește mai întotdeauna, fiindcă provoacă spectacolul unei disecții pe viu și asistă la consumarea lui deplină: cu măștile căzute, protagoniștii aduc în scenă propria lor intimitate sufletească” [7, p.25]. „Ciutura, adică adunătura aceea de oameni buni și răi din mijlocul cărora s-a ridicat și a crescut. ...Și el venea încet, cumpănit, ca să-l vadă satul bine și împreună cu Mircea-flăcăuanul, împreună cu Mircea-ostașul, să-l țină minte și pe Mircea-tractoristul.”

Chiar dacă cel de-al treilea personaj lipsește, în momentul întâlnirii lui Onache cu Mircea în câmp, esențială rămâne căutarea *subterfugiului*, care îl face pe Mircea să se simtă vinovat pe sine însuși. Căutarea unui compromis în fața ciuturenilor îl face pe Mircea Moraru să se simtă vinovat în ochii săi proprii. „*Nu era vorba de socru. Oricât ar părea de ciudat, de fiecare dată când cei de acasă treceau pe la dânsul, îl prindea furia așa din senin, așa încât nici el singur nu-și putea da sama ce-o fi fiind de capul celor supărări?*” Mircea încearcă să afle răspuns la o realitate inexistentă. Neavând nici o explicație a propriilor sale sentimente, creează pentru sine o taină artificială. „*Un adevăr întreg, rotund, despre viața unui om este cu neputință de adunat. Pentru că, oricât de multe am cunoaște, oricât de sincere amănunte ar fi spovedaniile lui, mai multe decât știm noi, și mai multe decât mi-ar putea el istorisi, rămân neluminate de harul cuvintelor și, deci, necunoscute sunt.*”

Mircea se ferește să fie umilit față de oameni, analizându-și viața, se umilește pe sine. Acesta este primul pas spre o pantă la finele căreia îl așteaptă umiliința supremă: **dezrădăcinarea** sau „**dezertarea de la datorie** – modalitate de afirmare și apărare a valorilor morale, spirituale ale satului” [8, p.47]. Sesizăm la Druță, ca la Sadoveanu și Preda, o revoltă față de „trădătorii” intereselor clasei țărănești din rândul cărora s-au ridicat. Mircea Moraru, reprezentantul clasei noi, e o abatere gravă de la „moralismul patriarhal” din viața satului. Firele secrete care-l legau pe Onache și strămoșii lui de pământ nu mai există pentru Mircea, el pierde cultul pentru pământ, devenind un *dezrădăcinat*. Odată *parvenit*, se îndepărtează tot mai mult de etnicul în care a crescut.

Așadar, de la abandonarea tractorului până la ruperea relațiilor cu Onache, nu mai rămâne decât un singur pas. „*Iată însă că, din o nimica toată, s-a iscat o confruntare, s-a ajuns la stingerea vieții de neam. El, care de patru ani putrezește călare pe tractor pe dealurile iestea, nu va mai fi în stare să asigure continuitatea răzeșilor din Ciutura. Adânc rănit de vorbele bătrânului, Mircea, cât ar părea de ciudat, când se înfuria, i se făcea somn, și el chiar că a adormit.*”

Marele adevăruri însă, cum s-ar zice adevărurile adevărate, se cern ele singure de la sine și ni se arată gata așezate. Astfel, tot dormind, Mircea la un moment dat aude glasul lui Onache care zice – nimic prea mult. Aceste cuvinte – NIMIC PREA MULT – au urcat deodată deasupra planurilor eliberate de tovarăși, deasupra vieților din Ciutura și deasupra Ciuturii ca atare, deasupra dealurilor arate și celor nearate, rămânând să lumineze ca o poruncă pe cerul albastru – NIMIC PREA MULT!

Abia după ce-a văzut urcată pe cer sămânța aceluși adevăr, pe care l-a căutat o viață întreagă, Mircea, oarecum eliberat, a adormit adânc, fundamental, așa cum scrie legea.”

Reproducem pasajul nu numai de dragul demonstrației, ci drept argument pentru arta desăvârșită a unui mare și rafinat povestitor basarabean. Vorbim despre un monolog, care prin intermediul „vocilor” se îmbogățește și se extinde. Discursul autorului e un mod de a comunica, de a dezbate, chiar și de a înfrunța vocea interioară, adică glasul conștiinței eroului. Prin intermediul monologului personajele sunt chemate să se justifice, să explice, să revadă, să examineze și să stabilească adevărul în virtutea legilor morale.

Elementele expresive ale discursului străin în discursul autorului sunt evidente. De fapt, este redat discursul direct al lui Mircea Moraru, monologul său interior, care nu se distinge atât de evident de stilul narativ al autorului. Datorită indiciilor sintactice, acesta este un discurs al autorului, dar întreaga sa structură expresivă este atribuită lui Mircea. Intenția directă a autorului capătă rezonanțe străine datorită introducerii cuvântului incident *astfel*.

Scriitorul dă o explicație neliniștilor sufletești ale lui Mircea prin intermediul visului, care „reflectă într-o formă specific metamorfizată gândurile, impresiile și emoțiile adânc înrădăcinate în subconștientul eroului, determină funcția lui caracterologică” [9, p.172]. Reprezentările conștiente ale lui Mircea, refulate, intră în planul subconștient ca o înlănțuire de simboluri. Acest fapt se explică prin aceea că „oniricul prelungește intensitatea și sugestivitatea reprezentărilor, dându-le o dimensiune nouă în raport cu realul”, iar „în absența dichotomiei aparență/realitate,

hotarele povestirii obțin un cert ascendent, încercând aducerile-aminte de mituri ale satului, ale copilăriei și adolescenței, ale visului de fericire a omului” [10, p.238].

Fiecare vârstă, fiecare generație își are mentalitatea, limbajul, vocabularul său. Este evident că Onache Cărăbuș aparține altor timpuri, lucru demonstrat în primul rând de limbajul care conține un număr mare de arhaisme și regionalisme fonetice, fapt explicabil prin vârsta personajului, care „*e ciuturean de viță veche, ciuturean și la vorbă, și la umblet, și apoi neamul Cărăbușilor, de amu dacă vreți să știți, se trage – hei-hei – tocmai de unde, hei-hei – tocmai de când...*” Remarcăm, de asemenea, felul de a gândi moromețian și formula ceremonioasă sadoveniană de adresare (fie către săteni, fie către ginere). Limbajul solemn al declarațiilor, stilul epic înalt, atmosfera creată în jurul acestui personaj, întreprinderile sale molipsesc și pe ceilalți eroi.

Mircea Moraru este omul unui alt timp și faptul se poate observa din formulele de adresare, politicoasă, dar concisă. Este evident că avem de afaceră cu un personaj activ. Pentru el uneori este mai important ceea ce face decât ceea ce vorbește. Limbajul său este „modern”, ce trădează omul sigur de sine. Singura formulă familiară este una de adresare protocolară (mata, matală), ceea ce sugerează o anume sobrietate în relațiile dintre tată-socru și ginere. Așadar, partea cea mai rezistentă a romanului o constituie, totuși, conflictul epic întemeiat pe relația celor două generații: părinți/copii. Druță a creat o lume, un spațiu, o istorie, un dialog al generațiilor. Autorul nu posedă doar un limbaj al său, ci posedă un stil Druță, prin intermediul căruia manipulează celelalte limbaje sau „voci”, refractând în ele intențiile sale semantice și autentice.

Deși înstrăinat ca Moromete, firea lui Cărăbuș trăiește prin fiica sa Nuța, femeie de o mare ținută morală. Spaima, nefericirea și rana de nevindecat a lui Onache constă în neidentificarea unor urmași care să-i continue modul său de viață. Totuși, existența lui Onache Cărăbuș nu-și pierde sensul după moartea fiilor săi, nici după înstrăinarea cu Mircea, datorită speranței ce încolțește în inima sa odată cu nașterea nepotului, care „*cu fiece clipă, tot mai mult seamănă cu Onache, și s-a gândit (Nuța): sfinte Dumnezeule, prin câte a mai trecut și câte a îndurat, și cum se tot întoarce el iar la viață, neamul acela al Cărăbușilor!*” Este oportună remarca lui A. Russo care rezumă acest fenomen: „Să ne uităm la formele civilizației; întâi, este **familia** ce se statornicește, al doilea, familia se preface în neam și al treilea, neamul în popor.”

Mulțimea de **prolepse** ce năpădesc ultimele pagini ale romanului, anunță moartea inevitabilă a lui Onache. Ion Druță concepe moartea ca pe un act lipsit de gravitate și dramatism. Starea firească a modului lui Onache de a-și trăi viața, blând și ironic totodată, el devine simbol al țăranului dintre Prut și Nistru, păstrându-și identitatea chiar și după moarte: „*Și chiar mort fiind, el mai rămâne să stea pe scăunaș și numai fruntea îi scăpătase jos pe piept, de parcă bătrânul făcea o ultimă încercare de a pătrunde în miezul acestei minuni – te aprinzi dintr-o nimic toată, topești o lume cu flacăra sufletului tău, dar vine un fluture negru și te stinge, și te îngroapă, și te duci și nu mai ești.*”

Focul din vatră devine „simbol al etniei, al rădăcinilor adânci ale neamului și al perpetuării acestuia, ceea ce indică asupra amplificării semnificațiilor modelului **bonus pastor**” [8, p.43]. Focul, corolar al lumii, și fluturile negru coexistă ca motive sau mai curând ca submotive puse în discuție. Dintr-o adevărată mitologie a focului, într-un moment de răscruce al vieții lui Cărăbuș (Druță utilizează **motivul claustrării**), limbile de foc sau „flăcările sufletului” stabilesc o adevărată încheștare a luminii și umbrelor, metamorfozând subtil lupta dintre **viață** și **moarte**. Astfel, omul devine un nume sau mai degrabă un ecou: Onache-e-e-e. Iar zborul fluturului „are ceva din petulanța greu controlabilă a fluxului memoriei. În el nu par să trăiască realități actuale ci, mai curând, amintiri. Dacă păsările sunt gânduri zburătoare, fluturii par zburătoare aduceri aminte” [11, p.53].

Cărăbuș este un personaj referință în literatura din Basarabia, care poate concura cu alți țărani ai literaturii române din toate timpurile și suscita mereu noi introspecții în adâncimile ființei umane. Deoarece „stă atât de bine pe picioarele lui în roman” – A. Hropotinschi afirmă că I. Druță descoperă prin Onache Cărăbuș – „o vână auriferă în viața spirituală, în sufletul poporului nostru. El este geniul cel bun al zidirii.”

Contextualitatea perenității civilizației arhaice constituie un dat fundamental, ce trebuie avut în vedere ori de câte ori analizăm opera lui Sadoveanu, Preda și Druță, deoarece ei sunt acei care au evidențiat că destinul uman e în întregime reintegrat în cel social, iar drama colectivă e și cea individuală.

Scriind romane, alimentate din zbulucimata istorie a țărănimii basarabene, Druță vine să ne demonstreze că este un *romancier total*, „el este Demiurgul care nu-și contemplă distanțat, imparțial creația, ci este implicat în ea. Lumea lui Druță se înalță acum și aici, sub ochii noștri; chiar dacă vine din amintire sau din document, ea are același aer de actualitate vie și apare ca procesuală, nu ca un proces încheiat” [12, p.129].

Patriarhalismul lui Druță, indiscutabil, se afirmă pe linia tradiției lui I. Creangă și M. Sadoveanu. Chiar dacă această influență există, ea este *catalitică*, și nu modelatoare (D. Micu). Astfel, I. Druță reușește să sintetizeze în opera sa experiența înaintaților săi (I. Slavici, M. Sadoveanu, M. Preda, Cehov, Tolstoi), introducând propria imaginație creatoare de valori culturale se formează pe el însuși, un inegalabil *stil Druță*.

Referințe bibliografice

1. Cimpoi, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. – Chișinău, Ed. Arc, 1997;
2. Bilețchi, Nicolae. *Scriitorul și curentul literar // Orientări artistice și stilistice în literatura contemporană*. – Chișinău, Ed. CE USM, vol. I, 2003;
3. Barbu, Marian. *Spațiul rural într-o mitologie lirică. // Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic*. – Chișinău, Ed. CEP USM, vol. II, 2004;
4. Bahtin, M.M. *Probleme de literatură și estetică*. – București, Ed. Univers, 1982;
5. Ciocanu, Ion. *Literatura română contemporană din Republica Moldova*. – Chișinău, Ed. Litera, 1998;
6. Bilețchi, Nicolae. *Romanul și contemporaneitatea*. – Chișinău, Ed. Știința, 1984;
7. Popovici, Vasile. *Eu, personajul*. – București, Ed. Cartea românească, 1988;
8. Ghilaș, Ana. *Romanul anilor '60. Modelul bonus pastor*. – Chișinău, Ed. CEP USM, 2006;
9. Gavrilov, Anatol. *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare*. – Chișinău, Ed. CEP USM, 2006;
10. Vlad, Ion. *Lectura romanului*. – Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1983;
11. Pleșu, Andrei. *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*. – București, Ed. Univers, 1980;
12. Cimpoi, Mihai. *Marginalii la poetica druțiană. // Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic*. – Chișinău, Ed. CEP USM, vol. I, 2004.

Împreună cu limba, literatura conservă sufletul poporului.
A. Soljenițin

Nebănuite sînt căile Domnului! El le sugerează marilor talente, care vorbesc limbi diferite și pășesc pe pămînturi îndepărtate unul de altul, idei și teme surprinzător de asemănătoare. Ce îi unește pe Ion Druță și Alexandr Soljenițin? Și unul, și celălalt au trecut printr-o perioadă de prigoană și neînțelegere, deși, slavă Domnului, marele nostru compatriot nu a trăit experiența dură a lagărelor staliniste. Nici unul, nici celălalt nu intenționau să se conformeze gustului artistic al guvernanților — și cu atît mai puțin să accepte compromisul, sacrificînd adevărul. "Adevărul" este cuvîntul-cheie care îi unește pe cei doi scriitori. Adevărul și Credința!

Îndepărtați geografic, dar atît de apropiați spiritual — păstorul anonim din satul basarabean (Ion Druță, *Toiagul păstoriei*) și țărancă semi-cărturară din satul rusesc (A. Soljenițin, *Curtea Matrionei*). Două caractere naționale diferite și o singură imagine Umană. Anume cea care este cu adevărat creată după Chipul și Asemănarea Celui-de-Sus. Imagine care nu L-a făcut de rușine.

Fiecare literatură națională (și nu există literatură ne-națională) și orice scriitor național, atunci cînd își creează eroul, tinde, după definiția exactă a lui G. Gacev, ca acest caracter să se realizeze dinafară ca un tip specific național, iar dinăuntru — ca unul universal, general-uman. Toată motivația profundă a faptelor unui asemenea erou ține exclusiv de idealuri general-umane, iar pentru noi, care facem parte din lumea ortodoxă, și de valori creștine.

Ion Druță își înalță imediat ciobanul la acele culmi, unde «sub cupola albastră a cerului, de dimineața pînă seara, de cu primăvară pînă toamna tîrziu, an cu an, o fi ajuns el singur cu mintea lui la acel mare adevăr că nimic nu e veșnic pe lume — toate sînt trecătoare," dar, "dacă din întîmplare într-o clipă s-ar fi stins toate focurile pe lume, de la chimirul cela [al lui] ar fi început a se înfiripa viața din nou."

Proza lui Ion Druță este întotdeauna pătrunsă de un simbolism profund, metafore fine, înțelesuri filosofice. Alexandr Soljenițin aplică aceleași procedee în povestirea sa despre destinul Matrionei, dar le lasă mai curînd în subtext. Unii critici literari sînt de opinie că povestirea are un ascuns înțeles mistic. Dar Matriona nici păstor nu este... Este o femeie rusă, dintre acelea care, la nevoie, săvîrșesc fapte eroice fără a clipi din ochi. Da, dar cine să înțeleagă, să aprecieze aceasta în sat? Nu i-a prea zîmbit soarta: copiii au murit, soțul a dispărut fără de veste la război, lăsînd-o văduvă, o urmărea sărăcia, o chinuia singurătatea, nici chiar pensia mizerabilă nu și-o primea mai deloc. Săritoare, pe toți îi ajuta, nu putea sta deoparte cînd era nevoie de ajutor — și cu toții au rîs-o și au acoperit-o cu ocări. Și păstorul nostru, om de o extraordinară bunătate și încredere în aproapele său, orice i s-ar întîmpla, nu a scăpat de cruzimea și răutatea omenească: «I s-au întîmplat de toate. Și de vîndut l-au vîndut, și pe o cărăruie de codru des l-au găbjit, și în spate i-au sărit, și cu frînghii l-au legat, și de ștreang au tras, dar nu i-au putut face nimic", pentru că îl păzea Dumnezeu. Dar ambii, și păstorul, și Matriona, niciodată nu și-au permis să le poarte pică răuvoitorilor. Și-au păstrat înalta omenie în condiții inumane. Ei își poartă Crucea fără a cîrti, iar răbdarea lor amintește de răbdarea sfinților. Calea lor este contra curentului ce poartă crudele zvonuri omenești, slăbiciunile, mizeriile și pasiunile josnice ale oamenilor. Cuvioșii și păstorii trăiesc întotdeauna în pofida circumstanțelor, ei trec peste loviturile soartei, convinși că binele este mai puternic decît răul, iar iubirea e mai tare decît ura. Iubirea în sensul cel mai înalt, care implică "Domnul este iubire". Altruismul, abnegația și sacrificiul de sine, bogăția sufletească și forța spiritului îi fac frate și soră sub ochii Lui.

Deșertăciunile lumești și ispita pămîntească — a rupe bucata de la aproapele tău — îi zbuțumă pe consătenii lor, atît în valea basarabeană (anume așa indică Druță locul de trai al eroului său), cît și în satul rusesc. Unii stau cu gîndul la darurile oilor (brînză, lîna etc.), alții — la casă — cronotopul povestirii și al întregii literaturi rusești. Avea dreptate Maxim Gorki, cînd

scria că două tendințe luptă în inima omului: de a trăi mai bine și de a fi mai bun, dar, vai, către primul scop se îndreaptă mulțimile, iar către al doilea — câte unul, ca eroii noștri. Ei n-au realizat fapte eroice, deși păstorul fusese exilat în minele Siberiei, nu s-au aruncat pe baricade, nu au fost nici măcar puși în situații excepționale — aceasta e poziția principială a ambilor scriitori. Cei doi eroi știau să facă altceva — să iubească și să ierte. «L-a salvat iubirea. Iubea în fiecare clipă, la fiecare oră, iubea totul și pe toți.»

Soljenițin scrie despre Matriona, la care ține atât de mult, cu o tandrețe aproape dureroasă și o admirație pe care nu o ascunde: «Niciodată n-am văzut-o rugându-se. (...) Dar toate treburile le începea "cu Dumnezeu!" (...) Poate că se și ruga, dar pe ascuns. (...) În casa mare era un ungher cu icoane și mai era o icoană a sfântului Nicolae la bucătărie.»

Ambele texte sînt construite în baza antitezei — unul și ceilalți, ceea ce generează conflictul: eroii noștri nu sînt iubiți de compatrioți. Pe de altă parte, ceea ce vedem este confruntarea involuntară a eroului cu gloata care se crede vocea poporului. Așa se întîmplă, deși bătrînii noștri sînt dezinteresați, deschiși în fața universului și a oamenilor, pe care îi acceptă cu toate neajunsurile lor și îi iartă, pe cînd oamenii își manifestă, fără a se sinchisi, ostilitatea și respingerea.

Cunoscuta coliziune — singuraticul și masele, personalitatea și gloata — sub pana lui Ion Druță și cea a lui Alexandr Soljenițin capătă o înaltă semnificație moral-estetică (cum spune proverbul rus, "Și un singur oștean este oștean pe cîmpul de luptă"), o tonalitate filosofic-religioasă și națională, de mentalitate populară. Acum e nevoie să privim aceste personaje în fiecare dintre cele trei paradigme.

Ideea lor înaltă despre legile și regulile morale, principiile onoarei și ale nobleței nu le permit să răspundă la ocări și nedreptate. Tot ce pot face ei este — ea să zîmbească vinovat, mereu vinovată fără de vină, iar el să răspundă: "Bine"! Fiecare se sprijină pe propriile tradiții populare și experiența națională, dar au o idee comună despre dreptatea omenească, sensul vieții și legitățile existenței. Ei se roagă numai la Dumnezeu, pe cînd cei care îi prigonesc nu au decît un cer deșert deasupra capului; ei sînt uniți prin credința în bine și dreptate, iar pe cei care îi obijduiesc îi unește dragostea de bunuri materiale: «Bine, zicea singuraticul bătrîn, zîmbind în felul cela unic al lui, dar nici în casă nu poștește, nici la bufet nu vrea să meargă, nici cu împrumut nu vrea să dea », scrie Ion Druță.

Dar cine sînt ei, acești antipozi ai lor? Și doar sînt mulți! Cu încă puțin timp în urmă ni se spunea că majoritatea are întotdeauna dreptate, mai ales dacă își zice "popor". Dar cum să distingem poporul de gloată? Cum să-i deosebim? Există poate criterii, parametri, mijloace de identificare, în fine? Cît de des se întîmplă că ceea ce pare parte a poporului devine gloată și apoi se transformă într-o haită hidoasă, gata să rupă în bucăți pe cei care nu sînt de acord cu ea.

Iar poporul — poporul există, desigur, și este o noțiune de esență calitativă, nu numărătoare cantitativă. Și eroii noștri reprezintă tot ce e mai bun într-o națiune și un popor! Iar expresiile superioare nu pot fi "de masă". Ei sînt un ideal înalt, inaccesibil, pentru că este foarte greu să iubești "în pofida" a ceva; în același timp, sînt stele apropiate: de fiecare depinde promptitudinea de a depune efortul și de a se depăși, pe sine și tot ce e pămîntesc — josnic — în interiorul său. Calea e clară, anevoioasă și chinuitoare — este calea spre Golgota și spre mîntuire.

Nuvela lui Ion Druță "Toiagul păstoriei" pune problema etică a binelui și a răului, a determinării poziției față de ele, a normelor de comportament. Cum să răspunzi răului și la rău — și merită oare să răspunzi? Păstorul și Matriona au decis singuri tot ce era de decis și nu mai explică, nu mai dovedesc nimănui nimic. Ei trăiesc în nesecata lor bunătate, iertare și sinceră sollicitudine față de oameni — pur și simplu, nu pot fi altfel.

Sînt considerați ba "săraci cu duhul", ba proști — aceasta mai des, dacă nu chiar mereu. Cum de nu își dau seama cei doi de aceasta? Pur și simplu nu își fac griji, gîndul le este la altceva, etern, nu momentan. Noțiunile de bine și milostenie fuseseră date uitării ani de-a rîndul. De fapt, chiar și acum nu s-au prea înrădăcinat în inimile omenești. Eroii noștri însă nu pot trăi fără de ele și suferă, dîndu-și seama că alții nu cunosc aceste sentimente. Iar «memoria populară,

experiența populară, bunul-simț al poporului — ele există numai datorită faptului că se nutresc cu suferința unor destine aparte." (Ion Druță)

Este semnificativ în ambele texte faptul că, în spatele subiectului simplu, nesofisticat, pe care obișnuim s-o numim cândva proză "rurală", este tănuită ideea creștină, ascunsă în adâncuri. Anume ea este esența conținutului de idei, de dragul ei a fost plăsmuită narațiunea în ambele cazuri. În fiecare dintre cele două texte, această idee se transformă în diverse formule verbale.

La Soljenițin ideea este: "Nu stă satul fără un om cuvios. Nici orașul. Nici întregul nostru pământ." Ideea omului cuvios, aproape sfânt, trece ca un fir roșu prin toată opera sa, nu la nivel de temă, ci în sensul obiectivului spiritual major. Omul care, în lume și în cotidianul păcătos, se străduiește să trăiască după dreptatea de cea mai fină calitate, fără clauze și compromisuri — anume el este unul dintre acești cuvioși. V. Lakșin, care printre primii a scris o recenzie-analiză a povestirii lui Soljenițin, avea dreptate când spunea că tema centrală este "cu ce trăiesc oamenii". Și cuvântul "dreptate", "adevăr" este o noțiune-cheie în viața și creația scriitorului rus. În prelegerea sa, citită la acceptarea premiului Nobel, el nu numai citează proverbul rus "Un cuvânt de adevăr întreaga lume de partea sa o trage", ci și susține că face apel către toți scriitorii lumii: "Scriitorii și pictorii pot face mai multe: să învingă minciuna".

Dar victoria nu poate fi ușoară și nesângeroasă. Moare Matriona, și moare stupid, pentru o nimica toată: singură renunță la propria casă, ajută la transportarea ei spre stația de cale ferată, și tot acolo nimereste sub roțile locomotivei. Satul continuă să o respingă și să o condamne pînă și la înmormîntarea-i... Nimeni așa și nu a înțeles nimic, nu au reușit să vadă orbii sufletul ei înalt, inima de o curățenie extraordinară și nemaipomenita dărnicie sufletească. Ar fi putut spune și ea despre sine prin cuvintele lui Ion Druță, citate mai sus, că a "salvat-o iubirea", că iubise "în fiecare clipă, la fiecare oră, iubea totul și pe toți". Dar iubirea, ca și adevărul, nu mai interesează pe nimeni acolo, sînt lucruri de prisos într-o gospodărie, pentru că cer să li se "slujească" fidel. Iar omul vrea să slujească nu lumii spirituale, ci lumii obiectelor — sub forma unei case, de exemplu.

Pentru Ion Druță ideea creștină este nu pur și simplu importantă, ea este centrală în destinul lui creator. El se adresează la ea în repetate rînduri și în paginile excelentei sale publicistici și eseistici. Unul din articolele sale din anii 90 este intitulat simbolic "Ne trezim creștini, ne culcăm păgîni". Articolul conține idei semnificative pentru destinul poporului. Cugetînd despre semenii săi, durîndu-l inima și sufletul pentru ei, scriitorul se întrebă: "Ce s-a întîmplat cu noi?" De ce puțin ne pasă de soarta aproapelui și de ce, dacă sîntem făcuți după chipul și asemănarea Celui-de-Sus, uităm de aceasta, în cotidianul nostru pămîntesc, sau, și mai rău — nu vrem să ne amintim? "Oare chiar a schimbat omul criteriile binelui și răului pentru o bucată de pîine și un acoperiș deasupra capului?" Ion Druță nu vrea să creadă aceasta și, prin întreaga sa operă, susține opusul, deșteptînd conștiința socială și cutremurînd sufletul poporului. Spre aceasta este orientată întreaga sa creație — în primul rînd, desigur, nuvela *Toiagul păstoriei*.

Imaginea biblică a păstoritului este forma supremă de îndrumare: "Eu sunt păstorul cel bun. Păstorul cel bun își dă viața pentru oile sale. (...) Mai am și alte oi care nu sunt din staulul acesta. Și pe acelea trebuie să le aduc. Ele vor asculta glasul meu: va fi o singură turmă și un singur păstor" (Ioan 10:11-16). Legenda biblică spune că Isus, fiind adolescent, păștea oi, și nu este întîmplătoare imaginea păstorului în multe dintre parabolele sale. Hristos a fost trimis poporului ca Păstorul ceresc. Anume în contextul acestui adevăr biblic Ion Druță scrie despre eroul său: «Păstoritul nu e afît o îndeletnicire, cît o vocație, un destin, o cruce pentru toată viața, și cel care a luat toiagul, îndemnînd turma în urma lui, nu va mai putea nici el fără turmă, nici turma fără el."

Iar păstorul nostru chiar și-a ales această Cruce, această cale și acest destin. Dar, vai, nu avea nici oi obișnuite (consătenii nu-l credeau), nici turme simbolice: ele nu au nevoie de el. Oamenii nu îl înțeleg, și nu pentru că e zgîrcit de vorbă, ci pentru că el trăiește cu sufletul, iar ei — cu trupul, el duce un dialog cu veșnicia, ei — cu deșertăciunea. Cum să se înțeleagă? «Sufletul se curăță numai atingîndu-se de alt suflet curat», dar ei nu vroiau să se apropie de un asemenea suflet. Dar "nu poți spăla sufletul în baie", adaugă scriitorul.

S-a întors bătrînul păstor din exil, de la ocnă, iar casa i-o dărimaseră și i-au interzis să locuiască pe deal. Și valea s-a pus pe așteptat, să vadă dacă îi vor veni mințile la cap omului, se va face și el ca toți ceilalți. Cît l-a bătut și l-a sfărîmat viața, și cei de-aproape, și cei de departe! Iar el — nu, nu se schimbă. Și acum încă e gata să insiste și să afirme principalul scop al vieții sale: de a iubi ființa umană și de a-l lega de rădăcinile naționale, izvoarele populare. Fluierul lui tulbura sufletul și "avea darul de-a mîngîia, de-a îmbărbăta, de-a face sufletul să se rupă de la pămînt, să zboare, și sătenii, osîndiți de-a se fi tot tîrît ca rîmele, împreună cu fluierul cela se rupeau și ei pe-o clipă-două de pămînt, să mai vadă lumea în jur".

Păstorul nostru își va sfîrși viața ca și Matriona cea de departe — victimă a încrederii sale în oameni, a bunătății sale și a groaznicei boli neomenești — lipsa de suflet a celor din jur. Boala aceasta nu se vindecă. Nu i-au dat cărbune ca să-și facă focul în căsuță. Și iată că stă un camion plin cu cărbune (tot cărbune scosese din mină cu anii și a supraviețuit oanei grele). Dar niciodată nu i se va face parte din el. Așa a și murit, ca Matriona, "zadarnic", într-o vreme nepotrivită — iarna.

Într-un text realist limbajul imaginilor este mai convingător decît cel al formulelor. Ion Druță și Alexandr Soljenițin demonstrează că nu există moarte zadarnică, mai cu seamă dacă decedează oameni ca aceștia, pentru că semințele iubirii sînt nemuritoare, mai devreme sau mai tîrziu, vor răsări în inimile noastre, dacă nu ale tuturor, atunci ale celor aleși, dacă nu acum, atunci în viitor. Așa se exprimă uimitoarea înrudire prin suflet și destin, marea forță umanistă și triumful valorilor general-umane, care unesc cele două nuvele.

Ambii scriitori și-au sărbătorit jubileele anul acesta. Ion Druță a împlinit 80 de ani. Alexandr Soljenițin — 90, cu puțin înainte de a deceda subit. Înțelesul profund și cuprinzător al creației acestor maeștri ai cuvîntului, ca și sensul filosofic al celor două nuvele, poate fi rezumat în cuvintele unuia dintre ei: "Sarcina scriitorului ține de niște probleme care continuă de milenii. Ele au apărut o dată cu omenirea și vor dispărea numai după ce se va stinge soarele." (Alexandr Soljenițin)

Naționalul se manifestă prin forma și formula problemei spirituale, în sentimentul unei misiuni. Naționalul este și calea de soluționare a acestei probleme, ceea ce se manifestă vizibil în filosofie și îndeosebi în literatură, care reprezintă memoria nepieritoare a etniei. Ambii eroi, trăind fiecare în atmosfera propriei lumi naționale, născuți și crescuți de ea, urmează, în tot ceea ce fac, un sistem național de coordonare, se realizează într-un corespunzător model mental de comportament. Aceste personaje afirmă idealurile naționale morale și etice, alături de principiile sensului vieții. Imaginile artistice confirmă că cei doi autori conștientizează latura națională a general-umanului.

Încă la începutul căii sale de creație Alexandr Soljenițin a declarat: "Toată viața sub tălpile mele simt glia patriei. Numai durerea ei o aud. Numai despre ea scriu." În opera sa Ion Druță spune același lucru și rămîne mereu fidel acestei afirmații. Niciodată nu a renunțat, oricît de greu și dureros era să continue. A vorbit despre credință și despre fidelitatea față de valorile naționale independent de sisteme politice, dispoziții și modă. A fost, cum spune el, înscris ba printre chiaburi, ba printre naționaliști. Nu se dezvinovăța și nu dădea înapoi. Iubirea de țară și de istorie, de artă populară și de spirit național îi rămîneau neschimbate. Ion Druță nu putea renunța la ele! Este unul dintre oamenii care nu schimbă onoarea pe onoruri.

În ianuarie 2000, scriind articolul "Confesiuni la sfîrșit de veac, sfîrșit de mileniu", Ion Druță i se adresează lui Dumnezeu cu cuvinte de amărăciune pentru greșelile aproapelui și de rugă pentru neamul său mult-pătimit: "...și chiar acum, cu toate păcatele și greșelile noastre, Dumnezeu nu ne-a părăsit, nu ne-a uitat, nu ne-a respins. Și steaua de Crăciun, înălțată deasupra ieslei sfinte, luminează pentru întreaga lume — luminează deci și pentru noi."

Păstori și cuvioși! Ei înșiși, cu viața și destinul lor, reprezintă aceea despre ce Evangheliile spun "Lumina luminează întunericul". Iar marii clasici ai culturii naționale prin opera lor s-au străduit întotdeauna să susțină și să consolideze în inimile oamenilor speranța și credința în această lumină.

Vladimir Beșleagă

Andrei Țurcanu: imperativul tragic al lucidității

Andrei Țurcanu este un poet erudit.

Andrei Țurcanu este un poet cu program.

Ca poet Andrei Țurcanu a debutat târziu, la 40 de ani (1988), înainte de asta trecând prin „infernul” a ceea ce s-ar chema studiul poeziei sovietice postbelice moldovenești, văzută ca „lucru în sine”, dar și în contextul literaturii sovietice multinaționale din vechiul imperiu. Or, mai întâi a editat o culegere de eseuri, intitulată semnificativ „Martor ocular” (1983), apoi textul tezei sale de doctor „Regăsirea numelui” (în rusă, 1990).

A încerca să spui ceva despre cărțile lui Andrei Țurcanu nu e un lucru atât de ușor, cum i s-ar putea părea cuiva. În rândurile de mai jos voi recurge mai mult la relevarea unor pasaje, afirmații și dezvăluiri din textele propriu zise ale autorului nostru extrase din puținele pagini ce s-au scris în presa noastră despre el.

Da, Andrei Țurcanu nu a beneficiat de atenția publicului și a criticii, ceea ce este un paradox: dânsul s-a ocupat de aproape toți poeții din jumătatea a doua a secolului XX, dar creația lui a fost ignorată. De ce? Pentru că a venit mereu în dezacord, în plină disonanță cu vederile confrăților de breaslă, dar și cu gustul elementar și chiar primitiv al publicului larg de cititori... Am reținut o sintagmă din notița editorială de la coada cărții sale de debut în poezie: Andrei Țurcanu... scrie pentru un cititor cult... Și câți cititori de poezie are Basarabia, dar mai cu seamă: cititori culti?

Ziceam la începutul acestor note, că Andrei Țurcanu a debutat când o bună jumătate de viață s-a și dus. Apropo, dacă mai zăbovea un deceniu, depășea cazul lui Arghezi... Dar de ce așa târziu? Poezia e un apanaj al tinereții, al exploziilor vitale, a expansivității în lume, în fine, a cuceririi gloriei de poet, nu? Ori, Andrei Țurcanu nu și-a dorit așa ceva.

În prefața la cartea de eseuri „Martor ocular” (1983), descoperim un detaliu/informație vorbind despre faptul că Andrei Țurcanu «criticul e și poet, a publicat puțin, și are o plachetă aproape gata de tipar cu titlul sugestiv: „Interior în roșu aprins» (G. Malarciuc).

Reflectând la debutul său poetic tardiv, care este unul singular, m-am întrebat: dar prin ce se explică acest fenomen? Să fie la mijloc exigența, autoexigența?

Poate, din... timiditate?

Ori că nu era sigur de valoarea propriului scris? Ori se temea să nu răsune poezia lui ca o voce în pustiu?

Îmi iau îndrăzneala să fac unele presupuneri. Volumul de eseuri „Martor ocular” se încheie cu două eseuri foarte concentrate ca modalitate de expunere, dedicate unul lui Grigore Vieru și altul lui Liviu Damian, doi poeți, în viziunea sa, care au făcut epocă. De ce i-a separat în corpul cărții din marea cohortă de autori de poezie? Se poate doar presupune. Grigore Vieru, cred eu, pentru popularitatea lui, pentru larga priză la public. Iar Liviu Damian? Pentru că aducea în literatura basarabeană, ceea ce eu aș numi – poezia militantă, poezia bărbată, poezia cugetării și tragismului existenței...

Dar, ca să nu ocolesc prea mult, voi cita o concluzie a exegetului Andrei Țurcanu, pe care am depistat-o în finalul volumului „Regăsirea numelui”. Zice Domnia sa pe un ton ferm, aproape categoric următoarele: „Astăzi putem spune cu certitudine, că în anii șaizeci cărți de poezie, care ar egala romanele lui I. Druță „Balade din câmpie” și „Povara bunătații noastre”, cel al lui V. Vasilache „Povestea cu cucoșul roșu”, „Zbor frânt” de V. Beșleagă, „Singur în fața dragostei” de A. Busuioc și alte câteva opere, nu au existat, excepție făcând culegerile „Numele tău” de Gr. Vieru și, poate, „Sînt verb” de L. Damian (p. 237).

E o judecată foarte dură. Da, dar o spune un expert în problemă! Iar exegetul Andrei Țurcanu a efectuat o vivisecție a poeziei epocii la un nivel și de o exigență unice în critica noastră literară. Citești astăzi eseurile Domniei sale și, după atâtea decenii și evenimente, îți zici: e un gust artistic impecabil, a reținut doar ceea ce era valoare...

Să punem cap la cap două momente. Primul, tocmai am adus citatul de mai sus: „și poate, „Sunt verb” de L. Damian». De ce: «poate»? Oare chiar numai unul Gr. Vieru rămâne poetul emblematic al epocii? Dar toate eseurile lui Andrei Țurcanu dovedesc cu asupra de măsură că apreciază înalt poezia lui Liviu Damian. Îl citează, îl comentează, îl analizează cu un sentiment de permanentă venerație. Aș spune, că se vedea pe sine însuși în acest poet.

Da, Andrei Țurcanu admira poezia lui Liviu Damina, trăia prin ea. Dar de ce atunci, când a rostit verdictul său final în studiul mai sus amintit, a spus: «poate»? Că nu a fost atât de popular Damian, cum era Grigore Vieru? Ei și? Citiți sau recitiți eseul dedicat acestuia din „Martor ocular”, unde Andrei Țurcanu reflectează asupra factorului popularității și, la un moment dat zice: „De sigur, popularitatea unui autor nu e criteriul cel mai bun de evaluare a operei sale” (p. 213).

Și atunci?

Posibil că aici se conține, implicit, cheia către dezlegarea ghicitorii pe care o avem în față: dacă poezia lui Liviu Damian nu a rezistat în timp, voi rezista oare eu ca poet? La sigur că Andrei Țurcanu, acel din 1983, când avea gata pentru tipar placheta sa, și-a formulat această întrebare. Dacă nu la modul expres, conștient, cel puțin în subconștient. Dar mai curând foarte conștient, dat fiind că Andrei Țurcanu este omul totalei lucidități, ceea ce ar părea un paradox: poet și... lucid? Numai că în eseurile sale găsim de mai multe ori metafora lucidității: O RAȚIUNE ÎN FLĂCĂRI (*пылающий разум*, cum zice Domnia sa în teza de doctorat, făcută sub îndrumarea eminentului filolog și traducător Iu. A. Kojevnicov). Dar și o voință titanică pe măsură trebuie să ai ca să-ți reții propria carte timp de atâția plus încă cinci ani!

Curat că s-ar putea zice, ca marele cronicar: „biruit-au gândul”, ca abia în 1988 să se producă Andrei Țurcanu ca poet. Și nu cu o carte având titlul anunțat în respectiva prefață „Interior în roșu aprins”, ci o denumire care cu adevărat șochează, dar nu înainte de a te nedumeri: „Cămașa lui Nessos”! Să încercăm a afla de ce oare Domnia sa nu și-a editat placheta de debut cu titlul anunțat în acea prefață, ci... cu absolut altul? Cum vom proceda? Apelând la poemul cu respectivul titlu, care avea să fie și al cărții de debut poetic al lui Andrei Țurcanu. Iată acel text, «*Interior în roșu aprins*”: „*Măiculeană de negară:/ pleată-n vânt, ochii în seară,/ Plânsă-i turma, nuna moare,/ gândul arde, iarba doare.// Gura strâmbă adevărul/ îl rostește. Putred, mărul/ oțetește vraja, lunca./ Strâns-în-chingi-ne-leagă-strunga.// Ploaia susură-n garafă./ «Vai, nădejdea e o gafă!»-/ Trâmbează în alegro/ vierme roș cu capul negru.»*

Ceea ce se aruncă în ochi-în urechi de la bun început este tonalitatea cantabilă, ce aduce a bocet, nu? Ce este acest „Măiculeană” din capul textului, dacă nu un strigăt de jelanie, după un ceva/cineva pierdut, plecat fără de întoarcere? Dar iată că vine, pe neașteptate „negara”, care aduce o sfâșietoare senzație de trecere ireversibilă a timpului și vieții... Apoi din fâșâitul misterios al negarei se desprinde un profil uman: „pleată-n vânt», care are învăluți „ochii în seară”... Tristă, foarte tristă imagine... Dar a cui este? Nu e clar, și nici nu poate fi, deoarece vine „turma”, care nu e pur și simplu o turmă, ci: „plânsă-i turma”, pentru că: „nuna moare, gândul arde, iarba doare”. Astfel în numai patru rânduri poetul reușește să creeze o atmosferă sumbră, apăsătoare, cu cele mai simple și obișnuite s-ar părea vocabule, ca negara, iarba, turma, nuna... Dar dacă s-ar limita la acestea, încă n-ar fi nimica ieșit din comun, însă sonul care dă tărie neașteptată și face să prindă viață, să explodeze întreg catrenul este sintagma: „Gândul arde”, or asta nu e decât o altă expresie a: „*Rațiunii în Flăcări*”, formula poetică a creației lui Andrei Țurcanu.

De aici încolo nu mai întâlnim nici o dificultate în a discuta sensul poemului. De sigur, „gura strâmbă adevărul îl rostește”... De sigur, „putred mărul oțetește vraja, lunca». Și ca o deschidere largă pentru cine nu a priceput încă ideea profundă a textului, poetul ne pune în față un termen care nici nu ți l-ai fi putut vreodată imagina că ar putea exista în limba română: „Strâns-în-chingi-ne-leagă-strunga”! Parcă ar fi modelat un text în germană, fie din Hegel, fie din Heidegger: „lucrul-în sine», „Dinge-an-sich», „lucrul-pentru-sine», „Dinge-für-sich» sau: „arucă-te-în-lume» etc... Ultima strofă, cea finală, este de-o bizarerie totală, ba chiar s-ar părea de un construct absurd. Ascultați: „Ploaia susură-n garafă”. Care: ploaie? De unde ploaie? Care: garafă? De unde: garafă? Nu cumva e vorba de o masă de nuntă? O masă mare? După care și „nuna moare”, dar și se rupe ploaia? Oricum, într-o poezie, în afară de vocabule strict necesare mai există și hazardul melodicității, a rimei în ultimă instanță. Or, când coborâm la al doilea vers și dăm peste cuvântul „gafă”, imediat ne dumerim de ce a pus autorul: „garafă” – ca să rimeze¹. Dar asociația garafei cu gafa poate să nu fie cea mai fericită găsită și ne dăm seama de semnificația ei doar când o luăm în context, adică citim-recitim întreg

versul: „Vai, nădejdea e o gafă!” Care: nădejde? De ce e o: gafă? Aici ne oprim, ne retragem îndărăt, reluăm lectura și, brusc, sensul se luminează. Da, e vorba de nădejdea celor „Strânși-în-chingi”, adică: a noastră nădejde! Că doar „Strânși-în-chingi-ne-leagă-strunga”! Și noi sperăm să scăpăm de acele „chingi”. Nu, nu e nici o speranță! Așa vom rămâne pe veci, „strânși-în-chingi!” Cine ne spune aceasta? Cine ne rostește un asemenea crud verdict? Poanta, care e momentul forte al oricărei poezii, dar la Andrei Țurcanu în mod special, pronunțat, programatic urmărit, zic, poanta vine să ne clarifice. Acel crud verdict ni-l „trâmbițează în alegro (nota bene: în alegro! – V.B.) vierme roș cu capul negru!” Asta-i metafora/ simbolul global(ă), la care ne-a adus poemul. Ai trecut cu greu (sau din fugă) prin tot textul poemului, care la început s-a reclamat ca un bocet, ai întâlnit în cale celebra expresie „Putred, mărul”, ne-am văzut cu toții „strânși-în-chingi”, iar în finală se dă la o parte cortina și apare regizorul – însuși tartorul acestui sumbru calvar-supliciu. Cine este el? «Vierme roș cu capul negru». Brrr! Și nu un vierme oarecare, minuscul, abia văzut cu ochiul, ci unul uriaș, gigantic, întins pe două continente, cel european și cel asiatic, în interiorul căruia ne zbatem noi, cei „strânși-în-chingi”!

Or aici e încifrat sensul titlului acestui poem, care urma să devină și denumirea plachetei de debut a lui Andrei Țurcanu: „Interior în roșu aprins”, Adică: noi, cei din burta gigantului vierme roș, cu capul negru.

Cartea, aproape gata de tipar, nu a fost depusă la editură în 1983. De ce? Să se fi speriat autorul că va fi măcelărit de cenzură? Sau să fi presimțit că sensurile ascunse ale poemelor sale așa și vor rămâne taine închise sub șapte peceți, chiar dacă are norocul cartea să apară? Ori să fi fost altul motivul? Anume, că ceea ce venea el, Andrei Țurcanu, să spună în poezie, era deja spus de Liviu Damian? Plus de asta, publicul nu gusta, vreau să zic publicul larg, nu gusta decât o poezie mai mult gen Vieru, și mai puțin gen Damian? Sau, poate, că toate aceste motive luate împreună l-au determinat pe Andrei Țurcanu să-și amâne debutul poetic cu încă cinci ani.

Acum, în perspectiva timpului scurs, ne putem da seama de unele momente esențiale. Au urmat, în cei cinci ani, evenimente epocale. S-a schimbat atmosfera socială și culturală a societății... Între timp, a plecat din viață Liviu Damian (1986), care alături de profesorul Vasile Coroban (decedat și el în 1984) a fost pentru Andrei Țurcanu spirite congenere, modele emulative.

Deci, în 1988 se produce evenimentul atât de mult și insistent amânat – debutul poetic al lui Andrei Țurcanu criticul. Apare la „Literatura artistică”, cu buchii chirilice, atâția ani ținută în sertar, placheta de versuri a lui Andrei Țurcanu. Dar nu cu titlul anunțat în acea prefață, „Interior în roșu aprins”, ci cu un altul, absolut neașteptat, șocant, bizar, nemaipomenit în literatura basarabeană. „Cămasa lui Nessos”! Am spus aceasta și, la interval de o zi cât a durat pauza, mi-am dat seama că am exagerat. Cel puțin, nu am fost exact. Pentru că în anii 70, prima jumătate a anilor 80 printre cărțile de poezie apărute la Chișinău găsim câteva cu titluri similare... În afară de Manole, nume din mitologia românească, aflăm de Orfeu, iar Leonida Lari și-a intitulat placheta de debut „Piața Dioliei”. Ce-o fi să însemne această piață nu știu cine ar putea să-mi explice, dar cartea o purta.

Să revenim la subiectul nostru... Citite fără titluri și subtitluri, poemele adunate de autor se prezintă drept instantanee, s-ar părea, cotidiene, consemnări ale unor stări de spirit, trăiri acute, dramatice, uneori tragice, alteori răbufniri de revoltă sau stări elegiace, denotând situații limită, când „eroul liric”, așa cum era denumit în epocă, inclusiv în textele critice ale autorului, este dominat de tendința de a se retrage „în ghinda primară” sau chiar în Neființă. Sunt poeme de o mare tensiune interioară, de o vulcanică revărsare de gânduri arzânde, care ne provoacă emoții intelectuale de mare forță...

Or, de ce a recurs autorul la acest procedeu de a-și prezenta creația poetică desfășurată fără nici un dubiu pe parcursul a mai multor ani, poate chiar decenii, sub forma unui spectacol? Din fericire, în prima ediție cea de debut a „Cămașei...” Andrei Țurcanu a pus în fruntea cărții o dedicație: „Părinților mei Afanasie și Eudochia”, dar și un cuvânt înainte, care vine să ne explice decizia sa de a imprima cărții respectiva structură. În alineatul patru citim: „Jurnalul» e absolut autentic. Atâta doar că bucățile au fost selectate și structurate cu intenția relevării sensului unui „numitor comun”, cum ar fi spus Eugen Cioclea. În acest scop câteva voci mai distincte, expresie a unor teme și atitudini lirice specifice, au preluat măștile simbolice ale unor personaje literare și mitologice.” (p.3) Deci, cartea se prezintă ca un «jurnal» sui generis. Trebuie să înțelegem: un jurnal poetic, care prin diverse consemnări, voci ne vorbesc despre viața poetică a lui Andrei Țurcanu. Or, poetul în diverse ipostaze, precum urmează: „Simplicimus, personaj-narator (într-un înțeles pur convențional, de

sigur), e purtătorul unor stări de candoare) și fragilitate. Hiron, centaurul din mitologia greacă, învățătorul lui Asclepios, zeul medicinei, e figura cea mai dramatică, fiind cuprins în permanență de contorsiunile unor stări-limită. Momos, care la grecii antici era zeul zeflemei și batjocurii, aici reprezintă luciditatea demistificatoare. Ironia, sarcasmul, acidul paradoxului, subtextului și contextului sunt semnele sale distinctive. Urmează Don Quijote cu romantismul său amar, Abelard, îndrăgostitul disperat, Profetul, ale cărui grave admonestări se împletesc cu imaginile previziunilor apocaliptice, și Harap Alb, tragicul personaj autohton"... Aici s-ar cuveni să întrerup citatul nostru, care s-a dovedit a fi cam extins, ca să facem unele comentarii și precizări, dar fraza următoare ne dă ghes s-o reproducem și pe ea, căci dintr-o dată ne clarifică o sumedenie de lucruri (întrebări). Iat-o:

„Tot cu același scop de cuprindere a unei arii de semnificații mai largi jurnalul a devenit „jurnal de călătorie». Stop! Deci, nu e un simplu jurnal, ci un „jurnal de călătorie”. Or, acum autorul ne-a introdus în inima cărții sale: după ce că vocile eroului liric își iau nume de eroi mitologici și literari (își pun măști!), ei se reprezintă ca o suită jurnalieră, dar nu la modul static, ci dinamic, pornind cu toții într-o călătorie. Ce fel de „călătorie”? Desigur, una inițiativă. Întru descoperirea lumii, a adevărilor existențiale – întru descoperirea sinelui.

Astfel, cartea din una alcătuită ca o adunare laolaltă de poeme, devine *o structură, un demers inițiativ*, și din particular se avântă în general, în universalitate. «Exodul pornește din Arcadia, țară mitică a armoniei idilice, aici – expresie a spiritului bucolic frivol și calofil, și continuă prin obscurele labirinte ale Stramoniei...” Ce este/ poate fi/ însemna Arcadia, dacă nu: Poezia pură, visul romantic, viața imaginară fără de prihană a poetului și ce alta ar fi să denote „obscurele labirinturi ale Stramoniei,” dacă nu realitatea dură, crâncenă a vieții, a realității desemnată prin „imperiul viermelui roș cu capul negru”, din poemul comentat anterior?

Andrei Țurcanu, ca un critic onest ce este, se simte dator să-și comenteze propria operă cu toată sinceritatea, dar asta nu scade din duritatea discursului său poetic. Din contra! Îl sporește. Zice autorul: „Toponimia e fictivă și simbolică. Ababuá – oraș imaginar – e o sugestie a absurdului unei civilizații tehnocrate. Hipnos e o cetate a somnambuliei ca și Oniros (acesta accentuează stările delirante), ca și Lotofagia, țară mitologică greacă, a cărei locuitori consumau lotosul, planta uitării. Lemuria are un sens alegoric adecvat celui originar mitologic – tărâm al duhurilor rele. Însăși Stramonia, cuvânt cu sonorități amăgitoare, nu e decât denumirea latină a laurului” (p. 4).

Dar să abandonăm pentru un timp comentariul autoricesc și să ne întoarcem la începutul „Cuvântului introductiv”, ca să vedem ce anume a pus (or, crede să a pus) în cartea sa autorul. Aici Andrei Țurcanu vorbește ca un simplu personaj, ca un om îndurerat, otrăvit de viața ce-o trăiește. Da, om, dar unul matur, ajuns sau, poate, trecut de jumătatea vieții sale, precum spune Dante la începutul „Divinei comedii”: „nell mezzo di vita...”

«Cartea aceasta s-a zămislit într-un efort de a rezista repaosului.

A rezista în somnambulie colectivă dezagregantă și a supraviețui miturilor ei opresante cu reducția lor la vid, la agresiunea anorganicului și a formelor elementare de viață, la barbaria inculturii și subculturii. A rezista și a supraviețui unei civilizații crepusculare, experienței umane bătute de tenebrele angoase și disperării, viziunilor escatologice, violenței anarhice a sângelui-vitriol.”

Și, în continuare:

«În zadar ne ascundem în creștii fumurii ai unei blănite de miel, mimând inocența și armonia. Un univers unghiular ne pândește de peste tot cu ascuțiturile sale geometrice. E realitatea care ne reclamă mereu la nivelul unui destin general-uman unic prin boomul informațional al problemelor ecologice și de alt ordin, prin viziunile unui viitor periclitat. Azi nu mai putem ca altădată să ne detașăm de seismele contemporaneității prin simpla înfierare patetică sau prin izolare. Marele Tot al civilizației acestui sfârșit de secol refuză cu vehemență imaginea malefică dictatorială a Unului-Tot (En-To-Pan), impunând fiecăruia o vibrație lucidă, integrală în punctele de intersecție ale umbrelor fantasmagionice cu fascicole de lumină regeneratoare.”

Să încercăm a comenta doar câteva sintagme, mai exact, câteva cuvinte: „Cartea”, „efort” și „a rezista”. E clar, o carte este un ce, care rezistă în... timp. Dar de ce: ”a rezista repaosului?” Poate, se cuvine să înțelegem: încremenirii? Ori, „repaos” în sens de: moarte? De la Poet citire: „mi-e sete de repaos”. Dar iată că urmează explicația: „A rezista în somnambulie colectivă dezagregantă și a supraviețuirii miturilor ei opresante... A rezista și a supraviețui unei civilizații crepusculare... angoasei și disperării viziunilor escatologice, violenței anarhice a sângelui-vitriol”.

Urmează tot alte și alte calificative, unul mai dur și mai negru ca altul, toate focalizându-se asupra epocii trăite de poet, din care s-a și zămislit „cartea aceasta”.

Desigur, nu e ușor a comenta opera unui autor, care el însuși e un mare analist al fenomenului poetic. De aceea cel mai înțelept lucru e să apelăm la propria-i spusă – scrisă și anume la poemul *Ars Poetica* (care în ediția întâi încheia volumul, în ediția a doua îl deschide). Zice Andrei Țurcanu așa: «Otravă rumenă mi-e fructul/ ce l-am dat luminii./ crescut în sine -/ moarte și-nviere./ Seninu-i aspru, nedeschis vederii./ cuțite împlântă adânc/ în trupuri androgine./ Oglinzi -/ ascunse-n inimi/ opaline/ se sparg de mâini frumoase./ tremurânde./ spre carnea-albastră a seminței blânde/ se întind spoite-n aur/ ispitele feline./ Grei, fagurii se-amestecă/ cu fiere./ curg sâmburii./ în suflet călător prind colte./ grimase și himere/ stivite pier de bolte./ picioarele-mi se scaldă/ în untdelemnul serii”.

Dacă e un manifest, și este, – chiar dacă are câteva de acestea în celelalte cărți – înseamnă, fără îndoială, că e o cheie, care ni se pune la dispoziție pentru a deschide și a intra în lumea ficțională a cărții. Lucru cunoscut. Dar ceea ce interesează în cazul nostru, este modul cum își caracterizează poetul însuși opera? „Otravă rumenă”, este ceea ce a dat dânsul „luminii”.

Dar putea fi altceva „fructul”, dacă s-a fost zămislit din efortul încrâncenat de a rezista „somniației colective”, „universului unghiular”, „viziunilor escatologice”, „violentei anarhice a sângelui-vitriol”? Și ca să încheiem acest compartiment pe care îl văd doar ca o introducere la analiza propriu zisă a cărții „Cămașa lui Nessos”, voi adăuga un extras din scurtul, mult prea scurtul cuvânt de deschidere reprodus și în ediția a II din 1996 semnat de Mihai Cimpoi: „Andrei Țurcanu... nu rimează pur și simplu impresii de lectură (cum era de așteptat de la un critic), ci vine să ne aducă o mărturie sinceră despre condiția omului secolului nostru în rânduri, care pun în valoare reacția, cadența, culoarea, nervul”.

Atât despre carte. Și asta după ce mai sus nu se arată deloc surprins de «faptul că „scrie versuri” sau, cum le mai zice reputatul critic «rânduri». Abia mai târziu, în „O istorie deschisă...” recunoaște mai tânărului coleg critic «darul literar», specificând: „Critica mai nouă și-a înnoit și modelat instrumentarul, mutând accentul pe nuanță, detectarea literaturității și școlindu-se (sic!) la noile orientări structuraliste, textualiste, postmoderniste”. În continuare, referitor la carte: „Cămașa lui Nessos” (așa ortografiază istoricul, V.B.) reprezintă într-o viziune expresionistă, neagră-profetică, mitologizantă în sens orific, o lume aflată în disoluție, bântuită de ploii, ninsori, «miasme roze, lingori», «năluci unghiulare», «surpări de azur», lumea care este «o supraréalitate agonică, halucinantă, fără orizonturi și fără puncte de orientare” (p.p. 275-276).

De unde se impun cel puțin două concluzii: a) criticul A. Țurcanu este școlit la „noile orientări structuraliste, textualiste, postmoderniste”, iar 2) poetul A. Țurcanu e de-o „viziune expresionistă”, și lumea pe care ne-o aduce e „în disoluție», «halucinantă», „agonică”, fără orizonturi și fără puncte de orientare”.

Exact. Dar același lucru îl afirmă și poetul în cuvântul său introductiv. Ce aduce nou domnul critic academician? Poate doar „viziunea expresionistă”. Și încă aderarea la noile curente critice – structuralism, textualism, postmodernism... Stop! Aici facem o pauză și ne tragem respirația. De ce?

Pentru că iată cum își întitulează recenzia/prezentarea cărții lui Andrei Țurcanu poetul, prozatorul, eseistul Em. Galaicu-Păun: „Cămașa de forță a tradiției” (vol. „Poezia de după poezie. Ultimul deceniu”, Cartier, 1999): „... tânăr Hercule al criticii autohtone pre nume Andrei Țurcanu își potrivea - «în ciuda absolutului repaos existențial” (Cuvânt înainte” al autorului) – o altă cămașă, cu ozorul mai puțin „ros” și „bumbacul mai puțin „rărit în spate”, *Cămașa lui Nessos*”. Întreg textul este scris într-un stil, s-ar zice, vioi, dar dacă iai seama mai bine, este de la cap la coadă persiflant. Deși, trebuie să recunoaștem, eseistul are vervă, are frază, ba și unele constatări juste, întemeiate, cum ar fi acestea: „În 1988 această pânză lirică vede lumina tiparului... dar lumea... e în Piață... și nu în bibliotecă. În 1996 Editura „Cartier” scoate cea de-a doua ediție a volumului „Cămașa lui Nessos”... dar lumea e la piață și nu în librării. Sic transit!...” Sunt de fapt, singurele enunțuri din tot textul care merită atenție, în rest recenzia/prezentarea nu e decât o desconsiderare totală a cărții, ceea ce se vede din chiar titlu: „un tribut plătit tradiției”. Or, afirmă recenzentul/analistul: „Rezultă un produs pur al intelectului poetic dintr-o manufactură de-o calitate îndoielnică (lirica postbelică moldovenească), achiziționată de criticul Andrei Țurcanu (vezi volumul citat „Martor ocular” ’94 (sic! 1983 – V.B.) pe parcursul unei cariere pe cât de spinoase (în primplanul vieții literare), pe atât de glorioase (în culise)” (p.72). Ce să însemne această aluzie, rămâne să vedem mai la vale, dar că este plină de venin, e clar fără prea multe reflecții.

Vom mai reveni la respectivul text, acum să fixăm aici un amănunt, la care ne-au condus citatele de mai sus. Am putea susține că, într-adevăr, debutul poetic al lui Andrei Țurcanu din 1988 a fost unul cu ghinion. Lumea atunci clocotea și nu-i ardea de poezie. Erau în Piață, adică în cenacluri și Piața Marii Adunări Naționale. Iată, însă că după 8 ani poetul Andrei Țurcanu scoate o a doua ediție, la Cartier. Dar nici acum nu și-a ieșit lumea din țâțâni. Adică n-a fost observată cartea. Ziceam mai sus că dacă mai zăbovea un deceniu cu debutul, A. Țurcanu l-ar fi depășit de Arghezi. Iată, dar că i-a fost dat ca și cum să aibă două debuturi, al doilea în 1996, adică la opt ani distanță de la primul, și aici chiar că l-a întrecut pe poetul amintit.

Voi încerca, mai jos, să pun cap la cap prima ediție cu cea de-a doua, să vedem ce modificări a făcut autorul. Acum să ne întoarcem la textul, recenziei/ prezentării făcute de Em. Galaicu-Păun și să urmărim discursul său... de bășcălie. „Criticul... încercând să dea o lecție deschisă întregii lirici postbelice moldovenești, nu face decât să-i cultive, la alt nivel (totuși, la alt nivel? - V.B.), e adevărat, „temele”, ticurile și locurile comune... preferă tiparul versului clasic, tonul sentențios, ritmul abrupt, sacadat, într-un cuvânt cămașa de *forță a tradiției*: ... liricul... este un vers-librist rafinat, malițios, erudit, mare meșter în a țese parabole din te miri ce” (p. 33). Și a. și a. și a. Toate vizând trăsături ale unor teme, subteme tradiționale ale poeziei postbelice, cu care poetul a polemizat, dar a și ales grâul de neghină prin studiile sale, demonstrând un impecabil gust estetic. Ca să-l conving pe cititor că nu este o analiză serioasă, ci o luare în bășcălie, voi mai aduce un fragment: „Și acum este chemat în scenă „liricul”, vers(echi)libristul de performanță care pășește, cu capul în nori, pe sârma întinsă între zgârâie-norii unor parabole („Moșneagul”, „Moartea lupului” ș.a.)”... Satis est! Ne-am fi așteptat de la un poet și un exeget al aceleași perioade a liricii basarabene (și Em. G. P. a făcut doctorantură, și tot la Moscova) să ne ajute să pătrundem în intimitatea acestei cărți care este „Cămașa lui Nessos” și care nu este una facilă, în loc de asta Domnia Sa o distruge fără măcar a pridi să ne arate: ce e, totuși, această Cămașă a lui Nessos?

Nimic însă! Păcat! Dar acesta este ... criticul Em. G. P., față de poetul Em. G. P.! Și când se întâlnesc doi poeți, mai cu seamă dacă aceștia sunt și critici/analști ai poeziei e curat... balamuc!²

Dar să vedeți cum își încheie recenzia/analiza respectabilul poet postmodernist: «Cămașa lui Nessos nu e de purtat, fiind de Colecție... iar autorul... autorul își va învinge boala... care, credem, nu va mai recidiva. (p.77). Or, poetul profeța că aceasta a fost și va rămâne singura carte a confratelui său, dar...

N-a fost să fie așa!

La ora actuală Andrei Țurcanu are la activ alte trei cărți de poezie și alte două de critică literară și eseuri politice. Și ce cărți!

Apropo, după o anume pauză în elaborarea acestui text, făcând unele încercări de investigare a contextului temporal, în care a apărut ce-a de a doua ediție a „Cămășii lui Nessos”, am descoperit că au apărut la acea vreme trei (cel puțin: trei!) recenzii/analize ale cărții. Pe două le-am și găsit și consultat, ele fiind publicate în „Contrafort”, de a treia am luat cunoștință indirect, prin intermediul acestora.

Or, cât valorează declarația emfatico-cinică a recenzentului/analistului de mai sus: «nu țin minte să fi apărut în presa vremii o singură cronică substanțială la „Cămașa lui Nessos” (p.76 - 77)», care se referea la ediția din '88, dar eseul datează din 1999, când cel de-al doilea debut al lui Andrei Țurcanu nu a fost ignorat. Dimpotrivă semnalat de doi (trei) colegi critici-poeți: Grigore Chiper și Nicolae Leahu. (În paranteză fie spus: cel de-al treilea, Gh. Mazilu pe care nu-l am la îndemână, dar îi citez (indirect) aprecierile făcea următoarele aprecieri negative, care nu diferă prea mult de cele ale lui Em. G.P.: „lipsa unui «ghid», al «luminii și al coerenței, al logicii rigide» și prezența unui «lirism anecdotic», a «stărilor extravagante», a «aspirațiilor banale» și a «reveriiilor sterile». (apud Nicolae Leahu, „Contrafort”, nr. 5, 1996). La care autorul adaogă propriul comentariu: «Judecați care se mulează pe text precum comentariul critic pe frescele din Atlantida”)).

Așadar, extragem din textul lui Grigore Chiper câteva enunțuri de bază privind „Cămașa lui Nessos” la cea de-a doua ediție: „Mai proaspătă și mai inteligentă, acum, poezia lui emană miraculos. Caracterele latinești... transmit poeziei un farmec, o noblețe și oferă, ceea ce numea Barthes... plăcerea textului”. „La Andrei Țurcanu s-ar putea vorbi despre o anume presiune a criticului asupra poetului doar în ceea ce privește organizarea cât se poate de riguroasă a materialului poetic...» «Trăsătura definitorie a poeziei lui Andrei Țurcanu constă în faptul că, deconspirând poetic o ideologie, ea însăși devine ideologie, una încărcată de simboluri, în centrul căreia se află o Utopie de

fabricație proprie – așa numita Ababua». «Memoria și visul sunt stalkerii ce te conduc din zona morții», «Poemele din „Cămașa lui Nessos” conțin imaginile, figurile și vocabularul dispuse pe registrul Paradis-Infern». «Sonoritățile mitologice creează clipe de suspans, ce imprimă poeziei o prestanță suplimentară.» În concluzie: «*Volumul lui Andrei Țurcanu se pretează la o interpretare atât de incitantă, încât aproape că nu-ți rămâne nici o fisură pentru a strecura un citat*». O apreciere superlativă, nu-i așa? Care diferă mult de cea a primului recenzent, pardon, al ultimului, pentru că cea a lui Em. G.P. datează din 1999! Ceea ce mai desprindem din textul lui Grigore Chiper sunt trimiterile la nume de scriitori din literatura universală: Kavafis, Kafka, Orwell...

Cel de-al doilea (al treilea) recenzent/analist Nicolae Leahu, îl plasează pe Andrei Țurcanu în contextul larg al literaturii basarabene, române în general și chiar universale, emițând și formulând judecăți de cea mai serioasă și erudită substanță. Domnia Sa își începe doctul eseu cu chiar titlul care sună așa: „Poezia tragicului mesianic și apocaliptic, parabola mitico-biblică”. Din care deducem cele două aspecte caracteristice ale poeziei lui Andrei Țurcanu – mesianism și parabolă mitico-biblică, ambele sub semnul tragicului. Trebuie să recunoaștem franc, prima parte a eseului este o expunere de zile mari privind fenomenul poetic basarabean postbelic, adică relațiile/raporturile dintre generația șaptezecistilor și cea a optzecistilor, în care îl încadrează, dar în mod atipic pe Andrei Țurcanu. De remarcat aici nuanțele, care vin să dezavueze afirmațiile lui Em. G. P., care îl situează pe A. Țurcanu printre tradiționaliști, adică drept un produs al poeziei sovietice moldovenești. Iată ce spune Nicolae Leahu: «Andrei Țurcanu, Emilian Galaicu-Păun, Teo Chiriac, Valeriu Matei, Gheorghe Postolachi, Vlad Neagoe, Ana Cristi aduc o mărturie nouă despre soarta Basarabiei și destinul omului contemporan, recurgând la simbolul alegoric, mit, dar și la versiunile ludice și ironice ale acestora, plasate sub zodia unor orizonturi apocaliptice. Agresați de Răul unui „secol nebun”, acești poeți din Basarabia își asumă refacerea pe teren autohton, a unui traiect al lirismului european ce cuprinde în doze fluctuante atât oscilațiile dilematice, între creștin și anticreștin, ale lui Ch. Baudelaire, naufragiul rimbaldian în valurile ispititoare ale infernului, exasperantul sentiment bacovian al claustrării ființei, expuse putrefacției și trecerii, cât și într-o prefigurare în devenire, speranța creștină a lui Paul Claudel, L. Blaga, T. Arghezi, A. Blandiana. O singură carte, în alte cazuri două sau trei, câte au deocamdată acești autori, nu ne permit decelări categorice, strâns corelate axiologic. Respingerea romantismului mesianic exploziv (de la «Cântarea României” a lui A. Russo la A. Păunescu și L. Lari), propensiunea pentru registre stilistice proteiforme, recunoscutul deja blazon ironic, cu scânteieri de cinism și de senzorialitate despuiață limfatică sunt semnele sigure ale unor mutații retorice diferențiatore de o tradiție ce a renăscut ori de câte ori ființa națională sau umană au (pre-)simțit licărul sinistru al dispariției». Asta la modul general și generaționist. Să vedem cum... vede criticul, și el poet, Nicolae Leahu, cartea lui Andrei Țurcanu, care e, de fapt, cred eu, cartea vieții acestuia. Zice exegetul, după ce amintește, că miticul a precedat biblicul: „La Andrei Țurcanu... «Cămașa lui Nessos»... miticul e un pretext pentru a alegoriza o experiență existențială și o istorie care nu pot fi altfel comunicate (de fapt, editate) (?).

Epopoe lirică de o structură polifonică singulară în literatura din Basarabia, îmbinând osmotice posibilitățile combinatorii ale versului liber și austeritatea marțială a tiparelor clasice, exercițiu de virtuozitate tehnică, amalgam de digresiuni publicistice și variații eseistice de prozopoeem, „Cămașa lui Nessos» este, cum arătam și cu o altă ocazie (aproso de savoarea optzecistă a autocitării), un «Don Quijote» al poeziei generației „Ochiului al treilea». Pseudoîncheietor de pluton al șaptezecismului, A. Țurcanu (să nu uităm contribuția sa de mentor al Cenaclului gazetei „Tinerimea Moldovei”, care a lansat și câteva nume – dar nici să nu ne scumpim – sonore ale optzecismului) recurge la ofensiva șireată a calului troian. Competent cartograf al liricii generației Dabija – Lari, el începe din interior asediul optzecist, afirmând, implicit, conștiința apartenenței la o sensibilitate ce curtează atitudinile antiidilice, depoetizante și deretorizante, descălțate, așa zice – și-am zis – de condurii croiți din mucava roz, răzmuiți de rouă. Nici unul din comentatorii volumului «Cămașa lui Nessos» nu-i găsește autorului său un loc printre postmoderni, chiar dacă demersul recuperator îl situează în afara generației sale. Biologice. În literatură și în artă în genere, subiectele friabile au emblema solitudinii incomode. Andrei Țurcanu va fi probabil revendicat de optzecism drept un autor care a pus metodă și inteligență la constituirea noului înțeles de poezie din Basarabia.»

Excelent spus! Exact spus!

Andrei Țurcanu se situează de asupra generațiilor, fiind un poet supratemporal. Mai licăresc, în analiza ce urmează, numele lui Fănuș Neagu, din literatura română, cel al lui F. G. Lorca – din

literatura universală, după care vine o altă afirmație/concluzie: „*Criticul poet face o poezie cu mari disponibilități repertoriale și stilistice. O mirifică și turbulentă epifanie a spiritului postmodern în Basarabia.*”

De reținut această constatare excepțională! Dar nu numai. Mai jos aflăm o altă plasare a cărții în contextul literaturii universale și române în plan istoric: „Aparent clarificatoare, descifrările auctoriale ale toposului cărții (Arcadia – „țară mitică a armoniei idilice”, Ababua - «oraș imaginar», Hipnos – „cetate a somnambuliei» etc.) în spiritul valery-an al comentariului la propria operă și, la fel de probabil, în cel cantemirian al „Scării...” din «Istoria ieroglifică” sau al «Prologului» și al „Epistolie”-i budai-deleanești din «Țiganiada» provin în esență dintr-o altă teamă decât aceea de a nu fi înțeles. Ambigui călăuze, parantezele explicative sugerează o nu mai puțin ambiguă criptă, care, ridicată, înfățișează sarcofagul răsturnat al bine cunoscutei realități. Alegoria postmodernă își caută o nouă modalitate de acreditare a moralei...” („Contrafort”, nr. 5, 1996.)

Este cea mai profundă și adevărată apreciere a cărții. Desigur, făcută cu uneltele specifice și instrumentarul critic de ultimă oră. Lucru la latitudinea înțelegerii unui cerc restrâns de cititori, ca, de altfel, și „Cămașa lui Nessos” înseși.

Revenirea mea, ca cititor la această carte, după ani și ani, își are imboldul și intenția de a mă dumeri eu însumi pe mine cât de cât, și de a înțelege ce este astăzi, *anume astăzi*, această carte? Dar plasată în contextul celorlalte cărți ale autorului și în contextul timpului istoric ce s-a scurs de la prima și cea de-a doua ediție. Or, e un interval de aproape două decenii!

Aici voi proceda la o stratagemă, ca să zic așa, procedeu care ține de arta narațiunii și voi sări pe o altă orbită a expunerii, schimbând până și registrul discursului. Anume, scurt de tot: întreaga mea viață am visat să cunosc/să știu că există la noi un poet... pur! Da, unul consacrat doar poeziei. Așa mi-a fost dat, însă, să nu am acest noroc. Aproape toți, chiar toți, până la urmă deviau de la chemarea Muzei lor. Și călcau pe căi lăturalnice: făceau carieră civilă, făceau politică literară ori afaceri mai mult sau mai puțin veroase etc. În câteva rânduri, pe parcursul vieții am avut, la apariția unor june talente, tresărirea fascinantă a descoperirii: Acesta este! El este! A venit, în sfârșit! Și îl întâmpinam ca pe un Mesia. Îi scriam cuvinte elogioase... Îl admiram... Îl divinizam... Ca, până la urmă, să mă conving că... mi-a trădat așteptările. Chiar dacă nu și-a trădat Muza, a continuat să scrie, dar a trădat idealul sublim al Poeziei – a căzut în cotidian – a involuat...

Și iată, din aceste cioburi de vise ale mele, spre anii târzii, s-a încheat lent-încet, ceva ca un simbol, ceva ca o emblemă, care brusc, străluci pe ecranul imaginației mele însetate de ideal – cuvântul magic: POETUL! Dar nu singur, ci însoțit, acostat, izbit, intersectat de altele cu sonorități, similare: PROFETUL, PORTRETUL, PROIECTUL, PROTESTUL, PROCLETUL și așa mai departe, și așa mai departe... Asta o fi durat ani de zile, nu o zi, nu o lună...

Iar când s-a întâmplat de-a venit timpul să dau și eu la lumină câte ceva din compunerile mele așa zise poetice, care s-au acumulat a viață de om și am crezut că selecția cea mai potrivită o va putea face doar un coleg din generația mai nouă, m-am oprit asupra a două nume: Dumitru Crudu și Andrei Țurcanu. A ieșit la sorți Andrei Țurcanu. De ce? Poate că alegerea a făcut-o directorul editurii Cartier, Gheorghe Erizeanu, da, dlui a zis: Andrei Țurcanu. Și Andrei Țurcanu a ales din maldărul meu de stihuri. Și a ales bine. Și a rezultat o carte consistentă, de rezistență. L-am lăudat. Mi-a răspuns scurt, după cum îi e felul de a fi: ”Am avut de unde alege”. De sigur, un altul ar fi ales altceva, sau și altceva, Andrei a conceput cartea „Țipătul lăstunului” ca pe un tot întreg – începând cu un vers despre ce e Viața Omului, ce e Dragostea și ce e Moartea. Mai mult nici nu are ce spune un poet, fie el și naiv ca mine, într-o carte, dar nici un cititor de vocație nu are ce căuta...

Acum, după trecerea timpului, când am așternut atâtea pagini despre „Cămașa lui Nessos”, după ce am citit și celelalte cărți care au apărut pe parcursul activității literare a lui Andrei Țurcanu, m-am întrebat în câteva rânduri: dar de ce anume așa s-a întâmplat că... dânsul a fost să fie ca și cum nașul meu într-o poezie? Și de ce oare să mă fi întors eu la „Cămașa lui Nessos” după atâția ani?

Deocamdată nu pot da un răspuns la aceste întrebări, decât unul fragmentar/fragmentarizat. Și, ca să mă fac mai mult sau mai puțin înțeles voi zice așa: au nu cumva la modul intuitiv, în subconștient, mi s-a dat a înțelege că anume Andrei Țurcanu ar fi acel poet pur, pe care am visat o viață să-l întâlnesc și să-l cunosc? Oare nu cumva Andrei Țurcanu ar fi să fie modelul, prototipul cărții mele cu acel proteic titlu: Poetul-profetul-proiectul... proclutul ș. a. m. d.? Și că anume destinul

mi l-a scos în cale la astă vârstă înaintată, ca să nu părăsesc lumea aceasta fără să-mi fi văzut visul cu ochii?

Așa se face, că în chiar ultimele ore precedând acest loc din textul la care lucrez momentan, mi s-au revelat momente, câteva din ele, în care ființa mea s-a întâlnit cu cea a poetului.

Prima întâlnire a avut loc la începutul anilor '80 ai secolului trecut, pe când marasmul social ne îneca literalmente. Țin minte, era în strada Uniunii scriitorilor, pe atunci Kiev, ulterior 31 August, mergeam împreună pe trotuar, discutam în doi... La un moment dat am simțit că s-a produs ca și cum un scurt circuit între mine și Andrei. El mai tânăr, eu mai în vârstă, dar discutam de la egal la egal. Îi cunoșteam, desigur, de mai nainte, vorbeam și mai nainte, îi citisem textele, poemele, puține pe care le publica, remarcasem stilul lui exact, precis, tăios, într-un cuvânt, îi admiram cultura, ținuta, verticalitatea. Era ceva aparte, ieșit din serie – o inteligență scilipitoare... Dar atunci? De ce s-a produs acel șoc, sau scurt circuit între noi? A fost ca și cum toată tensiunea creierului său zbuțuit și îndurerat până la tulburare s-ar fi transmis mie, și eu, nu din spusele lui, adică din cele ce discutam – probleme ale vieții literare, ale societății în disoluție atunci – toată încărcătura negativă a ființei lui mi s-ar fi transmis direct, nestăvilat, mie. Țin minte că m-am oprit, s-a oprit și dânsul. M-am uitat câteva clipe la el, nu știam cum să-i spun ca să nu-l jignesc, și am zis aceste cuvinte:

– Andrei, dar tu... Tu ai acumulat în tine toată durerea lumii acesteia păcătoasă a noastră. Eu ca și cum văd capul tău strâns în menghina unui cerc încins... Dar asta-i insuportabil, este ceva supraomnesc! Cum de poți tu îndura atâta presiune?..

M-a privit oarecum straniu, poate, pentru că i-am descifrat starea în care se afla, a încuviințat cu capul, de parcă mi-ar fi răspuns, dar... fără cuvinte: „Da, așa este”... Ne-am despărțit. Mult timp m-a urmărit impresia ce-a făcut-o atunci asupra mea – diatribele contra minciunii, meschinăriilor existenței noastre. Și eu, care trecusem prin grele încercări legate de boli ale sufletului, eu personal și apropiați de ai mei, mi-am zis la un moment dat: dar mai există și psihoze intelectuale, boli provenind din revolta contra idiotețiilor societății... Desigur, m-am gândit la suferințele lui Andrei, pe care le-am descoperit atunci, în discuția noastră în doi...

A venit așa zisa restructurare, democratizarea, a pornit mișcarea de renaștere națională și, cred, asta l-a făcut pe Andrei Țurcanu să rupă tăcerea și să deuteze ca poet. A așteptat mult, ani la rând a așteptat. Și să vedeți ce descoperire am făcut eu! Zice poetul în cuvântul lui înainte, că «bucățile au fost selectate și structurate cu intenția relevării sensului unui „numitor comun» cum ar fi spus Eugen Cioclea». Cartea de debut cu acest titlu a lui Eugen Cioclea apărea în același an 1988. Cred că anume acest fapt l-a stimulat și îndrumat să dea propriei sale cărți acea structură stranie, pe care o cunoaștem azi. Sau poate, ideea era deja demult realizată și, în cuvântul său Andrei Țurcanu s-a referit la colegul Cioclea? Nu știu. Oricum, faptul că a citat acest nume este foarte elocvent. Eugen Cioclea și Andrei Țurcanu, ambii debutând în același an, se prezintă ca cei doi mari poeți ai generației lor. Au și similitudini oculte între ei: primul vine din lumea abstracțiunilor matematice, cel de-al doilea din hățișul teoriilor literare, or, ambii au o foarte solidă pregătire teoretică, chiar dacă din diferite domenii. Apropo, dar poezia, Poezia adevărată nu este și ea Matematică? Ca și Muzica, Muzica Adevărată?... În opinia mea, ceea ce am afirmat eu mai sus, că Cioclea și Țurcanu sunt cei mai însemnați poeți din generația lor, vine să rezulte și din o altă relație ocultă: Andrei Țurcanu, în scopul de a-și pune la adăpost lirica de-o eventuală intrare în desuetudine, i-a imprimat o față mitico-biblică, înscriind-o în contextul universal al literaturii, Eugen Cioclea a răbufnit direct, fără zăbranic și prin asta este mai accesibil, mai familiar.

Și un ultim detaliu: în acel an, 1988, apare și „Noaptea a treia”, cartea mea care a zăcut în uitare timp de 17 ani. Zilele acestea m-a telefonat Andrei Țurcanu și mi-a spus că a recitat-o, după ani de zile, și a descoperit în ea imagini, simboluri, motive, care sunt și ale poeziei lui din „Cămașa lui Nessos”. Se putea oare altfel? Dacă provin din aceeași epocă, dacă respiră același aer înecăcios de pucioasă...

Acum să trecem mai încoace. La Anul 1989. An istoric! Printre cei mai activi la organizarea Marii Adunări Naționale din 31 August a fost și Andrei Țurcanu. Mi-amintesc că, în ajun, ședeam pe-o bancă în scuarul Casei Scriitorilor și discutam... La un moment dat îmi face propunerea să pregătesc un cuvânt, pe care să-l rostesc în fața Adunării. Am fost surprins. Am căutat să mă eschivez. A insistat. Mi-a adus argumente: prezentasem la plenarele Uniunii Scriitorilor comunicări în problema revenirii la grafia latină și la declararea limbii române drept limbă de stat. Am consimțit.³ Și am avut cuvântul. Nu-mi prea amintesc ce-am spus, dar țin minte că i-am lăudat pe

orheieni și lăpușneni, care au venit în Piață, ca altădată strămoșii lor când s-au dus la Iași (în 1672), ca să-l alunge din scaun pe Gheorghe Duca cu grecii lui...

Dar astea or fi doar niște simple episoade/momente din ceea ce ar putea să constituie sumarul portret moral/fizic al Poetului. Da, vorbesc acum despre portret, pentru că această componentă mi se pare a fi una dintre cele esențiale atunci când încercăm să descifrăm opera unui autor.

Da, sunt sărace, sunt sumare cunoștințele noastre despre evoluția spirituală a lui Andrei Țurcanu, nu a publicat texte, în care să facă unele confesiuni în acest sens. Dar, la un om care elaborează texte, totul este fixat în ele! Da, volens-nolens, evenimentele și etapele dezvoltării personalității se răsfrâng în actele lui. Musai să te pricepi să le depistezi.

Iată, dar, că în chiar cartea de debut, cea de critică literară, „Martor ocular”, citim în *Argumentul* care o deschide: „Idea acestui studiu mi-a venit pe neașteptate. Citisem foarte multă poezie contemporană. Intenționez să surprind unele tendințe generale și să conturez un tablou al poeziei de azi. Aveam clare de acum unele puncte esențiale, îmi schițasem imaginar chiar un plan de lucru, îmi lipsea însă axa, *suportul ideatic și tonalitatea emotivă*”... Aici facem o pauză și remarcăm faptul că este o excelentă încercare de a surprinde înseși actul nașterii unui text, actul creației, ceea ce înseamnă mult în expunerea autorului, dar și un moment extrem de important pentru studiul nostru. Să vedem, însă ce urmează, căci urmează ceva absolut surprinzător, atipic și apoetic, ceva care vine din hrubele sistemului social în care s-a născut, format și deformat criticul/poetul Andrei Țurcanu. „Era nevoie de o sincronizare a eului cu obiectul cercetării (observați? e o legitate psihologică a actului de creație extrem de adevărată și profundă!), de stabilirea unor legături înfime, fără de care actul critic (fie doar și critic! dar eu cred că e actul creator! – V.B.) nu poate deveni un act spiritual de participare angajată.” Că e un act „spiritual” pot fi de acord, dar că e vorba de o „participare angajată”, mă îndoiesc, da, mă îndoiesc din start.

Și iată de ce. Citez în continuare:

«Axa atât de mult râvnită mi-a fost, în sfârșit, sugerată într-un mod cu totul neprevăzut de filmul televizat „Așa s-a călit oțelul”, avându-l în rolul lui Pavel Korceaghin pe Vladimir Konkin.” Aici iarăși ne oprim și ne tragem suflitul, ca să nu zic: erupem într-un hohot de râs. Auzi tu? Un film televizat, și încă unul cu idolul model al perfidului sistem educațional sovietic să declanșeze actul critic/creator al autorului nostru. Zice domnia sa: «Filmul a avut asupra mea efectul unei revelații (chiar așa, Andrei? Ce naiv erai! Da, tânăr și naiv, la acea vreme – V.B.). În față mi se derula un destin excepțional (aici sunt înclinat să te cred, ai luat-o la modul foarte general, dar prea abstract. Au existat atâtea modele de destine excepționale în istoria omenirii, dar iată că a venit acel film televizat rusesc-sovietic și... tu ai vibrat – V.B.), o viață de om, pe care o știam departe de ficțiune (e o observație substanțială – acel Korceaghin, într-adevăr, și-a înfrânt destinul, dar semnificația pe care o băgă propaganda totalitar/stalinistă era alta decât cea adevărată, amintește-ți de Gide, care a venit din Franța să-l cunoască. – V. B.) Sentimentul că asist la cel mai autentic spectacol uman de un tragism înălțător (de unde se vede că ai fost dintotdeauna un poet, și abia apoi un critic! – V.B.), dar și de un optimism ferm, mi m-a părăsit nici pentru o clipă”. Ș. a. m. d.⁴ Dacă nu ar fi fost prezent în prima carte a lui Andrei Țurcanu acest, s-ar părea insignifiant, episod, m-aș fi gândit că dânsul, așa cum îl știu și-l cunosc a fost întreaga-i viață, un om dintr-o bucată, un bloc de granit, fără fisuri, pentru ca astfel îmi imaginez eu... sau: vreau să-l văd pe un poet: pur, integru, ferm... dar nu a fost să fie așa... Am înțeles că a fost și dânsul modelat cu succes de sistemul ideologic poststalinist în egală măsură ca și ceilalți, toți... Or, se putea să fie și un altul imboldul exterior, care să-l ajute să-și coaguleze ideile ce le purta în mintea lui – s-ar fi putut.⁵ Dar asta într-o societate deschisă, într-o țară liberă...

Așa se face, că a fost subiectul cu acel costeliv Ostrovschi-Korceaghin... Dar parcă asta contează? Fabula contează? Nu, de departe nu! Contează starea de spirit. Or, Andrei Țurcanu era la acea vreme bântuit de ambiții mari, dar nu avea destulă voință⁶ pentru a le materializa. Se cerea un model venit din afară⁷, un exemplu de voință, de fermitate, de perseverență dusă până în pânzele albe și acel model/exemplu a venit pe neașteptate...

Vreau să fiu corect înțeles: putea fi un film de talent, dar cazul în sine, în afara jocului actoricesc este bine cunoscut și nu merită a fi supraapreciat.

Da, dar noi nu sesizăm decât un episod în relatarea autorului. Noi nu trăim ce-a trăit în acele momente Domnia sa. Deci, nu putem fi categorici în aprecieri. Ceea ce ni se permite este să constatăm o stare de spirit și un principiu de comportament. Iar acestea sunt exprimate laconic, cu exactitate și magistral în sintagma: „cel mai autentic spectacol uman de un tragism înălțător, dar și de

un optimism ferm”. Și încă: „Nicolai Ostrovschi n-a făcut altceva decât să-și povestească propria viață” („Martor ocular”, p.7). Anume aceste idei-convingeri am intenționat să le scot în relief, din cartea de debut a lui Andrei Țurcanu, pentru că în ele, se conține, în nuce, esența personalității sale umane și creatoare.

Am insistat asupra acestui moment/episod din lipsă de alte argumente scrise, care ar fi fost să fie puse la dispoziția mea ca scormonitor al universului creat de autor, dar are Domnia sa și alte mărturii scrise, ca să le zic așa, privind modelele ce l-au influențat, călăuzit și modelat în viață, în afara aceluia Pavel Korceaghin. Am în vedere pe profesorul Vasile Coroban, despre care Andrei Țurcanu a scris un eseu-medalion excelent, dar mai întâi un poem, acesta fiind inclus în „Cămașa lui Nessos”, iar medalionul în „Bunul Simț” (1996). Vom încerca în continuare, să desprindem din ambele texte unele idei/principii/atitudini care vin să-l caracterizeze pe Domnia sa. Că doar magistrul totdeauna transmite discipolului său ceva din ființa proprie, iar Andrei Țurcanu nu a mai scris despre un alt profesor/critic/istoric literar decât despre Vasile Coroban. În cazul dat ne întâlnim perfect, eu și Andrei, pentru că Vasile Coroban mi-a fost și mie profesor și părinte spiritual, ca pentru atâția și atâția dintre cei care l-au auzit, cunoscut, iubit, adulat, urmat...

Iată cum începe poemul:

«Încă nu împlinise 50 de ani,/ când toți au început să-i zică «moșneagul»./ adică înțeleptul și atotștiutorul»...

În continuare citim:

«În viața lui a băut atâta vin/ că ar ajunge/ la un chef de trei zile/ de la Țara de Sus până la Țara de Jos»...

Adevărat! Am golit împreună cu Domnul profesor sute de pahare, și eu și alții, mulți. A fost un om al vinului...

«Dar mintea i-a fost întotdeauna trează,/ din care pricină, firește,/ nu a fost netezit pe spinare./ Îi plăcea să povestească bancuri/ în childuri,/ mai mult însă îi plăcea/ să le născosească ad-hoc. (Îl inspirau în deosebi orătăniile cu moț – citește ștabii – V.B.)/ A fost un incorigibil/ spărgător de baloane./ Satisfacția cea mare era pentru dânsul/ Să se joace cu barda/ printre elefanții de gumă./ făcându-i din când în când/ să se dezumfle caraghios spre hazul tuturor”

Exact! L-am avut din anul întâi profesor de literatură la Universitate și-mi amintesc prea bine cu câtă forță satirică vorbea despre operele primitive ale unor autori așa ziși sovietici moldovenești.

Zice poetul în continuare:

«Uneori, ce-i drept,/ a încolțit și trunchiuri de brazi,/ dar a păzit cu strășnicie/ rădăcinile sfinte.»

Aici trebuie să înțelegem că veneratul critic a supus focului său și pe unii autori de valoare, dar a făcut asta fără răutate și de sigur, împins de împrejurări nefaste sau din părtinire. Cunosc și eu un caz – două, nu mai multe, dar asta a fost când nu și-a dat seama că aprecierile sale critice vin în consonanță cu interesele meschine, de răzbunare ale oficialităților cu anumiți autori. Era, deci, un caz de maximă excepție, și nu o linie de conduită. Or, Andrei Țurcanu însuși face această precizare în poemul său „dar a păzit cu strășnicie/rădăcinile sfinte». Urmează o caracteristică dintre cele mai definitorii pentru profesorul Vasile Coroban:

„A urât mediocritatea,/ pe care nesățios a strivit-o mereu între dinți/ cu pofta vegetarianului/ ce mestecă primăvara devreme/ șumuege de salată de seră”.

Ce imagine/comparație fantastic de plastică și impresionantă! Aici poetul care este întotdeauna f. f. grav și echilibrat a știut să surprindă ceva din natura/firea cu adevărat rabelaisiană a profesorului. Spun asta pentru că în chiar acest moment mi-am amintit o vorbă de mare laudă la adresa operei eruditului și funambulescului francez, pe care domnia sa o cunoștea în detalii, o cita, o populariza. Cu adevărat, profesorul nostru a fost un veritabil strănepot a lui Rabelais!

Și aici poetul luminează personalitatea profesorului din altă parte:

«Dar era și el comestibil,/ pentru o specie de termită/ dintre cele mai vitale/ a fost chiar hrana preferată.”

Anume: „termită”. Ființe gregare, fără personalitate, dar f. f. vorace. Au mușcat, au rupt pe parcursul multor ani din numele, faima, gloria Domnului Profesor, dar dânsul creștea și se înălța tot mai sus în ochii oamenilor de bună credință.

«Spre sfârșit/ neatinsă-i rămase fruntea socratică,/ sub care era tixită/ o bibliotecă întregă./ În granitul ei/ mulți și-au dezbătut dinții/ (chiar și unii cu fălcile de fontă)”.

În opinia mea profesorul nostru Vasile Coroban a avut cu adevărat nu doar o „frunte socratică” ci ca personalitate a fost din zodia acestuia: existența sa s-a materializat, poate, doar o pătrime în textele ce ne-a lăsat și celelalte trei pătrimi în vorbele de spirit ce le-a semănat cu o generozitate și permanență singulară în acele decenii de marasm și întuneric. Este, aș putea să spun, sinteza geniului nostru național, care cuprinde în sine atât tragicul cât și comicul, atât apolinicul cât și dionisiacul.

Da, a fost un om forte, un om care s-a dăruit total principiilor și convingerilor sale.

«Poate de aceea s-a crezut că e foarte puternic/ și că va muri doar otrăvit (ca Socrate – V.B.)/ din mușcătura propriei limbi.»

Ce metaforă excelentă! Pe potriva găselnițelor Domnului Profesor. Aici poetul e la înălțimea magistrului.

«A murit însă de inimă/ într-o dimineață,/ subit,/ când, după multe zile ploioase,/ deasupra orașului s-a arătat soarele.» („Cămașa lui Nessos”, ed. II, p.p. 117 -118)

De inimă, pentru că a fost un om cu o inimă mare, sensibilă la toate nedreptățile și mizeriile vieții... A decedat în octombrie 1984, la vârsta de 74 de ani.

Andrei Țurcanu este singurul poet care i-a dedicat un poem marelui om de cultură, profesorului și omului de spirit care a fost Vasile Coroban. Fapt care vine să ne demonstreze evidente afinități între mai vârstnicul și mai tânărul critic, între învățător și discipol. Căci în critică Andrei Țurcanu este succesorul direct al lui Coroban... Dar pentru a sprijini aceste afirmații să poposim și asupra eseului/medalion, pe care i l-a dedicat dânsul.

Zice Andrei Țurcanu la începutul textului: „Prin exemplaritatea atitudinii sale constant neconformiste de om revoltat și de cavalier al ideii culturale (și nu de scutier al ideologiei totalitariste), Vasile Coroban a salvat la noi întrucâtva prestigiul de intelectual și a girat o altă imagine posibilă a românului basarabean decât cea dominată de clișeu blândeței resemnate a răbdării”. Coborând cu lectura, aflăm date despre studiile făcute de profesorul Vasile Coroban: „Tânărul absolvent al facultății de drept a Universității din Iași (1936) demonstrează de timpuriu un puternic sentiment de echitate, manifestat la modul ancestral țărănesc, spontan și cu o violență anarhică, expresie a unei revolte colective îndelung refulate, dar și a unui temperament polemic debordant, a unui spirit lucid și iconoclast”. E o portretizare făcută de o pană de maestru, în doar câteva rânduri cuprinzând și istorie și individualitate, și psihologie și poezie, și, ca un corolar, definiția laconică a omului care a fost profesorul: un „temperament polemic debordant,» un „spirit lucid și iconoclast”, chemat în viața lui „nu o singură dată la „ordine!”

Urmează un alt detaliu din biografia profesorului, trecerea de la ziaristică la critica literară și concluzia ce rezultă de aici: „o nevoie internă de a susține un act de justiție”. Or, autorul pedalează pe sentimentul justițiar al profesorului, lucru pe care îl vom reține pentru că în cele ce urmează ne vom ocupa de relația: Andrei Țurcanu – Adevăr. Da, Adevăr cu majusculă. Zice Domnia sa: „Ziaristica nu-i putea oferi altceva decât un rol cu totul nedemn de slugă plătită, căreia i se permite să demaște „dușmanul de clasă” ori să multiplice cu sânguință niște imagini triumfaliste dintr-o Dogmatică monumentală”. Este de-a dreptul extraordinar ceea ce afirmă autorul: o formulă genială a ziaristicii sovietice, pe care am practicat-o și eu zeci de ani la rând. Dar alta e cauza entuziasmului meu: sintagma Dogmatica monumentală! Vom vedea mai târziu că Poetul Andrei Țurcanu scrie un amplu și interesant poem, care așa și este intitulat „Dogma”. Or aceasta vine să ne demonstreze ce cale lungă de gestație parcurg proiecțiile sale poetice până să ajungă a fi realizate. „Nici instituțiile de drept, aflate în supravegherea directă a lui Beria, nu aveau nevoie de judecători nepărtinitori, de avocați ai adevărului”, citim în continuare. Acolo „Adevărul”, aici „judecători nepărtinitori, avocați ai adevărului”, idei ce constituie însăși esența creației lui Andrei Țurcanu după cum au constituit-o și pe cea a regretatului profesor. Justiția sovietică a fost una represivă – adevărat, dar ceea ce urmează ne clarifică asupra argumentării logice desfășurate până aici de autorul eseului. Zice Domnia sa: „În acest context critica literară, cred, a constituit pentru Vasile Coroban o salvare morală, o supapă, e drept, aproape iluzorie, dar totuși oferind posibilitatea unui act de justiție prin punerea în lumină a adevăratelor valori și veștețirea platitudinii, prin lupta cu preceptele dogmatice ale regimului și impunerea criteriilor raționalității și bunului simț.» Să reținem din acest pasaj „raționalitatea și bunul simț», care se referă, de sigur, în primul rând la principiile de viață ale lui Andrei Țurcanu (întreaga-i creație demonstrează cu brio această teză!) și abia apoi la profesorul Coroban. Autorul crede că „spiritul justițiar” l-a convertit pe profesor la critica literară, eu, din contra, cred că dragostea pentru

literatură și frumos l-a adus la ea. Coroban a fost în adâncul sufletului un artist, mai întâi artist și abia apoi judecător. Dânsul și-a greșit cariera când a ales dreptul, abia mai târziu și-a dat seama și a revenit la litere. Ba mai știam eu că a făcut, concomitent, și matematicile – lucruri de precizat pe baze documentare. Dar, oricum investigația noastră se direcționează pe două linii: Coroban, dar și Țurcanu, cum judecă și argumentează autorul... Pentru că, lucru știut de când lumea: un om când vorbește despre un altul, mai întâi și întâi despre sine vorbește!

Urmează opinii despre critica făcută de Vasile Coroban, corecte, juste, interesante. Reținem din frazele următoare sintagma „efortul donquijotesc de cugetare realistă, lucidă și insubordonabil” (p.54). Despre articolul „Oracol fals”, apărut ca un pamflet contra profesorului în officiosul partidului „Moldova socialistă” Andrei Țurcanu spune cu multă... vervă acidă că în el „fals e numai determinativul”, că: „Într-un mediu stăpânit de eresuri ideologizante, de ignoranță și analfabetism, luciditatea demistificatoare e, prin singularitatea gestului, oraculară”.

Iată că avem și o imagine a mediului social în care a fost nevoit profesorul Coroban să se manifeste: „eresuri ideologizante,... ignoranță și analfabetism”. Ceea ce străbate de la un capăt la altul înseși întreaga creație a lui Andrei Țurcanu.

Vine în continuare analiza activității critice a profesorului: «Întreaga activitate critică a lui Vasile Coroban este marcată de un fanatism al lucidității, reacție firească la dogmatismul agresiv și primitiv totalitarist și la „creațiile” plate și insipide ale acestuia.” Din citat reținem sintagma «un fanatism al lucidității”, principiu care-l caracterizează pe Andrei Țurcanu însuși. Și aici, volens-nolens, ne întrebăm, cum de-a rezistat Domnia sa să confrunte cu „creațiile” plate și insipide, pe care le-a înghițit ani la rând? Că doar a făcut critică destulă? Nu altfel, decât a-și scrie în taină propriile creații, care au fost ca o salvare a sufletului... Vine o caracteristică ce ne vizează pe noi toți, luați laolaltă. Zice autorul: „proverbiala noastră indolență”. Este o idee despre care poetul amintea în cuvântul său înainte la „Cămașa lui Nessos”: „să cobor spre rădăcinile colective ale neamului”. Aici, în acest medalion/eseu aflăm, așa dar, o caracteristică a noastră: „proverbiala noastră indolență”!

Concluzia însă este tranșantă. Activitatea, atitudinea, poziția profesorului Coroban «rămâne exemplară în procesul literar postbelic din Basarabia». Nu a spus-o atât de răspicat nici unul dintre criticii care, volens-nolens s-au format la școala profesorului: nici Cimpoi, nici Lungu, nemaivorbind de adversarii lui.

„Confruntarea a fost spectaculoasă, dramatică și fără a înceta vreodată. Repetatele răfuieli publice, frustrările perfide, marginalizarea care a culminat cu izolarea sa completă de la sfârșitul vieții, dar și nenumăratele și faimoasele sale „mușcăături” atroce, răzvrătirile scandaloase împotriva mediocrității infatuată și a tot felul de mistificări, prin consecințe și semnificație trec dincolo de cadrul unei biografii, marcând un destin de excepție, un destin de adevărat intelectual.” Absolut adevărat! Subsemnez cu ambele mâini sub aceste spuse/scrise.

Transcriu finalul eseului, care este de-a dreptul splendid:

«aluzii transparente,... formulări incisive,... subtexte esopice, de care critica lui Vasile Coroban abundă. Dărămător de scheme și de monumente false, iconoclast și justițiar, criticul a invocat mereu legile artei cu ardența etică a unui intelectual veșnic răzvrătit împotriva a tot ce umilește spiritul și creația.”

De la acest personaj model al vieții și activității lui Andrei Țurcanu să trecem la alte două texte, în care Domnia sa invocă figuri sacre ale biografiei sale, apoi, în finală, o finală a unui compartiment din prezentul studiu, să apelăm la propriul portret ce și l-a făcut Poetul și Criticul. Da, căci este singular în poezia noastră, în felul în care și-a gravat efigia în versuri. Și ce versuri dure, ca săpate în granit.

Dar mai întâi, despre Afanasie Țurcanu, cel care i-a dat viață. „Claca lui Dumnezeu” – așa se intitulează poemul, care este un reflex din măcelul celui de-al doilea război mondial, spre finala lui, la Odra. Deși e o expunere indirectă, prin memorarea de către tatăl a acelor neuitate zile de foc „clocotitor”, din text desprindem câteva trăsături la portretul părintelui. Zice poetul: „Tatăl meu frate-i mai mult c-un prigor/ țipând între maluri de toamnă. Mereu/ Cu gândul la „Oderul” Clocotitor: – Acolo a fost claca lui Dumnezeu.”

(O mică remarcă: în ediția a II din 1996, este omis următorul catren: „Aceste cuvinte oftate-ndelung/ de parcă-s răsuflet din sufletul său./ îmi caută inima, – glonț, o străpung:/ – Acolo a fost claca lui Dumnezeu.” De ce le-a redus? Spre a spori obiectivitatea discursului, adică a evita referirea la propria inimă, ceea ce i s-a părut de prisos? De obicei autorul nostru este foarte exigent cu

propriile texte, comprimându-le la maximum! Da, se pare că am găsit explicația: ultimul vers, preluat din primul catren era preluat în cel de-al treilea catren și devenea obsesiv, deci inoperant, poetul considerând că e suficient să-l reproducă doar de două, nu de trei ori.) Continuă astfel: „Acolo a fost claca lui Dumnezeu./ la Odra, în noapte, sub ploaia de obuze/ țărani din Moldova – fragil minereu –/ cu singurul scut – un „mamă-ă-ă” pe buze.” Or, astfel discursul despre pârjolul ce-a fost la Odra (acum ortografiat literar, nu: „Oderul”, e ca și cum ar aparține tatei, dar de fapt e al fiului, căci prin vocabular și limbaj nu e unul „țărănesc”, ci literar. Cu adevărat „țărani” din Moldova – fragil minereu”, au fost băgați de ruși cu miile în foc, adesea neinstruiți, și au pierit și la Balaton, și la Königsberg, și la Odra... „Și râul acela de sânge-nsetat./ și tinerii, Doamne, flăcăi de la coase/ din moarte pre moarte călcând tremurat/ c-un soare în creștet, cu țara în oase:/ Ion, Neculae, Ifrim, Pintilie./ Gheorghe, Arion, Dumitru, Andrei./ Petre, Grigore, Vasile, Ilie/ și cumpăna sorții în cuiul de tei.” În doar douăsprezece rânduri poetul schițează o panoramă a războiului, pe care o încheie cu o slujbă de pomenire a numelor celor căzuți pe câmpul de luptă. Numele lor, aceste simple și atât de apropiate sufletului nostru nume de Arion, Ilie, Ifrim... ne umplu de fiori, pentru că mulți, dacă nu toți, nici nu s-au învrednicit de o cruce la cap – așa s-au dus în țărână, anonimi.

Versurile ce urmează vin să ne dea un indiciu prețios pentru ceea ce a însemnat volumul în ansamblu. Zice poetul: „Memoria, tată, se-mbracă pe trup/ cămașă în flăcări. „Oprește-l!”/ mândeamă o lacrimă să-l întrerup./ Dar gura o ia înainte: „Vorbește.” Or, iată că analizând vers după vers, poem după poem, pagini multe din cărțile lui Andrei Țurcanu, am descoperit în acest poem, în respectivele versuri „Memoria, tată, se-mbracă pe trup/ Cămașa de flăcări...” da, da! am descoperit de unde provine ideea și titlul cărții! Căci ce alta este „Cămașa lui Nessos”, dacă nu „cămașa în flăcări”, ce „se-mbracă pe trup”, adică: «Memoria»? Iar memoria de la cine pornește? De la „tata”. Iar cine este tatăl poetului? «Tatăl meu frate-i mai mult c-un prigor /pribeag pe sub brazde în toamnă. E greu/ o viață-ntre maluri să fii zburător/ „Acolo a fost claca lui Dumnezeu...” Catrenul final diferă, precum vedem de cel de la început. Acolo citim: „prigor/ țipând între maluri în toamnă...” Aici: „prigor/ pribeag de sub brazde în toamnă.” Acolo: „Mereu/ cu gândul la „Oderul” clocotitor”. Aici: „E greu o viață-ntre maluri să fii zburător”. De ce a schimbat registrul și imaginea poetul? Și apoi ce înseamnă «E greu/ o viață-ntre maluri să fii zburător»? Care maluri? De ce: o viață? ne întrebăm noi exact așa cum s-ar fi întrebat și l-ar fi întrebat pe redactorul cărții, iar acesta pe autor: despre care maluri este vorba aici? Nu cumva ale... Prutului? Că doar era vorba de Oder-Odra! De ce-ai schimbat versul? Ce vrea autorul să insinueze atunci, când zice: «E greu/ o viață-ntre maluri să fii zburător»? Și apoi: de ce îl aseamnă poetul pe tatăl său cu... un prigor, dar nu cu... un porumbel? Cu o ciocârlie, de care sunt pline poeziile poetilor sovietici moldoveni?

Adevărat, aici s-ar fi blocat cartea în mrejele cenzurii și nu ar mai fi apărut la 1983, când era aproape gata. Iată dar că lucrurile se luminează în privința amânării cu mulți ani a debutului poetic al lui Andrei Țurcanu. Și, la sigur, pasajul cu „tatăl – prigor” și cel cu „cămașa în flăcări” nu ar fi fost admisă la tipar. Mai mult ca sigur!

În anul 2000, în prag de nou secol și Mileniu Andrei Țurcanu editează o carte de eseuri politice: „Sabatul sau noaptea vrăjitoarelor politicii moldovenești”, și o alta de poeme „Elegii pentru mîntea de pe urmă”, ambele de-o forță analitică și critică asupra societății moldave recente cu adevărat zdrobitoare! Ele însă au trecut ca și alte scrieri ale poetului și criticului aproape neobservate. De ce? Pentru că veneau să dea glas marilor adevăruri ale vieții noastre și asta nu a convenit nici nu a plăcut celor vizați sau doar avuți în vizor.

Ne propunem în cele ce urmează să ne oprim mai detaliat asupra acestor cărți, în special asupra „Sabatului...”, care este o lucrare unică în publicistica noastră din ultimii ani. Am vrea, mai întâi, să stăruim asupra aceluia poem-autoportret, despre care aminteam mai sus, poem-autoportret pe care și-l face Poetul-Criticul Andrei Țurcanu și care, iarăși, este un fenomen unic în poezia din Basarabia. Da, mulți au scris în așa zisele lor creații despre propria persoană, dar au făcut-o spre a se elogia, autoelogia, autorul nostru însă întreprinde o acțiune de mare curaj: a-și face un portret cu toată forța talentului său – dur, necruțător, lapidar, tăios, acid... Chiar așa și se numește textul „Andrei Țurcanu”, menținut într-un registru colocvial, detașat, în rânduri lungi, descătuseate (de altfel ca și toată placheta, surprinzător de neobișnuită, o altă față, necunoscută a poeziei sale), ca un ins aflat în

fața anchetatorului, care dă răspunsul cel mai sincer și mai direct, fără să-i pese câtuși de puțin, ce verdict îi va formula acesta.

Deci: „Andrei Țurcanu”. Zice poetul:

«Prea multe întrebări și mistere/ în jurul unui ins lipsit de importanță.» Stop! De ce: prea multe întrebări și mistere? Cine le pune? Cine le propagă/cultivă? Aici e nevoie să ne întoarcem un pic îndărăt și să precizăm următoarele. Pe lângă că e un critic literar de forță și un poet de talent, Andrei Țurcanu e și un om politic – om al cetății, cum s-ar zice. A fost deputat în Primul Parlament al R.M. (1990 - 1993), a avut funcția de consilier prezidențial al lui Mircea Snegur și al lui Petru Lucinschi. Deci, a cunoscut culisele puterii din primă sursă, din interior. Pe baza acestei experiențe a și scris fulminantul pamflet care este „Sabatul sau noaptea vrăjitoarelor politicii moldovenești”. Și dacă e așa, atunci devine clar de ce apar atâtea „întrebări și mistere”, cu care începe autoportretul. Iată ce răspunde la aceste întrebări și mistere poetul: «În fond, cine este el și care-i sunt meritele,/ dacă el însuși nu-și arogă nici unul?», iată care este răspunsul la întrebarea formulată: „Printre merituosii, marii patrioți ai acestei fâșii de pământ (observați nuanță? „fâșie de pământ” – V.B.)/ gata oricând să-și rostească la orice tribună discursul de jertfă (ironie – sarcasm! – V.B.)/ nu se vede (și nici el personal nu se recunoaște, deci retras în umbră e, așa? – V.B.)/ nu este nici sfânt, e plin de păcate (care ar fi acelea? – V.B.), / și, dacă nu ar avea obligațiuni sociale,/ în genunchi s-ar duce/ până la Sfântul Mormânt (e o metaforă forte, nu e așa? – V.B.)/ pentru împăcarea sufletului și apropierea de Domnul, firește” (creștinește spus – V.B.), după care vine ironia – sarcasmul: «nu ca să ia vreo medalie». Asta în ceea ce privește statutul social, obligațiunile față de societate, păcatele comise, mari-mici cum or fi ele, replici date celor cu întrebări și insinuări, dar și invective lansate în direcția lor... Acum vin, în avalanșă, autodefiniri/autocaracterizări una mai dură și mai necruțătoare ca alta. Să stați și să ascultați, să auziți și să vă mirați! Zice, deci, poetul Andrei Țurcanu despre «Andrei Țurcanu», ca și cum ar fi o terță persoană: „Nu are inimă în piept, ci un pietroi necioplit,/ altfel de unde atâta insensibilitate la el/ față de vorba meșteșugită frumos/ care pe iștilalți ne înduioșează până la lacrimi?” Stop! Deci, „nu are inimă în piept”. Cum, adică, nu are „inimă”? Un poet și fără inimă? Absurd! Cu adevărat nemaipomenit. Dar vedeți că Andrei Țurcanu poetul vorbind despre «Andrei Țurcanu» omul la general zice: „Nu are inimă-n piept”, anume: „în piept” și dacă la toți oamenii inima stă în piept, la el, la «Andrei Țurcanu», inima e în... cap! Nu a afirmat în ale sale eseuri critice că ar fi „o rațiune în flăcări” așa cum am menționat mai sus.? Mai exact spus, «Andrei Țurcanu» nu are ceea ce se cheamă un boț de carne care mână sângele prin om și e gata să se înduioșeze la cele multe sentimentalisme, care „ne înduioșează până la lacrimi” pe ceilalți! Urmează detalizarea afirmației precedente. Or, ce s-ar numi „insensibilitate” la el, nu este decât încăpățănare! Ascultați: «Și de unde atâta încăpățănare de a desființa cu o vorbă de duh/ pe oricine care încearcă marea cu degetul (altfel zis: nerozia! – V.B.)/ că-i «om de cultură», că-i «dat cu politica»,/ ori e un tura-vura care fluieră vânt și ploaie nu aduce.» Altfel zis smulge masca de pe cei proști și fudui căroră le și schițează imediat un acid și grotesc protest: «Și de ce se înverșunează până la vomă și nu gustă împreună cu toții (cu gloata – V.B.)/ poșirca servită cu frunze de varză,/ umorul cam clăpăug al lui Urschi și cuvântările patriotice după șapte pahare?» Exelent spus! A încăput aici și proverbiala noastră zeflemea/bășcălie de proastă calitate! După care revine la propriul portret fizic/moral: «Nu are inimă-n el, și nici merite deosebite nu are,/ doar niște ochi care fixează cu necruțare/ tot ce-i diform și urât printre noi (amintiți-vă de «simt enorm și văd monstruos» al lui Caragiale – V.B.)/ are un creier ca un bisturiu în stare să despice firul în patru (excelent! aici, în creier stă inima poetului – V.B.)/ și doi plămâni care, în loc de aer, trag fără oprire,/ din pâcla mizeriei, din norii grei ai suferinței, care ne ține (destin de poet damnat! – V.B.)/ din cețurile groase ale minciunii și din reziduurile prostiei,/ apoi aruncă afară, tot fără oprire, sacadat (aici: atenție la cele ce urmează, domnule cititor – V.B.)/ ca tirul unei baterii de artilerie,/ salve de adevăr.» Ultimele rânduri sunt reluate și aprofundate, actualizate, spre a fi mai adânc receptate de noi: „Iată-l și acum, deschide larg ochii, face cu bisturiul disecției,/ inspiră adânc și trage/ salve de adevăr,/ salve de adevăr,/ salve de adevăr.”

De sigur, un alt autor ar fi pus la sfârșit semnul exclamării, ceea ce ar fi fost un gest superfain, dat fiind că sintagma se repetă de trei ori. Autorul nu o face. Pur și simplu încheie cu un punct. Da, «salve de adevăr». Și acum vine îndemnul către cititor, ca și cum ar fi o concluzie a întregului discurs poetic. Zice autorul: «Încercați și Dumneavoastră, e atât de simplu (să inhalați mizerie, să analizați și să produceți «salve de adevăr» – V.B.)/ Important e doar ca în aceste momente să fiți treji (lu-ci-di-tate” – V.B.)/ să nu vă preocupe problemele mațului,/ și nici la deșertăciunile gloriei să nu vă gândiți.»

Aici s-ar încheia îndemnul poetului/autor, dar Domnia sa consideră să revină la cele cu care a început: «Pentru toate acestea nu cred că merită osteneala /să ne întrebăm cu mirare: cine, de unde și cum este Andrei Țurcanu.» Și acordul final: „Totuna va muri, negreșit, de intoxicație,/ dacă nu-i va veni de hac, înaintea de vreme,/ vreunul cu cerul gurii ca noaptea.”»

Cum Domnia sa e până astăzi bine mersi sănătos să o luăm doar ca o supoziție poetică și să ne întoarcem la cartea propriu zisă. S-o luăm de la titlu. „Cămașa lui Nessos”. De ce: „a lui Nessos” și nu a altcuiva? Întrebarea se iscă imediat ce facem cunoștință cu un personaj al cărții, centaurul Hiron, amicul lui Simplicimus. Stop! Pe copertă stă scris „Nessos”, în carte îl întâlnim, urmărind faptele lui Hiron. Despre Nessos nici un cuvânt. Nici o aluzie! Oare chiar să fie așa? Ba bine că nu. Am citit și răsцитit atent poemele și prozopoemele și în cel intitulat „Claca lui Dumnezeu”, dedicat tatei Afanasie Țurcanu, citim următoarele versuri: „Memoria, tată, ce-mbracă pe trup/ cămașă în flăcări...” (p.103). Această sintagmă, puțin/mult modificată a și fost scoasă pe copertă ca titlu. Și aici nu mă pot abține să nu comentez: „cămașă în flăcări”, „memoria” și „rațiunea în flăcări” – gândirea, se întâlnesc ca dominante ale talentului și scrisului autorului nostru... Aceasta în ceea ce privește titlul.

Dar cartea în întregime ce este?

Este „o *epopee lirică*”, afirmă poetul și criticul Nicolae Leahu, pe care l-am citat mai sus. La prima lectură a definiției sale mi-am zis: asta ca și cum ai spune: gheață fierbinte! Sau: miere amară... Căci: epic și liric sunt două formule artistice diametral opuse... După ce, însă, am reflectat, am ajuns să-i dau dreptate dlui profesor-poet, și asta pentru că m-am convins că așa este! O spune și autorul: personajele nu sunt decât niște convenții, niște măști/simboluri. Și toată cartea nu e decât un „jurnal de călătorie”. Astea toate le știm deja. Nu știm încă de ce și-a ales autorul anume aceste și nu alte măști/simboluri! Nu știm ce vrea să însemne acea călătorie...

„Divina Comedie”, pe care Andrei Țurcanu a citit-o la 20 de ani și care, din propriile mărturisiri, l-a marcat profund, nu e și ea decât o călătorie. O coborâre în Infern. Adică o călătorie inițiatică.

„Cămașa lui Nessos” e și ea o călătorie. Tot în infern. Dar de acum într-un infern al zilelor noastre. Mai exact, al celei de-a doua jumătate a secolului XX. Infernul totalitarist, dar și infernul marilor măceluri umane, a masacrului atomic, al sufocantei civilizații a betonului și pesticidelor etc...

Cine este personajul central al cărții? Greu de răspuns, pentru că toate personajele nu sunt decât un alter ego al poetului. Și totuși, dacă acceptăm convenția aleasă de autor suntem în drept să răspundem: Simplicimus este personajul principal. Simplicimus, adică omul simplu, curat, neîntinat, într-un cuvânt: Candid, cum și-a numit Voltaire eroul său. Cine pornește într-o călătorie inițiatică dacă nu un personaj care nu știe mai nimic, dar vrea să știe multe?

„Am plecat din Arcadia într-o duminică, mărturisește Simplicimus.” De ce pleacă din Țara celor Fericiți? Și ce este această Țară a celor fericiți, dacă nu copilăria? Sau, luată la modul alegoric, realitatea vieții denumită astfel, Arcadia, adică societatea celor falși, găunoși, în sens restrictiv, și a minciunii, demagogiei, ba chiar am cuteza a spune: a marasmului socialist. Adevărat, autorul nu o spune direct, dar orice cenzor ar fi fost în stare să descifreze simbolică.

„De la un timp, într-adevăr nu mai puteam suporta jocurile lor vesele, lipsa de griji, euforica uitare de sine.” Urmează descrierea de monștri: „Crisalide c-un ochi, unul singur, *primul și ultimul*, pe jumătate mijit către lume, fluturi berbanți, grațioși, inocenți – prietenii mei, *frumos* încondeiați în chenare de aur – îmi păreau satiri de la care aducea a urină de țap. Candoarea lor virginală, pudoarea serafică nu mai era pentru mine decât un spăsit instinct de autoconservare, un mod comod de a vegeta în eternitate.” Alegoria pare să vizeze și o meschină Arcadie literară. Aluzia la „un ochi, unul singur, primul și ultimul, jumătate mijit către lume” pare să se refere direct la colegii de generație ai „ochiului al treilea”. De unde ochiul al treilea, un ochi inițiatic, dacă ei *abia mijeau* la cele din jur, „jucând tarantela după cântul distrat al cucuvelei sătule”?... „Frumos încondeiați” ar putea să fie chiar un citat din cartea unuia dintre ei.

De aici și revolta cea mare.

«– Țapi încornorați! le strigam.

– Ciumatule! îmi răspundeau drept în față.

Credeau că glumesc și-mi răspundeau tot cu glume.

Pe zi ce trecea deveneam tot mai dur, tot mai aspru, tot mai închis în sine.”

Este epoca/vârsta individuației eroului. Este protestul vehement contra falsului social, artistic. Zice autorul/eroul: „Firea mea limfatică (N.B.: limfatică și nu sangvină! – V.B.) era cutreierată mereu de zbuiciumul unor seve rebele. Explozii sangvine (N.B.: aici: sangvine – V.B.) de un roșu îndârjit, desfrânat mă aruncam de pe o orbită pe alta (ce metaforă! fantastică: a sări „de pe o orbită pe alta!” – V.B.).

«Arcadia, tărâmul de basm, nu mai era decât o volnicie frivolă. Behăitul mioarelor, altădată atât de dulce auzului meu, acum îmi părea enervant de stupid. O zbierătură de oaie, ce mai ifose! Cârliionții mieilor albi, în care atât de mult îmi plăcea să-mi cufund fața înfierbântată de zburdă, mă exasperau prin artificialitatea ce-o presimțeam în acele amăgitoare volute. Mirosul de stână cu care crescusem îmi provoca desperate crize de astmă (un detaliu: eroul suferă de astmă! La începutul textului, citim că are „alergie”. Prietenii îl asigură că e ceva trecător... «Peisajele pal-aurii ale Arcadiei, verdele ei molcom, aerul încărcat de cele mai rare parfumuri – toate acum răscoleau în mine un neîndurător dor de plecare.

Întâi l-am întâlnit pe Hiron...”

Plecare – unde?

Din lumea patriarhală a stâniei și oilor în lumea betonului și a...? Ori a evada pur și simplu? Dar să ne întoarcem la începutul cărții, la „Punctul terminus”, cu subtextul: „Din notițele lui Simplicimus adăugate mai târziu la jurnalul de călătorie”. Citim, așadar, unde au ajuns călătorii și ce-au văzut la încheierea călătoriei.

„Din ceata noastră numeroasă am rămas numai eu și Hiron Centaurul. Mestecăm absenți fărămiturile de curcubeu culese în bărbile încălcite (și Simplicimus are deja barbă? e... bărbat? – V.B.) și lunecăm ca niște umbre prin orașul fantomatic.» Deci, iată unde au ajuns: într-un oraș fantomatic? Aceasta a fost, așadar, ținta călătoriei lor? Dar, ne întrebăm noi cu multă îndreptățire: au știut oare unde vor să ajungă? și: *vor* în sensul de vrere, dar și: *vor* în sensul de viitor! Este de mirare cum a știut autorul să ne ațâțe curiozitatea, punând de la bun începutul cărții și începutul călătoriei și „Punctul terminus”! Cu adevărat un procedeu ultramodern, ba chiar postmodernist. Și asta în deceniul opt al secolului XX. În tehnica narativă procedeul se numește „punerea în abis”, ceea ce ar însemna, în opinia mea, a prezenta într-o frază, într-un pasaj ideea întregului text, a întregii cărți. Or, după cuvântul înainte al autorului, vine cel al naratorului/Simplicimus, care ne relatează finalul călătoriei. Citim în continuare:

«Totul ne este cunoscut.»

Cum vine asta? „Orașul fantomatic” este ceva deja văzut? Dar cum? Dar de unde? Atunci, ne întrebăm, ce rost, ce sens a avut călătoria? Că doar nu au plecat din acest „oraș fantomatic”, ci de la stâna cu oi! Sau poate călătoria nu a fost decât una imaginară și eroul narator a fugit din această urbe fantomatică. Sau doar li se pare cunoscut, pentru că l-au văzut într-o altă epocă, într-o altă viață, în fine, în imaginația colectivă a civilizațiilor?.. Așadar, ce le este cunoscut celor doi călători ajunși la capătul drumului:

«– cupola de sticlă deasupra orașului de un albastru perfect, care trebuie să creeze iluzia unui cer întotdeauna senin... »

Deci, nu un cer adevărat, ci unul de... sticlă? Pentru a crea doar iluzia cerului senin. Or, e ceva artificial?

«– blocuri masive de beton cu ferestre minuscule colorate în roz trandafiriu... »

Ferestrele mici, ca să nu se vadă prea multe prin ele, dar chiar și ceea ce se poate vedea să fie roz trandafiriu. Adică, tot o iluzie, nu? În confirmarea celor văzute vin: «– Portretele Lui – înțepenit într-un gest democratic de salut – și citate cu litere uriașe din opera Sa pentru toate împrejurările vieții...” Asta era! El, Atotputernicul Autocrat/Democrat, cu Citatele Sale! Acum nu mai rămâne nici un dubiu: ne aflăm în Cetatea Lui, a Imaginii Lui dominatoare și a Voinței lui cuprinse în litere uriașe. Tabloul e mai mult decât transparent: poate fi și Mao, dar și Lenin și Stalin, și Brejnev, și Mussolini, și Hitler, și Kim ir Sen, și Truhillio etc. etc. etc. – imaginea Dictatorului.

Să coborâm privirea și să vedem ce e în jur. «Roboți cu fălci proeminente, îmbrăcați în fracuri negre, trec pe lângă noi fără să ne observe. Ne ocolesc grăbiți, în unghi oblic (ce metaforă genială! „Unghi oblic!” – V.B.) Întotdeauna – precis oblic. Aglomerația de automate, aflate într-un du-te-vino continuu, contrastează sinistru cu liniștea absolută de pe stradă.»

E un oraș steril, deci? Vine, ca și cum răspunsul: «Un gol imens/ în vidul pur”, șoptește ca într-un descântec Centaurul». Iată dar că, inserat într-un text prozaic, o sintagmă, care se prezintă ca un

vers de o forță de expresie poetică maximă. Pentru că, într-adevăr, cităm dintr-un text poetic, deși expus de-o manieră prozastică. Or, avem impresia că lecturăm/parcurgem un text dintr-o carte de SF, cu lumi artificiale, cu stranietăți, care fac să te strângă în spinare.

«Pe cupola de sticlă se bălăbănește pânțele (numai pânțele! sic! – V.B.) unui pui de rechin. E Soarele declarat de Liga Stramoniei (deci ne aflăm – se află cei doi în Stramonia, Țara Civilizației tehnocrate – Țara Uitării – V.B.) « The insurgent № 1 ». Razele sale ultraviolete, care altădată produceau epidemii de „vitalitas”, sunt riguros captate de un filtru plastic. Pentru cazul că filtrul ar putea să iasă din funcțiune locuitorii Stramoniei sunt supuși periodic vaccinului „Hipnos” cu un efect verificat absolut sigur.»

Alegoria e atât de transparentă – adică, spălarea creierilor și sufletelor populației, încât orice comentariu e de prisos. Că o asemenea carte nu putea să răzbată prin sита cenzurii devine clar o dată în plus. Dar și măiestria autorului se relevă cu atât mai mult! E o satiră acidă, de cea mai mare forță asupra oricărui regim dictatorial/totalitar. Iar ca să adoarmă vigilența cerberilor vremii, Andrei Țurcanu recurge la un vocabular și o terminologie alta decât cea care circula în epocă. Ca și cum lucrurile acestea anormale și antiumane ar viza o altă civilizație, decât cea care a dat naștere cărții lui. Anume, citim:

«La primăria orașului e îmbulzeală...» Pe atunci, în 1988, când apărea cartea, primărie nu aveam, aveau alții, în schimb la a doua ediție, în 1996, dar și astăzi, avem! Cu atât mai actuală devine cartea! Profetia lui Andrei Țurcanu a rezistat în timp, ba mai mult, a devenit și mai actuală, mai cu seamă dacă ne gândim la „soarele filtrat” și la „Insurgent №1”! Dar să vedem ce se întâmplă la primărie?

«– debateri furtunoase pe tema „Stramonia: ordinea tehnicii și tehnica ordinii;
– prezintă doamna Pupăză, zisă și Koko-madam;
– doamna Koko și-a pudrat schelăria de fontă mâncată de rugină cu o vopsea intens reclamată de oficialități – „Incorozibila”, și-a pus peruca obișnuită din pene multicolore de papagal și, gravă, își expune punctul de vedere...”

Ce actuală este imaginea/situația! Pe timpul regimului trecut erau promovate tot felul de doamne Koko în funcții înalte, tot astfel și în prezent le avem cocoțate la tribune, și toate, de obicei, din zodia papagalilor, iar nu a persoanelor cu adevărat înzestrate a se pronunța în problemele cetății. Spiritul satiric al autorului se adevărește și aici.

«Punctul de vedere i-a fost de cu seară introdus (ce vocabular! – V.B.) în program de En-To-Pan. Acum monitorul din fața tribunei arată modelul unui oraș ideal.»

Deci, cum arată acest ”oraș ideal”, care ceva mai înainte a fost prezentat ca unul „formidabil”? Iată-l:

«Interioruri ovale.

Figuri pătrate, figuri triunghiulare. Dinți de aur foarte ascuțiți și măsele de platină.

Fracuri negre.

Consum abundent.

La pult En-To-Pan comandă: „Consum!”. Cu ochiul său galben îi țintuiește pe toți: – C-o-n-s-u-m! se agită deputații de plastic, așezați în rânduri drepte în jurul tribunei. De fapt – în jurul Lui (ce remarcă exactă! - V. B.). Antenele lor montate doar la recepție (N.B. – V.B.), funcționează la tensiunea maximă.

– Hau-hau! îi zădără un firicel de vânt, hoinar rătăcit cine știe cum în acest oraș cu o disciplină sanitară foarte severă.

– U-u-u-u! răspund automat sirenele „Ordinei publice”.

Ababua e punctul terminus al Stramoniei. La capătul străzii centrale se arată Marea.

Pelerinajul nostru a luat sfârșit...”

Stop! Acolo, în cele citate din textul „Plecarea” ne-am oprit la întâlnirea lui Simplicimus cu Hiron, bunul Centaur. Aici, am reprodus relatarea din „Punctul terminus” până la sfârșitul pelerinajului. Ce-am prins? Ce-am înțeles? Că cercul s-a închis. Plecarea din Arcadia, lumea copilăriei patriarhale, dar și a Utopiei totalitare, sosirea în Stramonia, mai exact în inima ei, orașul Ababua, loc al absurdului, artificialului, al „golului în vid”.

Ce sens, așadar, a avut această călătorie? Dar a avut vreunul oare? Nu cumva a fost întru totul gratuită? Și cartea luată în întregime nu făcea decât să conțină aceste două prozopoeeme: unul de început, altul de sfârșit?

Eu zic: categoric – nu! De ce? Pentru că adevărată valoare, cea intrinsecă constă nu în textul de început și cel ce ne vorbește de sfârșitul pelerinajului, ci: Pelerinajul însuși! Poemele ce constituie esența cărții sunt adevărata justificare a „Cămășii lui Nessos”! Despre câteva din ele am vorbit deja. Dar numai despre câteva. Și numai despre deschiderea și închiderea cărții. Pe când volumul are o structură bine gândită, cu materia minuțios eşalonată. Ceea ce reiese cu claritate din succesiunea ciclurilor din care e alcătuită cartea. Iată-le, reprezentând punctele nodale ale oricărei călătorii mai cu seamă a uneia inițiatice: «Exodul», «Naufragii», «Eclipsă totală», «Tauromahia», «Acasă»... Cinci de toate. Și în fiecare se produce vocea autorului sub formă de poeme, dar de fiecare dată din partea unui personaj/mască/membru al cetei. Sau, cum specifică autorul: «câteva voci mai distincte», dacă admitem că toate laolaltă îi aparțin, oricât s-ar deghiza! Aceștia, mai amintim o dată, sunt: Simplicimus, Hiron, Momos, Don Quijote, Abelard, Profetul, Harap Alb (după prima ediție!). Așadar, personaje mitologice și literare din diferite epoci ale umanității...

În continuare, vom încerca să urmărim acest „jurnal de călătorie”, ca să vedem în care ciclu/fază a drumeției se produce fiecare participant/voce și astfel, să încercăm a pătrunde în intimitatea poeziei lui Andrei Țurcanu.

Dar, pentru început, o remarcă generală. Poemele autorului nostru sunt cu adevărat lirice, concentrate la maximum, de o manieră clasică adesea, adică respectând prozodia (ritmul, metrica, rima), dar asta numai aparent, de fapt, poezia sa este una pronunțat modernă, de un limbaj elevat, care prin ținuta sa se încadrează perfect în poezia română a sfârșitului de veac XX.

Așadar, ce este, cum și prin ce ne fascinează poezia lui Andrei Țurcanu din cartea „Cămașa lui Nessos”? Și, în subsidiar, cum își orchestrează „vocile”, în ansamblul ei, ca să obțină maximum de efect asupra cititorului? Că doar pentru asta a recurs la modalitatea unui „jurnal de călătorie”, iar nu și-a adunat poemele la întâmplare – fie cronologic, fie tematic? Deși, structurarea pe cicluri ar putea să ne sugereze o asemenea supoziție. Oricum, anumite indicii și repere ni se oferă, și nu puține în acest sens.

Adică, să încercăm a detecta conceptul cărții, osatura ei, care, bineînțeles, se materializează prin intermediul fenomenului poetic.

Există poezie autentică, există cartea. Nu există poezie autentică, are de suferit cartea în totalitatea ei. Dar, trebuie să recunoaștem, Andrei Țurcanu este un autor exigent cu sine însuși. Și apoi cum ar putea fi altfel, dacă e și un critic de forță? Umblat și hârșit bine la și prin poezia secolului XX.

«Neprihănit părea începutul zilei aceleia/ Și eu/ Ca niciodată amețit,/ printre hulubii albi cu picioarele de rubin./ Ca niciodată – nemuritor și fragil/ departe de sunetul găngav/ al verbului strâns înfășat în mătase.../ ... până văzui leșul acela de miel/ încă aburind.»(Majorat. Din elegiile lui Simplicimus)

Așa începe „Exodul”.

Revenim, ca într-o simfonie, la „Plecarea”, pe care o cunoaștem deja aproape până la jumătate (relatare tot din partea lui Simplicimus):

«Întâi l-am întâlnit pe Hiron.

Centaurul coborâse din munți mânat de frigurile unor năluciri prevestitoare.

Hăituit într-un cerc,/ călător printre astre (din cine/care poet versurile? – V.B.)

Nu rămase nimic din înțeleptul pe care îl știam dintr-un papirus rătăcit cine știe de unde în Arcadia. Era un ghem de nervi, o halcă de carne, în care clocotea întreaga sălbătăcie a munților din care fusese desprinsă.»

Aici observăm aceeași catastrofă/criză care i s-a întâmplat lui Simplicimus, a avut-o și centaurul Hiron: Primul gonit la drum de viziunea leșului de miel, al doilea el însuși o halcă de carne – un ghem de nervi – frați de suferință!

«În hățșurile întunecoase ale pădurii Cighiros am dat mai apoi peste Momos, zeul cândva venerat, apoi alungat din Țara Păcii Eterne.»

Aici vom lua iarăși o mică pauză în a cita din carte și vom face o presupunere cutezătoare privind structura cărții. E una evident simfonică. Termenii muzicali sunt frecvenți. Or, de aici rezultă că ar fi să fie receptată cartea mai bine, mai ușor, mai profund auzită, și nu citită.⁸ Deși are și desene prima ediție. În a doua lipsesc. Și o altă supoziție a mea, ca cititor. Intuiesc că plasarea poemelor pe

părți/cicluri își are motivația în faptul că, pe parcursul celor două decenii de gestație, s-a acumulat mai multă materie poetică, toată fiind ca și cum împărțită în plachete fiecare cu titlul său. Anume: „Exodul”, „Naufragii”, „Eclipsă totală”, „Tauromahia”, „Acasă”, ca să ne limităm doar la cele mai importante/consistente. Că această structură este una simfonică, dar fiind și una poetică, vine să ne-o confirme ultimul compartiment din ediția a doua: „Adagiu final”. Și dacă e așa, dar toate datele pledează pentru o atare interpretare, atunci cum ne vom apropia de această enigmatică și închisă în sine carte, dacă însuși autorul a făcut-o să fie astfel?

Nu există o altă ieșire decât a o cita și comenta ca pe-o simplă suită de poeme, exact așa cum au procedat recenzenții mai sus amintiți (unii au avut observații f. f. profunde: N. Leahu, Gh. Chiper, alții/altul foarte superficiale – Em. Galaicu-Păun) sau a face un efort de a coborî în intimitatea structurii simfonice și a încerca să surprinzi cele mai fine și ascunse nuanțe.

D.e. În poemul „Majorat”, așa cum menționam, Simplicimus este ca și cum exilat din copilărie/Arcadia la vederea leșului de miel. Hiron, și el ajuns o epavă, fuge în lume, să se caute pe sine. Și Momos la fel a pățit-o.

«M-a dat de sminteală limbuța ascuțită, răspunse el nedumeririlor noastre. Și ca să ne convingă scoase o limbă de-un stânjen, pe care o îndoi într-un șuier ciudat și pieziș ca o lovitură de sabie.

– Se întâmplă uneori să șuier fără să vreau în templele sfinte, sau să arăt limba în momentele cele mai grave unor fețe simandicoase (nu simțiți aici aluzia la limbuța profesorului Vasile Coroban din poemul „Moșneagul”? – V.B.). Hohotele stârnite de gesturile mele deșuchate adesea făceau să cadă două – trei rânduri de vopsele de pe chipurile smerite ale zeilor de argilă (ce păcat că Andrei Țurcanu nu a colectat spiritele profesorului ca să le expună în cartea lui! – V.B.)»

Avem până aici trei personaje: Simplicimus, Hiron și Momos. Unul mai simpatic decât altul. Fiecare cu drama lui. Urmează, zic eu, cel mai proeminent, judecând după amploarea textului pe care autorul i-l consacră: Profetul. Da, Profetul!

«Lângă o răscruce de drumuri ne-a ieșit în cale Profetul:

„Grâul e copt!

Secerătorul stă gata să bea paharul cu otravă.

Gura larg căscată a Apusului duhnește a abator și a loțiune de „Floare-de-nu-mă-uita”.

În ochiul pentagonal albeața se îngroașă fără iertare!”

Vorba domoală și aspră a Profetului trezea în mine nălucirile unei lumi ancestrale.

Nu văzusem niciodată, precis, acele fețe inerte din plastic, așteptând un mesia cu un nume bizar Godot. Nici figura rotundă, incoloră, comună, de negustor sau frizer, a insului ce bătea distrat darabana pe butonul № 1. Arătătorul său manichiurat părea o aspidă în delir, lunecând peste literele gotice Fatum, gravate în emailul alb, alături de cifra indivizibilă.

Profețiile sale ardeau ca acidul.»

Dar să ne întrebăm, cine este acest Profet? Din ce parte a lumii a venit/apărut. Dacă se referă la „Gura larg căscată a Apusului”, înseamnă că e din Răsărit? Dar dacă e vorba de „un mesia cu nume bizar Godot”, înseamnă că e din Vest? Întrebări, întrebări, întrebări. Poate că nu au nici un rost. Dar poate că au, mai cu seamă când ajungem la „literele gotice”, la „ochiul pentagonal”, pe care „albeața se îngroașă fără iertare”. Să fie doar niște detalii, așa, ca printre altele, sau în spatele lor stau realități concrete? Este sau pare că autorul a ermetizat în mod intenționat sensurile, oricum e clar că e vorba de iminenta catastrofă atomică a lumii...

«Din ascunzișurile necunoscute ale sufletului fâșneau la lumină imagini aievea, urmează textul, care, se vede, cândva torturaseră pe unul sau pe altul din șirul strămoșilor mei anonimi.»

Un moment de mare importanță în descifrarea subtextului cărții!

«Nu erau decât un cumul de obsesii, o lacrimă străbătută în toate direcțiile de nesfârșite calvaruri (ce mai adevăruri spune Andrei Țurcanu! Câtă profunzime e în aceste rânduri! Dar cine oare le-a auzit? Cine le-a pătruns? – V.B.):

– un demon isteric cu mustăcioară jucând poker cu Asmodeu. Prințul extravagant – într-o finută vestimentară curioasă: tunică militară, pantaloni bufanți – ținea cu tot dinadinsul la miza supremă;

– limacși băloși comod instalați în jilțuri de piele și armate de fluturi naivi fixați pe geamuri cu câmpuri de flori reproduse după tablourile unor maestri uciși pentru nerespectarea Unicului Adevăratului Absolutului Canon;

– un stâlp de foc învârtejit până în ceruri și o pasăre de fier cu nume gingaș de femeie Enola Gay...» (Aici vine explicația autorului, în josul paginii: «Denumirea bombardierului B-29, care a aruncat bomba atomică asupra Hiroșimei» ediția 1, pag. 24. De unde reiese clar, acum, ce-a avut în vedere anterior autorul – V.B.)

«M-am lipit strâns de Hiron. „Dragule, suferindule, îi spuneam, să ne grăbim. Nu mai e timp de pierdut. Dincolo văd cum Ciclopul peste lume încet trage pleoapa.»

În fine, în mod expeditiv, ne sunt prezentați și ceilalți participanți ai Pelerinajului.

«Pe ceilalți i-am ajuns din urmă. (De ce: ajuns? Erau plecați mai înainte? Ori fiindcă sunt veșnicii călători ai umanității? Așa reiese din text – V.B.) Cărunți pelerini ai soartei, au acceptat fără multă tocmeală să ne însoțească: Harap Alb, Cavalerul de la Manchea Don Quijote, Abelard – disperatul îndrăgostit.

Înainte apusul se clătina în convulsiile unui tam-tam delirant”. Aici se încheie prozopoezia. Din care aflăm că, direcția în care înaintau drumeții noștri era... Apusul! Da, Apusul... De ce anume Apusul, nu putem să știm. Poate că e tot o stratagemă a autorului, pentru ca să adoarmă vigilența cerberilor timpului? Ori poate că răsăritul le este interzis prin definiție? Poate... Se prea poate. Dar... asta o știe numai Domnia sa...

Da, mai avem a poposi asupra unui prozopoem, care se întitulează „*Et ego în Arcadia fui!*”, cu subtitlul: „*Comentariul lui Hiron la „Izvodul anonim”*”. Zice Centaurul: «*După somnul din scoică* (care: scoică? cea a muntelui? – V.B.) *răbufnisem într-un sâmbure roșu* (ce să însemne asta? – V.B.).

O, ceas al uimirii păgâne!

O ținusem într-un trap. Eram ca un fulg printre pomii încărcăți de petale. Trupul meu tânăr nu știa ce-i măsura. (Cum vine asta? Doar Simplicimus spunea că Centaurul era o ruină? – V.B.)

„*Sunt Firea, strigam fericit, uitați-vă! Simplu mă înalț în țării!*”

„*Rămâne-voi veșnic în plin răsărit*”, cântam amețit de lumină.

Era o neconținută uitare de sine, o contopire continuă cu floarea de măr, cu izvorul, cu fuga mieilor în luncă, cu zumzetul dulce al țărânei fecunde...

– *Cling! Cling! îmi sună și acum în auz tropotul de atunci al copitelor de argint.*” (Ed. II, p. 20)

Ah, da, asta era încă în Arcadia. După care a fost izgonit de acolo. Acum e clar. De altfel, compartimentul/ciclu „Izvodul anonim” este „*Scris de o mână necunoscută*”. Un alt mister al cărții. De unde putem presupune că autorul apare și fără măști/simboluri? Ori, că vrea să ne supună unei mistificații, după cum va proceda pe parcursul întregii sale cărți, plină de enigme.

Or, acum, cred, suntem gata a trece la lectura propriu zisă a poemelor. O vom porni de la chiar acest „*Izvod anonim*”, care, bănuiesc eu, are menirea a da tonul întregii simfonii poetice, ca să zicem așa. Acum suntem pregătiți/edificați.

Da, încă o remarcă: în ediția a doua „*Ars poetica*” se află la început, nu la sfârșit, ca în prima ediție. Zice poetul: „*Otravă rumenă mi-e fructul/ ce l-am dat luminii,/ crescut în sine -/ moarte și înviere./ Seninu-i aspru, nedeschis vederii,/ cuțite împlântă adânc/ în trupuri androgine...*»

Noțiunea/termenul de „androgin» îl vom întâlni pe parcursul cărții de repetate ori, ceea ce ar vrea să însemne că Poetul trăiește lumea la nivelul ei primordial, primar.

Această „*Ars poetica*” este de o rară frumusețe. Chiar dacă am mai citat-o o dată, o voi prezenta în reluare, integral.

«*Oglinzi/ ascunse-n inimi -/ opaline/ se sparg de măști frumoase,/ tremurânde,/ spre carnea-albastră a seminței blânde/ se-ntind spoite-n aur/ ispitele feline./ Grei, fagurii se-amestecă/ cu fiere,/ curg sâmburii,/ în suflet călător prind colte,/ grimase și himere/ strivite pier pe bolte,/ picioarele-mi se scaldă/ în untdelemnul serii...*”

Am citit, am recitit, am citat, am copiat, am recopiat, am stat și am reflectat și mare lucru nu am înțeles. Și atunci, ca de obicei în asemenea situații, ce-am făcut? M-am uitat la rândurile de început, apoi la cele de la sfârșit și – le-am legat pe unele cu altele. Și iată ce a rezultat.

«*Otravă rumenă mi-e fructul/ ce l-am dat luminii,/ crescut în sine -/ moarte și-nviere...*”

De unde am tras concluzia că Andrei Țurcanu își vede poezia ca pe o „otravă rumenă”, iscată din propria renaștere prin moarte. Nu e mult, dar tot am desprins ceva. Iar sfârșitul? Ultimele rânduri sună astfel: „*picioarele-mi se scaldă/ în untdelemnul serii...*” Acolo «otrava», aici „untdelemnul” – se pare că se stabilește un fel de echilibru. Deși, nu prea așa crede, pentru că „fructul” poeziei din „otravă» ia naștere, chiar dacă e una... «rumenă”...

Mi-am amintit cu acest prilej o formulă foarte profundă a ceea ce este poetul pe lumea aceasta. Zicea acel înțelept: „Poetul este un erou al cunoașterii umane”. Adică, prin însăși existența sa ca poet, prin creația sa, el contribuie la cunoașterea a ceea ce este omul pe acest pământ. Or, dacă un om de știință cunoaște lumea din afară, legile ei, un poet se adâncește în el însuși, în propria ființă, el fiind concomitent și obiect și subiect al cunoașterii. De unde mereu e pus în situația să-și întoarcă sufletul pe dos, adică să-l supună la noi și noi experimente/suplicii. Să ducă simțirea și gândirea până în pânzele albe, altfel creația lui nu face două parale. Iar pentru asta e musai să ai fire de erou, nu? Că doar e mult mai ușor să duci o existență banală, comună, ștearsă, insignifiantă decât să cobori în infernul propriului suflet.

Și Andrei Țurcanu a coborât, făcând acea călătorie, pe care el a denumit-o în mod excepțional de plastic și exact: „Cămașa lui Nessos”, – cămașa în flăcări...

Ca să ne fie mai lesne a pătrunde în misterele acestei cărți, să mai facem un ocol și să ne oprim asupra altor două texte privind credo poetic al autorului nostru. Or, după fulminantul său debut (dublu debut!) din 1988 și din 1996, Andrei Țurcanu a mai editat, la mai mari sau mai mici intervale de timp alte trei cărți de poezie. Iată titlurile lor: „Elegii pentru mintea de pe urmă” (2000), „Destin întors” (2005) și „Iisus prin miriști” (2007). În aceasta din urmă se află inclusă o nouă „Artă poetică”, care sună așa:

„În golul care ne locuiește/ și care imperceptibil ne înlocuiește/ suflu un abur de melancolie/ rece ca lama unui cuțit/ cu el deschid rănilor cicatrizate/ de somnul amnezic/ și fac să se audă răgetul taurului/ înjunghiat la hotarul dintre lumea/ aceasta/ și lumea umbrelor însetate/ de sânge».

«Gol», «cuțit», «răni cicatrizate», «răgetul taurului», «hotar», „lumea umbrelor însetate de sânge” – iată din ce imagini/simboluri se adună noua „Artă poetică”. E în consonanță deplină cu spiritul cărților sale precedente, anume: „Sabatul sau noaptea vrăjitoarelor politicii moldovenești” (Eseuri politice, 2000) și „Destin întors” (poezie), dar diferă de ceea ce declară în „Ars poetica”, cu care deschidea ediția a doua a „Cămășii lui Nessos”. Acolo eroul liric își simțea „picioarele” scaldate în „untelemnul serii”, aici face „să se audă răgetul taurului înjunghiat”. Detectăm o anume notă de disperare, poetul îi zice „abur de melancolie”, care disperare provine din experiența anilor ce s-au scurs după prima carte de poezie, dar și cea de om politic. De altfel, trebuie să remarcăm, că la a doua ediție a „Cămășii lui Nessos” autorul a atașat eseul „Celula suferindă”, care nu e altceva decât o cheie pentru descifrarea și înțelegerea misterioasei sale cărți.

Să revenim. Tot în acest volum, apărut recent, spre sfârșit descoperim un poem, care tot o „Artă poetică” este, deși se intitulează altfel: „Ce este poezia?” (pp. 68 – 69). Să ne concentrăm asupra acestui text, care apare, iată, la un interval de aproape două decenii de la primul. Să încercăm a vedea ce s-a schimbat în optica lui Andrei Țurcanu pe parcursul acestor ani. Deci, ce este poezia pentru autorul nostru, vreau să zic: azi?

Iată răspunsurile, da, căci sunt mai multe formulări, una mai incitantă decât alta:

„Embrionul de lumină/ din tainițele inconștientului...”

Stop! Dar cum vine asta? Că doar în toate textele sale, inclusiv în autoportretul ce și-a făcut poetul declara că „nu are inimă-n piept”, ci „doar creier”, deci era un adept fanatic al „Rațiunii în flăcări”, al lucidității supreme, și, acum, deodată, vine cu o altă, diametral opusă, concepție? Poezia – străluminare a inconștientului! Este o evoluție remarcabilă! O răsturnare radicală!

În continuare:

«crisparea cărnii/ cuprinsă de febra ce prevestește ploi lungi/ și schimbări bruște de presiune atmosferică/ firul de nisip/ cu muchiile ascuțite de sticlă/ din ochiul alb al unui orb...”

Or, aceste versuri vin să amplifice și să concretizeze cele enunțate la început, dar încă nu coboară în adânc. În schimb versurile ce urmează ne deschid viziunea poetului asupra vocației sale tragice:

«insistența sinucigașă de amerge/ pe frânghia/ balansând deasupra prăpastiei/ fără nici o șansă să ajungă vreodată/ pe celălalt mal/ malul ascuns dincolo de linia orizontului/ care se mută necunten/ tot mai încolo, tot mai departe.»

Da, adevărat, acesta este destinul poetului, să alerge după propria iluzie și să n-o poată atinge/ajunge niciodată – pentru că nu e decât o himeră!

În continuare, ce este poezia?

«partea de cer și partea de lună/ din nesomnul conștiinței în impas./ descumpănirea și muțenia momentului adevărului/ disperarea tăcută din fiecare din noi... »

Exact, descoperim aici ideea „momentul adevărului”, care consună cu „salvele de adevăr, salve de adevăr, salve de adevăr” din autoportret. Dar ceea ce apare nou în acest concept este anume: „disperarea tăcută din fiecare din noi”. Marea disperare existențială! Și muțenia noastră proverbială ca neam...Și finalul, care vine ca un fulger neașteptat:

„niciodată însă – laptele negru, dens/ al urii/ și cuvântul scris în deșert»

Da, niciodată „cuvântul scris în deșert”, pentru că Andrei Țurcanu prin toată creația sa, și de critic și de poet, a spus adevărul și doar adevărul. În asta constă valoarea cărților și faptelor lui ca un om al cetății. Dar ce să însemne oare «niciodată însă – laptele negru, dens al urii”? „Ura”, da, înțelegem, că de la stilul său dur, incisiv, de la sarcasm poetul a evoluat spre o viziune mai conciliantă, mai domoală, am zice: creștinească, nu în zadar ultima plachetă se intitulează simbolic „Iisus prin miriști”. Ce mutații s-au produs între timp în structura intimă a poetului, rămâne doar de domeniul supozițiilor. Atunci când articula: „salve de adevăr”, era ca și cum o făcea cu „ură”? Iar acum a devenit mai îngăduitor cu lumea? Și cheamă doar a semna neregulile lumii acesteia, deși o face pe o tonalitate tunătoare, prin „răgetul taurului înjunghiat”?.. Au intervenit, credem, schimbări de profunzime în viziunea poetică și atitudinea față de misiunea sa în cetate, dar acestea se referă la cele trei cărți apărute ulterior.

Pe noi ne interesează, în cazul de față, care este esența și mesajul uman al „Cămășii lui Nessos”, cum „s-a zămislit”, cum s-a structurat, cum a evoluat de la o ediție la alta? Ce reprezintă această enigmatică operă a autorului nostru azi?

Vom schița o strategie/metodologie cât de sumară a pătrunderii în dedesubturile acestei cărți. Uneori chiar recurgând la a face unele supoziții riscante, chiar fantastice. De sigur, bazându-ne pe anumite date și indicii.

Deci: structura, simbolica, personajele, scopul propus, alegoria, tragicul, mitemele, cabalistica cifrelor etc.

S-o începem de la cabalistica cifrelor. Ziceam mai sus că Andrei Țurcanu a debutat ca poet la 40 de ani. Că, dacă mai aștepta vre-o zece, îl depășea pe Tudor Arghezi, care a debutat cu „Cuvinte potrivite” la 47 de ani. Dar! Aflu, după anumite calcule, că cea de-a doua ediție a cărții apare exact la 47 de ani – în 1995 și nu în 1996, cum se arăta în căsuța tehnică. Adică, exact la 47, ca și Arghezi, cel care a revoluționat poezia română a secolului XX.

Apoi, gândul meu a coborât mai departe în timp, și mi-am zis că Andrei Țurcanu e din stirpea lui Baudelaire și Villon, poeți ai durerii și mълului uman. Ba și mai adânc, am ajuns la Dante Alighieri, care și el a coborât în Infern, așa cum a coborât Andrei Țurcanu și nu mai are șanse să iasă de acolo. Ne-o demonstrează ultimele cărți de poeme. Deși face eforturi titanice de a rezista... Iar dacă sărim în timp și venim la poezia română din cea de-a doua jumătate a secolului XX, îl aflăm printre excelenții poeți: Nichita Stănescu, Nicolae Labiș, Ion Caraion, iar dintre basarabeni este succesorul direct al lui Liviu Damian, cu poezia sa combativă, bărbată...

Acum, că am făcut această introducere (de 147 de pagini text scris de mână) să procedăm la disecarea textului „Cămășii lui Nessos”.

«O epopoe lirică», așa a definit-o Nicolae Leahu, și noi subscriem la această clasificare. Deși e una în felul ei, mai exact, unică în felul ei. Și a mai făcut dl Leahu paralele cu „Istoria ieroglică” a lui Cantemir și Țiganiada” lui Budai-Deleanu. M-am gândit și eu la această similitudine. Doamne, pe ce lume trăim? Scrisă la începutul secolului XVIII „Istoria...” lui Cantemir a ajuns la cititor peste 175 de ani. Scrisă la sfârșitul secolului XVIII „Țiganiada...” a ajuns la cititor iarăși peste o jumătate de veac și mai bine.

Când va să ajungă la cititor „Cămășii lui Nessos”? Și va ajunge ea vreodată? Nu cumva e o carte pentru cei puțini, dar mai întâi direct pentru... istoria literară? Ar fi păcat să se întâmple așa – mare păcat!

Pentru că e o carte de mare poezie!

De adânci gânduri și alese frumuseți!

Să încercăm să le descoperim și să le pătrundem!

Aici și acum! Nu peste o sută, două, trei sute de ani.

Deși, o carte ca aceasta va supraviețui timpului, la sigur!

O carte mare are viață lungă. Și „Cămașa lui Nessos” este o carte despre toate timpurile, nu numai despre acela din care abia dacă... ieșim. Cartea lui Andrei Țurcanu este despre infernul perpetuu al existenței umane pe acest pământ. Iar noi, cei de aici și de acum, cunoaștem pe propria piele acest iad mai decât toate iadurile lumii...

1. *Structură*. Cartea ca și cum ar fi alcătuită din mai multe cărți. Cel puțin 5. Cu intrarea și prozopoeemele – 7 - 8 (a doua ediție). Denumirea cărților-cicluri sugerează o acțiune în derulare. Cum altfel, dacă e o călătorie? Călătorie înseamnă mișcare în spațiu. Fără acțiune/mișcare nu există epopee, și „Cămașa...” e o epopee, nu? Chiar dacă lirică.

Odată ce cartea a fost concepută ca un ansamblu, deci, ca o structură completă care se desfășoară pe o anume dreaptă, era nevoie de o astfel de structură. Lucru deloc, deloc ușor. Autorul a meditat îndelung asupra structurii. A avut timp, nu s-a grăbit. A lucrat ca un juvaier!

2. *Personaje*. Am numărat cel puțin 6. Plus poemele din partea unui autor necunoscut. Adică tot poetul Andrei Țurcanu, dar care, pe semne, nu s-au încadrat în schemă după cum ar fi vrut. Personajele-măști, așa cum a menționat și autorul, sunt figuri mitologice, din mitologia greacă, personaje biblice, figuri literare, persoane reale chiar, cum ar fi Abelard. Fiecare are propria-i imagine, mai mult sau mai puțin concretizată de autor/naratorul, care este junele pășind în viață Simplicimus. Hiron este cel mai nobil dintre centauri (au fost trei: el, Nessos și Phobos) și pe el și-l ia de tovarăș de drum Simplicimus. Un centaur învățat, un centaur înțelept, care va rămâne cu el până la sfârșitul trist al călătoriei. De ce: trist? Pentru că au fugit de la rău și au dat peste și mai rău. Da, deși se numea Arcadia, era o falsă Arcadie, o lume împuțită, minciunoasă, prefăcută. Și unde ajung? Într-o lume artificială, bazată pe și mai fals, pe plastic, pe robotizare. Nu e asta lumea modernă în care viețuim noi astăzi? Ziceam că sensul călătoriei este Apusul, „apusul (care) se clătina în convulsiile unui tam-tam delirant”. (p. 25)⁹

Unde e un înțelept, se cuvine să fie și un prost sau, cel puțin, unul care să pară astfel, chiar dacă nu este. Și acesta se numește Momos, zeul zeflemelii, a batjocurii, unul care nu cruță pe nimeni și nimic prin vorba lui acidă. E un argument în favoarea caracterului ludic/sarcastic al cărții... Avem deja trei personaje, tustrele diferite prin modul de a fi și funcția epică unele de altele. Autorul mai adaogă aici pe Don Quijote și pe Harap alb – ambii celebre personaje literare... Dar cel mai prominent, după Simplicimus, este/pare să fie/ar trebui să fie, de sigur, Profetul. Cum se poate fără Profet? Doar poetul se numește poeta vates, poetul profet. Astfel numărul de actanți ajunge la șapte.

Bun. Acum, după ce am stabilit care sunt personajele, să purcedem la o mică statistică. Să vedem de câte ori are, ca să zicem așa, cuvântul în carte fiecare. Or, de câte ori se produce fiecare dintre cei șapte?

Aflăm, că Simplicimus are 5 intervenții, Harap Alb 5 intervenții, Hiron 8, Profetul 6, Momos 7, Don Quijote doar 2, iar Abelard 8. Astfel, Abelard îl egalează pe Hiron și-l depășește doar cu o unitate pe Momos. De unde se impune concluzia, una destul de curioasă: „Cămașa lui Nessos” este compusă din cele mai multe tânguieri de dragoste și vorbe înțelepte rostite de centaurul Hiron și aproape la nivelul lor vine Momos cu zeflemelele lui. Ceilalți se plasează mai jos. Adică, putem spune așa: cartea lui Andrei Țurcanu e o carte de înțelepciune, de iubire, de zeflemea, și mai puțin una... profetică! Sau... de divertisment. Dacă e așa sau altfel, vom vedea mai jos, atunci când vom urmări, una după alta, poemele cu care vin în întâmpinarea noastră respectivele personaje, dar, mai cu seamă, ce intenționează să ne spună prin așa zisele luări de cuvânt în cadrul spectacolului general regizat de autor. De altfel, aici se vor vădi clar capacitățile sale de regizor¹⁰.

3. *Scene*. Acestea sunt: „Exodul”, „Naufragii”, „Eclipsa totală», «Tauromahia» și «Acasă” în prima ediție, plus «Râul, Ramul» și «Adagio final» în cea de-a doua ediție. Așa cum ne interesează materia poetică, vom insista asupra primelor patru cicluri-compartimente.

Plecarea la drum a lui Simplicimus are ca motivație alergia la cele din jur, alergia, dar și imaginea „leșului acela de miel încă aburind”. De aici imboldul inițial.

„Elegia lui Harap Alb” se mai numește și „Întâiul cântat al cocoșilor”, adică „La mijloc de noapte”; când se întâmplă cele mai tainice și necurate lucruri pe lumea asta. Spune Harap Alb: „Alaiul e gata./ Bat tobele. Luna/ un scalpel, nebuna, /împlântă în tata...” Autorul amintește de «tata», care e în primejdie. E un vis-avertisment, conform basmului. Cum Harap Alb a fost „La mijloc de noapte/ un ciuf de aramă/ c-un hohot ne cheamă,/ c-un hohot – departe”, zice mai jos, tot la persoana întâi: „Simt: sfârșitul e-aproape,/ zmulg jungherul tatei./ Știu: spânul așteaptă/ și ornicul bate.” Adică merge întru întâmpinarea și la confruntarea cu Spânul, adică cu perfidia umană!

Hiron, care asistase la jertfirea mielului și cheful lui Dionisos, aștește în grotă-i solitară pe Olimp, vede un „punct roșu arătându-se pe zare”. Sunt zorii altei civilizații, cea a lui Iisus?.. Se uită și în tăcerea adâncă a nopții simte „privirea fixă a cuiva îndreptată spre El. Punctul roșu era acum o vâlvătaie închisă în sine.” Era/să fi fost oare Soarele? Sau e chiar Fiul Domnului în agonia de până la sfârșitul lumii, de care vorbea Pascal? Că numai El poate fi numit El cu majusculă, la fel ca și Dumnezeu. Prozopoeumul se intitulează „Holocaustul” și are la sfârșit precizarea „Din mărturisirile lui Hiron de mai târziu”, iar în josul paginii explicația (în prima ediție, în a doua lipsește): „Jertfă adusă zeilor, în care animalul sacrificat era ars în întregime. Prin extindere – arderile din crematoriile fasciste». Un lucru nu este clar: de ce în text se spune: „Rugul era stins, iar Mielul-ofrandă dormea liniștit pe maldarul de vreascuri”? Ceva de neconceput: ars, dormea liniștit, iar rugul era doar abia un maldăr de vreascuri? Ori e că mielul Iisus nu arde, nu moare?

De remarcat că structura poemului este foarte ingenioasă, sofisticată și doar arar penetrată în adânc de la primele lecturi – e nevoie ca ele să fie repetate. Dar numai până intri în posesia cheii magice. Să încercăm a pune mâna pe ea. Ori, din cele analizate până acum, „leșul mielului”, apare și în fața lui Simplicimus și în fața lui Hiron. Ei doi au aceeași viziune. Cu diferența că lui Simplicimus i se relevă un miel jupuit, iar lui Hiron – Mielul pe un rug stins, viu, înviat, care vine să stăpânească, să sufere în/pentru lumea aceasta.

Da, dar textul lui Hiron are și o a doua parte – în versuri. Aici citim: „*blestem – jumătatea centaurii/ și-o devoră în noapte*”, ceea ce, descifrat, ar fi să însemne că ei, centaurii, jumătate cal, jumătate om, își reneagă o jumătate, fără a se preciza care, dar asta e indiferent pentru poet, principalul că sunt ne-întregi, și ei vor să redevină întregi... Mai aflăm de „ulei de vecernii./ ard focuri./ pe Domnu-L trezesc mirosuri/ de mirosodeni”, simboluri creștine, dar de ce sunt asociate cu cele din mitologia păgână, rămâne neclar. Doar dacă acceptăm ideea că după lumea păgână a centaurilor-jumătăți vine lumea creștină și lumea folclorului nostru, identică și egală ca tragism cu cea creștină. Tot aici apare „Năzdrăvana”, care nu e alta decât „oia năzdrăvană” din baladă. Iarși lucruri, care nu cred să fi fost puse în șir de dragul rimei, ci cu un anume scop, pe care nu-l cunoaștem noi, ci-l știe doar autorul. Vom încerca să ne clarificăm mai la vale.

În acest poem citim câteva versuri de-o rară frumusețe!

«*Dealul cu valea./ valea cu dealul se-nsoară/ ca veșnicia cu rana*”. (p. 28, ed. II)

Parcă-mi amintește de versul lui Vieru: „m-am amestecat cu cântul/ ca mormântul cu pământul”, dar acolo erau în stil cantabil/folcloric, deși f. f. frumos – aici „Dealul cu valea... se-nsoară, ca veșnicia cu rana”. Or, asociația e ridicată la mari înălțimi, și se pune față în față cu o altă asociație: „Veșnicia și rana”, ceea ce e de domeniul unei înalte gândiri, înalte și cutremurătoare. Căci: ce este rana, o rană în fața Eternității? Și totuși se întâlnesc și dor, dor cumplit. Poate că numai suferind de-o rană ajungem să înțelegem veșnicia!

Urmează în „Exod”, Profetul, sau poemul „Destin” cu subtitlul „Din viziunile Profetului”, care anume are menirea de a arunca o lumină puternică asupra întregii călătorii. Începe așa: „*O stea, cât o furnică de argint/ a licărit/ în dreptul păsării de bronz/ Kariobinga*.” Stop! Ce nume e acesta și ce înseamnă el. Explicația în ediția a doua lipsește, deși asteriscul respectiv s-a păstrat, mergem la ediția princeps și citim: „Zeitate japoneză cu trup de zburătoare și cap de femeie”. Iată, dar, că autorul ne mai servește o imagine/simbol enigmatic, acum din mitologia orientală, despre care cititorul de rând se poate să nu știe nimic. Unul cultivat este obligat să cunoască ce rol are această zeitate, dacă nu – îl privește. Oricum, făcând o paralelă cu centaurul Hiron, ne putem dumeri că sunt din aceeași specie a... Himerelor, nu?

Urmează iar versuri de o nemaipomenită frumusețe, în genul poeziei orientale: „*Oglinda lacului, tremurătoare./ Zăngăne scurt/ și înghite nufărul palid al lunii./ A-i-u-u-u! ne cheamă ecoul*.” Acest ecou, ce ne cheamă ne include cu toată ființa și vraja lui irezistibilă în universul magic al cărții. Mai poți să te opui, după aceste versuri, altora mai dure și mai triste, ca, de exemplu, cele care încheie poemul?

„*Din grotele nopții ne pândește/ androginul superb, marmoreic./ mlădiindu-și floreta, /în timp ce lacul albastru vomite-n extaz/ o lună de jar/ sângerie*.”

Or, androginul superb, pe care l-am mai întâlnit, nu este decât o altă față a autorului și a Kariobingei – omul întreg, necorupt de păcătoasa lui evoluție. Adică, din viziunile Profetului înțelegem că...suntem chemați a ne întoarce la starea primordială, atunci când omul și femeia erau încă: Androginul Superb. Ce simboluri generalizatoare! Ce profunzimi de gândire ne sugerează

Poetul! Dar să nu scăpăm din vedere că acel Superb Androgin de pândeste „din grotlele nopții”. Acelea în care își au lăcașul și centaurul și Kariobinga, ei, care ne dirijează Destinul, precum afirmă și ne învață prin pilduri Profetul-Poet.

Mai rămâne din acest compartiment poemul „Invocație”, cu subtitlul „Prima rugă colectivă”. Zice așa: „*Plecarea-ndulcește-o,/ din lăncede-oglinzi/ sloboade cireșu-n ardoare!/ Pruncul încins e de-un curcubeu/ „Floare de măr, florile dalbe”. Fructe amare./ Cântecul-sfredel de-argint -/ stânca despică./ Chiuie clare izvoare./ Grea, o lacrimă/ vuiște-n adânc -/ ne cheamă, ne doare.”*

E un poem mai puțin realizat, dar își are semnificația lui în context, mai cu seamă că intuim în el ecouri din sfânta poezie eminesciană: „Clare izvoare”, pentru care „lacrima vuiște-n adânc./ ne cheamă, ne doare”... (p.24, II) Era, la vremea când au fost scrise, o singură modalitate de a trezi lumea căzută într-o totală uitare, totală somnambulie...

Acum, că ne-am făcut și noi intrarea în torentul călătoriei, incluzându-ne în ceata pornită în exod (de altfel, denumirea de „exod” îi și ea cu multe sensuri, unul din care ar fi „Ieșirea din robia egipteană” a izraeliților!), să o urmăm/însoțim și noi și să vedem ce se întâmplă în cel de al doilea compartiment al cărții, în „Naufragii”. Ce pericole întâmpină drumeții noștri, să vedem la ce încercări sunt supuși și cum depășesc ei (noi depășim) Marile Cumpene ale vieții...

Aici ciclul începe, iarăși cu Simplicimus, adică un poem „Horă”, cu specificația „Reportaj liric”. Nu știu ce rol joacă rima în poezia lui Andrei Țurcanu, dar cele mai multe versuri/poeme sunt rimate¹¹. Versul alb este prezent în cărțile Domniei sale, dar mai rar. De ce accentuăm asupra acestui detaliu? Pentru că uneori, așa mi se pare, rimele sunt extrem de reușite, alteori lasă impresia de a fi un simplu decor. D. e. în poemul de față „Horă” creează o atmosferă grea, melancolică, tristă. Sunt prezente simboluri frecvente în poezia autorului nostru: „vid”, dar în tandem cu „dans”, ceea ce formează un contrast șocant. „Un dans cu vidul împăcat”, e prima notă a poemului, or, dans și vid e ceva straniu, bizar¹². Unde are loc acest „dans” în „vid”? În „goale peșteri”. Alte elemente contrastante vin: „*se agită-n zgură trup curat*”, adică trupul dansatorului se agită în zgură – ce imagini superbe! Dar nu e destul pentru a-l tensiona pe cititor. Ultimul, cel de al patrulea vers cade... am și zis-o, ca un fulger: „*de pe zidiri cad meșterii*”. „Peșteri”, „meșterii” – rime perfecte, nu știu dacă au mai fost folosite de poeții români, la sigur că da, dar aici, în numai patru rânduri Andrei Țurcanu reușește să creeze o atmosferă de mare tensiune plastică și ideatică. Cu adevărat. „*cad meșterii*” de pe „zidiri”. Zidiri, nu ziduri. Pentru că ei, meșterii le înalță. Și, chiar dacă nu ne-o spune autorul, intuitiv vedem acele mărețe, sublime zidiri, iar meșterii cad de pe ele. De ce: cad? Se aruncă ei? Sunt dați jos de o forță malefică? „*Plesnesc în piatră sânii plini*”, este versul ce urmează și pe dată ne duce gândul la mănăstirea Meșterului Manole și la soția sa Ana, închisă în zidul tare... Vin apoi versurile: „*feciori cenușă sorb. Divini,/ deschid luminii rana*”, urmate de alte două: „*De fiare încolțit un zeu./ se strânge-n albul Unu*”. Acestea sunt oarecum mai ermetice, pentru că „un zeu” și așa e Unu. Dacă erau să fie mai mulți zei, atunci, da, înțelegeam... Un zeu oarecare nu e Zeul Suprem, el e doar puterea trimisă în lume a lui Unu, strângerea la origini înseamnă, deci, renunțarea, eșecul misiunii de sacralizare a lumii. Caracterul liric al poemului „Horă”, pronunțat de Simplicimus vine să se dezvăluie în ultimele două versuri: „*Un ochi îmi lacrimă mereu,/ altu-i de sticlă, hunul*”. Este un final șocant, dar și ca idee, Simplicimus are un ochi uman, altul e de sticlă? De unde? De ce?¹³ Și ce vrea să semnifice acest amănunt? Căci ochiul, se știe, este oglinda sufletului. Și dacă ochiul e de sticlă, atunci ce reflectă el? Non-suflet? Suflet artificial? Suflet mutilat? Sau toate împreună? Cuvântul „hunul”, care încheie versul și poemul, este adus și pus, se pare, din considerente de rimă perfectă, dar... mai apare și întrebarea: de ce: hunul? Acest popor nomad și sălbatic, ce caută în acest poem? Negreșit, că denotă sălbăticie, cruzime, și ar fi fost, poate, mai nimerit să fie folosit cuvântul „barbarul”, dar acesta nu rimează. Și Andrei Țurcanu este adeptul versului clasic, rimat, partizanul unor rime cât mai exacte, și în 99 cazuri dintr-o 100 reușește să le descopere în bogata limbă română.

În concluzie: ce-a vrut să ne comunice Simplicimus, eroul liric? O stare grea a lui, a tuturor creatorilor de frumos, dar și a faptului că i-a fost modificată în mod barbar firea, silit, pentru a restabili echilibrul/dreptatea să se facă hun. E drept, pe jumătate, dar hun. El însă nu e cu totul pierdut, pentru că i-a mai rămas un ochi uman, un ochi al durerii care lăcrimează în permanență.

Uf, ce atmosferă grea, un adevărat cataclism existențial!

Urmează poemul: „Sara pe deal”/ „Din viziunile Profetului”, plin de o profundă tristețe, melancolie, nostalgie, așa cum este și versul eminescian, de la care se reclamă. Numai că aici poetul

recurgând la versul liber, nerimat, reușește să înalțe ideea poetică la înălțimi amețitoare. Este unul din poemele cele mai realizate/impresionante din această carte. Atmosfera e atât se sumbră și apăsătoare, încât ar putea deveni insuportabilă pentru un cititor slab de înger, dar autorul a știut să încheie pe un ton ludic, cu o nuntă, care începe. Și ce poate fi mai relaxant, mai spectaculos decât o nuntă. Deși, nu știm/nu ni se spune, ce fel de nuntă? A cui? Cu cine? Poate: „Dealul cu valea se însoară”, precum am văzut într-un poem anterior? Ori e vorba de „invizibilul vierme”, singurul stăpân în această disoluție/dispariție generală, ce-și pune coroana de aur? Adică de acel care ne domină și ne apasă pe toți, întruchipat pe „portretele Lui – înțepenit într-un gest democratic de salut”, din „Punctul terminus” (ed.I, p. 6)? Să audiem poemul, anume: să-l audiem, pentru că e scris ca să fie citit cu voce tare:

«Cocoși răgușiți se aruncă în cenușa apusului/ pe dealuri nourii dospesc un gri fără capăt/ ochiul lunii sașiu se pierde în smâncuri/ lumina e veștedă pe fețele pruncilor/ prin ceruri se plimbă păuni fără coadă/ fructul rumen pălește/ mana plaiului piere suptă de o tulbure vrajă./ Invizibilul vierme/ își pune coroana de aur,/ pe o gură de rai nunta începe.»

Nunta sau, poate, cheful? Se poate presupune că ar fi și cheful/banchetul, pentru că întreaga atmosferă surprinsă în poem coincide exact cu epoca de sufocare fatală a sufletelor și ființelor din regimul totalitar din care s-a și născut acest superb poem! Numai determinativele ce vin să ne spună. „cocoși răgușiți”, „cenușa apusului”, „nouri gri”, „ochiul lunii sașiu”, „lumina veștedă pe fețele pruncilor”, „păuni fără coadă” și, ca un final, „mana plaiului piere suptă”, de ce/cine? De o „tulbure vrajă”, de o forță demoniacă, de un duh al răului adică, de „viermele invizibil” ce-și „pune coroana de aur”. Și începe nunta/banchetul, nesfârșitul chef, ca emblemă a acelor timpuri.

Eu cred că asta a vrut să ne spună Profetul. De fapt, numai să ne arate, nu să și descifreze spusa sa. Ori, poate că o face, dar fin, aluziv, prin sintagma: „Viermele invizibil își pune coroana de aur”?..

«Răspunde» este un poem liric, de dragoste și vine din partea lui „Abelard (care) luptă cu fantasmalele dragostei sale».

Cuplul, El și Ea, cuprinși de vraja dragostei se văd contopiți cu natura din jur: „*Eu – veșted ram încovoiat de lună,/ tu iederă-n azur, vocală dulce, rană...*” Luna e prezentă în versurile lui Andrei Țurcanu, mereu prezentă, dar în acest poem apare și „*Un soare delirând ne încălzește,/ cerându-ne în schimb arvună soarta...*»

Poemul menținut în manieră clasică, iată că reînvie un arhaism „arvună”, care vrea să ne spună că poetul nostru este la fel stăpân pe toate straturile lexicale ale limbii – și cele vechi, și cele mai recente – și știe să recurgă la arhaism cum este acesta, pentru că, cred eu, așa i-a dictat rima: „soarta”, iar dacă ar fi apelat la un neologism ar fi fost în dezarmonie cu stilul și ambianța textului. Tot în stil tradițional mitologic este și catrenul final al poemului de dragoste abelardian:

«În apa zilei ce se scurge-n Lete/ vom fi un sfeșnic fumegând, nisip, vom fi ruină,/ crini sunguratici, spumă? Crezi, la Cină,/ vom trece peste moarte c-un burete?» Vorbeam anterior de afinități cu poezia disoluției, cea baudelaire-ană, argheziană, Andrei Țurcanu se dovedește a fi la înălțimea modelelor sale, și în felul său, un adevărat maestru.

Iată că vine și un minuscul poem, intitulat „Hotar”, care poartă dedesubt mențiunea de „Filă rătăcită”. De ce: rătăcită? Că nu s-a încadrat în conceptul general al cărții? Sau că a fost descoperit mai târziu și negăsindu-și locul, i s-a zis astfel? La fel ca poemele de început, din „Izvodul anonim”, scrise de o mână necunoscută? Sau autorul face această precizare pentru a stimula interesul cititorului? Ori, poate, la mijloc or fi toate luate împreună? «*Albă-n lac naiada,/ Șuieră săgeata,/ mirele-i ca spada./ Unda, tulburata,/ înghite fructul. R-o-a-t-a!/Râde vinovata,/ plânge Preacurata./ Oul sparge piatra.*»

No comment, cum se zice. Scurt: aceste 9 rânduri sunt un adevărat madrigal. Un diamant care prin strălucirea lui intensă te orbește. Este o piesă de inspirație divină. Demnă de a fi inclusă în marea poezie a Lumii...

„Interior în roșu-aprins. Expromtul lui Momos în fața cetățenilor din Oniros”, a mai fost comentat de noi anterior, dar aici vom încerca să surprindem nu doar fondul cărții ce era gata să apară la 1983 cu acest titlu, ci vom pune accentul pe... Momos. Așadar, ce vrea să ne comunice zeul zeflemelei, nouă, adică „cetățenilor din Oniros”, țară a somnambuliei, în care am viețuit și vai! mai viețuim.?

Ne vom limita la câteva fragmente-sintagme. „*Gura strâmbă adevărul/ îl rostește*”, zic eu, vrea să însemne gura lui Momos, „*Putred, mărul*” vrea să însemne tot celebra idee a descompunerii

morale, de la Danemarca la păcăleala lui B. P. Hasdeu pentru „Convorbiri literare” a lui Maiorescu. „*Vai nădejdea e o gafă!*”/ *trâmbițează în allegro/ vierme roș cu capul negru.*» Simbolul viermelui l-am descoperit anterior în poemul „Sara pe deal”, aici revine, devenind, astfel, unul din simbolurile cheie ale «Cămășii lui Nessos». Apropo, „cămașa”, în afară de semnificația mitologică, mai are una, - aceea de a te naște în cămașă sau fără cămașă. Adică, cu noroc sau fără de noroc. La Andrei Țurcanu „cămașa” care nu e una obișnuită, nici cu noroc, nici fără noroc, este, literalmente, o „cămașă de foc”!... Asta am vrut să menționez aici. Acest mare poet al nostru, rar și de puțini auzit (astăzi! căci mâine îl va cunoaște, negreșit, o lume întreagă) a avut parte să se nască în „cămașa de flăcări”, flăcări ale mării poeziei, ce i-a hărăzit destinul.

«Melancolie. Din tânguirile lui Abelard», se prezintă, ca formă, un poem aparte, pledând pentru versul liber, de mare amploare, nerimat, descătusat, care vine să ne spună că poetul nostru a fost printre primii care au revoluționat poezia basarabeană a sfârșitului de secol XX.

«În strada plină de scoici ciorile croncăie/ albastru ca după o revărsare/ de suflete,/ latră Țâncul Pământului cu o fâșie din poala/ zilei în gură,/ sfincșii, împietriți, de asfințituri se scutură,/ fruntea/ și-o spală în rugurile stinse de pe altare./ pasărea nopții culege din cuib puii de cuc/ și-i devoră, muindu-le carnea amară în mierea/ din florile unui tei visător./ Teiul tresare, se aprinde și pierie în albăstrimea/ curată a cerului./ Rădăcina stejarului mut lăcrimează sub spuze/ de-amurguri./ Țâncul tot mai cărunt e, glasul îi sună ca orga/ sub bolta imensă a raiului./ Și plouă. Și plouă... »

De o muzicalitate gravă, fascinantă, acest mic univers poemat cuprinde în el atât lumea vegetală, cu inflexiunile ei, cât și pe cea animală, mitologică, din care desprindem Țâncul Pământului, frate al omului, Pasărea nopții, răpitoare, dar deasupra lor Teiul sfânt și visător al poeziei „tresare, se-aprinde și pierie în albăstrimea curată a cerului». Alături de el „rădăcina stejarului mut lăcrimează”, și iar Țâncul Pământului „tot mai cărunt e, glasul îi sună ca orga/ sub bolta imensă a raiului».

Care: rai? Există, totuși, rai? Cu toată tristețea, cu toată melancolia? Da, există, numai că e un rai, în care plouă, ”și plouă”, bacovian...

Cu «*Ninsoare și lapoviță./ Temperatura – zero*”, ne readuce poetul la realitate, precizând că astă știre „o anunță difuzorul meu splendid, cumpărat azi dimineață în credit”. Iar faptul că poemul e țesut din firele subțiri de mătase și funigiei al iubirii ne-o spun cele două versuri care încheie în mod magic poemul: „*Printre foile cărții aceștia sâni iubitei/ amețitoare miresme de toamnă împrăștie.*»

Citim și recitim textul și ne întrebăm: dar de ce autorul l-a inclus la „Naufragii”? Și răspunsul vine: pentru că nu e mai mare nenorocire pentru doi îndrăgostiți, decât atunci când vine toamna, și plouă și plouă, încep ninsorile și lapovița, iar temperatura e zero... Rămâne doar să stai la cald, să deschizi o carte, în care să găsești o floare uscată, presată, pusă acolo din primăvară, atunci când ai cules-o în câmp, zburdând de mână în doi cu iubita.

E un liric profund Andrei Țurcanu. E un poem de mare forță, sugestivă și ideatică. Lucrează în el buna tradiție a poeziei clasice, a versului antic, dublu decasilabic, căci am numărat peste douăzeci de silabe în fiecare vers.

E o muzică solemnă, gravă, profundă... Ceea ce o confirmă și verbul pus la sfârșitul frazei: „*amețitoare miresme de toamnă împrăștie.*»

«Iluzii», poem „Transcris de pe un papirus al zeiței Analtevs” (în ediția II, p. 43, în ediția I: „dintr-o „Antologie a poeziei de dragoste a Stramoniei”, p. 34) este unul enigmatic cu adevărat. Această zeiță mai apare în una din cărțile lui Andrei Țurcanu (în „Destin întors”), dar ortografiată altfel: Inaltevs. A existat realmente o asemenea zeiță și ce semnifica ea, rămâne a se clarifica, acum însă să vedem poemul propriu zis.

«Gata! am spus torturii mele,/ vedeniei cu ochii verzi./ Călătoritu-s-au sirene.../ De lentâlnești, să nu le crezi!» Am intuit aici un ecou, care m-a dus cu gândul la un vers de Liviu Damian, care începea tot așa și vorbea de niște ochi, dar „de buhnă” și mi-am zis: „Iată o dovadă a afinității dintre cei doi poeți! Un singur cuvânt, indice al unei voințe puternice, poate deschide perspective largi de perpetuare a tradiției. E doar o supoziție a mea? Să revenim la poem: „*Azi – liber! liber! – mă-nfășoară/ un curcubeu. În trena lui/ sunt rege falnic. De ce dară/ mi-e vinul sorții amărui?*” Este ruperea unei legături amoroase la mijloc? O dragoste care a devenit o povară? Iată că poetul – Abelard a scăpat de ea, este liber – liber, dar... „*vinul sorții (e) amărui!*» Urmează alte câteva versuri, cu aceeași întrebare: de ce? de ce? și în încheiere vine, ca un trăsnet detaliu/scena, una terifiantă: „*De ce în iesle/ soldații lui Irod învață,/ iubind, să spintece mirese?*” E ceva barbar! E ceva ieșit din

comun! E o scenă de o cruzime nemaipomenită! Dar... așa se întâmplă în lumea viermelui roșu și Poetul are curajul să o spună. Adică să dea glas adevărului. Iar soldații cine sunt? Soldații lui Irod. Cei care au ucis pruncii din Bethleem. Aici se evidențiază, prin respectiva simbolică, o caracteristică a poeziei lui Andrei Țurcanu. Ulterior va edita o plachetă de versuri cu titlul : „Iisus prin miriști” (2007).

«Al treilea cântat al cocoșilor», subintitulat „Din aceeași antologie” (în ambele ediții, deși în a doua se spunea că... ar fi dintr-un papirus al zeiței Analtevs) aparține tot lui Abelard, dar preia denumirea de la „Elegia lui Harap Alb”, care se numea „Întâiul cântat al cocoșilor”, cel de la miezul nopții. Ce vrea să zică acest cel de-al treilea cântat? Să comporte, în sens biblic, lepădarea de... iubită? Așa pare să fie. Dar să urmărim poemul: «*Pe când papagalul din colivie/ îngâna un refren demodat,/ ți-am zis cu privirea distrată:/ – În această junglă de fețe pătrate,/ unde cântecul slobod al ciocârliei/ e înghițit ca hapurile amare/ de cianură,/ iar șuieratul aspidei/ mângâie urechea acoperită cu păr,/ te voi lăsa pradă ciorilor hrăpărețe, șacalilor/ și lupilor cu colțul de fier...*» Facem o pauză și, revenind la cele reproduse mai sus, vedem, că nu e vorba de... iubită, ci de „cântecul slobod al ciocârliei”, de poezie, ceea ce ar fi să însemne Muza, adică același lucru. Poetul se revoltă contra „junglei de fețe pătrate”, în care îi este dat a-și zice cântecul vieții... Ea, Muza, însă: „*A tăcut, contemplând vârfurile/pantofilor mei lucitori.*” Dar ce putea să spună? Nimic, decât să tacă. Și atunci, adică «*Pe urmă corul acela de îngeri râioși/ a irupt într-un irmos,/ și noi ne muiam, nendulceam,/ deveneam comestibili,/ încât singuri ne-am fi oferit/ acelor juvine lacome, de nu ne trecea, ținând, pe obraz/ valul acela matinal de lumină,/ lovindu-ne scurt ca o palmă.*» E un sfârșit ermetic, greu de discifrat, dar putem presupune, bazându-ne pe sintagma: „*noi ne muiam, nendulceam, deveneam comestibili*”, adică deveneam flasci, lipsiți de voință, așa încât nu lipsea mult să se lase devorați de acele „juvine lacome”. Veni, însă, brusc deșteptarea, ca o scurtă lovitură de palmă – „lumina» «matinală» și Poezia rezistă în confruntare cu barbaria.

«A doua elegie a lui Harap Alb» (să ne amintim că prima se mai numea și „Întâiul cântat al cocoșilor» și îl introducea în acțiune pe Spânul!) este, se pare, cea mai reprezentativă pentru compartimentul/ciclul „Naufragii». Iată cum începe: „*Iar mă apucă damblaua./ Cunoașteți chinul acest?/ Calul refuză tavaua,/ preamulțumit cu un rest./ Haina împăratului ruptă-i,/ coiful e spart,/ pe fața oșteanului suptă/ spulberă mart.*»

E o atmosferă de disperare, de mare tensiune interioară. Tot așa poemul ține până la sfârșit: «*Ursul, doar el mi-i speranța./ Iată-l la pod./ Cad în genunchi. "Te înalță,/ fiule!" Glod.*» Este a doua oară când Harap Alb amintește de tatăl său – aici „Ursul», singura lui speranță. E, aș zice, o referință autobiografică – pentru Poetul Andrei Țurcanu tatăl său, părintele său a fost în permanență un reazăm în viață – reazăm și model de urmat. Ce greu e să depistezi asemenea detalii, intime, s-ar părea, dar cu atât mai pline de semnificație. Atmosfera e aceeași – deprimantă. Nu în zadar catrenul se încheie ca o lovitură de paloș: „Glod”. Finalul poemului e unul eliptic, aproape ermetic ceea ce însă îi sporește forța de sugestie la maximum, ba mai și aducând o nuanță comică: „*Poliesteră e blana!* (auzi – blana ursului, în care se ascunde spânul, nu tata, e din... poliester! – V.B.). *Noapte. Spânul viclean./ Luna mă fură, satana,/ C-un ochi de catran.*” Aici luna devine o apariție malefică, alături de spânul cel viclean...

Ca un intermezzo autorul inserează în continuare un „Motiv de romanță» căruia îi mai spune și „Din tânguile lui Abelard”, în care poetul ne apare doar cu o „jumătate de suflet”, cealaltă rămasă la iubita lui: «*Mă trezesc dintr-un somn/ cu nesfârșite surpări de azuri* (chinurile dragostei! – V.B.)./ *Floarea tomnatică/ a unui singuratic salcâm* (dragoste târzie? – V.B.)/ *scrumuie lin peste potirul de aramă* (arhaisme! – V.B.), *în care petrecem/ în care ne trecem./ Mâinile mi se întind nesățioase/ spre porți invizibile,/ apoi,/ brusc,/ revin obosite/ lângă jumătatea sufletului meu,/ strângând un trandafir uscat peste noapte.*” E un poem dintre cele mai emoționante ale cărții. Cu adevărat, numai un îndrăgostit nefericit ca acela care a fost Abelard, ar fi putut da naștere unui asemenea diamant! Reiau: „*potirul de aramă/ în care petrecem/ în care ne trecem*”, ce muzică fermecătoare! ce profunzime de gândire! cât adevăr! Și parcă nu ar fi de ajuns, marele poet Andrei Țurcanu adaogă: „*Mâinile se întind nesățioase spre porți invizibile*”... „*strângând un trandafir/ uscat peste noapte*”. E o poezie de vrajă, de frumusețea lui Saadi... Și poemul numără doar 12 versuri!

«Sentiment submarin», zis și „Din „Antologia poeziei de dragoste» (după ediția I, dar de fapt, s-ar cuveni să fie menționat la fel ca „Transcrisă de Abelard de pe un papirus al zeiței Analtevs”, așa cum susține ediția II, p.43) e un poem halucinant și fascinant! Ascultați-l: „*Fiindcă am refuzat să*

depunem mărturii/ pentru orhideele strălucitoare/ de zinc,/ iată-ne strâns încătușați/ și ținuiți pe fundul oceanului/ umilinței umane. (De ce: umilință? Pentru că nu ați vrut să dați mărturii false? Dar asta-i dragostea – cere sacrificii – V.B.). *Ne mai rămâne doar/ să ne uităm/ prin lentilele de acvalanghiști/ unul la altul/ și să visăm la ramura de zarzăr înflorit,* (deci, când va veni primăvara și vă va aduce dragostea! –V.B.), */ ce ne-o propuse cândva contrabandistul celal/ cu piciorul de țap,/ și la multe altele știute numai de noi* (secretele îndrăgostiților! –V.B.). *Da! Da! Numai de noi,/ care azi împreună facem cât o butie/ plină cu pulbere./ Deocamdată/ să ne mai încălzim la flacăra/ ce ne linge supusă picioarele.*” Citim și recitim acest minunat poem și, brusc, ne întrebăm: „Dar de ce și-a ales poetul în calitate de condrumet pe Abelard? Oare nu pentru a se menține la cotele cele mai înalte ale amorului, cel pur, candid, spiritual? Ca să nu coboare la partea-i terestră, trecătoare? De aici și chinurile, la care este supus. De fapt, ce alt fel de dragoste ar fi să fie, dacă e vorba de o zeiță? Doar un amor pur, spiritual... În stilul și maniera lui Abelard!

Vine «Solitudine. Monologul lui Hiron Centaurul». E un poem enigmatic. O stare existențială greu de descifrat. Să-l auzim:

«Tot mai departe de mâine,/ învins mă-nconjur de zăbrele,/ din sufletu acesta rămâne/ o unghie – ascunsă sub piele (piele – zăbrele ori zăbrele – piele – e o rimă rară, pe care nu am mai întâlnit-o în poezia românească! – V.B.). */ Dimineața nimic nu trezește* (nu aduce luciditate? asta vrea să ne spună poetul? –V.B.) */ doar albatroși solitari/ se macină-n fulgi. Sunt poveste/ dementele cărnuri sub var* (urmează o strofă dintre cele mai cutremurătoare – V.B.). */ cuțitele înfipite-n himere,/ șerpilor-n cămași dantelate/ ori pântecel lacom de fiere/ în care copilul se zbate?...»*

Imagini terifiante! Un „pântec” lacom de „fiere” – ce vrea să zică poetul? Ori rămâne fidel crezului său poetic: „Otrăvă rumenă mi-e fructul/ ce l-am dat luminii”? – V.B.). *La Andrei Țurcanu orice semn de viață face eforturi de a rezista în lupta cu întunericul și mizeria existenței umane, care o invadează. Nici urmă de idilă! Nici urmă de mioritism.* Este poetul care prezintă cu surplus de forță tot ceea ce ne înăbușă, ne apasă, ne distruge. El însuși născut într-o „cămașă în flăcări”, ce altă poezie ar putea zămisli?

«Instantaneu la muzeul de etnografie” sau poezie „Scrisă pe o filă de calendar de un necunoscut». Acest necunoscut ar fi putut prea bine fi chiar Momos. Recunoaștem în poem stilul/maniera lui! *«Ți-am zis stea tremurătoare,/ frumoasă, ți-am zis./ Crin alb, rândunea, statuie de fildeș,/ fluture palid, lună caldă/ zbatându-se în hume fecunde...* (versurie aduc a parodie asupra liricii liricoide, profesate de atâția autori! Andrei Țurcanu îi imită subtil, pentru ca, la un moment dat, s-o întoarcă brusc în zeflema, dar nu înainte de a satiriza poezia fals idilică a vremii – V.B.). */ „Liru-li-lai,/ liru-li-lai,/ pe un picior de plai -/ o fată de crai...”* (Am impresia că îl îngână aici pe Vieru, cu lirica lui infantil cantabilă, ciocârliască – V.B.) Și în încheiere, trece de la zeflema la demascarea directă. *«... până raza căzută-n eclipsă a fulgerat,/ lăsând pe o clipă vederii/ dinții tăi negri - / neconținută osteneală a cariei harnice.»* Brrr! Ce forță diabolică de sugestie! Numai un poet ca Andrei Țurcanu o poate începe cu „Ți-am zis stea tremurătoare” și încheia cu „dinții tăi negri”...

«Hiron în Oniros». Orice titlu vine să spună esențialul despre textul ce urmează. Hiron a ajuns în Oniros, țara somnambulilor. Cum se simte dânsul, și cu el poetul, aici? *«Hoinar placid, năluca unghiulară,/ printre tritoni gazați îmi măsur pasul legănat, timid,/ prin colb, prin aburii de plumb, în seară,/ arginți plutesc – elan funambulesc, fetid.»* E o poezie savantă, plină de imagini livrești, de neologisme rare, dar pline de savoare, care pot fi receptate doar de un cititor cu un înalt grad de cultură. Sau, care cunoaște marea poezie română și universală, prin care poetul nostru navighează liber. În continuare: *„Bolnave de lingoare-suflete/ norocul-vameș jinduie – chefliu, capricios, bondoc,/ din slava lor coboară – meduze calde, umede/ demente rozătoare prind la joc.»* Sunt versuri de o muzicalitate aparte, care, am impresia, doar recitate pot fi percepute și gustate! (De unde îmi vine ideea că întreaga carte a lui Andrei Țurcanu nu este decât o compoziție care se cere imperios transpusă pe portativ! – V.B.) *«Pârlite pe la margine cuvintele – pribege zdrențe ascunse-n măști de aer – se caută pe sine, neștiutele* (o rimă imperfectă! – V.B.) */ în liniile strâmbe de pe palme* (aici rima nu e respectată deloc! – sau că nu-i mai arde poetului de rimă, atunci când cuvintele ajung niște zdrențe! –V.B.)» În schimb vine un catren amplu de o forță rară de sugestie: *«Strălucitori, râd zimții – roșii limbi de șerpi,/ mușcând din scepțrul risipind lumină* (ce imagine complicat/completă! o minune! – V.B.) */ zăr tulbure mă picură din ochii Maicii sterpi,/ miasme roze clipa sfântă întină.»* Fiecare vers, fiecare jumătate de vers, fiecare pătrime de vers, fiecare cuvânt am zice este cât un întreg Univers! Aceasta este poezia lui Andrei Țurcanu. Cu aceste magnifice cuvinte se încheie ciclul

„Naufragii”: „*miasme roze clipa sfântă întină*”. Trist, foarte trist! E tragic când niște „miasme” întină „clipa sfântă”! Dar e de zece, de o sută de ori mai trist și chiar dureros de tragic când aceste miasme sunt «roze»! Cum altfel pot fi, dacă sunt produse de viermele roșu?

După „Naufragii”, prin care am străbătut cu atâta chin și greutate, urmează „Eclipsă totală» care ciclul doar prin denumirea sa vrea să ne spună ce mult dramatism, și, mai cu seamă, întuneric cuprinde în el. Vom răzbi oare la celălalt capăt?

Așadar, «Eclipsă totală». Ciclul debutează cu «Secol în derivă. Din viziunile Profetului”, un poem, suntem înclinați să credem, programatic pentru întreaga carte. Iată unele argumente ce pot fi aduse în sprijinul acestei afirmații.

1. Ciclul-carta este alcătuit(ă) din 26 de piese poetice, adică e cel mai mare. 2. Ciclul-carta se deschide cu o „viziune a Profetului” și se încheie, la fel, cu o „viziune a Profetului”, cuprinzând în interior, la nr. 10 o a treia „viziune a Profetului”, subintitulată „Risipă”. Or, prima e „Secol în derivă”, a doua „Risipă”, a treia „Opțiune inutilă”. Singure denumirile exprimă o idee bine și adânc cugetată, vizând Timpul, Istoria și Cartea.

Să încercăm a descifra semnificația acestei structuri/compoziții, care în niciun fel nu este una aleatorie. Criticul se manifestă ca judecător și regizor al propriei opere, iar pentru asta, bineînțeles, e nevoie să ai un concept și să te pricepi să-l materializezi. De sigur, din propriile poeme, pe care, sunt convins că la acea oră, a făuririi Cărții, poetul le avea gata elaborate. Transcriem tustrele poemele, pentru ca mai lesne să depistăm relațiile dintre ele și, în consecință, să dezghicăm ideea de bază a cărții – stratul transcendent al ei, ca să zic așa.

1. «Secol în derivă»: «*Azi de cart e numai Buddha./ ochii-storși, urechea-piatră./ Din țărâne paparude/ înnebunite latră vatra./ Soarele – un cap de maur/ cu un rânjet de satir,/ cuibărit în smârc de plaur./ în clondirele cu mir// scuiță zgură. În prescură/ strangulat e Sfântul Duh./ Zei ceacări goniți de ură/ se-mpreună în văzduh./ Veacul galben ca de ceară/ dus pe dric e cătinel./ Saltă-n voma nucleară/ globul – pui de rândunel.*»

2. «Risipă» «*La gușa cobrei plină se alăptează prunci,/ trecând din albul lor cuminte-n smârcuri,/ păgână râde, flacăra-n adâncuri/ și-înfițe dinții negri în eunuci./ Din fluture smulgându-se, omida/ în lutul fragil al staminei sapă,/ alături urmă de cerească talpă/ mângâie spada sfârtecând hlamida./ Încinse lacrimi – ghimpoase jerbe -/ se-acoperă cu nimburi maiestuos./ Pentru-o zi cu sânii de-abanos/ s-au risipit culori,/ culorile au fost sterpe.*»

3. «Opțiune inutilă» «*Îngăduie un pic, iluzie fugară! mai rămâi/ lângă unda de vlagă zvâcnind în declin./Legiuni de arhangheli spilcuiți/ defilează în aerul grav de septembrie,/ eclipsând cu topotul lor,/ gloria astrului blond, bolnav de ftizie./ În zdrangătul neogoit de oglinzi afumate/ scripetele, ce ne mai ține legați/ de drapelul unei frunze de ulm,/ scârțâie îndelung, mâncat de rugină,/ parc-ar urla într-un labirint sigilat. Din catacombele serii iese târâș/ un monstru-moluscă flămând ca un minotaur, -/ tentaculele sale lichide/ mistuie ziduri vechi de cetate,/ lăsând în urmă debile morminte de var./ Crisalida lumii se învăluie tăcută/ în toropeala fructului ce putrezește/ uitat la poalele cerului./ Gonaș în hazard ori gornist sideral/ acum e totuna.*»

E un final genial! E, într-adevăr, o eclipsă totală! Dar a exclama astfel, înseamnă a rămânea în domeniul generalităților. Iar adevărul, marile Adevăruri sunt dintotdeauna concrete, palpabile, ca și cum atinse cu mâna...

Deci, ce vine să ne spună Profetul prin aceste viziuni? Exact ceea ce spune în aceste trei profeții. Anume: „*Veacul galben ca de ceară/ dus pe dric e cătinel/ Saltă-n voma nucleară/ globul – pui de rândunel*”. Scurt, clar, impresionant. Acesta e veacul XX, sinistru, cu 2 măceluri mondiale, cu 2 bombe atomice aruncate asupra unor orașe și alte crime! Patru rânduri – o colosală tragedie! În continuare: „*Pentru o zi cu sânii de-abanos/ s-au risipit culori,/ - culorile-au fost sterpe*”. Ai cui or fi fost acei sânii de abanos, e greu să descifrăm. Nu cumva ai „viitorului luminos” răspromis nouă decenii la rând?... E un poem terifiant, cu „cobre”, „omizi”, dar contrastul dintre „sânii de-abanos” și „culorile sterpe” este incitant și șocant! În cea de-a treia viziune Profetul ne desfășoară în fața ochilor o panoramă a deșertăciunilor: „*arhangheli spilcuiți, ... eclipsând cu topotul lor/ gloria astrului blond, bolnav de ftizie*”, – soarele, sfântul soare! Universul întreg e ca „un labirint sigilat”, „fructul putrezește uitat la poalele cerului...” Într-o asemenea lume a fi „*Gonaș în hazard ori gornist sideral/ acum e totuna*.” „Gonaș în hazard”, adică a te fugări după niște promisiuni ale unui noroc trecător, sau, „gornist sideral”, adică a face profeții – e același lucru! Tristă lume. Tragic destin de Poet-Profet. Poeta vates. Tragic secol – tragic destin. Dar ne întoarcem la începutul primei profeții și

recitim: „Azi de cart e numai Buddha”, și ne întrebăm ce semnificație are oare aici acest simbol? Se pare că e omul împietrit. Insensibil. Totalmente absent. Asta dacă ne referim la contextul, în care s-a născut și a fost scris poemul „Secol în derivă”. Atunci un Buddha părea, un simbol negativ, care venea să exprime starea de ataraxie a secolului. Astăzi, însă, lucrurile s-au schimbat. Civilizația dinamică a Occidentului a clacat prin catastrofele ce le-a provocat, iar Buddha rămâne să ne privească cu ochii săi de sfinx, râzând de noi... Cum se răstoarnă lucrurile pe lumea asta, Doamne! Dar și titlul „în derivă” e prea eufemistic spus. Poetul s-a gândit, de sigur, la „în disoluție”, dar a punctat „în derivă”.

Nu vom proceda la analiza fiecărui poem din acest ciclu, ci vom mai selecta și scoate în prim plan aparițiile a câtorva personaje – măști-simboluri. Celelalte le lăsăm la latitudinea cititorului, să le savureze Domnia sa în voie. Va descoperi lucruri extrem de frumoase în această carte enigmatică, accesibilă doar pentru puțini, pentru cei inițiați, poete.

Deci, Momos. Cum se prezintă și ce ne prezintă marele ghiduș? L-am ales pe Momos pentru că orice lucru-fapt-eveniment se vede/profilează mai bine/mai clar atunci când îl iei din două părți – opuse. Grav-glumeț, umbră-lumină, frumos-urât etc.

Momos iese în prim planul poemului de 4 ori. Iată titlurile: „Autosugestie colectivă”, „Jubileu”, „Elegia înecatului pe lună” și „Implacabile categorii filozofice”. Primul poem mai poartă și denumirea „Din expromturile lui Momos. Lotofagia”. Or, lotofagia este mania uitării prin consumarea de frunze de lotos. Zeul zeflemei le arată somnambulilor cine și ce sunt ei. Ascultați-! *«Legați fiecare la ochi/ cu o fâșie de cer multicoloră/ la ce-am mai spera,/ dacă și firul de iarbă plăpând/ închipuie gestul de gâde?»* Frică, teroare, teroare, frică generală. O societate bazată pe frică, pe spectrul gădelui, care se ascunde în fiecare firicel de iarbă! În continuare, vine dezumanizarea: *«Suflăm până ne crapă bojocii (ce termen dur! – V.B.),/ în spuma de slavă (altul la fel – V.B.)/... «ne bucurăm de baloanele/ ce ne gâdilă umerii, fruntea (baloanele purtate la celebrele defilări comuniste ori/și baloanele de săpun ale „slavei” de poet-laureat-publicat-așezat în prezidiumuri – V.B.)/ uitând că demult nu mai suntem copii...»* După care vine ca un trăsnet concluzia, care doar pe ființele ceva mai simțite le va face să se rușineze de propria condiție, de mizeria la care au fost aduse. Deci: *„Iată-ne-n sfârșit/ fericiți, fericiți jucăm tarantela/ după cântul distrat al cucuvelei sătule”*. O imagine terifiantă! Cu adevărat Momos reușește să ne scoată de pe fix! Dacă nu am accepta noi înșine, dacă nu am fi acceptat, mai exact spus, nu am fi ajuns să jucăm tarantela după „cântul distrat al cucuvelei sătule”, nici ieri, dar nici astăzi! Dar noi am acceptat! De ce? Pentru că am fost „legați fiecare la ochi/ cu o fâșie de cer multicoloră”.

De ce nu am rupt-o? De ce ne-am lăsat legați la ochi? Triste, tragice întrebări.

Dar astăzi, în 2007, de ce ne lăsăm iarăși legați la ochi? Poetul ne-a spus-o cu decenii în urmă. El ne-a spus-o, noi nu l-am auzit. Dar acum îl auzim oare?

Dar și subtitlul de „Autosugestie colectivă” este cu adevărat cutremurător. Cum o face gloata umană nu o face nici o turmă de oi, nici o cireadă de vaci. Oamenii se arată mai imbecili ca dobitoacele! Cu adevărat, ai dreptate, Momos!

În „Jubileu”, «Reportaj relatat de Momos» citim: *«O sală arhiplină/ lumini, lumini,/ reflectoare puternice»*... Ce poate fi acea sală dacă nu o adunare a poporului îndobitocit?... *«De după cortină apare el (El! –V.B.)/ de mână c-un înger sinistru»* (Iată și portretul lui, al Lui! V.B.). *„O flacără străină și rece/ îi pâlpăie în ochii metalici/ pe față îi joacă/ semnele unei sclerozări/ iminente/ și un zâmbet fardat copios...”* Nu este decât cadavrul viu al Marelui Conducător! Acum *„Începe reprezentația”,* adică ritualul spălării colective a creierilor. *„Ovații și vorbe,/ vorbe,/ vorbe,/ vorbe.../ Lauri de hârtie colorată,/ pe care un ins îi așează neîndemânatic,/ pe-o ureche,”* Și ce credeți că urmează? *«Satisfacție generală,/ zâmbete de rigoare, splin galben/ și umbra lui Baal ce urlă prelung/ pe sub scaune.»*

În prima ediție autorul face o remarcă, explicând că Baal este „Zeul unor popoare din Orientul antic, devenit cu timpul simbol al forțelor răului”, în cea de-a doua ediție nota lipsește. S-o fi gândit autorul că după atâția ani cititorul a mai învățat câte ceva, dar teamă mi-i că se înșeală. Finalul poemului este iarăși cutremurător!

«Elegia înecatului pe lună plină” sau „Monologul lui Momos adresat unuia din loja „Weltbeamte”, este un poem ezoteric. Doar cuvântul „lojă” vine să ne sugereze ideea că este vorba de cei treizeci ori câți or fi cei care conduc lumea. „Weltbeamte”, în germană înseamnă „Oficiul Universal”, iar Andrei Țurcanu în ediția întâi îl explică astfel: „În scrierile unor filozofi

contemporani – Birocratul Universal”, ceea ce e o explicație parțială. De altfel, în ediția a doua nota lipsește – păcat! Autorul ar fi trebuit s-o amplifice, acum că nu are de ce să se ferească de ochiul vigilent al cenzorului!

Poemul începe așa: „*Odată ce te-ai născut/ nu te lăsa înduioșat/ de crispările chipului palid/ aplecat ocrotitor asupra ta*”. Adică, nu o cruța pe maică-ta! Ci: „*Înfîge mâinile adânc/ în crinul dulce al sânului matern/ și trage lacom din el/ până când trupul tău pofticios/ va necheza de plăcere*”. Este exact ceea ce nota autorul în „Punctul terminus”: „c-o-n-s-u-m!” «*Ei bine, odată ce te-ai născut/ mai cearcă-l pe ăsta de-i comestibil,/ pe cela doboară-l să nu mai râvnească/ la pâinea și untul din față,/ ăstuiua zdrobește-i mutra de sfânt...*” Brrr! Ce îndemnuri diabolice! Dar așa era timpul și Momos nu face decât să tragă „salve de adevăr! salve de adevăr! salve de adevăr!” În continuare: «*celuia vără-i cuțitul în abdomenul/ ros pe dinăuntru de-o stea înghițită odată/ în vis...*» Este vorba de poeți și de toți romanticii/visătorii... În paranteză, cu voce de tunet; «*să știe golani!*»

Iar ca programul dezumanizării să aibă continuitate eternă, vine sfatul-ordinul Lui: „*Și nu uita/ numaidecât găsește o femeie,/ care să-ți multiplie mutra rotundă/ în câteva exemplare simetrice*». Vine un pasaj, care parcă ar vrea să împlânzească oarecum cele spuse mai sus. Zice poetul: „*Clopotul zilei de sticlă (să ne amintim același cer de sticlă deasupra orașului, din „Punctul terminus”, adică univers închis, de seră – V.B.)/alții-l vor sparge,/ alții îl vor trezi din moleșeala lor/somnolentele secole (deci, poetul se adresează nu doar secolului său, XX, ci tuturor secolelor ce urmează – V.B.)/ pentru alții va răzbi/ prin coaja prea tare a oului/ puiul golaș, disperat, al speranței naive (ce idee formidabilă! ce imagine cutremurătoare: „puiul golaș, disperat, al speranței naive” – V.B.)...*” Poemul se încheie pe aceeași notă de îndemn la agresivitate, la consum, la expansiune: „*Tu nu uita toate acestea/ odată ce te-ai născut.*» Dar de ce se întitulează: „Elegia înecatului pe lună plină” rămâne o enigmă.¹⁴ Și ultima apariție a zeului zeflemelei. „Implacabile categorii filozofice» sau „Expromptul lui Momos în Oniros», adică în țara somnambulilor. Citim:

«*O boltă de cristal ne acoperă/ bătută de alta –/ întoarsă –/ în cuie de aur;/ și noi înăuntru –/ atotputernice făpturi/ cu dinții mărunți/ de rozătoare flămânde/ ori melci neputincioși/ sub copita dobitocului/ ce rumegă leneș/ cu capul în traistă.*” O satiră cum n-a mai cunoscut poezia română postbelică care, se zice, a făcut rezistență prin cultură, cei mai mulți poeți, ba chiar toți au cântat, au ciripit, au elogiat, au fabricat șopârle. Andrei Țurcanu ne-a aruncat adevărul în față: iată ce-a fost lumea noastră închisă în cuie de aur între cele două bolți de cristal. Iată cele două categorii în care ne-a împărțit El „dobitocul/ ce rumegă leneș/ cu capul în traistă» ca să ne poată stăpâni: „în atotputernice făpturi/ cu dinții mărunți/ de rozătoare flămânde» (aici numaidecât îmi vin în minte termitelile, idealul socialismului multilateral dezvoltat – V.B.) și niște „melci neputincioși”, toți „sub copitele acelu dobitoc”. Brrr! Ce mizerie! Ce rușine de noi înșine!

Intenționez, după aceste două personaje măști, Profetul și Momos, să analizez și să comentez poemele lui Simplicimus, cele ale lui Hiron, Harap Alb, Abelard, dar și apariția „Cavalerului Tristei figuri”, dar am renunțat pe motivul că modul în care am expus subiectul până acum îl va ajuta și încuraja pe cititor s-o facă în mod independent. Pe cont propriu. Aplicând procedeele la care am recurs eu, autorul acestui prea lungit eseu.

Trec deci, la ultimul ciclu, ce mi-am propus să-l dezghioc: „Tauromahia». Este un titlu intrigant. De ce spun asta? Pentru că vine după „Eclipsă totală”. Și dacă-i așa, atunci „Tauromahia” vrea să însemne că nu-i totul pierdut, mai rămâne o rază de speranță. Și aceasta, ne sugerează autorul, este Lupta! Împotrivirea în fața răului! Lupta cu taurii. Să vedem dacă așa este, dacă nu cumva e doar o presupunere a noastră. În acest ciclu, de doar 12 poeme, apar personajele epopeei lirice a lui Andrei Țurcanu, după cum urmează: Simplicimus – de 2 ori, Momos – de 2 ori, Profetul – de 2 ori, Hiron – de 2 ori, Harap Alb – 1 dată și Don Quijote – 1 dată, plus continuarea „Punctului terminus” și „A doua Strigare și ultima în Stramonia».

Ca să facem oarecum dreptate, de data aceasta vom începe cu Simplicimus, și anume cu poemul „Convalescență. Simplicimus la ieșirea din Oniros”. «*Cârduri de cioroi deasupra mea/ se rotesc/ învârtejiți într-o disperată/ așteptare.../ eu, somnambul, mă agăț/ de aburii nimbului ce mămpresoară (ciori și nimb – ce contrast izbitor! – V.B.)/ dar mă scutură frigurile/ și mă retrag înapoi/ în cochilia lichidă/ în care își face de cap/ bravul cela/ minusculul fir de nisip (ce este? axul de diamant al poetului? – V.B.)/ o femeie toată în alb/ mă privește neputincioasă și tristă,/ alta, în albastru, impasibilă, palidă,/ fărămă încet, convulsiv (ce imagini tragice! – V.B.)/ în mâinile strânse a rugăciune la piept/ un trandafir sângeriu (poemul se înalță din apele fără fund ale visului! – V.B.)/*

în timp ce alături/ un câine cât un munte de greu (ciori, nimb, femei, câine – câtă profunzime simbolică! – V.B.)/ cu blana flocoasă de argint/ îmi linge încet,/ îndelung/ pomeții obrazilor, pieptul, coapsele (blând câine! mai om decât mulți oameni! – V.B.)/ Tot mai desperați,/ cioroii cad vlăguiți/ peste cenușa / în care noaptea se săvârșește,/ acum ținutul lor/ are ceva/ din clinchetul unui clavecin (o turnură de la coșmar la euforie – V.B.)/... ori poate niște viori de cleștar/ cântă dincolo de draperiile gelatinoase,/ poate e sclipătul mirului ce curge/ din pulpa galbenă a lunii.” E unul din poemele cele mai frumoase din întreaga carte. Aici s-a manifestat plenar marele har de poet al lui Andrei Țurcanu. Să subliniem că este realizat în vers liber, fără rime, ceea ce i-a permis să se exprime absolut descătușat, neconstrâns de nicio regulă de prozodie formală.

Este, zic eu, un poem antologic!

Un poem de nivelul celor mai alese creații din poezia universală!

Ce orbi au fost (și au rămas) cei ce au trecut peste el, fără să-i descopere farmecul. Abia câțiva l-au ghicit. Dar numai – ghicit. Dacă ar fi să procedăm la o analiză detaliată, asupra acestui singur poem, intitulat foarte inspirat „Convalescență”, am putea diserta pe parcursul unei cărți întregi.

Cel de-al doilea poem, ce-l reprezintă pe eroul nostru, alter ego-ul poetului, se numește: «Elan. Simplicimus la capătul nopții”, și, din punctul de vedere al formei, versului, chiar și dimensiunii, este aproape identic cu primul. Să urmărim desfășurarea lui, pentru ca să vedem ce alte noi cote atinge geniul poetului. «Ce-i dincolo de flacăra clipei acesteia? (o concentrație de concret și transcendent de mare forță! – V.B.)/ Năsăturatul de nimburi/ în pulbere saltă./ („Ha-ha, saltimbancul!” – îl strâmbă un cariu.) (cariu și nimb! ce poate fi mai impresionant? – V.B.)/ Aerul tare îl doboară subit/ și el în reflux –/ absorbit e de propriul plămân./ „F-f-f-i-u-i-u...” fluieră foiul fragil (o asonanță genială de care s-ar bucura enorm orice profesor care predă prozodia! – V.B.)/ inspirând rătăcitoare polenuri, stele mărunte, regrete amare, (o enumerare de lucruri fascinantă! – V.B.)/ și amintirea unor povești cu pajuri albastre (fantastic! – V.B.)» Acum că e creată atmosfera, autorul se reintroduce pe sine în ea: «Într-un târziu, lipit de țărână ca de un uger (fiecare vers e un poem luat aparte! – V.B.)/ din care laptele e gata să țâșnească șuvoi/ tremur – de pasăre-l – trece (un vers enigmatic, închis în sine, dar de aceea nespus de frumos! – V.B.)/ Răsufletu-i cald se ridică în slavă/ până la palma în care albă zvâcnește sămânța.” Am reproduces aceste versuri și, brusc, am realizat că nu am desprins corect sensul. Mi s-a părut, că autorul/naratorul revine la sine ca personaj, când am avut revelația unui act de cu totul altă natură. Care anume? Mi-e greu să mă pronunț, pentru că sunt versuri atât de complicate, ermetizate, cum n-a mai cunoscut poezia română de la Arghezi încoace. Dragostea fizică... Trandafirul mușcat... Andrei Țurcanu, în „Elan. Simplicimus la capătul nopții” crează/prezintă actul unirii celor doi îndrăgostiți într-o singură ființă... Ceea ce deducem din „foiul” ce „fluieră” „fragil”, din „tremurul”, ce ca o pasăre îl trece, din „răsufletu-i cald (ce) se ridică în slavă”, dar mai cu seamă din versul: „până la palma în care albă zvâcnește sămânța”. La început poetul a întrebat: „Ce-i dincolo oare de flacăra clipei acesteia?” După ce-a trecut/s-a consumat se întreabă iarăși: «De scrumul clipei acesteia, Doamne, ce-i mai departe?” Ce-i mai departe, Doamne? Să vedem în ce fel răspunde poetul, dacă răspunde. Urmează versurile: „Ninge cu porumbei de opal, libelule/ sug discul lunii din geam. Înfipte/ la orizont, între cer și pământ, coarnele cerbilor/ poartă zodii de liniști, topaze nasc zorii./ În tăcere se deschid pleoapele grele ale sfîncșilor.» Și finalul acestui fascinant poem erotic: «Ochiul curățat de albeață/ luminează-n uleiul din candelă/ cât un licurici pe o carte». Un simbol creștin, alături unul păgân: candela și licuriciul! Dar acest licurici, așa mic cum este, luminează prin ființa lui O CARTE! Anume: o carte. Și aceasta este cartea marelui poet Andrei Țurcanu. (Da, „coarnele cerbilor”, zic eu, simbolizează forța virilă – V.B.).

Să vedem, în continuare, cu ce vine în acest ciclu Momos și asta pentru a detensiona oarecum discursul nostru.

«Parabolă», «scrisă de mâna lui Momos» începe în versuri scurte, sacadate. «E vinerea seacă./La flacăra rece/ a stelei ce trece/ se zbuiciumă-o maică...» Aici ne oprim pentru un moment, citim textul până la capăt și constatăm, cu uimire, că Momos ca și cum ar relata poemul său prin gura maicii. Așadar, poetul se deghizează în Momos, iar acesta într-o femeie-mamă. E atât de sofisticat, dar și atât de impresionant. Drama e a mamei, prima dată amintită în poezia lui Andrei Țurcanu, iar versul e în stilul lui Momos. Dacă nu cumva acest poem s-ar prezenta ca un fel de parodie la interminabilele stihuri ale unor poeți basarabeni care au exploatat până la saturație chipul mamei. Cred că așa este. Nu în zadar poemul se intitulează : „Parabolă”. Căci, o parabolă este! De ce, pentru ce se zbuiciumă această maică și tocmai în vinerea seacă? Să-l auzim pe autor: «Îi ceața apusului./ îi

galbenul humei ori lacrima lunii/ cu sângele unsului?» Deci, este vorba de cel Răstignit, și maica este mama Mântuitorului. Deci nu e o parodie în sens tradițional, deși venită din partea lui Momos, ci o... polemică poetică! Da. Căci: «*Spre cer fariseii/ psalomuri înalță,/ Grav, ochiul de gheață/ înjunghie mieii/ Ai, mieii, mereii,/ pe altarul din piață!* (ce acidă ironie! – V.B.)/ *Când cupele sfinte/ sunt pline cu zer/ gândacul străjer/ își iese din minte:* (ce/cine să fie acest gândac străjer dacă nu cel ce oficiază sacrificiul tarafului mieilor? – V.B.)» Ce face acest gândac-străjer? «*îngroapă în seuri/ bobocul de nour./ (Ai, zburdă un bour/ atențiune la „bour”, care nu e altul decât cel din stemă! – V.B.) – nălucă prin ceruri!*); (Andrei Țurcanu se joacă cu versul, ca un adevărat mare virtuoz! – V.B.). «*de rană se prinde,/ la purpură cată/ din tronul de vată/ din blidul cu linte:* (simbol al vânzării de suflet și de frate, al servilismului – V.B.): «*în nimbul ce crește/ sideful își spală./ Pe ziduri, cabală,/ o rază orbește./ Vai, iată orbește și pasărea cheală!* (Doamne, ce imagini! – V.B.)” Și acum: «*Din umbre se-arată/ în togă Pilat –/ un idol castrat./ Plâng îngeri în țeară.*» (E un poem cum nu s-a mai scris vreodată undeva despre suferințele Mamei Născătoare de Dumnezeu! – V.B.) Și iată finalul acestui fantastic poem: „*O mână pe clapele/ lumii apasă,/ lumina se varsă/ puhoai... Ard pleoapele./ Ghiocuri se sfarmă/ de-nalte ecouri./ Ai, găfâie bouri/ în zorii de-aramă!*» Acum vine, în spiritul poeziei lui Andrei Țurcanu, în ansamblu, dar și al acestei fascinante cărți construită ca o simfonie celestă acordul final: „*Alarmă, alarmă,/ alarmă-n cavouri...*» Alarmă! Vin bourii! Neamul răstignit se trezește! Maica Născătoare e și maica din „Miorița”.

«E ora» sau «Ultima confesiune a lui Momos». E un poem ce vine să nege o întregă poezie idilică, ce a marcat o epocă. De-o claritate maximă, cele trei catrene iau în zeflema clișeele/sabloanele ce împânziseră atâtea cărți ale atâtor poeți! «*E ora când tic-tacul/ străpunge unda lină,/ rotunzii pești în vacuum* (o rimă genială! – V.B.)/ *devoră luna plină./ un câine roș își suge/ înmugurindă laba* (nu „corabia ce-nfrunzea”! – V.B.)/ *de carnea roză, fină,/ se prinde mușchiul, iarba* (iarba – laba! ați mai citit asemenea asociație? eu unul – nu! – V.B.)» Vine finalul, care e magnific: «*Îngreșat de viață,/ sfarm zei de stearină./ Nemuritor în floare/ și-n setea de ruină.*» (O altă expresie a aceluiași gând poetic: „un ochi îmi lacrimă mereu, altu-i de sticlă, hunul”). E mai presus de orice poezie a marii revolte contra unei existențe marasmatică!

«Sete», „Ultima rugă a Cavalerului de la Mancha Don Quijote cel Bun» se prezintă ca o litanie a unui ins ce-a suferit enorm și nu mai vrea să aibă de-a face cu astă lume a deșertăciunilor. «*Hoțeste țărâna se prinde de simțuri,/ de suflet./ Ca văzul orbirii subțire sunt, Doamne,/ ca dânsul de putred,/ flămând sunt de mine* – (să se regăsească pe sine, cel pierdut în atâtea încercări zadarnice – V.B.)/ *în mamă neîncarnatul,/ ochii albaștri mi-i iartă,/ iartă păcatul.* (Păcatul de a gândi și visa! – V.B.). *Aruncă-mi, părinte, un os de pe masa ta plină* (osul înțelepciunii, al iluminării)/ *să-l rod îndelung,/ mirozna să-i sorb și lumina./ Sub pielița moale a ierbii/ pe urmă să-l pipăi fierbinte./ Zbătându-se – pântec de pâine, – viermuind de cuvinte* (ați mai citit la vreun poet modern, chiar și la Baudelaire, ca să „viermuiească cuvintele”? – V.B.)/ *Și târziu, preabogatul de tine,/ uimitul, tăcutul,/ printre pomi să-ntind strune sonore,/ într-un sâmbure-ascuns, să-mi ard lutul* (ființa veche – V.B.)/ *Răsuflet curat, mlădița orei de mâine/ – peste fețele străambe* (monștii vremii – V.B.) *să trag/ de lotos cortine* (cortinele uitării eterne, – V.B.)» Această mare, cea mai mare carte a lumii, cum a denumit-o Dostoievski, acest erou, Cavalerul Tristei figuri și-a găsit în cartea/poezia lui Andrei Țurcanu un ecou fără de seamăn. Aici, deja, răsună cu voce tare eterna întrebare a existenței omului: a fi sau a nu fi? Precum menționez în eseul din 1995, poetul, dezgustat de realitatea mizeră, se vrea retras îndărăt, „în ghindă”, îndărăt în... Neființă... Sau, cum zice Domnia sa: „în mamă neîncarnatul” (p. 100, ediția II).

«În fața oglinzii”, „Hiron înfiorat de propriul chip» exclamă: «*Lumina de taină/ cu dinții canini,/ aleargă lehoză/ între genele tale./ E focul,/ e frica/ e gândul virgin/ de-a izbăvi și a dispăre?*» Da, a dispăre, dar mai întâi a i-z-b-ă-v-i! E o notă de optimism tragic în această întrebare. Ceea ce descoperim foarte/foarte rar în poezia lui Andrei Țurcanu. Și doar la Hiron, care e un luptător!

În poemul care încheie ciclul «Vitriol» sau „Hiron schimbat la față», deci, într-o altă existență, poetul (Hiron) ne îndeamnă la rezistență. «*Cătu-i devreme, cât n-a-nsurat,/ ține-te, fratele meu luminat* (Anume: cel luminat, pentru că de cel întunecat nu mai e nicio speranță – V.B.)/ *Bate în cutre! Sângele cură! Asta ți-i soarta: durere și ură.*» E un poem al mâniei! «*Strânge cu dinții rănile toate: Avante! Avante! Viață sau moarte!* (poetul și-a dezgolit pieptul și înfruntă lumea, Universul – V.B.)/ *cu vârș și-ndesat plătește azi vama,/ desfășură steagul – crucea ta, arma.* (Or, Andrei Țurcanu

nu mai încifrează sensuri, ci strigă, chemând la luptă! – V.B.)/ *Ridică din secolii lăncezi norodul, pune-i în față stirpea, izvodul.* (E poetul ieșit în agora, e omul activ, e participantul la marile mișcări populare de la sfârșitul anilor '80 ai secolului XX, dar dânsul se adresează nu doar timpului său, ci tuturor secolelor de umilință a norodului ce l-a născut – V.B.)/ *Cânte țimvale, surle răsune./ dreaptă mânia pornească-se-n lume!* (un poem pe potrivă eminescianului „Împărat și proletar”, un poem singular în creația autorului nostru – l-a ajuns cuțitul la os! – V.B.)» Urmează o viziune poetică: *«Văd peste arbori o roată de aur./ E semnul. În mijloc se boncăie-un taur./ Vedenie sfântă, facă-se-voia Ta:/ Mitrălierele! Tra-ta-ta-ta!»* Vitriol” e un poem imnic, un poem genial! Și cât de obtuză și meschină e bășcălia din comentariul pe care i-l face Em. G. P.!

Acum să ne oprim asupra celor două poeme ale Profetului din acest ciclu după care să încheiem investigația noastră.

Primul „Din rugile Profetului” este tot o rugăciune pentru „acest neam”, care nu necesită comentarii. Îl reproducem integral: *„Iată ninsoarea aceasta/ pretimpurie, cuminte,/ iată mugetul blând/ al vitei mânată/ la abator,/ iată zvâcnetul inimii/ nestăvilit,/ frământarea fără rost/ a nisipului/ și zbaterea trupului alb de femeie,/ ce naște./ Iată iubirea,/ durerea, uitarea/ cuvântul, tăcerea/ și floarea / ale cărei petale se scutură lent/ peste ochii tăi/ plictisiți de zăbava lumii deșartă* (da, zăbava lumii deșartă – V.B.). Și atunci irupe din adânc de ființă: *«Te implor, dacă poți,/ iartă și însuflețește/ pitulicea aceasta de neam»*. Ce nume i-a găsit neamului nostru poetul! O adevărată pasăre minusculă, menită ca orice pasăre să zboare, dar mereu, de secole, se adună în sine și... tremură plină de frică...

«Consolare în singurătate» sau „Din predicile Profetului» este un manifest ca și cum final al epopeii lui Andrei Țurcanu, prin care ne amintește că poetul se adresează secolului dar și sieși: *„Când secolul nebun și-arată fața/ atunci –păzea! ia-ți traista cu merinde,/ te du unde se-ncheagă dimineața/ și-nchide-te în miezul unei ghinde.* (Ce metaforă genială! a te păstra pentru viitoare lupte – V.B.)/ *Tăișul lunii* (luna, eterna lună, apare ca o spadă – V.B.) *de-ți străpunge carnea,/ ridică-te, răsuflet sincopat!* (ră-suflet! – V.B.) *Fă din aorta alergândă strană* (loc de rugăciune – V.B.)/ *destinul urle-n ea decapitat* (destin decapitat – ce metaforă! – V.B.)» Și ca un testament: *«Nu te-alunga după fugare umbre/ în care-ai proroci. Proclat/ e cel ce face simandicoase tumbe,/ timpul pândește cast, cu un stilet.* (rime de-o prospețime și sugestibilitate nemaîntâlnite! – V.B.)» Și finalul, ca un tunet deasupra norilor: *„Iar de-ai să-ajungi cumva, nemernic,/ să pui cuviincios fruntea pe trunchi/ să știi – un strănepot vistiernic/ necruțător te-afurisește în genunchi.»* Aici poetul nostru este un legatar testamentar al lui Mateevici din „Basarabenilor”, – „Să știți: de nu veți ridica,/ din sânul vostru un proroc/ în voi viața va seca/ și degeaba veți striga/ că nu aveți noroc...” dar și din marele poet al Ardealului Octavian Goga... Mi-a fost dat a trăi și a vedea cu ochii mei, a-l cunoaște de aproape pe cel ce l-a prorocit părintele preot la început de secol XX – și acesta este anume marele, dar necunoscutul și mereu cunoscutul cântăreț și tulburător al sufletului acestui neam rătăcit și nedreptățit, care suntem noi, românii moldoveni...

„Cămașa lui Nessos” are mai multe sfârșituri/finaluri. Unul din ele ne este prezentat chiar la începutul cărții, în prozopoemul „Punctul terminus”, venit din partea lui Simplicimus. Îl vom denumi, așadar,

Finalul nr. 1. *«Ne oprim pe plaja răvășită: tăcuți, palizi, suferinzi... Mă las moale direct pe nisipul fierbinte. Hiron face câțiva pași într-o parte. O lespede de piatră îi ascunde jumătatea nefastă. Șlefuită până la luciul de valuri, lespede pare să fie un fragment dintr-un edificiu antic. Descifrez distrat o frântură în sanscrită.*

Samvartaka.

A rămas doar acest cuvânt – „focul de apoi”, sensul căreia îmi scapă. Restul a fost șters de apa mării, de timp.

Sunt absent. Abandonat purei contemplații.

Printre ploapele întredeschise profilul de acvilă al Centaurului se unește într-un curcubeu fantastic cu discul potolit al soarelui (ce imagine – V.B.).

Hiron notează ceva în jurnalul nostru de călătorie.

Ochii săi, cândva numai fulgere, acum s-au adâncit în orbite și mocnesc cu scânteieri înfrigurate.

*Lumină a febrei.
Buzele i se mișcă spasmodic.
Peste vuietul monoton al mării se suprapune ritmul sacadat al unor epifanii. Cu urechea pe jumătate adormită prind frânturi, pe care încerc să le memorizez.*

*Fețe în gri. Vorbe pe dos –
bodogăneli de minte orfană.*

Zvâcnet în cerc gelatinos.

Zid de beton.

Fata Morgana.» (ed.I, p.8; ed.II, p. 12 – 13)

Finalul nr. 2, tot din prozopoeumul „Punctul terminus”, tot din partea lui Simplicimus: «... *M-a părăsit și Hiron.*

Dormeam sau am văzut aieva nu pot spune. Mai întâi chipul palid, brăzdat de riduri adânci, al centaurului, a prins a se netezi și a străluci cu reflexele proaspete ale unui crin abia atins dimineața devreme de primele raze solare (o imagine din poezia persană – V.B.). Metamorfoza părea să nu se mai termine vreodată. Vedeam deslușit pe Hiron cum ardea într-o vâlvătaie albastră. Erau niște flăcări ori mai degrabă o boare de nimb, o emanație sacră a trupului său cuprins de flori Schimbării la Față. Tot mai tânăr și tot mai sprintar până când din ciolănosul bătrân străbătut de convulsii n-a rămas decât un copil, un mânz hohotind fericit c-un soare în brațe.

– He-hei! l-am auzit mai apoi strigând sfidător.

– I-i-i-i! i-a răspuns din înalturi ecoul.

Am desprins mai apoi un trap mărunț, îndepărtându-se-n goană, și o fulgure pe zare....” (pag. 102, ed. II)

Finalul nr. 3, intitulat «A doua strigare”, zis „Și ultima în Stramonia», tot din partea lui Simplicimus: «*Nici o boare de vânt./ Numai plaja pustie/ și-n zare dealul/ c-un alun devorat de fantastice umbre,/ numai soarele greoi lopătând/ și refrenul acesta stupid:/ – În curând... În curând.../ Dintr-o tufă ghimpoasă, aluneca secera lunii/ și mă-njunghie-n inimă drept./ Pendulul greu al ceasornicului se-ndoaie/ înfundat în tăcerea de piatră./ Alunul singuratic e de un roșu sinistru,/ diform, de parcă e ros de podagră,/ iar luna trufașă își târâie cornul însângerat./ pe sticla violetă a cerului,/ lăsând în urmă ieroglife bizare/ orânduite simetric într-un număr funest./ Îl rog pe Genarul/ să-mi arunce pe față basmaua lui fermecată.../ și plâng fericit/ ca de-o poveste citită demult undeva,/ pe când într-un august târziu/ uimit contemplant/ trandafirul cu petelele-n spasme.” (ed. II, p. 103)*

În continuare, confruntând ambele ediții, găsim că ciclul „Acasă” din prima este segmentat în alte trei din a doua, și fiecare își are finalul său. Or, în ultima ediție avem trei finaluri, din care la unul ne-am referit anterior, iar al treilea așa și se întitulează „Adagio final”. Deci, Finalul nr. 4, „Ritm primordial», un poem erotic de cea mai mare frumusețe muzicală. «*Ninge domol, ninge mășcat/ Doamne, ce zi/ Și tu ce frumoasă!/ Într-un altoi duh și păcat:/ parcă e colte, parcă e coasă./ Alb fârfăit. Trap în diez./ Tril. Nechezat. Alămuri. Topaze./ Șuier prelung. Șes, numai șes/ imaculat./ Flăcări./ Amiază./ Poduri și punți. Noi în delir./ Trenul rapid accelerează./ Flori, numai flori de calomfir:/ Bună Vestire-i? Ori Bobotează?* (ed. II, p. 112)»

Ultimul compartiment «Adagio final» cuprinde ca și cum trei finaluri în unul singur, primul fiind eseul „Celula suferindă”, scris în 1995 și inclus în ediția II, la fel ca și poemele „Hotar” și „Moartea lupului”. Toate trei piese, deși diferite ca gen, reprezintă finalul cărții la cea mai înaltă tensiune și deschid perspective nemaiîntâlnite la alți autori, cel puțin, până la momentul actual, pentru o viziune analitică de mare forță și expresivitate asupra istoriei noastre recente, cunoscută și sub denumirea de Mișcare de renaștere și eliberare națională a românilor basarabeni. Dar și asupra metaideei cărții „Cămașa lui Nessos”. Reproducem integral textul eseului „Celula suferindă”, deoarece face cuvânt, sintagmă, propoziție, frază din el sunt numai și numai adevăr: „*Nu putem (și nu am fi putut) trăi la nesfârșit într-un regim de excepție. Stările de excepție sunt ale istoriei. Or noi, azvârliți în repetate rânduri din timp, îmbrânciți cu violență sau viclenie într-o existență primară, ne temem de istorie. Nostalgia identității nu ne-a ispitit ființa decât foarte rar și atunci pentru o durată foarte scurtă. Nu suntem orgolioși. După mileniul de tăcere și anonim al genezei noastre ca neam au urmat secole de resemnare meschină și supușenie. Ne-am resemnat băjenindu-ne în munți și în codri, în care întotdeauna am avut o mai mare încredere decât în frații de sânge. Sau ne-am supus năvălitorilor străini, etalând în locul demnității cu marile ei răspunderi morale și istorice o bunătate*

confuză, echivocă, o bunătate care ne-a marcat psihicul colectiv cu grelele ei «poveri». Ceva chinător, bolnav, ceva care inhibă și slăbește, ceva obsesiv, ca o frustrare, este această bunătate. Ea nu înmugurește din sentimentul creștin al iubirii. Fastul ospitalier este pentru noi mai degrabă o formă de sublimare a fricii. Toleranța fără de margini ascunde lașitatea și servilismul.

Aici, între Prut și Nistru, aflat timp de aproape două secole într-o luptă inegală cu agresiunea slavă, sufletul dacului romanizat a suferit o deformare de substanță, a degradat. Sfericitatea i s-a estompat, sâmburele viu, cu luciul și tăria unei temporalități imemorabile, s-a lichefiat. Vechimea sa, proiectată în trăirea intensă a unui cosmos interiorizat, a comuniunii intime cu natura, a devenit o cvasi-biologică bătrânețe fără vlagă. Experiența adâncurilor a cedat în fața culturii nemarginilor, rezultând un hibrid de superficialitate și netrebnicie. Tălăzuirile emotive caracteristice spiritului slav, firești în contextul psihocultural originar, au tulburat apele limpezi ale dorului moldav. Cristalul lor organic s-a diluat în expresie sentimentală, în lamentație liricoidă. Și generozitatea preaplinului duh al stepelor a intrat în rezonanță cu o specifică kalokagathia autohtonă, rupând-o de sensurile ei originare, stimulând proverbiala “povară a bunătății noastre”. Spațialitatea năvalnică, extazul necuprinsului au sugerat singuraticului, introvertitului, discretului personaj al eternei transumanțe carpatice, pitit între dealurile pleșuve ale Basarabiei, o formulă “salvatoare” de travestire, un simulacru de rezistență în fața istoriei. Vitregiile vremurilor le-am întâlnit cu erupțiile unor gheizere de “bunătate națională”. Am crezut că putem ocoli sau măcar îmblânzi nenorocirile destinului, erijând cu ostentație o infinită, constantă larghețe sufletească. În fața coasei am închiptuit umilința ierbii. Socoteam că un impetuos avânt ospățialier în locul curajului, demnității și caracterului sunt proba unei inteligențe politice excepționale.

«Înțelepciunea» noastră s-a dovedit de două parale. Deschiderea generoasă către toată lumea a plăcut străinilor. Faima de popor inofensiv, primitiv, blând și iubitor de petreceri a fost cu ipocrizie susținută. Mai întâi noi înșine am fost încurajați să credem în ea. Și nu a fost deloc greu să ni se inoculeze acest microb devorator. «Șmecheria» s-a preschîmbat insesizabil în viciu. Jocul umilinței ne-a acaparat și s-a prins de fînța noastră intimă ca o implacabilă cămașă a lui Nessos. Bunătatea ne-a cucerit prin dulcea stare a uitării de sine, a lipsei de responsabilități, încovoiindu-ne și împietrindu-ne în supușenie și obiediență. Până și spaimele noastre, rarele tresăriri de conștiință s-au consumat, de obicei, banal în lamentații fără obiect și fără vigoare. Ori ne-am debarasat de ele, ca de niște sâcâitoare vedenii, cu ineptii de tipul «las’ că-i bine» (Druță – V. B.), în care ne-am prefăcut că ascundem un înțeles adânc. Deși adesea am făcut și mai facem trimiteri la ciobănașul din «Miorița» pentru a desluși ceva din firea noastră arhetipală, îndrăznesc să afirm că puține totuși ne mai leagă, spiritual, cultural de această figură de mit. Nu numai istoria ni se refuză, și eternitatea a devenit pentru noi inaccesibilă. Intuiția transcendentului, definitivă pentru fînța românească, pare să fie ștersă din codul nostru genetic. Orizonturile ni s-au îngustat până la o coadă de oaie, în care ne sprijinim cu îndârjire fruntea pentru a lăcrima, neconsolați, în găleata cu lapte. Ne vâlcărăm ușurel, monoton, într-un plictis de moarte, ori răbdăm în mușenie – unica stare de solidaritate (după cea de pahar) de care am fost și suntem capabili.

Nici gloata răbdătorilor tăcuți, nici corul plângăreților pășuniști, nici mulțimile petrecărețe, topăinde și amnezice, nu s-au putut sălta din viciul umilinței decât printr-o revelație colectivă, prin clarviziunea care ne-a străfulgerat brusc în anul de grație 1989. Saltul patetic și sublim a durat numai o clipă, impresionând și pe alții, dar uimindu-ne în primul rând pe noi. Ceea ce am trăit în acest an se întâmplă unui popor o dată la o jumătate de mileniu, dacă nu și mai rar. Pentru o fracțiune de timp fînța noastră națională amorfă și secătuită s-a trezit din letargie, a căpătat consistență și înțeles.

Deși mulți, atunci și mai târziu, s-au erijat în roluri mesianice, noi nu am avut proroci. Am avut voci, mai aspre ori mai șterse, mai sincere sau mai teatrale, care au dat expresie sentimentului general de descătușare, țipătului plin de dramatism al frustrării colective. Sfinții noștri au fost Eminescu și Mateevici, iar Sionul – limba și grafia latină. Prin Eminescu și Mateevici am încercat să regăsim și să reînnodăm firul rupt cu brutalitate al spiritualității noastre originare. În limbă și în grafia latină resimțeam, palpabil, concret, disperarea pieirii iminente și marea speranță a renașterii. Vicioși ai umilinței, noi, întârziații și înstrăinații istoriei, ne-am descoperit pe neașteptate drept niște sangvini impetuoși ai momentului. Orgoliul ființării noastre nu se traducea într-un act de conștiință și de construcție. Voința de identitate națională își regăsea în limbă elementul viu, intim, cald, actual, pe care îl reclama în mod obsesiv, aproape în exclusivitate. Nu e de mirare că hibrysul

demnității de neam n-a recurs, pentru legitimare, la datele istoriei decât foarte rar și fără rezonanțe semnificative. El s-a afirmat mai degrabă în prelungirea lirismului bunătații, având, în consecință, un caracter preponderent psihosocial, nu istoric. Rotunjimile suave ale literelor latine, limpezimea fonică a graiului moldav ca limbă romanică aduceau în actualitate, ca replică la degradarea și mizeria la care ajunsese aici limba română, trăirea intensă a idealului unei kalokagathii originare. Dincolo de ipocrizia ideologică a regimului totalitar, care a absolutizat bunătaatea ca însușire a caracterului nostru național, ea, această bunătaate, rămâne, totuși, un semn esențial al identității de neam, o categorie existențială fundamentală, în viziunea românească sinonimă cu frumosul. Am trăit cu un paroxism visceral această kalokagathie a limbii ca pe o predestinare. Necesitatea legitimării limbii române și a grafiei latine ne-a fixat întreaga voință. Până atunci (și după aceea) risipiți și răzleșiți, în 1989 ne-am strâns, idealiști (buni) și fanatici (frumoși), într-o vrere și am jucat totul pe o carte.

O unică divinitate ne-a acaparat elanurile colective, făcând sentimentele de trezire și libertate să alterneze între o adâncă pietate (să ne amintim de mulțimile îngenuncheate în sfânta zi de 27 august la Marea Adunare Națională) și o turbure, dramatică psihoză de masă (ca cea din seara de 31 august în așteptarea deciziei Parlamentului privind statutul oficial al limbii). În intensitatea trăirilor, în amploarea acestor manifestări de solidaritate umană se recunoștea o iluminare colectivă tragică, disperată. Din adâncurile ființei naționale secătuite și abrutizate s-a deschis ochiul pur al suferinței seculare înăbușite, a zvâcnit din ascunzișuri nebănuite intuiția de sineși. Era semnul unei trăiri vii, puternice, în care se regăseau deopotrivă supliciul unei frustrări îndelungate, alarma iminentei nonființări, dar și voința de acoperire imediată, de suplinire patetică a imenselor goluri din ființa colectivă provocate de o istorie pustiitoare.

Un simț ascuțit al condiției noastre precare, de condamnați ai istoriei, ne-a azvârlit într-un cadru imperativ de expresie și manifestare. Niciodată nu am avut o nevoie mai mare de certitudini, de semne ale legăturii de sânge, de probe și garanții ale ființării de mai departe ca în acest an de zbucium și speranțe. Din aceste cauze, probabil, elanul recuperator a operat restrictiv, fixându-ne hiperbolic, în linia unei paradigme de sensibilitate pașoptistă, pe sugestia simbolurilor naționale și pe discursul retoric. Limba, în înțelesul legitimării imperative și nu al însușirii temeinice, era și ea un simbol. În elementul ei moldovenii (uniți, în sfârșit) își regăseau destinul comun de umilință și durere, în ea își proiectau speranțele de izbăvire și izbândă. Celula suferindă a neamului s-a smuls din ceea ce un ziarist numea mai târziu «mirifica inconștiență», reclamând dreptul istoric (nu numai biologic) de a fi.”

Iată și partea finală a acestei geniale investigații psihosociale și naționale a poporului nostru într-un moment de cotitură a destinului său. Continuă Andrei Țurcanu analistul: „S-a întâmplat însă ceea ce era de așteptat să se întâmple. La magistrala istoriei noi am ieșit idealiști și anacronici, folosind limbaje desuete, formule ineficiente, având drept sprijin un instrumentariu rudimentar, nepractic. Fără programe de edificare, fără proiecte concrete, uniți doar în baza elanului colectiv, cu o falsă elită intelectuală, ignorantă, mercantilă și lașă (faimoasa scrisoare a celor 66, de exemplu, în ciuda insistențelor, a fost semnată de un singur membru-corespondent al Academiei de Științe – Bogdan Istru), am mitologizat cu inocență sau ne-am prins în jocul unei oculte străine. Aceasta din urmă, utilizând subtile tehnici de diversiune, ne-a măcinat metodic, cu cinism. În anii ce au urmat patetica bătălie pentru limbă, care părea terminată o dată cu adoptarea Legii din 31 august 1989, a fost resuscitată în mod artificial și reluată mereu, când cineva din culise a avut interesul să ne dezbine ori să ne sustragă de la gravele probleme ale momentului. Am fost neîncetat (și mai suntem) ținuți în tensiunea artificială a unor idei false, spre care se canalizează continuu puțina energie creatoare a națiunii. Dincolo de unele (recente) scopuri demagogice întrezărim cu claritate un obiectiv strategic – neadmiterea noastră în istorie. Cu o știință perfectă a diversiunii, suntem marginalizați și împinși în subsidiarul lumii contemporane, siliți a ne cheltui în van spiritul, condamnați a ne risipi forțele, patetic și gratuit, ca niște miei bicisnici, ca niște imbecili.»

După aceste foarte dure constatări Andrei Țurcanu încearcă să înmoaie oarecum culorile. Dar asta după ce marele adevăr a fost rostit. Rostit de un mare poet și gânditor. Care doar el unul singur are dreptul de a-l rosti atunci când e în pericol înseși ființa națională a neamului.

« E greu să precizăm cu exactitate când am ieșit din regimul de excepție al mirificului '89. Vocația distanțelor lungi nu e pentru noi. Ne aprindem repede pentru ca și mai repede să ne stingem.

De data aceasta ne-am arătat parcă mai rezistenți, exploziile de jubilație și solidaritate au mai durat ceva timp. Deși prăbușirea noastră din istorie era ușor previzibilă.

Maladiile s-au conturat deja către sfârșitul lui 1989: inerția inconștienței colective și hăul politicianismului. Clarviziunea, patosul efortului colectiv de regăsire a ființei naționale, au fost pe nesimțite înlocuite de efuziune, de comportamentul gregar, fără discernământ și fără țință, al unanimității oarbe. Istoria cerea în continuare realism, rigoare, voință de reîntemeiere politică, economică, culturală. Mulțimile dezlănțuite, însă, tot mai mult distanțate de celula suferindă a neamului, erau capabile doar de o exaltare cvasibiologică, de gesturi inocente și exotice, uneori de un grotesc funambulesc. Cât face numai, într-o retrospectivă lucidă, imaginea gloatelor «victorioase», cuprinse de beatitudine, purtându-i pe mâini, ca pe niște drapele sacre, de la Parlament la monumentul lui Ștefan cel Mare, pe M. I. Snegur și V. S. Pușcaș! Ceva impur și tragic totodată, ceva revoltător, la limită cu dezgustul, regăsim în spectrele acestei efervescente colective în declin.

Mihail Kogălniceanu scria că inima poporului nu se înșeală niciodată. E adevărat. Dar poporul nu simțise încă ruptura. El mai trăia cu fantasma Ideii Naționale, care între timp devenise prada profitorilor de tot felul. Micile vanități, interesele egoiste de carieră, pornirile ariviste au erodat candida fantasmă trezită prin miracol la viață, au văduvit-o de miezul roditor, au terfelit-o în demagogie. Când «inima poporului» a simțit acest lucru, era de-acum târziu. Sublimul nostru moment de istorie s-a consumat foarte curând, târât fiind, ca trupul lui Ioan de cămile, în sensuri divergente. Elitele s-au scufundat în bălăceala suficienței și căpătuirii, iar mulțimile au deraiat în fundacul exaltărilor în surdină, sfârșind în decepție și indiferență.

Am fost predestinați?

La prima răscură a ființării noastre istorice interesul național a fost pustiit de secătura autohtonă și diversiunea străină. Tot ce în mișcarea către istorie și întru istorie a ținut de luciditate și onoare a fost marginalizat, călcat în picioare, tăvălit în noroi, compromis. În frunte s-a postat un întreg Fanar postsovietic: lumpeni ai științei și culturii cu o spoială de carte, pezevenchi orgolioși fără scrupule, lichele «călite» în ale relelor în instituțiile «juridice» de represiune comunistă, nomenclaturiști cinici și analfabeți ai sistemului de partid și comsomolist. Toți aceștea au alcătuit o ciocoime primară și hulpavă, preocupată, parcă, numai să potolească apetitul ancestral al zecilor de generații de strămoși bântuiți de spectrul halucinant al foamei. Un teatru de marionete apoi a fost dat drept «democrație», «statalitate». Crezul s-a preschimbat în afacere. Abuzul și minciuna au jubilat.

În această agonie (cuvânt, după Constantin Noica, înrudit cu «a agonisi») adevărul nu mai este auzit. Dreptatea nu răzbate prin labirinturile corupției generale și ale bunului-plac. În timp ce țâfna ciocoiască se plimbă «prin Europa», acasă tot mai mult ne cuprinde amurgul.

Gonaș în hazard ori gornist sideral – acum e totuna. (versuri din „Opțiune inutilă”, ed. II, p.83.)

Parcă am mai scris aceste cuvinte, douăzeci sau poate... două sute de ani în urmă” .

Finalul VI, penultimul, este un poem cu titlul „Hotar”, care mai are un analog, într-un alt ciclu, intitulat și acela tot „Hotar”. Dar acesta e un alt... „Hotar”. Să-l auzim, să vedem ce vrea să spună poetul, după atâtea câte ne-a mărturisit aici. Deci: „Ce primăvară tristă/ se arată/ după acest geam al prăbușirii/ tuturor iluziilor:/ ram scorojit, floare veștedă/ și un cap uriaș într-un par (L. Damian: capul meu în vârfuri de sulite dus – V.B.)/ care mă molfăie/ ca pe o stibă de levănțică amară./ Ai plecat... De data aceasta pentru totdeauna,/ lăsându-mă în mijlocul drumului, la hotare incerte de soartă (deci, sunt hotarele Destinului? – V.B.)/ Barbă-Cot îmi ghicește în palmă: / – De vei merge înainte,/ vei ajunge pe malul unei mări/ singur cu o desagă goală în spate,/ în care va sufla vântul./ unei vieți trăite-n deșert (da, poetule, ai mers înainte, dar nu, nu ți-ai trăit viața-n deșert! – V.B.)/ la dreapta, drumețule, te paște/ o stea cu gâtul de seceră (luna, care-ți va însângera beregata? – V.B.)/ iar la stânga de vei lua-o, nisip se va alege din tine/ și te vei risipi în pustiu./ Stau împietrit,/ golit de orice speranță,/ caut abisul în care să mă azvârl/ ca într-o baie a uitării de sine (întoarcere la ghindă”, „retragerea în moarte” din alte poeme și eseuri te-au însoțit mereu, poetule! – V.B.)/ de pretutindeni mă asaltează/ alicele unui ecou/ cu numele anticei zeițe Analtevs... / Analtevs – Analtevs – Analtevs... (am căutat-o prin dicționare, nu am găsit-o, Domnule Poet! Pe semne e în cel al Domniei Tale, într-un singur exemplar, și acela închis în adâncul inimii – V.B.)/ Fac un pas. Încă un

pas./ Cătinel,/ Clătinându-mă, / simt cum mă cuprinde somnul/ atoateiertătorul (ferice de tine, poetule, că ai găsit soluția, dar vai! e doar una provizorie! – V.B.)”

Finalul VII, înserat în ediția II, este poemul testamentar „Moartea Lupului”, care consună ideal cu cel în care și-a făcut Autoportretul, așa cum procedau marii pictori iconari –, își lăsau pe catapetesmele sfintelor lăcașe, într-un colț, chipul propriu, strecurat printre sfinți (N. Grigorescu la biserica mănăstirii Văratec). Iată, deci, piesa aceasta, care constituie Acordul Final al nemuritoareii cărți care este „Cămașa lui Nessos”: „*Cel care cu colții rupea/ în stânga și-n dreapta,/ lăsând în urmă să gâlgâie șiroaie de sânge,/ făcând trupurile slabe să sucombe* (adevărată funcție de sanitar! – V.B.),/ *iar pe cele amorțite să vibreze/ cu tremurul inedit al setei de viață,/ nu mai este./ El, lupul bătrân Cel-fără-de-Astâmpăr/ veșnic bolnav de o neînțeleasă ancestrală/ chemare* (chemarea adevărului etern – V.B.),/ *claustrat într-o viziune/ fără intrare și fără ieșire,/ zdrumicând ziua cu înverșunare calcarul pereților,/ iar serile lungi hăcuind propriul trup,/ din care i se părea că nu va mai scăpa niciodată,/ până, sleit de puteri, adormea* (ce chin, Doamne, ce chin e să ai un „creier mereu în flăcări!” – V.B.),/ *într-un vis cu o lupoaică roșcată* (zeița Analtevs? –V.B.)/ *și un pui de stea între ei,/ El, lupul* (și aici urmează propria caracterizare a destinului de poet blestemat – V.B.) *urât de toți, admirat uneori pe ascuns,/ de nimeni înțeles vreodată* (acesta e destinul poezilor adevărați, dragă Andrei! – V.B.)/ *iată-l,/ a murit,/ nu mai este* (mori, poetule, cu fiecare poem, ca să renaști cu cel ce urmează, asta-i! – V.B.)/ *O furnică rătăcește buimacă/ pe botul încă umed de răsuflarea/ care până nu demult dogorea totul în jur./ E seară/ ca întotdeauna e singur și în sfârșit,/ pare liniștit și împăcat./ Numai sufletul, încâlcit printre brazii pădurii,/ scâncește ba ici – ba colo/ cu glas de flaut și gângurit de porumbel,/ iar pe culme, departe, departe, / lupoica roșcată din vise/ de-o veșnicie aleargă – aleargă – aleargă/ prin – noaptea străină – și rece.»* Da, „prin – noaptea străină – și rece», „prin – noaptea străină – și rece», „prin – noaptea străină – și rece», purtând în ochii și nările ei gloria acestui mare și neînțeles de contemporanii săi poet Andrei Țurcanu, omul care a trăit și trăiește cu creierul și trupul cuprinse mereu de mistuitoarele flăcări ale setei de Adevăr.

10.05--13.06.2007, Chișinău

Parantezele lui Andrei Țurcanu la comentariul lui Vladimir Beșleagă:

1. Ploaia – liberă, firească, naturală – e redusă la susurul închis într-o garafă, într-un interior de sticlă, unde nu are a se întâlni cu muma-glie, cu rostul rodirii. A se vedea comentariul la poezia Lorinei Bălțeanu din „Bunul simț”, care, în subsidiar, e o expunere a viziunii mele poetice (sociale) a spațiilor închise, sufocante, a spațiului-gol. A se vedea și „Hierofagie” din „Iisus prin miriști”: “Și noi în țarc/Ca–ntr–un potir” = „o bolta de cristal ne acoperă” = garafă etc.).

2. Criticul EGP e ghidat de imensul orgoliu al poetului EGP, îndeplinește, cum se spunea odinioară, „comandă” literară a acestuia. Acesta din urmă, la sigur, nu ar vrea în ruptul capului să fie recunoscută excelența și prioritatea altora în domeniu. (În enumerarea lui N. Leahu a „optzeciștilor” EGP vine după Andrei Țurcanu. Iar așa ceva e i n a d m i s i b i l!) Execuția „Cămașei” e un fel de a curăța terenul de către criticul EGP pentru „levitațiile” poetice ale *postmodernistului* EGP. Numai că Andrei Țurcanu – ceea ce nu s-a înțeles – nu e un antemergător postmodernist, și nici un postmodernist, precum nu e un tradiționalist. Scos (din alte motive) sau băgat într-un „portret de grup”, el nu face concurență nimănui, tocmai din motivul că se află dîncolo, mai exact deasupra oricărui „portret de grup”. Incapacitatea criticii de a-l omologa, adăugată unei lipse totale de orgoliu publicitar (venită nu din modestie, ci din conștiința exactă a locului și valorii sale literare și dintr-un sentiment acut al vanității hagiografiilor scriitoricești, a oricărui eforturi de lustru autobiografic), l-a și condamnat pe A. Țurcanu la izolare și singurătate.

Or, lucrurile sunt foarte simple. La început a fost Arcadia, timpul tradiționalist al pașnicei viețuirii în simplitate și armonie. A fost apoi un timp când poezii, artiștii (politicienii) se întreceau în „aruncarea pietrelor”. Fiecare cu petrioul său era mare și tare (era dictatorul imaginarului sau tiranul societății). Timpul aruncării pietrelor s-a numit modernitate. A venit mai târziu

postmodernismul, când s-a spus că pietrele stau bine acolo unde stau și că lumea e bogată și frumoasă tocmai în această babilonie (s-a zis „diversitate”) de pietroaie aruncate pretutindeni.

Punctul de observație și de trăire al poeziei mele este cu totul altul, e unul care înglobează, dar și depășește atitudinile semnalate. Eu văd simultan aruncătorii de pietre, văd pietrele zburând și căzând în țintă, văd și capetele sparte (destinul, destinele sparte, „întoarce”). E situarea în luciditate, e viziunea integratorie a „preatârziului”, a înțelegerii („câtă cunoaștere atâta suferință”), e vremea „de adunat pietrele”. Acestui timp i s-a spus, într-o formulare recentă, transmodernism (Th. Codreanu).

3. Tot eu l-am convins pe Ion Ungureanu să vină și să citească Declarația Marii Adunări Naționale.

4. Prefața în cauză are două dedesubturi. Primul. „Martor ocular”, discutată la US în 1979, s-a oprit la editură. Pentru mult timp. A urmat un proces anevoios („scârbos”, i-ași zice mai degrabă) de redactare. „Mai scoate neologismele! – scria pe margine A. Hropotinschii, subliniind cuvântul „aserțiune”, pe care îl găsisem mai demult la...Kogălniceanu. Tot ce ținea de un stil mai elevat, amintind prea mult „stilul celor de peste pârâu”, cum mi se spunea de unii colegi (pârâu, așa spuneau ei Prutului) și de un anumit spirit polemic a fost cu vigilență extirpat. Acestea nu au fost de ajuns însă pentru ca volumul să „meargă”. Între timp avusem imprudența la o ședință oarecare să spun de un poet mediocru, grangure „foarte-foarte-foarte” mare (șef de sector la CC), că „atunci când el nu deschide ușile editurii cu piciorul, bate cu creionul în masă și toate trăsăturile ce ies din penița sa sunt imediat publicate”. S.S. Cibotaru, directorul Institutului de Limbă și Literatură, bătut pentru subalternul său slobod de gură ori poate numai vigilent cum îi era firea, m-a probozit rău pentru obrăznicia de a nu ține cont de faptul că lucrez într-o instituție ideologică etc. etc. În aceste condiții „Martor ocular” s-a înfundat și mai mult în sertarele editurii. Atunci a venit „șmecheria” cu prefața lui G. Malarciuc, un vârf de lance forte în epocă și aceea a unui cuvânt înainte „la pachet”, cum s-ar spune.

A fost însă al doilea dedesubt. Altfel nu aș fi fost Andrei Țurcanu. Un dedesubt care, cred, l-a avut și filmul cu pricina, și alte producții artistice ale epocii. În marasmul socialismului dezvoltat, când cei care se etalau drept „urmașii cei mai credincioși” ai idealurilor revoluționare se bălăceau în corupție și desfrâu, etica și estetica rigorismului revoluționar îi viza mai întâi pe ei. Multe din asemenea creații, care puneau apăsător accentul pe fanatismul ingenu revoluționar, pe ideea pură primară a Revoluției, pe umanitarismul și idealismul originar ai simplilor făptuitori de istorie (inclusiv, cred, serialul televizat „Așa s-a călit oțelul”), aveau, în subsidiar, înaintea unei pretense, etalate finalități educative asupra tineretului, o încărcătură polemică. Față în față cu monstruoasa imagine zilnică a „mămuțelor pupăcioase” din cadrul programului TV „Vremea” se punea imaginea originară, idealistă, curată a „întâilor chemați” ai Revoluției. În locul declaratului efect de emulație a trecutului în prim plan se impunea ascunsul efect de blamare a prezentului. Același șiretlic – e adevărat ieftin! – l-am folosit și în „analizele” „eului liric” din poezia sovietică moldovenească. Mai mult decât comentariul critic ca atare textele selectate trebuiau, în viziunea mea, să vorbească de la sine. În general, însă apariția „Martorului ocular” a fost o mare decepție pentru mine. O decepție de creație, mai întâi. Între ceea ce ași fi fost în stare să scriu la acea dată și ceea ce „am dat luminii” era o diferență ca de la cer la pământ. Răsfoit vara aceasta (2007), volumul mi s-a părut o catastrofă literară, o mare rușine în biografia mea literară. Sentimentul e cu atât mai penibil, cu cât nici alte „efecte” scontate ale ei nu s-au realizat. O carte atunci te făcea sigur membru al US. Un membru al US avea, față de muritorii de rând, o șansă mai mare să se căpătuiască, dacă nu cu un apartament, cel puțin cu o odaie în vreun oarecare cămin sordid. Aveam doi copii și făceam zilnic naveta la Chișinău și, pe de asupra, mai sufeream de o neuroastenție (de sorginte socială, odată ce a dispărut la primele hălăduiri de libertate!). Membru al US am devenit abia în 1986. Casă de la Uniune n-am mai primit niciodată. Deșertăciunea deșertăciunilor...

5. Numai scrisul în anonim. Numai „Cămașa...”. Atât!! Fratele Nicolae mi-a povestit mai încoace o întâmplare de demult, de pe la începutul anilor '80, cred. Venind acasă într-o vacanță, i-am citit ceva din poeziile mele. I-au plăcut, dar mi-a zis el atunci, de ce le mai scriu dacă totuna n-au să fie publicate. „Odată și odată, i-am spus eu, ceva o să se schimbe. Nu poate

să nu se schimbe. Veșnic nimic nu durează. Și iaca atunci au să publice și poeziile mele.” Din păcate, când s-au publicat, poeziile mele nu mai trebuiau nimănui. Deși, de la un timp mă întreb și altfel, dacă în genere are cineva nevoie de poezie la noi?

6. Voință aveam pentru o mie, nu aveam „spațiu vital”. Cu „masca de acvalangist, la fundul oceanului umilinței umane”, cu ghimpii unui caracter neîmblânzit, îndărătnic, „asocial” ce era să fac? Aveam două soluții: să renunț cu totul la literatură sau să scriu, să scriu, pur și simplu să scriu cu toată „otrava rumenă” adunată în mine.

7. Nu sunt un bovaric. Bovarismul, ași putea spune, îmi repugnă. Unicul MODEL al meu a fost Tata (din poezia cu acest titlu, sper, să se înțeleagă de ce). În rest am fost ghidat de ceea ce Goethe numea „afinități electice”. Am căutat ori am descoperit la alții ceea ce intuiam, simțeam, conștientizam că țin și de ființa mea intimă. „Analizele” mele critice (cele mai reușite) trebuiesc citite ca niște confesiuni cu un puternic accent de autodefinire.

8. Just. Visul meu de demult este să fac un spectacol televizat, o dramă muzicală, dacă ar fi să se găsească un compozitor pe măsură și gata de acest lucru.

9. Apusul era (este) unicul sens simbolic posibil, răsăritul neexistând în acest univers al crepuscului, sunt „cercurile” Infernului. Intenția de a ajunge „acasă”, într-un univers al plinătății vitale a rămas doar intenție. Speram după „Cămașă” să scriu ceva de genul „Cântecului general” de Neruda. N-am putut scrie. Ar fi fost să trișez. „Luminișurile” din ultima vreme vin pe o altă pantă a înțelegerii existențiale.

10. După absolvirea școlii medii visul meu era să mă fac regizor de film. N-am trecut... comisia medicală de la Institutul de Arte. Eram numai piele și oase, după 3 ani de foame „hrușciovistă” la un internat la Hâncești. Un medic bătrân mi-a scris verdictul: „Имеет физические недоразвития”.

11. Rima, ritmul e restrângere, emoție, timp concentrat,; versul alb e spațialitate, întindere, spectacol, rezonanțe cosmice.

12. Într-o stare de normalitate – da. Nu însă și într-o societate alienată, redusă la un activism (dans) în vid, fără semnificație, sau cu un rost întors de genul „tarantelei” din „Autosugestie colectivă”.

13. Unul plânge de/în durerea acestei lumi, altul e cel care vrea/gândește răzbunarea/salvarea ei – „mitralierele – tra-ta-ta!”. Una din primele imagini ale copilăriei mele: un lan de popușoi, hlujdani cât copacii de nalți, tata și mama cioplesc/strâng/adună mohorul pentru iarnă. Salvarea noastră a fost mulți ani o văcuță – Dumana. Odată mohorul strâns și făcut porcane la marginea câmpului, apare brigadierul, unul din primii comuniști-activiști din sat, o brută-sadea care toată ziua nu făcea altceva decât să-i înjure pe toți cu cele mai strașnice cuvinte. Mohorul era bun, frumos și s-a gândit să-l „exproprieze”. „Câmpul este al colhozului, înseamnă că și mohorul este al colhozului. Îl luăm”. Și l-a luat cu o căruță. L-a dus, de sigur, acasă. Eu, copil de 3-4 ani stăteam cu pumnii strânși de durere, revoltă, ură, neputință și-mi spuneam în sine: „Am să cresc mare, și-am să-i arăt eu lui...”. Acesta e ochiul-hun. Hunii, îmi spunea tata în copilărie, după vreo carte de istorie românească, au fost cei mai crunți dintre barbari, ei erau canibali. De altfel, hunii au lăsat în limba franceză un cuvânt – *orge* = căpcăun. Ași fi putut găsi un cuvânt care să exprime mai adecvat adâncă, cruda sete de răzbunare/dreptate, ecou/răspunsul la o cruntă, sălbatică fărădelege?

14. Momos, zeflemistul Momos, se adresează „unuia din Lojă...”, care poate fi unul din cei 30, unul de la CC, oricare din cinicii fără scrupule, în stare de orice pentru carieră, consum, confort personal etc. De fapt, îndemnurile sale sunt niște false îndemnuri, prin ele Momos îi face portretul psihologic, moral, spunându-i că, el, de fapt, cum s-a născut...a înfipt mâinile în sânul matern etc... Aici însă Momos nu mai e doar un zeflemitor, el este „un înecat pe lună plină”, un îmbolnăvit de ideal – a sparge clopotul zilei de sticlă, a trezi din moleșala lor somnolentele secole, un ideal pe care și-l asumă, printre acei „alții” toată „ceata” lui Simplicius, inclusiv el.

Frecvența raportare a poeziei optzeciștilor basarabeni la promoția Dabija-Lari, evitând situarea ei tranșantă în contextul propriu-zis al optzecismului, are o, cel puțin, dublă justificare: 1) impactul liricii șaptezeciștilor a fost inițial, pentru viitorii iconoclaști, de o noutate incitantă, readucând în discuție criteriul poeticului, confundat trei decenii cu eticul și civicul; 2) optzecismul din Basarabia este (și) un rezultat al tensiunilor polemice dintre poetica „răsturnărilor vizionare” (M. Cimpoi) și cerebralitatea ironico-ludică a postmodernilor (de mai târziu). Cu atât mai mult cu cât, teleologic, și unii și ceilalți jinduiau același fruct oprit: evadarea din CANONul realismului socialist, desființarea limbajului de lemn al convenției lirismului evenimential și adulteriu, regăsirea eului rătăcit pe șantierul depersonalizant al literaturii colectiviste. Detașându-se de reveriile ireale, cu un desen grațios, calofil, și de delirul ontic al lucrurilor, lirica optzecistă se desprinde, lent, de imnologia „leneșă” a generației „ochiului al treilea”, redându-i „profetului mut” și „sybile”-lor, pe care le reiau cu o dezinvoltură tipic postmodernă, vocea gravă a premonițiilor sfârșitului, a prăbușirilor apocaliptice. Contrariant, la prima vedere, pentru esența inetnicistă (în sensul că se simte eliberată de teroarea miturilor naționale întemeietoare) a postmodernismului, mesajul mesianic al optzeciștilor basarabeni își trage, totuși, sevele din elanul revendicărilor naționale din anii 1987-1991. Relativ compatibile în spirit, dar intolerante (cu toată loialitatea postmodernă față de intransigențele de orice fel) în gîlceava familială iscată de problema monopolului asupra patrimoniului moral al *revoluției*, cele două „mesianisme” diferă radical atât în cazuistica expresiei lirice, cât și în substanță. Proaspăt „clasicizații”, seduși de fecunditatea discursului poetic populist, revigorează retorica model Goga, temporizînd deplina reabilitare a esteticului, iar ultimii, îndrituiți oarecum indirect cu responsabilitatea garantării continuității explorărilor artistice, îi caută angoasei existențiale și naționale o expresie care să umilească în același timp desuetudinea publicisticii rimate. Diferendul nu stă deci exclusiv în ireconciliabila opoziție dintre eleganța caftanului și stînjenitoarea tăietură a fracului. Supravegheată de cenzură, subversivitatea șaptezeciștilor basarabeni călătorește la început în lectica aluziei și a viziunilor romantice, ulterior însă, brusc dezgolită de farmecul sugestiei, ea accentuează miza optzecistă pe funcția po(i)etică a discursului. De aici încolo, „avangardele” (șaptezecismul și optzecismul, în accepțiile lor locale) basarabene vor afirma ambițiile și vocația celor istorice, formulînd două atitudini divergente: pe de o parte, o atitudine apăsător politică, iar, pe de altă parte, o atitudine estetică (subiectivitate a trăirii, suficiență sfidînd limitele, act pur de contemplație), chiar dacă nu fără implicații ale est-eticului, așa cum îl înțelegea, de exemplu, și Florin Iaru (vezi poemul *Est-etica*) pe urmele Monicăi Lovinescu.

Alimentat de poezia românească interbelică și postbelică, precum și de poezia universală a secolului al XX-lea, inclusiv de simbolismul rus (Valerii Briusov, Veaceslav Ivanov, Nikolai Gumiliov, Igor Severeanin ș.a.), mesianismul optzecist poartă, indiscutabil, amprenta livrescului. Oricît de subliniată, ea nu estompează natura rebelă și mucenicia mesianic-apocaliptică a demersului liric, valabil estetic atunci cînd substanța afectivă se forjează concomitent cu cea a expresiei. Refuzînd soluțiile gordiene de tip romantic („înfricoșate răzbunări”, „temniți large” sau muștrătoare lovituri voievodale cu „paloșul la fund”), mesianismul poezilor optzeciști e misionar estetic. Densitatea simbolurilor mito-creștine și al parabolei discursive sau eliptice, cristalizate într-un limbaj ce alternează ludic informația erudită și oralitatea ostentativă, articulează un *stil limbut*, ahtiat de spectacol și oarecum nepreocupat de problema accesibilității, esențială pentru vechea înțelegere a mesianismului.

Andrei Țurcanu, Emilian Galaicu-Păun, Teo Chiriac, Valeriu Matei, Ghenadie Postolachi, Vlad Neagoe, Aura Cristi aduc o mărturie nouă despre soarta Basarabiei și destinul omului contemporan, nuanțîndu-le prin simbol, alegorie, parabolă, mit, inclusiv în versiunile ludice și ironice ale acestora, toate plasate însă sub zodia unor orizonturi apocaliptice, individuale sau

colective. Agresați de Răul unui „secol nebun”, acești poeți din Basarabia par să refacă un traseu liric ce cuprinde în doze fluctuante atât oscilațiile dilematice, între Dumnezeu și Satan, ale lui Ch. Baudelaire, naufragiul rimbaldian în valurile ademenitoare ale infernului, exasperantul sentiment bacovian al claustrării ființei (expuse putrefacției și trecerii), cât și, într-o prefigurare ascensională, speranța creștină a lui Paul Claudel, sau, la noi, a lui L. Blaga, T. Arghezi, A. Blandiana, Nicolae Ionel ș.a.. Bibliografia în continuă proliferare a acestor autori nu ne permite luxul decelărilor categorice, strâns corelate axiologic sub cupolele unei viziuni panoramice. Respingerea romantismului mesianic de tip exploziv (de la *Cîntarea României* a lui A. Russo la A. Păunescu și L. Lari), propensiunea pentru registre stilistice proteiforme, recunoscutul deja blazon ironic, cu scînteieri de cinism și senzorialitate despuiată, limfatică sînt semnele sigure ale unor mutații retorice diferențiatore de o tradiție ce a renăscut ori de cîte ori ființa națională sau umană au (pre-)simțit licărul sinistru al sfîrșitului.

* * *

Conform evoluției *naturale* a cunoașterii, înainte de biblic și biblici au fost miticul (politeist) și miticii. La Andrei Țurcanu (*Cămașa lui Nessos*, 1988, ediția a II-a – 1995) miticul e un pretext pentru a alegoriza o experiență existențială și o istorie care nu pot fi altfel comunicate (de fapt, editate).

Epopoe lirică de o structură polifonică singulară în literatura română din Basarabia, îmbinînd osmotic virtualitățile combinatorii ale versului liber și austeritatea marțială a tiparelor clasice, exercițiu de virtuozitate tehnică, amalgam de digresiuni publicistice și variații eseistice de prozopoem, *Cămașa lui Nessos* este, cum arătăm și cu o altă ocazie (aprope de savoarea optzecistă a autocitării), un Don Quijote al poeziei generației „Ochiului al treilea”. Pseudoîncheietor de pluton al șaptezecismului, Andrei Țurcanu (nu uităm contribuția sa de mentor al cenaclului gazetei *Tinerimea Moldovei* care a lansat și cîteva nume – să nu ne scumpim nici aici – sonore ale optzecismului) recurge la ofensiva șireată a calului troian, care cucerește... așteptînd: invitația, căderea nopții, somnul... Competent cartograf al liricii generației Dabija-Lari, el inițiază o disidență lirică structural optzecistă, afirmînd, implicit, conștiința unei sensibilități antiidilice, depoetizante și deretorizante, descălțate, am zice – și-am și zis – de condurii (croiți din mucava roz, răzmuiați de un potop de rouă și lacrimi) ai imaginarului neoromantic. Nici unul dintre comentatorii volumului *Cămașa lui Nessos* nu-i găsesc poetului un loc printre postmoderni, chiar dacă demersul recuperator și balansarea comedie-tragedie îl situează în afara generației sale biologice. În literatură, în artă în genere, subiectele friabile au emblema solitudinii incomode. Andrei Țurcanu va fi probabil revendicat de optzecism drept autor care a pus metodă și inteligență la instituirea noului concept de poezie în Basarabia. Iată că o și facem.

Hoffmannizînd motive de un grotesc morbid, metaforic; expresionist în patosul subiectiv al eului transgresînd fenomenologia realului; aluziv parnasian în deschiderea spre mit și exotic; manierist în construcția metaforei, imitînd, paradoxal!, succulența șocantă, naturalistă a intuițiilor fatidice, potențate de imaginea lunii din proza lui Fănuș Neagu („pulpa galbenă a lunii”, „luna dansa/ca un șold de femeie”, „luna trufașă își tîrîie cornul însîngerat/pe sticla violetă a cerului”, „nufărul lunii răsfrîntă”), dar și din poezia lui F. G. Lorca, criticul-poet face o poezie cu mari disponibilități repertoriale și stilistice. O mirifică și turbulentă epifanie a spiritului postmodern în Basarabia, într-o provincie care mai gîndea încă (atunci, în 1988) poezia ca pe un fel de materie primă pentru șlagăre.

Într-un deloc tradiționalist „Cuvînt înainte”, integrat materiei volumului (în ediția a II-a este împins și „mai în interior”, fiind plasat după poemul *Ars poetica*, recuperat din partea finală a cărții din motive ce fac și mai explicit gestul), poetul oferă generos cheile cetății sale și tocmai de aceea atitudinea pare suspectă. Pe de o parte, e o asigurare, pentru cenzură, că mesajul – da, cel „tematico-ideologic” – nu subminează „orînduirea sovietică” (e abia anul 1988), reprezentînd

o nevinovată călătorie fantezistă, pe de altă parte, e un avertisment pentru sensibilizarea complicității cititorului: nici un autor nu-și poate demonta pînă la infinitezimal parabolele.

Zămislit, deci, ca o formă de rezistență la „somniașia colectivă dezagregantă” (poetică și politică!) și declarat „absolut autentic” (cu inocența cronicarului care își încredințează eventualul cititor că el, onestul, nu scrie „basne” și „ocări” pe capul neamului), „jurnalul” developează o călătorie într-un spațiu himeric, fantasticul mitic avînd ca pandant utopia onirică, proiecție esopică a unui real deghizat retoric, ușor recognoscibil, uneori, în secvențele reportericești asemănătoare celor din *Jubileu*: „O sală arhiplină./Lumini,/Lumini./reflectoare puternice/și o cortină în roz./De după cortină apare el / de mîină cu-n înger sinistru. / O flacăra străină și rece /fi pîlpîie în ochii metalici/pe față îi joacă/semnele unei sclerozări, / iminente /și un zîmbet fardat copios”. Aparent clarificatoare, descifrările auctoriale ale toposurilor cărții (Arcadia – „țară mitică a armoniei idilice”, Ababua – „oraș imaginar”, Hipnos – „cetate a somnambuliei” etc.) în spiritul modelului eliotian-valeryan al comentariului la propria operă și, la fel de probabil, în cel cantemirian al *Scării...* din *Istoria ieroglifică* sau al *Prologului* și al *Epistolie*-i budăi-deleanești din *Țiganiada*, provin în esență dintr-o altă teamă decît aceea de a nu fi înțeles. Ambigui călăuze, parantezele explicative vizează o nu mai puțin ambiguă criptă, care, ridicată, înfățișează sarcofagul răsturnat al bine cunoscutei realități. Alegoria postmodernă își caută o nouă modalitate de acreditare a moralei. Eterogenitatea materialului mitologic și literar, evocarea (aluzivă sau directă) a istoriei contemporane (lupta de pe râul Odra, asaltul Berlinului, holocaustul, revoluția basarabeană și consecințele ei etc.), meditația deprimantă, contemplația extatică sau confesiunile lui Abélard, de o senzualitate suav-violentă, se structurează pe o carcasă diacronic-sincronică, barocă în carnația ei, inteligibilă și savuroasă prin fuziunea comediei existenței cu cea a literaturii.

Captiv al unui timp revolut, la capătul căruia palpită numai speranța („sînt singurul exemplar din speța ce mai speră”), eul liric îmbracă măștile unor personaje literare și mitologice: Simplicimus, personajul narator, centaurul Hiron, Momos, zeul zeflemelii la grecii antici, Don Quijote, Abélard, Profetul, Harap Alb. Călătoria inițiată, sugerată și de conotațiile originare ale măștilor, reunite – recuperator și relativizate – în spațiul elastic al unui text postmodern, se derulează într-o tensiune afectivă ce evoluează de la parodie și ironia blîndă la pamfletul hiperlucid, pigmentat și cu concluzii formulate în termeni de sociologie, politologie și antropologie (etno)culturală (vezi eseul *Celula suferindă*) pînă la pregnanța viziunilor escatologice și sfișierea hamletiană a eroului. Fantoma fostei URSS, universul kafkian-orwellian (Gr. Chiper) bîntuie într-un decor butaforic, insinuare a ideii de decadență spirituală și desfrîu tehnicist. Ca și unitatea personajului, distribuită în simboluri literare și mitice, Arcadia (comunistă, utopică), cu abundența ei iluzorie sau perversă se revelă, de fapt, ca un tărîm care conține/anunță celelalte țări și cetăți: Stramonia, țara nebuniei, Hypnos, cetatea somnambuliei, Onyros, cetatea stărilor delirante, Lotofagia, țara uitării, Lemuria, țara duhurilor rele. Monumentalitatea lugubră a liderilor/idolilor comuniști, obediența „deputaților din masă plastică” transpar vizibil din accentele păstoase de satiră swiftiană. Senilă și sclerotică, inundată de ovații mecanice, această lume se destramă și/sau se deformează, suprarrealist, precum cea din pictura lui Salvador Dali: „pendulul greu al ceasornicului se îndoie”... Calitatea de insurgent (*The insurgent nr.1*) a Soarelui în Liga Stramoniei (=Lagărul socialist!), dispariția sacrului („În prescură / strangulat e Sfîntul Duh”), defilarea „legiunilor de arhangheli spilcuiți” (nomenclaturisti!) accentuează alienant absurdă așteptare a mîntuitorului „cu nume Godot”. De la postura eroi-comică de toreador („sînt azi toreador” sau la cea de iconoclast („îngreșat de viață / sfarm zei de stearină”) pînă la conștiința tragică a deșertăciunii revoltei individuale din poezia *Hotar* (adăugată ediției a II-a ca ecou al deziluziilor exprimate în *Celula suferindă*), inițierea eroului (lăsînd loc și insinuării posibilului) sfîrșește într-o mentalitate defetistă ce metamorfozează, într-un proces halucinant, realitatea în somn, somnul în vis, visul în moarte, iar moartea în... speranță: „Stau împietrit / golit de orice speranță, / caut abisul în care să mă azvîrl / ca într-o baie a uitării de sine. / De pretutindeni mă asaltează / alicele unui ecou / cu numele antice zeite Analtevs /...analtevs-analtevs-analtevs.../ Fac un pas. Aștept. Încă un pas. / Cătinel,

/clătinându-mă, / simt cum mă cuprinde somnul / atoateiertătorul”. Mîntuitorul somn în care gestică, desigur, energiile regeneratoare. Precedat de *Tauromahia* și *Acasă*, primul, expresie a rebelității și a „setei de ruină”, al doilea, a ingenuității vârstei de aur, molestate de timp și memorie, ciclul *Adagio final*, anexat noii ediții, cum observa cu subtilitate Gr. Chiper, „lasă poarta deschisă unei noi spirale”¹ a cunoașterii, cu orizontul închis doar de limitele vederii fizice și spirituale, dinamice totuși, ale experienței umane. Nostalgia după ceasul *Zero*, al aflării în timpul paralel al latentelor elanuri virile, din *Diptic perpetuu*, al patrulea și ultimul text inedit din ediția a doua, și a „lupoacei roșcate din vise” (*Moartea lupului*), care nu e numai metafora animalului totemic al geto-dacilor ci, mai mult, iluzia femeii ideale, morgantice, ar merita o discuție aparte în contextul temei iubirii – obsesive, tandre, lascive și pline de intensitate totodată – din *Tînguirile lui Abelard*, *Antologia poeziei de dragoste* sau din alte poeme. Evocarea intertextualizantă a erosului eminescian, la nivel de titlu (*Dorință*, *Sara pe deal*), tatonarea frăgezimii voluptăților telurice („Așa-mi spuse, mlădiindu-și / talia de viespe ea”), ca și implicarea, subtilă, în discurs a liricii argheziene ori labișiene („Azi – liber-liber! – mă-nfășoară / un curcubeu. În trena lui / sînt rege falnic”), din poezia *Iluzii*, își asumă pios-polemic labișiana declarație „Azi sînt îndrăgostit, e-un curcubeu / De-asupra lumii sufletului meu”). Negociindu-și condiția culturală într-un permanent dialog cu înaintașii, lirica de dragoste a lui Andrei Țurcanu afirmă o senzualitate fără complexe, chiar dacă o face în interiorul unui model temperat la nivelul îndrăznelilor de limbaj: Un exemplu: „Trupu-mi jubila cucernic, / prins în tactul unui rit – / tandru lut, fluid părelnic / într-un trandafir torid” (*Vis*). Și, ca să încheiem aici, mai dăm un distih din *Melancolie*, care conturează, pe cît se poate de exact, importanța sentimentului iubirii, ca șansă de supraviețuire și echilibru al ființei în această carte dominată de antiteza luminii orbitoare și a întunericului, între care agonizează un roșu dens în nuanțe și semnificații: „Printre foile cărții aceste sînni iubitei / amețitoare miresme de toamnă împrăștie”.

Sensibilitate toxică a uneltor criticii tradiționaliste și retractilitatea școlărească (din prea multă *școlire* literară sovietică) în fața „moderniștilor” n-au favorizat receptarea adecvată, cel puțin flexibilă a cărții lui Andrei Țurcanu. De exemplu, chiar și Gheorghe Mazilu, un analist care n-a împușcat toată viața numai în alb, îi reproșă, pueril, *Cămășii lui Nessos*, lipsa unui „ghid” al „luminii și al coerenței, al logicii rigide” sau... prezența unui „lirism anecdotic”, a „stărilor extravagante”, a „aspirațiilor banale” și a „reveriilor sterile”². Judecăți care au treabă cu textul cam cum s-ar mula comentariul critic pe frescele din Atlantida.

Ocolind o polemică oricum pleonastică, avansăm opinia că volumul *Cămășii lui Nessos* este, în literatura din Basarabia, unul din primele, dacă nu întîiul act poetic din această provincie în care lirismul se produce simultan cu reflecția teoretică asupra condiției sale și a coexistenței cu celelalte forme de manifestare a literaturii în Supratext, în textul culturii. A unei culturi încolțite din toate părțile de haitele unui regim inuman, ai cărui urmași nu au părăsit, încă, scena istoriei.

O carte cu relief. O victorie asupra inerțiilor în explorarea domeniului poeziei.³

Note și bibliografie

1. Vezi Grigore Chiper, **Disecția calotei înghețate**, *Contrafort*, Anul III, nr. 3 (17), 1996, p. 5.
2. Cf. Gheorghe Mazilu, **Riscul experimentului**, *Nistru*, nr. 2, 1990, p. 12.
3. Continuarea acestor rînduri, scrise de ceva vreme, urma să se producă într-o prefață, pe care autorul mi-o solicitase pentru o viitoare antologie de autor, dar... o convorbire telefonică, în jurul unui alt manuscris (expediat și acesta electronic), funcționează ca un fel de reziliere a contractului nostru oral. Stau acum, îngropat între fișe, și mă-ntreb: se schimbă oare ceva în percepția poeziei, dacă se modifică perceperea poetului? Andrei Țurcanu este și un remarcabil critic, remarcabil chiar și prin tăceri, un critic pînă în măduva rimelor sale exasperate de un timp nemilos. Nu am nici o îndoială că Va afla răspunsul înaintea mea. Îl admir. Și pentru că iubește literatura cu o furie inclementă (savantă, totuși), justițiară, de discipol corobanian. La mulți ani, Domnule Profesor!

Nimeni, la data apariției volumului de poezii „Cămașa lui Nessos” (1988), nu lua în serios veleitățile de poet ale criticului literar Andrei Țurcanu. Mult mai târziu, la a doua ediție (din 1996), „Cămașa lui Nessos”, transliterată în grafie latină, avea parte de elogi entuziasmate nu numai aici, dar și în Țară. E adevărat, unii l-au tratat cu condescendență, alții chiar cu o malițiozitate nedisimulată. Cel mai cicălit, Em. Galaicu-Păun, de exemplu, l-a luat fără menajamente în bășcălie, fiind sigur că „autorul își va învinge boala ..., care ... nu va recidiva”, arătându-se, în consecință, mai degrabă o Xantipă decât o Cassandra oraculară precum s-ar fi vrut.

Că Andrei Țurcanu scria poezii de multă vreme știa mai multă lume, dar cine ar fi gândit, acum douăzeci de ani, că peisajul poeziei basarabene, odată cu „Cămașa lui Nessos”, va arăta fundamental altfel de cum ne obișnuiserăm? Volumul a apărut în 1988, în același an cu „Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine” de Vladimir Beșleagă, ambele fiind cam toată zestrea noastră literară de sertar care nu a putut ori, în cazul plachetei lui Andrei Țurcanu, nu ar fi putut trece de îngrădirile cenzurii sovietice. Mai apoi, cărți ca „Elegii pentru mintea cea de pe urmă” (2000), „Destin întors” (2005), „Iisus prin miriști” (2006), „Suferințele centaurului” (2008) și „Estuar” (2008) semnate de același autor vor deveni replici și repere pentru stări generale de spirit, pentru atitudini afective și realități mentale, definitorii nu numai pentru literatură, dar și pentru întreaga noastră societate aflată într-o mult prea întinsă tranziție.

În „O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia” (Ediția a III-a revăzută și adăugită, București, 2002) Mihai Cimpoi remarcă: „Seninătatea olimpică nu e atât naturală, cât elaborată, la Andrei Țurcanu, adept ortodox al clasicismului fundamental, dar tentat totuși – în deviația organică – de expresionism și manierism, versurile având uneori caracter de digitatio, de solfegiu. În volumul „Cămașa lui Nessos” (Chișinău, 1988, ed. II, tot acolo, 1996) apare ca un constructor de carte în sens cartezian (cartea lumii + cartea eului) și mallarméan (cartea utopică), preferând doricul corinticului și ionicului, adică simplitatea imperativă. Degustătorul clasicist de medievalități și antichități readuse spre a-și construi o lume aurorală pe ingenuul Simplicimus, înțeleptul Chiron și pe Cavalerul Tristei Figuri Don Quijote, pe „disperatul îndrăgostit” Abelard și pe ironicul Momos și conjugă mai multe localități utopice: Arcadia, Hypnos, Oniros, Lotofagia (tărâm al uitării), Ababuá (localitatea simbolizând absurdul), Stramonia (țara laurilor și a laureaților), Lemuria (tărâm populat de duhurile rele). Gesturile de constructor sunt astfel evident justițiere, având ca scop, romantic, repunerea lumii contemporane în temeuri arhetipale: „Alb fâlfâit./ Trap în diez./ Tril. Nechezat./ Alămuri. Topaze./ Șuier prelung./ Șes, numai șes/ imaculat./ Flăcări./ Amiază”(„Ritm primordial”).

De la „Cămașa lui Nessos” până la ultima plachetă de poeme, „Estuar”, creația lui Andrei Țurcanu punctează o adevărată odisee inițiativă, o călătorie prin labirinturile unei lumi naufragiate, fără un ax interior, pândită de pretutindeni de agresivitatea unor forțe malefice omniprezente, căzută în vid sau risipită în neant („pe râpă curge mana”), o lume care finalizează cu fulgurante „luminișuri” heideggeriene și, în sfârșit, cu un „estuar”, o ieșire la Mare, o regăsire în fața infinitului, a morții, a lui Dumnezeu. De altfel, încă o paralelă se impune între poezia lui Andrei Țurcanu și romanul suspomenit al lui Vladimir Beșleagă: labirintul și, îndărătnicia, asumată cu luciditate, oarba rătăcire prin bezele sale sunt caracteristice în egală măsură pentru ambii autori. Voința de înțelegere și suferința, adâncă suferință a lucidității („Să trăiești în sânul infernului cu voința de marmoră de a-l înțelege”, spunea un poet italian) îi ridică pe ambii autori dincolo de absurdul neantizant al modernilor și dincolo de indiferenta, caleidoscopica babilonie postmodernistă. Mihai Cimpoi avea perfectă dreptate, remarcând o conștiință justițiară în „Cămașa lui Nessos”. Ochiul atroce al poetului, „ochiul de sticlă” e

dublat de un altul „care plânge”. În ambii universul real al beznelor, răsfrânt, e refăcut în unitatea arhetipală a unei umanități care, de la începuturile lumii, vede, suferă, disperă, nădăjduiește, râde cu ironie, stigmatizează, mereu în tiparele fundamentale ale unor simboluri, personaje de mit, literare, istorice emblematic.

Ideea esențială, tragică, a întregii sale poezii e că lumea, în care trăim, e măcinată în adâncuri de forțe malefice, e o lume a aparențelor, a închiderilor succesive și a dezagregării. De aici și statutul specific al eului poetic cu nenumăratele sale metamorfoze. Ca într-un perpetuu spectacol din teatrul unui actor, autorul schimbă în permanență măștile, nu și cămașa îmbrăcată cu voie, dar și printr-un destin implacabil. Această continuă schimbare de „voci” lirice are efecte binefăcătoare în plan artistic. Poezia evită „căldicelul” monocord, monologismul univoc, sentimental sau justițiar, e înlocuit de o structură lirică polifonică, cu sincopile interne ale unei trăiri dramatice „pe muchie”, la o maximă temperatură a emoției lirice. Pe de altă parte, obișnuita, pentru o bună parte din poezia noastră, modelare a lumii în alb și negru (ori în culoare roză) e substituită de o imagine rembrandtiană policromă, a tonurilor care țâșnesc din abisurile unui negru dens ori, dimpotrivă, sunt înghițite cu o lăcomie fără de saț de crepusculul unei nopți demoniace.

Ipostaziat într-o „ceată” de personaje, eul poetic face note, adună file scrise de „o mână necunoscută”, îngână litanii, murmură descântece, se lasă cuprins de viziuni oraculare, se lasă purtat de otrăvurile vitriolului, de dulceața inefabilă a cântului, se dezlănțuie în imprecății, oficiază, exultă imnic. Vocile se schimbă contrapunctic, registrele lirice se întrepătrund într-o largă mișcare simfonică, ghidată în adânc de temele fundamentale ale închiderii și deschiderii afective, istorice, ontologice. Încercat de iluzii și dezamăgiri, de angoase și accese de „dreaptă mânia” într-o lume în disoluție, într-o existență copleșită de somnolență și dezechilibre interioare, poetul suferă, pe rând, drama cotidianului masificat și mortificator, trăiește supliciul spațiilor închise, a vidului existențial (opusul viului), e încrâncenat în fața degradării iremediabile a materiei (sugestie simbolică a unei istorii căzută în barbarie). Realitățile se confruntă și se confundă mereu multiplicându-se și devorându-se într-o continuă dezlănțuire de forțe antagoniste, aidoma „sciziparilor barbari” care au invadat pe nesimțite cetatea din poezia „Barbarii dinlăuntrul cetății”. Interogațiile turburi alternează cu stările de maximă luciditate, aparențele sunt strălucite de esențe, orizonturile se surpă în bezne, pateticele elanuri sunt înghițite de hăurile disperării, „zidurile de cetate” se transformă în „var”, laptele se face zer, vinul degradează în oțet. Totul e cuprins de invazia unor forțe primare, distructive, dizolvante. Multiplicarea sub diverse aspecte a opoziției „divin – demonic” nu are sfârșit, prefigurând, chiar în primul volum, o „mică” cosmogonie, un întreg sistem poetic cu reluări, aprofundări sau nuanțări a „epopeii (cum i-a zis Nicolae Leahu) lirice”. Ceea ce se desprinde din această „odisee” e luciditatea unui spirit acid, polemic, avându-l ca bun și credincios însoțitor pe „suferindul” Chiron, iar în volumele următoare pe Iisus „călcând desculț prin miriști”

Imaginea esențializată a eului însă e a unui magician, „cu jăratul pe limbă”, care râvnește să schimbe lumea, să exorcizeze răul din ea prin litanii, descântece, oracule vizonare. De altfel, e o atitudine programatică anunțată în „Ars poetica” volumului cu care debuta, la 40 de ani, poetul Andrei Țurcanu, într-un stil care îl diferențiază favorabil între poeții „ochiului al treilea”: „Otravă rumenă mi-e fructul/ ce l-am dat luminii./ crescut în sine-/ moarte și-nviere./ Seninu-i aspru, nedeschis vederii,/ cuțite împlântă adânc/ în trupuri androgine”. E un început neobișnuit chiar și pentru o lume structurată antitetic, prefigurată într-un limbaj sincopat (o altă trăsătură esențială a poeziei sale), extraordinar de concentrat. Însăși creația, concepută obișnuit ca un act divin, e o „otravă rumenă”, o esență puternică, vivificatoare pentru materia aflată în stare de somnolență sau degradare. Alfa și Omega, sau cum zice poetul, moartea și învierea, sfârșitul și începutul creației, a fructului cu otravă rumenă (sănătoasă, în înțelegerea populară a acestui cuvânt) se află în adevărul dur („seninu-i aspru”, aidoma stelei eminesciene, „nedeschis vederii”), în adevărul dur care taie („cuțite împlântă adânc în trupuri androgine”) sau, altfel spus, în spiritul care modifică inocența dintâi a androginității nediferențiate, emblema unității primordiale, dar, într-o tradiție mai recentă, și o figurare a anormalității. Fructul, investit cu o

mare semnificație, este nu numai o expresie a stărilor de potențialitate, dar și un mit al Facerii, al plâsmuirii, al construirii unei lumi răsturnate, al demonismului care se insinuează prin „ispitire”: „Oglinzi –/ ascunse-n inimi –/ opaline/ se sparg de măști frumoase/ tremurânde,/ spre carnea-albastră a seminței blânde/ se-ntind spoite-n aur/ ispitele feline”.

Proba inițiativă, executată pe trupurile incapabile să se deschidă, este reluată, interiorizată gradat pe seria de senzori pe care le generează și le comportă într-un anume fel coraportul „carne (trup) – spirit”, două ipostaze polare ale poftelor lumești. Dualitatea este multiplicată și amestecată încontinuu într-un act al cunoașterii mistice (sau magice), căci oglinzile opaline, ascunse în inimi, se sparg de măștile frumoase tremurânde ale lumii fictive, adică în gustarea semințelor blânde ale fructului cu otravă rumenă. Ispitele grațioase, e adevărat, „spoite-n aur”, tind spre carne-albastră (un joc de semnificații: „trupuri androgine” și „carne-albastră a seminței blânde”) a spiritului, a esențelor pure ale lumii. Mierea cunoașterii e amestecată cu fiere, iar sâmburii, o expresie a beatitudinii și împlinirii supreme a spiritului, a sufletului călător, „prind colte”, germinează: „Grei, fagurii se-amestecă/ cu fiere./ curg sâmburii./ în suflet călător prind colte./ grimase și himere/ strivite pier de bolte./ picioarele-mi se scaldă/ în undelemnul serii”. Grimasele și himerele, tot ce e efemer piere strivit de boltă (de acum înainte aceasta este, de regulă, una de sticlă, sugerând un spațiu închis) și această poantă ușor ambiguă cu reminiscențe din mitul cristic „picioarele-mi se scaldă în undelemnul serii” aruncă o lumină nouă peste întregul poem.

Majoritatea textelor din „Cămașa lui Nessos” sunt construite conform unor ecuații, în căutarea unui „numitor comun”, după anumite legi. Este arta transfigurării unei lumi complexe, când la fiecare pas „viul”, „binele”, „umanul”, „sacru” se află sub amenințarea directă a „răului”, a „viermelui”, a forțelor demonice. Totul parcă s-ar zbate în chingile unei magii negre. În răspăr cu imaginea senină și idilică a unei „guri de rai” din poezia de atunci, Andrei Țurcanu recurge la toposul „lumii pe dos”, dând o antiutopie cu o lume imaginară în care până și „fructul” poetului e „otravă rumenă”, oglinzile sunt opaline, iar fagurii „amestecați cu fiere”. De obicei, Andrei Țurcanu scrie un text cu alt text sau, mai exact spus, în texte cunoscute rescrie un alt text. Remarcabil e poemul „Sara pe deal”, unde stingerea, putrefacția, veștețirea, pierderea în smârcuri, într-un cuvânt, demonicul se insinuează cu o putere copleșitoare în toate formele vieții: „Cocoși răgușiți se aruncă în cenușa apusului/ pe dealuri nourii dospesc un gri fără capăt/ ochiul lunii sașiu se pierde în smârcuri/ lumina e veștedă pe fețele pruncilor/ prin ceruri se plimbă păuni fără coadă/ fructul rumen pălește/ mana plaiului piere suptă de o tulpure vrajă./ Invizibilul vierme/ își pune coroana de aur/ pe o gură de rai nunta începe”.

Spațiul sacru, frumusețea divină, dar nu numai din „sara” eminesciană, sunt amenințate de forțele malefice, omniprezente în peisajul degradat, terifiant. Un „rău” ontologic, simbolizat printr-o „tulpure vrajă”, se întinde ca o caracatiță, acoperind, înghițind mana, puterea vitală a acestui „picior de plai”. Viermele, creatură depărtată de regalitate, își pune... coroana de aur. El este mirele, nu Poetul, nu Eroul din basm, nu Voevodul, nu Ciobănelul. Începe, ne dăm seama, o nunta mioritică pe dos. De acum înainte „viermele” invizibil, simbol al maleficului, pune stăpânire și pe o bună bucată a lumii imaginare a poetului.

Că demoniacul, în toate formele și înfățișările sale, e o „temă cu variațiuni” în poezia lui Andrei Țurcanu, azi nu mai încape îndoială, și se aruncă în ochi chiar de la primul volum. Dar în acel timp crepuscular și în somnolența colectivă, numită poetic starea de repaus (generația mai veche îi zicea stagnare), era dezonorant să vezi ceea ce e „nedeschis vederii”. O explicație găsim în „Cuvânt înainte”: „Unica libertate de a vedea și a înțelege totul, în lipsa reperelor și perspectivelor, devine un stigmat, o cămașă în flăcări, ca și aceea pe care perfidul Nessos i-a trimis-o lui Hercule”. „Interior în roșu aprins” este, în acest sens, un poem antologic, de o mare forță de expresie: „Măiculeană de negară:/ pleată-n vânt, ochii în seară./ Plânsă-i turma, nuna moare/ gândul arde, iarba doare.// Gura strâmbă adevărul/ îl rostește. Putred, măru/ oțetește vraja, lunca./Strâns-în-chingi-ne-leagă-strunga.// Ploaia susură-n garafă./ “Vai, nădejdea e o gafă!” –/ trâmbează în allegro/ vierme roș cu capul negru”. Încă un text în text, o „Mioriță” cu sens întors (titlul volumului de mai târziu „Destin întors” este edificator). O măiculeană de

negară (sugestie a cosmicului care se închide în neant), o lună-nună care nu se ridică pe cer, ci moare, la mijloc poetul sau cititorul, adică fiecare din noi simțind cu intensitate cum gândul arde și iarba doare. De ce? „Explicația” cade în lovituri implacabile și metodice de ghilotină: adevărul e mort, o gură strâmbă nu poate spune decât adevăruri strâmbe, mărul primordial, mărul adamic, mărul cunoașterii, mărul vieții e putred și își împrăștie putreziciunea printr-o contaminare agresivă peste toate cele din jur. Efectul uman, social, istoric este unul de coerciție absolută, generală, „strâns-în-chingi-ne-leagă-strunga”. Și sfârșitul, ca un capac peste un coșciug. În acest „interior în roș-aprins” orizonturile ploii s-au îngustat la o... garafă iar alături, într-un paralelism de opoziție cu această restrângere prin închidere și strangulare a omenescului și a naturii, victoria „viermelui roș cu capul negru”. După ce în „Sara pe deal” și-a pus coroana de aur, aici se află în elementul său de „Conducător”, el dictează cu emfază, „trâmbițează în alegro” inutilitatea speranței. În „interiorul în roș-aprins”, în imperiul răului, nădejdea e gafă. O spune, însă, viermele. Și dincolo nu putem să nu simțim pulsația inversă a emoției lirice. Nu întâmplător autorul pune aceste „improvizații” în gura lui Momos, zeul zeflemelei. Cel care își bate joc de noi, cei închingați în strungă, spunându-ne că nădejdea e o gafă, viermele adică, este, la rândul-i, „strâmbat” de ironicul zeu al desișurilor silvane, apărut lângă Simplicimus, zice autorul, din pădurea Cighiros.

Am stăruit mai mult asupra acestei poezii emblematice, având în centru hiperbola nu mai puțin emblemată a viermelui, o hiperbolă care prin refracția „vocii” lirice devine o litotă. Este aici și în întreaga poezie a lui Andrei Țurcanu un joc subtil de oglinzi paralele, de voci lirice care se întretaie, se interferează, se suprapun, creează dublete și opoziții, într-o „teatralitate” care nu e alta decât a unei lumi ieșite din țâțâni, o lume în mijlocul căreia un Hamlet modern îmbracă, pe rând, măștile celui care disperă și ale celui care nădăjduiește, ale ironistului și ale vizionarului, ale îndrăgostitului de lume și ale îngreșatului de viață. Iar peste toate, mereu egale cu sine, într-un patos unic de exorcizare a demonului, neschimbate rămân ardența tonului și luciditatea viziunii. Păcat numai că această densă, această mare poezie vine prea încet, *din viitor*, către noi ori, mai exact spus, păcat că noi venim prea încet *azi* către ea. „Pe lângă noi, în mersul de vierme, trece în neant momentul eroic, clipa de glorie”, spune Andrei Țurcanu într-un poem mai recent. Într-adevăr, multe trec pe lângă noi într-o nemerită, strigătoare la cer, uitare. „Aici se moare încet, fără grabă/ în ritmul luminii de toamnă/ care se-ngroașă până devine grea, de cenușă.// Nu mai aștept semnalul.// Lângă noptatice țărături/ îmi sfâșii carnea, ies din pielea de lup, mă mut într-o piatră/ și strig în gura genunii:// *Lăsați-mă să urlu și să uit./ Lăsați-mă să urlu și să uit./ Lăsați-mă să urlu și să uit*”. Bucata citată am luat-o din ultimul volum „Estuar” și poartă un titlu semnificativ, „Strigăt”.

Ion Plămădeală | Deconstrucție și textualism: câteva delimitări

Din momentul constituirii sale ca practică filosofică și literară distinctă, începînd cu deceniul 7 al secolului trecut, deconstrucția a stîrnit deopotrivă reacții de adeziune și respingere. Ultimele proveneau în mare parte dintr-un segment al filosofiei îndatorat tradiției analitice și, mai puțin, din cercurile teoretico-literare de sorginte pozitivistă. Pentru mulți comentatori, care adeseori nici nu se oboseau cu lectura textelor sale „absconse” (Habermas este un caz notoriu), Derrida și deconstrucția deveniseră etichete pentru a desemna nediferențiat o producție culturală „radicală” sub numele de „relativism”, „postmodernism”, „nihilism”, „scepticism” ș.a. O acuză frecventă, proferată la adresa întregului „poststructuralism” (de care, în mod abuziv, se asociază opera lui Derrida), este cea de „textualism”, pe linia structuralismului lingvistic saussurian. La modul elementar, este vizată concepția după care omul și lumea în care acesta trăiește reprezintă constructe culturale, efecte ale sistemelor lingvistice și culturale, deci este respins adevărul „obiectiv” ca adecvare a discursurilor noastre la realitate etc. În domeniul comunicării literare, ar fi vorba de restrîngerea interesului la artefactul textual și ignorarea polului producerii auctoriale și celui al receptării, cu aceleași efecte relativiste și solipsiste în planul cunoașterii și eticii.

Una dintre cele mai cunoscute formulări derrideene care a inspirat aceste critici este *Il n'a pas de hors-texte*, a cărei traducere literală ar fi „Nu există un afara textului”. Pe cît de faimoasă și scandalosă la origine, este o propoziție care a prilejuit interpretări dintre cele mai controversate și totodată denaturate, fie din rea sau bună credință. Ca un exemplu dintre acestea din urmă poate servi opinia exprimată de Tzvetan Todorov, că pentru Derrida lumea nici nu există [1, p. 184] și astfel el denunță indirect ceea ce alții au categorisit ca fiind „idealism lingvistic” [2, p.75] sau „imperialism textual”.

Pentru prima oară Jacques Derrida enunță acest aforism în lucrarea sa din 1967 *De la grammatologie*, în capitolul „*acest periculos supliment...*”. Luat între ghilimele, titlul este un citat din romanul *Émile ou de l'Éducation* al lui J.- J. Rousseau, pornind de la care Derrida întreprinde o lectură extinsă a întregii opere a lui Rousseau prin raportare la conceptele de „supliment”, „diferență”, „scriere” și „vorbire”, care manifestă compulsiunea filosofului iluminist de a regăsi îndărătul efectelor corupătoare și alienante ale culturii, în special ale scrierii, îndărătul semnelor substitutive, reprezentative și caduce ale acesteia, o prezență plină a naturii materne și a spiritului, a comunicării și sensului neîntinat de medierile semnelor civilizatoionale.

Urmărind numeroasele ocurențe ale conceptului în lucrările lui Rousseau, degajînd semnificații pe cît de variate pe atît de eterogene, Derrida ajunge să contureze o logică „stranie” sau aporetică a **suplimentului**, acest cuvînt comun care numește și un adaos și o substituție (*supplément/suppléant*), constituind plenitudinea pozitivă a lucrului la care este adăugat, dar rămînînd concomitent exterior acestuia (conform latinescului *extra*). Contrar convingerii lui Rousseau, că suplimentul ar fi ceva inesențial adăugat unei entități de o plenitudine desăvîrșită (cultura fiind un supliment al naturii, iar scrierea – al vorbirii), Derrida susține că, dimpotrivă, dacă ceva ar fi complet în sine însuși, nimic nu i s-ar mai putea adăuga, astfel că suplimentul apare doar acolo unde există de fapt o lipsă, o absență originară. De unde, avînd în vedere opozițiile binare metafizice (natură/cultură; alb/negru; bărbat/femeie; suflet/corp; conținut/formă; semnificat/semnificant etc.), termenul secund, devalorizat în tradiția filosofiei metafizice, se dovedește a fi o condiție pentru existența și definirea primului (pretins original și autosuficient sieși), pentru a-i completa acestuia o deficiență originară – el rezidă ascuns, tănuit în ultimul, cu care formează o relație numită de către Derrida „invaginare”. În urma deconstrucției textului rousseauist iese în evidență o structură contradictorie a suplimentului, ce excede violent opozițiile predicative ale logii clasice metafizice, el nefiind nici esență, nici act, nici exterior, nici interior, „nici prezență, nici absență” [3, p.222], deci evitînd rezolvarea antinomiei prin sinteza dialectică, și, ca atare, nefiind subsumabil unei ontologii, adică unei filosofii a Ființei (*ontos*). Contrar ororii lui Rousseau față de tot ce constituie intermediarul, față de artificiile culturale care se interpun, ca „re-prezentări”, între absență și „plenitudinea absolută” a prezenței, alimentîndu-i voința

de a se întoarce continuu la sursa originatoare a ființei, Derrida relevă că deja la sursă se află suplimentul. Concluzia sa, pe care în bună parte o extrage chiar din logica internă a textului rousseauist, derobându-se intenției explicite a acestuia, este că mediile suplimentare produc deja sensul instanței de care ele diferă: „mirajul lucrului însuși, a prezenței imediate, a percepției originare. Imediatețea este derivată. Totul începe de la ceea ce este intermediar” [Ibid., p. 226], iar natura acționează, paradoxal, ca factor suplimentar al culturii. Deci cōpiile, reprezentările, semnele creează ideea originalului, iar acesta e întotdeauna amînat în manifestarea sa ca prezență plină prin munca di-ferenței (sau „diferanței”, în altă variantă de traducere, din fr.: *différance*)¹, fiind imposibil de apropiat. Originalul (bunăoară, sensul relevat de lectura hermeneutică tradițională) se manifestă ca efect (amînat) al semnelor, al suplimentelor, scriiturii, prezența sa fiind o formă particulară a absenței, manifestată în text sub formă de mărci, „urme”, „invaginări”, di-ferențe.

Derrida respinge presupuziția logocentrică a metafizicii, conform căreia cuvintele formează expresia nemediată a unui temei ne-lingvistic (ceea ce ar constitui obiectul direct al percepției – un obiect fizic, o idee sau o formă platonice etc.). Un rezultat al acestei presupuziții globale a fost deprecierea scrierii față de vorbire în tradiția filosofiei occidentale, prima fiind asociată, de la Aristotel și pînă la Hegel ², cu tot ceea ce ține de artificial, convențional, alienare și absență, iar cealaltă cu rațiunea, naturalul și autenticitatea. La fel, condamnarea reprezentării în sensul mimesisului, repudiată începînd cu Platon ca fiind o copie sau replică infidelă a adevărului sau realității și comportînd efecte nocive asupra comunității, de unde importanța anamnezei, a memorării/recuperării originii pierdute, inclusiv prin formele logosului. Ca și Heidegger mai devreme, Derrida va sublinia caracterul nonreprezentativ, autoreflexiv al limbajului, manifestat paradigmatic de limbajul poetic.

Pentru Derrida, literatura artistică întruchipează alteritatea radicală în raport cu discursul filosofic, este „*un tout autre discours*” pentru filosofie, iar această diferență nu se mărginește la opozițiile retorico-logice ale formelor discursivității, ci implică o tensiune și confruntări de forțe din clipa în care demersul filosofic își pune întrebarea „ce este literatura?”. În exercițiul deconstrucției, chestiunea e reformulată, atacată în lestul ei ontologic: „este literatura un **este**? O esență?” sau literaritatea e dislocată de o *différance* originară? Contrar oricărui esențialism și recuzînd teza lui Austin despre actele ficționale ca fiind „neserioase”, „etiolate”, „parazitînd” pe actele de vorbire „normale”, Derrida plasează literatura într-un domeniu al libertății neîngrădite, rezultînd inclusiv din capacitatea scrierii, a oricărui enunț, litere, *grammé* de a fi iterate în orice context și de a funcționa în absența unui emitent identificabil, a unei referințe, context sau destinatar precis [v. 6, p. 59]. La început a fost Cuvîntul, Același și Unic, dar prin facultatea sa de a putea fi repetat, de către alții și în alte contexte, el devine subiect de interpretare și de(re)contextualizare, întotdeauna alte lecturi ale

¹ Derrida pornește de la interrelația celor două sensuri de bază pe care le degajă același cuvînt „*différance*”, pronunțat la fel, dar scris diferit (încă un argument în favoarea distincției sale dintre scriere și sens): 1) a diferența și 2) a amîna în timp, ambele servindu-i pentru ilustrarea ideii de ruptură, desfacere, glisare, devenire a sensului. „*Différance*”, scris cu „a”, constituie semnul deopotrivă ca diferență față de celelalte semne în cadrul sistemului lingvistic, precum a demonstrat Saussure, și față de ceea ce el semnifică – o ruptură/deviație/”spațiere temporală” în raport cu ceea ce reprezintă. Semnificantul „amîna”, „temporizează” conceptul semnificat în orice moment al lanțului semiozic, sensul este funcție a diferențelor dintre cuvinte. La nivel ontologic, contrar metafizicii prezenței, „diferanța” precede esența, dar nu ca origine instauratoare, ci ca principiu generator de diferențe, ca „non-origine”. Dacă lucrurile există în virtutea diferenței lor față de alte lucruri, iar aceasta instituie raportul spațiu-timp, nici o identitate absolută, ca „prezență-în-sine”, nu e posibilă, precum nici un adevăr ultim, liber de contingentele spațio-temporale. Sensul nu este un dat, ci un produs al jocului diferențial: „Trebuie deci să admitem, înaintea oricărei disocieri limbă/vorbire, cod/mesaj etc., (...) o producție sistematică de diferențe, o diferență” [apud 4, p.96-97]. „Diferanța”, care derivă din conceptul de „urmă” al lui S. Freud, se apropie sub anumite aspecte de conceptele diferenței ale lui Nietzsche, Kierkegaard, de “diferența ontico-ontologică” a lui Heidegger, deși aceasta, conform lui Derrida, nu reușește să iasă din cadrul metafizicii prezenței, al culturii logocentrice, întrucît nu rupe definitiv cu speranța că s-ar putea restabili o uniune între cuvînt și Ființă [Derrida, 5, p. 24–29]. Precum „diferanța” este anterioară Ființei, ca non-ființă sau „existență absentă”, „urma” precede orice prezență a lucrului, care își definește existența prin ceea ce el nu este, deci prin diferența față de o absență care îl instituie și pe care gîndirea metafizică are tendința să îl excludă ca secundaritate.

² Atitudine ilustrată exemplar de Rousseau, care asociază scrierea și funcția scriitorului cu violența, ca un supliment, adaos inutil și periculos al culturii ce pervertește inocența naturală a individului trăind în comuniune cu natura și cu semenii săi, înlocuind comunicarea față în față a vorbirii „pline” cu artificiile și convențiile alienante ale scrierii.

sale sînt posibile și nici o iterare nu îi poate recupera o prezumată identitate de sens, acesta prezentîndu-se implacabil în forma „diferanței” și diseminării. „În legătură cu aceasta, am insistat adeseori că nu există incompatibilitate între repetiție și noutatea a ceea ce este diferit. (...) o diferență provoacă totdeauna devierea repetiției. Numesc aceasta „iterabilitate”, cînd survine altul (*itara*, în sanscrită) în reiterare. (...) Ineditul apare, fie că vrem sau nu, în multiplicitatea repetițiilor” [7]. Literatura manifestă un excepțional potențial deconstructiv, ce poate fi valorificat prin o practică aparte a lecturii: „A fost necesar să analizăm, să punem în acțiune, atît în textul de istorie a filosofiei, cît și în cel numit „literar” (de exemplu, cel al lui Mallarmé), anumite mărci pe care le-am numit prin analogie indecidabile, adică unități de simulacru, de „false” proprietăți verbale, nominale sau semantice, care nu se pretează înțelegerii în opoziția filosofică” [8, p. 58].

Astfel, punînd în scenă logica indecidabilă a suplimentului în scrierile lui Rousseau, ambiguitatea sa structurală, Derrida formulează strategia lecturii deconstructive, care urmează să se insereze în distanța dintre ceea ce autorul intenționează să spună (*vouloir-dire*) și ceea ce el, operînd în interiorul resurselor și logicii unei limbi, spune efectiv prin scriitura sa. El scrie într-o limbă și într-o logică pe care discursul său idiomatic nu le poate nicidecum domina, e un sistem ale cărui reguli le aplică și care, totodată, în o anumită măsură îl guvernează. De unde, „lectura trebuie să vizeze întotdeauna un anumit raport, ce rămîne neobservat de către scriitor, între ceea ce el stăpînește și ceea ce nu poate controla din schemele limbii de care uzează, ... iar acest raport este o **structură semnificantă** (s.n. – I.P.) pe care lectura critică trebuie să o producă” [3, p.227]. A citi, în sensul deconstrucției, nu se reduce la reconstituirea, în manieră pasivă, reproductivă a conținutului unui sens cristalizat, ci contribuie la producerea sa diferențială și activă. Astfel Derrida reiterează distincția pe care a operat-o în altă lucrare timpurie, *Vocea și fenomenul*, consacrată fenomenologiei husserliene, între „comentariu” și „interpretare”, înțelegînd prin primul „comentariul recapitulant” (*redoublant*), ce nu se abate de la „sensul direct” al textului, iar prin interpretare o enunțare a semnificațiilor implicite în linia unei intenționalități textuale profunde. Ambele însă trebuie depășite prin lectura transversală a deconstrucției, care le excede în direcția unei deschideri extraordinare spre „un dincolo”, spre o alteritate. Totodată, trebuie menționat aici un pasaj revelator din *De la grammatologie*, care de obicei e trecut cu vederea de criticii sau detractorii deconstrucției: „Fără îndoială, acest moment al comentariului duplicator³ trebuie să-și găsească locul în lectura critică. Dacă ar fi trecut cu vederea și nu i s-ar respecta toate exigențele clasice, ceea ce nu este un lucru ușor și solicită toate instrumentele criticii tradiționale, producerea critică riscă să se orienteze în indiferent ce direcție și să-și aroge dreptul de a emite orice fel de afirmații” [Ibid., p. 227]⁴. În continuarea pasajului citat Derrida atenționează totodată asupra limitelor inerente ale acestei abordări clasice explicative: „această indispensabilă rampă (*garde fou*) nu a făcut întotdeauna decît să *protejeze*, însă niciodată nu a *deschis* o lectură”. Cu privire la „comentariul duplicator”, trebuie evitată și înțelegerea sa ca repetiție literală a unui text, după ce hermeneutica gadameriană a insistat că orice traducere, oricît de fidelă, este deja o interpretare. De aceea, Derrida va reveni ulterior cu precizări: „Momentul pe care eu l-am numit, probabil sîngaci, „comentariu duplicator”, nu presupune autoidentitatea „sensului”, ci o relativă stabilitate a interpretării dominante (incluzînd autointerpretarea) a textului comentat” și, „eventual, nu ar fi trebuit să numesc aceasta comentariu” [9, p. 143]. Prin urmare, și comentariul este deja o interpretare, dar una care se menține în stabilitatea interpretării logocentrice tradiționale, pe care deconstrucția trebuie să o includă în strategia sa de lectură, ca prim moment, indispensabil, căci altfel „într-adevăr poți să spui orișice, iar eu nu am acceptat și nu am încurajat niciodată să afirmi orice ” [Ibid., p.144-145]. Fără acest moment al interpretării dominante, reflectat în comentariul filologic, nu ar exista acel consens minimal în baza căruia se formează comunitățile interpretative. Un minimum de inteligibilitate (ceea ce Barthes respingea ca *doxa*) a textelor canonice ale unei culturi reprezintă premisa de la care pornesc cele mai originale comentarii.

³ A cărui sarcină constă, inclusiv, în reproducerea fidelă și „respectuoasă” a „raportului conștient, volițional, intențional pe care scriitorul îl instituie în conexiunile sale cu istoria...” [3, p.227]. Deci intenționalitatea auctorială nu este evacuată din lectură, avînd rolul protegiitor de „parapet” (*garde-fou*) în calea exceselor interpretative.

⁴ Cu referire la acest pasaj, Hiliss J. Miller menționează acribia filologică a criticii derrideene, pe care o derivă din tradiția metodei critice franceze „*explication de texte*”, metodă pe care Derrida o ilustrează prin exces și exuberanță stilistică” [6, p.75]. Nu ar fi greșit nici de a califica lectura respectivă o formă de „*close reading*”.

Concomitent, deși nu se rezumă la dublarea hermeneutică a textului, lectura deconstructivă își interzice transgresarea acestuia în direcția unui referent exterior, de ordin metafizic, istoric sau psiho-biografic, care să fie „în afara scriiturii în general” – ceva pre- sau extra-textual, fie că se numește „lucrul-în-sine”, „semnificat transcendent” sau altfel. Presupuziția nu e că nu ar exista „lucruri” sau „lume” în afara textului, cum socoate orice idealism, ci că acestea nu se pot sustrage textualității sau „diferanței” prezentându-se ca „prezențe pline” ce pot fi cunoscute „în sine”. Este vorba de incapacitatea noastră de a surmonta propriile orizonturi și presupuziții, faptul că sîntem încastrați în diverse rețele, de ordin socio-cultural, istoric, lingvistic, politic etc., ceea ce în altă parte definește ca fiind „textul general”, „arhi-textul” sau „textualitatea” (prin care, de altfel, se anulează opoziția interior/exterior). Într-o anumită măsură, această înțelegere poate fi apropiată de concepția heideggeriană a cercului hermeneutic.

Prin urmare, susține Derrida, „nu există un afara textului”, un extra-text, iar în continuarea eseului *Despre gramatologie* reformulează acest „enunț axial” cu tentă polemică antilogocentrică: „nu există nimic dincolo de text” (*il n'a rien hors du texte*). Respectiv, denunță orice „lectură transcendentă” a textului, efectuată dintr-o perspectivă istorică sau psiho-biografică, bunăoară. De altfel, deja în *Vocea și fenomenul* își propunea să-l abordeze pe Husserl prin o lectură „transversală”, „adică în o lectură care nu poate fi doar cea a comentariului, nici cea a interpretării” [10, p.98], deschizînd astfel un spațiu textual în care deconstrucția ar excede conceptualitatea logocentrismului. Conform presupuziției sale metodologice, „noi urmăream să atingem punctul unei anume exteriorități față de totalitatea epocii logocentrice” [3, p.231], pornind de la care devine posibilă deconstrucția acestei conceptualități totalizante. În acest sens, deconstrucția, ca al doilea gest al „dublei lecturi”, ilustrată perfect de figura chiasmului, survine ca destabilizare și subminare a „interpretării dominante” tradiționale, prin valorizarea acelor „alterități” ale textului care îi contrazic sensul patent, intenționalitatea de suprafață, punîndu-i în lumină aporiile și ambivalența semantică ireductibilă și ilustrîndu-i eșecul de a disimula și a-și apropria alteritatea⁵. Este ceea ce el numește „indecidabil”, sau „urmă”, „scriitură”, „di-ferență”, „pată oarbă”, „dubla constrîngere” (*double bind*) etc. – toate „non-concepte” ale „diseminării” textuale avînd funcție diferențială. Sălășluind în pluriere, interstițiile – (opozițiile metafizice) – textelor interpretate, ele reprezintă semne ale libertății și forței semnificațiilor de a genera o infinitudine de contexte și sisteme diferențiale. Un caz tipic de indecidabil este, am văzut, „suplimentul” lui Rousseau. De asemenea, la Platon, „*pharmakon*” desemnează concomitent un remediu și drog otrăvitor, nefiind nici unul, nici altul⁶, iar sensul textului alternează indecidabil între aceste două sensuri conexe. Astfel de „cuvinte indecidabile” (altul ar fi *hymen* la Mallarmé, *Parergon* la Kant, *Geist* la Heidegger), relevă cu exemplaritate acele locuri, discontinuități, fante ale discursului în care acesta „nu mai poate domina, judeca, decide între pozitiv și negativ, bine și rău, adevăr și minciună. De unde, tentația de a le exclude din limbaj și din cetate, pentru a reconstitui omogenitatea imposibilă a unui discurs, text, a unui corpus politic” [12, p. 92].

În mod pertinent, „enunțul axial” *il n'a pas de hors texte* trebuie interpretat deci prin ceea ce Derrida numește „scriitura (textualitatea) generală” sau „arhi-text”, în termenii unei „generalizări fără limite a textului” ghidate de convingerea strategică ce animă de la origine efortul său deconstructiv, anume că „orice freiaj conceptual constă în transformarea, adică deformarea unui raport acreditat, autorizat între un cuvînt și un concept, între un trop și cea ce se considera în mod interesat ca fiind indeplasabil, un sens primitiv, propriu, literal sau curent” [13, p. 447]. În eseu inaugural din 1979, cu titlul *A supraviețui* (eng. *Living On*), inserat în culegerea *Deconstructon and Criticism*, care a stat la originea Școlii din Yale, Derrida se referă anume la o astfel de generalizare sau nemărginită

⁵ Derrida vizează tradiția metafizică care a gândit și înțeles pluralitatea prin reducere la Unul și alteritatea – la Același, începînd cu Platon, care relaționa toate instanțele fenomenului (*phainomena*) cu *eidos*-ul integrator, cu Aristotel, înțelegînd ființările în raport cu principiul unificator *ousia*, și pînă la Kant, care subsuma întreaga varietate a cunoașterii conceptelor și categoriilor transcendente.

⁶ „...(*pharmakon* nu este nici leacul nici otrava, nici binele nici răul, nici interiorul nici exteriorul, nici vorbirea nici scriitura; *suplementul* nu este nici un plus nici un minus, nici un exterior nici complementul vreunui interior, nici un accident nici o esență; *himenul* nu este nici confuzia nici distincția, nici identitatea nici diferența, nici consumarea nici virginitatea, nici vâlul nici dezvăluirea, nici interiorul nici exteriorul etc.; *gramul* (*le gramme*) nu este nici un semnificant nici un semnificat, nici un semn nici un lucru, nici o prezență nici o absență, nici o afirmație nici o negație etc.; spațierea (*l'espacement*) nu este nici spațiu nici timp; *începerea* nu este nici integritatea (începută) a unui început sau a unei simple tăieri nici simpla secundaritate. Nici/nici este, în același timp, sau/sau...)” [11, p. 388].

„debordare a textului”. El menționează aici că mutațiile produse în ultimii ani în redefinirea acestei noțiuni s-au orientat în direcția unei extraordinare extensiuni a limitelor tradiționale, textul nemaifiind „un corpus finit al scriiturii, un conținut încadrat într-o carte sau în marginile acesteia, ci o rețea diferențială, un țesut de urme trimițând indefinit la altceva, referindu-se la alte urme diferențiale. Textul debordează, dar fără a le absorbi într-o omogenitate nediferențiată, ...toate limitele care i se atribuiău pînă acum” [14, p.127-128]. Însă această subminare a limitelor a stîrnit, subliniază Derrida, numeroase critici pe anumite segmente ale discursului academic, din partea unor neoconservatori care în mod tendențios evitau să recunoască faptul că „nu era vorba de a extinde noțiunea textului la scara întregului extra-text și de a transforma lumea în bibliotecă, prin ștergerea tuturor limitelor, a tuturor barierelor” [Ibid., p. 128].

Într-un interviu oferit în 1981, intitulat *Deconstrucția și Celălalt*, Derrida declară tranșant următoarele: „Este totalmente fals să insinuezi că deconstrucția presupune suspendarea referinței. Ea este preocupată totdeauna de alteritatea limbajului. Nu am conștient să fiu surprins de către acei critici care iau opera mea drept o declarație că nu ar exista nimic dincolo de limbaj, că am fi cu toții întemnițați în limbaj; în timp ce am afirmat exact contrariul. Critica logocentrismului este înainte de toate o căutare a **celuilalt**, a **alterității limbajului**. Săptămînal primesc comentarii critice și studii asupra deconstrucției care pornesc de la premisa că „poststructuralismul”, cum îl numesc ei, se limitează la a spune că nu este nimic dincolo de limbaj, că am fi cu toții afundați în cuvinte – și alte stupidități de același gen” [15, p.154]. În realitate, efortul lecturii deconstructive este orientat să releve atît complexitatea chestiunii referinței, cît și inadecvarea acestui termen în înțelesul tradițional pentru a-l desemna pe celălalt. „Celălalt, care e dincolo de limbaj și care somează limbajul, nu este probabil un „referent” în sensul uzual pe care lingviștii l-au atribuit acestui termen” [Ibid.].

În 1988, semnînd postfața la *Limited Inc.*, intitulată *Pentru o etică a discuției*, prin care își încheie disputa cu John Searle pe marginea teoriei actelor de vorbire, Derrida constată că pentru mulți formula „nu există un extra-text” devenise atunci un slogan atribuit deconstrucției, răstălmăcit cu tendențiozitate. De aceea, revine cu precizări: „ceea ce eu desemnez prin „text” implică toate structurile numite „reale”, „economice”, „istorice”, socioinstituționale, pe scurt: toți referenții posibili” [9, p. 148]. Pentru a evita pe viitor alte confuzii, propune aici o formulare alternativă: „nu există nimic în afara contextului” sau, altfel, „ceea ce există este doar context” [Ibid., p.136], înțelegînd prin acesta fie vorbirea, viața, lumea, realul, istoria, iar deconstrucția se va referi la efortul de a lua în considerare contextul infinit, acordîndu-i o sporită atenție, precum și mișcării continue de recontextualizare. „Premisa de la care pornesc este următoarea: nici un sens nu se determină în afara contextului, dar nici un context nu permite saturația” [14, p.125]. Orice text funcționează ca un (con)text nelimitat; ceea ce face imposibilă situația de a accede la un punct exterior, care să fie „în afara” textului. Acesta rămîne infinit divizibil, susceptibil de fracturări nelimitate prin diferitele moduri în care hotarele contextului sînt trasate în diverse ocazii de aplicarea practică a sensului, iar această nesfîrșită fracturare face posibilă deconstrucția.

Prin urmare, departe de orice acuze de „nihilism”, „formalism”, „solipsism” ș.a.⁷, textualismul se manifestă la Derrida ca o extremă sensibilitate la infinitele nuanțe ale textului, la puterile proprii semnificantului de a actualiza/reprima problematici existențiale, etice, politice etc. Într-o lume a discursurilor de autoritate (politică, științifică, religioasă sau filozofică), care promovează valorile instituționalizate ca firești, „naturale” (deopotrivă în societățile totalitare –cele comuniste de ieri sau fundamentaliste de azi –, dar și în cele neoliberale actuale), deconstrucția se impune ca o modalitate specifică de lectură etică a textului, ca „o infinită vigilență, infinită interogație în numele unei prezențe ce stă să vină...” [16, p.40]. Lectura deconstructivistă urmărește să releve punctele de plecare indisputabile, acționînd ca instanțe fundaționiste ale ființei și sensului. Întotdeauna există o responsabilitate în însuși gestul de a alege în favoarea unui sau altui temei. Contrar opiniei persistente în anumite cercuri intelectuale, aplicarea deconstrucției nu se reduce la o analiză dezintegrantă sau anihilantă⁸, ci implică și momentul depășirii acestui mod de gîndire; este momentul

⁷ Reluate, bunăoară, de același Tz. Todorov în ultima sa carte *La littérature en péril* (Flammarion, coll., Paris, 2007), cu referire la un textualism generalizat de extracție structuralistă, dar, implicit, și la un „nihilism” deconstrucționist predominant „mai ales în universitățile americane” etc.

⁸ Deconstrucția este, susține J. Caputo, „o filosofie a dragostei și sacrificiului” în raport cu ireductibilitatea Celuilalt. [17, p.1]. Referindu-se la o pretinsă „ariditate intelectuală” a deconstrucției, Derrida afirmă răsplatit: „Fără o

constructiv al deconstrucției – ea recurge la alte moduri de gândire, examinând textul străin sub aspecte neprevăzute de autor, corelându-l cu alte texte. Prin modul specific de lectură ea transformă textul în alte contexte; gândirea deconstrucției se dezvoltă în relație strânsă și privilegiată cu altă gândire, tradiție și text, de la care pornește și în urmarea cărora întâlnește „alteritatea radicală”⁹. Deconstrucția nu tinde să dezvăluie în ce mod o anumită operă ar fi putut să devină mai reușită, realizată, ci pune în evidență că nedesăvârșirea sa este de fapt necesară, imanentă, iar omisiunea e structurală atât scrierii, cât și existenței și experienței umane în general. Derrida a insistat în numeroase rânduri asupra patosului etic ce animă lectura deconstrucției, al cărui punct de plecare este respectul și deferența față de text, sentimentul de gravă responsabilitate în raport cu singularitatea și alteritatea sa imprescriptibilă. Nu este vorba de o grilă impusă din exterior, căci logica destabilizării, de-sedimentării deconstructive este deja în acțiune în textele înseși, lectura acestora fiind doar o descriere a ceea ce se „se întâmplă” în ele, sau, în expresie derrideană, „totul este deja în Shakespeare (...), în Platon (...) sau în Kafka” [19, p.67].

Ca strategie interpretativă, deconstrucția afirmă alteritatea, multiplicitatea, fragmentul și marginea, umanitatea problematizată și periferică, iar în planul limbii semnificațiile reprimite, relegate în interstițiile scriiturii în favoarea unui sens dominant, abstras de raporturile sale cu materia semnificantă a scriiturii și cu incidențele utilizării contextuale.

Dacă este adevărat că nu putem ieși din orizontul textului, conform formulei „*Il n’y a pas d’hors texte*”, se impune o vigilență continuă în activitatea semnificantă și cea a lecturii, atenție sporită la cuvintele care spun mai mult decât exprimă, la ceea ce năzuiește să răzbată printre cuvinte, dar eșuează, la ceea ce rămîne nespus, la insondabil și inefabil ca „urme” ale unei ființe reduse la tăcere și uitare în o cultură dominată de voința de putere și cunoaștere.

Referințe bibliografice

1. Todorov, Tzvetan, *Literature and its Theorists. A Personal View of Twentieth-Century Criticism*, Routledge & Kegan Paul, London, 1988.
2. Putnam, Hilary, *Pragmatism: An Open Question*, Blackwell, Oxford, 1995.
3. Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1967.
4. Culler, Jonathan, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca, 1982.
5. Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972.
6. Miller, J. Hillis, *Derrida and Literature*, in vol. *Jacques Derrida and the Humanities. A Critical Reader*, (ed. by Tom Cohen), Cambridge University Press, New York, 2001, pp. 58-81.
7. Derrida, Jacques, *Autrui est secret parce qu’il est autre* // *Le Monde de l’éducation*, Paris, nr. 284, septembre 2000.
8. Derrida, Jacques, *Positions*, Éditions de Minuit, Paris, 1972.
9. Derrida, Jacques, *Limited Inc.*, Northwestern University Press, Evanston, 1988.
10. Derrida, Jacques, *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967.
11. Derrida, Jacques, *Diseminarea* (trad. și postfață de Cornel Mihai Ionescu), Univers Enciclopedic, București, 1997.
12. Derrida, Jacques, „*Il n’y a pas le narcissisme*” (*autobiophotographies*), in vol. Derrida J., *Points de suspension. Entretien*, Galilée, Paris, 1993.
13. Derrida, Jacques, *Du droit à la philosophie*, Galilée, Paris, 1990.
14. Derrida, Jacques, *Parages*, Galilée, Paris, 1986.
15. Derrida, Jacques, *Deconstruction and the Other*, in vol. Kearney, Richard, *Debates in Continental Philosophy: Conversations with Contemporary Thinkers*, Fordham University Press, New York, 2004, p. 139-156.
16. Caputo, John D., *Love Among the Deconstructibles: A Response to Gregg Lambert* // *Journal for Cultural and Religious Theory*, vol. 5, nr. 2, april 2004, p. 37-57.
17. Caputo, John D., *For Love of the Things Themselves: Derrida’s Hyper-Realism* // *Journal for Cultural and Religious Theory*, vol. 1, nr. 3, august 2000, p. 1-15.
18. Derrida, Jacques, *De l’esprit. Heidegger et la question*, Galilée, Paris, 1987.
19. Derrida, Jacques, *Acts of Literature*, edited by Derek Attridge, Routledge, New York, 1991.

anumită dragoste față de text nici o lectură nu e posibilă. În orice lectură se dă o luptă corp la corp între cititor și text, o încorporare a dorinței cititorului în text” [15, p.156].

⁹ „Iată de ce, fără a mă opune la ceea ce încerc să-i gândesc posibilitatea cea mai matinală, fără chiar a mă servi de alte cuvinte decât cele ale tradiției, eu urmez calea unei repetiții care întretaie calea alterității radicale (*tout autre*). **Alteritatea radicală se anunță în repetiția cea mai riguroasă**” [18, p.184 subl. n. – I.P.]. Nu altfel a procedat Heidegger în *Ființă și timp*: repetarea, demontarea (*Abbau*) și deconstrucția (*Destruktion*) tradiției ontologice (vezi titlul primului paragraf: *Necesitatea unei reluări explicite a întrebării privitoare la ființă*).

Natura omului este dialogică și socială, existența lui depinde de comunicarea simbolică cu *Altul*. Astăzi se vorbește tot mai mult despre existența unor principii dialogice de colonaționare a elementelor structurii umane sau a unor forme dialogice de exprimare a unității lumii. Iată de ce dialogul a devenit în ultimele decenii una dintre cele mai frecventate teme de discuție, atrăgând irevocabil atenția savanților interesați de potențialul euristic al acestui complex fenomen de interacțiune umană. Studiul dialogului se află la intersecția mai multor științe preocupate de diversele aspecte ale activității umane, el constituie nucleul unor discipline din cadrul *studiului comunicării* precum analiza conversațională, analiza dialogului, teoria actelor verbale, filosofia dialogistică și sociolingvistica interactivă. Demersul explicativ al structurii și mecanismelor de funcționare, al rolului pe care îl are dialogul în știința actuală este întotdeauna unul *interdisciplinar*, de regulă el cooptează diverse instrumente de lucru specifice domeniilor de investigație socială cum ar fi lingvistica, teoria literaturii, retorica, sociologia, antropologia, psihologia socială, logica, politologia, pedagogia etc.

Preocupările pentru dialog au o tradiție foarte veche, cu origini în retorica și în renumitele dispute filosofice antice. Structura, regulile de argumentație, construcțiile teoretice, strategiile și metodicele acestei forme de comunicare, accesibilă doar omului, au evoluat vreme de secole, timp în care eroii dialogurilor celebre s-au succedat implacabil, fiecare intervenind cu modificări dictate de propriile scopuri și motivații. În sens tradițional, dialogul (gr. *dialogos* – „discuție”; prep. *dia* – „prin”, *logos* – „cuvânt”, „sens”, „vorbire”) este o comunicare verbală (cu precădere orală) și rațională între doi subiecți, bazată pe sfera sensurilor convenționale ale cuvintelor care le asigură înțelegerea. Acest model de dialog, numit și *dialog logic* sau *referențial*, are un caracter teleologic, dialectic și urmărește o finalitate teoretico-informativă, vorbitorii reducându-se în fapt la formularea continuă a argumentelor. Din categoria dialogului logic face parte și renumitul „dialog filosofic” inițiat de Socrate și perfecționat de către Platon și Xenofon care își structurau textul după modelul dramatic, înscenând un schimb de informații prin intermediul căruia personajele purtătoare de cuvânt ale diferitelor idei filozofice își impuneau adevărul. Derivatele acestui dialog retoric sunt disputa, discuția polemică, interviul, dialogul pedagogic etc.

În perioada modernă și mai ales în secolul al XX-lea când principiul raționalității este detronat definitiv, dialogul căpătă noi valențe, devenind un fenomen complex și greu de cuprins într-o singură definiție. Sub influența sistemelor de gândire ale lui M. Buber, M. Bahtin, F. Jacques, D. Bohm ș.a. dialogul ajunge să fie considerat la momentul actual nu numai un instrument pe persuasiune dar și o formă verbală complexă, văzută ca proces de interinfluență intelectuală și comportamentală ce formează unitatea unor subiecți aflați în dependență și completare reciprocă. Prin prisma acestui model de dialog, comunicarea relevă o dinamică intersubiectivă de constituire a relațiilor dintre oameni, a convențiilor axiologice și a sensurilor legate de existența umană.

Drept pretext pentru apariția noului model de dialog au servit discuțiile din cadrul Cercului filozofic „Patmos” din Berlin (1919-1923), dar mai ales în cel al „Școlii Germano-Evreești din Marburg”, membrii cărora și-au propus să elaboreze un *nou tip de gândire* bazată pe dialog. Anunțându-se drept neokantinieni de orientare religioasă, cu influențe hegeliene declarate, animatorii acestor cercuri au criticat limbajul solipsist-monologic al filosofiei clasice care s-a orientat fie către *obiect*, fie către *sinele uman*. Potrivit acestor filosofi, „*noua gândire*” nu trebuie să se bazeze pe *cunoaștere*, ci pe *relație*; ea nu ar trebui să se limiteze la *contemplația* eului, ci să analizeze *procesul de constituire a acestuia*. Eul autentic este rezultatul orientării omului către „altceva” decât sinele său, el se poate afla în relații dialogice doar cu „altcineva”. Această generație de neokantinieni consideră că pivotul tuturor științelor umane este individul considerat în relațiile lui sociale. Postulatele lansate de Buber [1] – „*La început este relația*” – și de Rosenzweig [2] – „Din punctul de vedere a Noii gândiri, *eu gândesc, înseamnă că comunic*. A vorbi înseamnă a vorbi cu cineva și a gândi pentru altul, și acest Altul este un Altul concret care, spre deosebire de Subiectul abstract, nu este doar un privitor, ci un participant activ al actului

verbal în stare să răspundă ca un egal” [3, p. 99-133] – au anunțat bazele noului tip de gândire în științele umanitare care întotdeauna este pentru și orientat către Altul. Principiul gândirii dialogale devine preocuparea fundamentală a savanților Herman Cohen, Franz Rosenzweig, Martin Buber, Eugen Rosentock, Ferdinand Ebner, Gabriel Marcel ș.a., numiți de acum înainte *dialogiști* sau *dialogofili*, iar direcția pe care o trasează aceștia – *filozofie dialogică* sau *dialogistică*.

Datorită lui Buber, Rosenzweig și altor filosofi ai acestei școli practica dialogală ajunge să fie considerată o condiție existențială a omului. Această formă deosebită de comunicare are, după ei, un bogat potențial de perfecționare a proceselor de *cunoaștere în relație*, fiind și o acțiune de îmbogățire reciprocă a persoanelor responsabile și libere, precum și o activitate de coordonare a colectivelor de oameni în vederea unor performanțe sociale. Adevăratele realizări ale neokantiniienilor s-au dovedit a fi anti-individualismul lor pronunțat în studiului gândirii, promovarea ideii de reorientare a dialogului către problemele comunicării sociale și, mai ales, considerarea subiectivității drept antinomică lipsei de personalitate.

Potrivit lui Rosentock, presupuzițiile individualiste din științele umanistice își trag rădăcinile din antica gramatică greacă a cărei structură se centrează pe individul singular (nominativ - Eu). Dacă grecii ar fi presupus că gândirea pornește de la comunicare, ei, susține gânditorul, și-ar fi construit sistemul pornind de la vocativ care înseamnă în fond adresare către *Celălalt*. Scopul dialogiștilor a fost să depășească gândirea logică și gramatică și să o orienteze către natura socială a omului. Rosenzweig recunoaște caracterul comunitar al fenomenului de intersubiectivitate, circumscriindu-i dialogului o mulțime de voci cu o diversă proveniență socială: ideologie, politică, artă etc. În viziunea lui „dialogistica este mai mult decât relația „Eu–Tu”, dialogul fiind posibil doar într-o „lume comunitară în care prevalează judecata, diferența și conflictul” [4, p. 127-128]. În dialog oamenii comunică și își dispută ideile fără să ajungă la răspunsuri definitive. Principiul dialogic neagă ideea consensului sau a unui limbaj universal care ar aduce la „înțelegerea ideală”, de „ultimă” instanță între oameni, dialogul constituind adevăratul mecanism al progresului și al distrugerii sistemelor fixe.

În lucrarea *Steaua mântuirii* Rosenzweig își expune reperele unei ontologii originale care are la bază „gramatica erosului” sau altfel spus „limbajul iubirii”, construită după o altă logică: pe relația mistică dintre „Eu și Tu”. Dialogistul din Marburg a prefigurat ideea unei sfere „dia” a dialogului ca *loc de situare față-în-față a doi vorbitori aflați în vizorul observatorului divin*. În lumina acestor interpretări, dialogul este un contract uman care alimentează morala și etica de tip religios, în special, pe cea iudaică și creștină. Originea religioasă a relațiilor intersubiective, văzute ca o formă a „grației divine”, vor constitui abordările predilecte și ale celorlalți dialogiști. Ebner, spre exemplu, considera că orice „Tu” (cu sensul de „*altceva*”) este o proiecție a unicului „Tu veșnic”–Dumnezeu cu care omul dialoghează fără întrerupere.

Cel mai cunoscut astăzi dintre neokantinieni, „magistrul spiritual” al lor, se poate spune, teologul, istoricul, etnograful, antropologul, poetul Martin Buber lansează splendida idee *spațiului „între”* unde ființa dialogală a omului își relevă pe deplin autenticitatea ireductibilă la definiții logice sau psihologice. Prin abordarea reflexivă a relației de interioritate între Tu și Eu în lumina existențialismului religios gânditorul îmbogățește esențial filosofia antropologică contemporană. Celebra lucrare *Eu și Tu* îi consacră ideea centrală potrivit căreia existența este dialog între Dumnezeu (Tu-ul veșnic) și om, om și lume, om și ființa supremă. Concepția lui despre dialog este totodată simplă și genială: viața omului decurge în comunicare cu alți oameni asemănători cu el. Dialogul acesta este creativ și salvator dacă se desfășoară în corespundere cu preceptele lui Dumnezeu despre morală și dragoste față de semenii săi.

După Buber, Eu nu pot spune nimic despre mine fără să mă compar cu Altul. În gândirea filosofică tradițională nu a existat conceptul de Alter, ci doar cel de „alter-ego” care reprezintă ca atare chipuri ce îmi aparțin. Filosofia clasică germană a dezvoltat nenumărate discuții despre universul subiectivității umane, totuși, în acest sistem de gândire, „altul” este doar un obiect spre care se orientează cunoașterea subiectului. Relația subiect–obiect exclude categoric egalitatea părților, deoarece rațiunea este îndreptată către cunoașterea unei lumi străine și necunoscute. Descoperirea lui Buber constă în afirmația că termenii Eu și Tu sunt absolut egali ca importanță și că întâlnirea lor are loc într-o dimensiune concretă – spațiul „între”. Spiritul este ceva ce nu aparține nimănui dintre părțile care comunică, el se află într-o zonă intermediară. Conceptul „între” caracterizează sfera relațiilor interumane și constituie condiția existenței umane. „Între” este un anumit punct de vedere, un spațiu deosebit în care pot intra doar oamenii aflați în relații dialogice.

Lumea, natura și societatea sunt duble pentru om, fapt determinat de dubla lui poziție în lume și a atitudinii față de ea, exprimată prin două perechi de cuvinte în funcție de cele două moduri de intenționalitate: subiect–subiect; subiect–obiect. Prima pereche sau „cuvânt fundamental” este *Eu–Tu*. Tu-ul constituie Eu-l ca *persoană*: „Omul accede la Eu prin Tu”; Tu este fără de limite, este un întreg univers și nu un obiect: „Cine pronunță Tu nu are în vedere obiectul”. El însă nu poate fi separat de Eu căci devine condiția de existență a eului care se instituie astfel ca subiect. A doua pereche care exprimă un alt tip de atitudine a omului față de lume și semenii săi este cuvântul-pereche *Eu–Acela*. Orice Tu poate deveni un Acela care este o expresie a reificării lui Altul îmbrăcând forma unui obiect. Singurul Tu care nu devine niciodată un Acela este Dumnezeu. Omul cunoaște lumea, urmărește suprafața lucrurilor, se informează, și în felul acesta Eul poate cunoaște *ceva*. Însă, cunoscând lumea, omul nu devine un component al ei, lumea îi permite omului să o cunoască, dar ea nu-i răspunde, căci este un obiect. Adevărata relație poate avea loc numai între două persoane umane, „o relație de participare reciprocă, de adresare și răspuns mutual, care face posibil evenimentul ontologic al întâlnirii [...] Relația buberiană este întâlnire, prezență, adresare reciprocă, dialog.” [5, p. 16]

E binevenit aici să amintim și de o altă distincție foarte importantă pentru subiectul în discuție: Eu din cuvântul fundamental *Eu–Tu* este diferit de Eu din cuvântul fundamental *Eu–Acela*. Eu din *Eu–Acela* se manifestă ca un *individ* deosebit de alți indivizi asemănători pe care acesta îi întâlnește în sfera practică de fiecare zi și colaborează cu ei în vederea unui profit material. Această ipostază îi permite să ia cunoștință de sine ca subiect al unei experiențe utilitare extrem de necesară pentru viață. Eu din cuvântul fundamental *Eu–Tu* indică latura spirituală a ființei omului ce-i asigură statutul de *persoană* și-i conferă *individualitate*. În cazul acesta Eu ia cunoștință de sine ca subiectivitate doar intrând în relație cu altă persoană. Distincția se face în funcție de prezența sentimentului de participare la ființă: „Individul, după Buber, devine conștient de sine ca un mod-de-a-fi-așa-și-nu-altfel. Persoana devine conștientă de sine ca ceva care participă la ființă, ceva care există doar împreună cu alte ființe, și astfel ca ființă conștientă. Zicerii individului „Așa sunt eu” îi este contrapusă zicerea persoanei: „Eu sunt”. Străvechiul imperativ „cunoaște-te pe tine însuși” înseamnă, pentru individ: cunoaște-ți modul de a fi, iar pentru persoană: cunoaște-te ca ființă.” [6, p. 17-18]

Pentru a cuprinde un spectru cât mai mare de probleme, renumitul dialogist nu se limitează doar la expresia poetică și aforistică, ci crede necesar să rezerve spațiu și pentru explicitarea funcționării relației în cadrul creației artistice. În viziunea lui opera apare ca rezultat al solicitării lui Tu, căruia Eu îi răspunde. În ipostaza de obiect de cercetare opera este un Acela, care totuși „din nou se poate constitui ca un Tu la chemarea unui alt Eu”. „A crea înseamnă a da la iveală (Schaffen ist Schöpfen), a inventa înseamnă a găsi. Actul de configurare este descoperire (Entdeckung). În măsura în care realizez, eu descopăr. Eu scot forma la iveală – în lumea lui Acela. Opera creată e un lucru printre alte lucruri, ea poate să fie experimentată și descrisă ca o sumă de proprietăți. Dar pentru receptor, ea poate să se întrupeze de nenumărate ori” [7, p. 37]. Cu alte cuvinte, opera este un obiect doar din considerente epistemologice, ea este „obiectul nemișcat ce închide în sine mișcarea nesfârșită” [8, p. 77] în care curge continuu viața subiectivă a lui Acela. Scriindu-și lucrările cam în același timp, savantul rus Mihail Bahtin va acorda mai multă atenție analizei fenomenului dialogic în textul artistic, fapt ce a prilejuit, chiar dacă nu imediat și nu întotdeauna în direcția pe care el a trasat-o, apariția unei noi paradigme metodologice în domeniul științei literaturii.

Proiectul dialogismului nu a fost pe deplin realizat din cauza fascinației pe care filosofii dialogului au manifestat-o față de limbajul mitic – o modă a intelectualilor anilor '20 –, totuși noua gândirea dialogală a marcat existențialismul (Marseile, Jaspers), fenomenologia (Sartre, Levinas), hermeneutica (Gadamer, Ricoeur), psihologia socială (Moscovici, Ivana Marková) și a constituit punctul de lansare al multor idei ale contemporanilor și în genere fundamentul gândirii științelor umanitare moderne. Ideea de *existență în comunicare* a fost susținută și de alți gânditori precum Sartre („existența-unul-cu-altul”), Jaspers (teoria „comunicării existențiale”), Ricoeur („fenomenul interlocuției în limbă”), Gadamer („construirea lui Eu prin intermediul lui Tu”), Levinas („în momentul când omul spune Eu, se adresează lui Alter”), Deleuze (Eul poate fi găsit doar „în dimensiunea profundă a lui Alter”), Coșeriu, Bohm. În a doua jumătate a secolului trecut știința literaturii asimilează și beneficiază din plin de metodologia dialogiștilor, încât prin anii '80

Todorov vorbește despre o autentică „*critică dialogică*” care este preocupată de arta scrierii ca „act de comunicare, ce consacră posibilitatea înțelegerii în numele unor valori comune” [9, p. 10].

În general, primul nume care amintește de abordarea contemporană a dialogului, a viziunii dialogice asupra lumii și operei artistice este savantul rus Mihail Bahtin. Cercetările lui științifice, efectuate la intersecția dintre filosofie, filologie și științele literaturii, prefigurează strategiile fundamentale ale gândirii sec. al XX-lea. Pornind de la problemele generale ale științelor umaniste, gândirea lui Bahtin se constituie în opoziție cu toate orientările estetico-filozofice contemporane: neokantianismul, filosofia limbii, stilistica, pozitivismul etc., profilând un model original, importanța căruia la etapa actuală este greu de exagerat.

Cea mai importantă realizare a lui Bahtin este, desigur, faimoasa elaborare a conceptului de *dialog* căruia i-a conferit statutul de fenomen cu semnificație universală ce a acumulat în sine toată vorbirea umană, toate raporturile și manifestările vieții omenești. Ființa umană este dialogică, iată de ce ea poate intra în relații dialogice care se pot stabili doar între oameni, între oameni și natură, între oameni și Dumnezeu. Dialogul caracterizează vorbirea și conștiința umană și, în genere, tot ce prezintă pentru om semnificație, sens și valoare. Însăși existența este dialogică, căci „a fi – pentru Bahtin – înseamnă a veni în contact dialogal. Când dialogul ia sfârșit, sfârșește totul. De aceea dialogul, în fond, nu poate și nu trebuie să se sfârșească” [10, p. 356].

E bine cunoscută influența *Școlii de la Marburg* asupra lui Mihail Bahtin, de la renumiții dialogiști el a asimilat în mod creativ cunoștințe, arhetipuri spirituale, conținuturi logice și teoretice. Ideile lui Buber și cele ale lui Mihail Bahtin au evoluat aproximativ în aceeași ani. La fel ca și Buber, Bahtin respinge interpretarea gnoseologică a *eului* uman căruia i s-ar opune în procesul de cunoaștere un *non-eu*. Ambii gânditori promovează o singură paradigmă, însă răspunsurile referitoare la relațiile Eu și Tu diferă. Pentru Bahtin Eu–Altul este o dualitate absolută, pornind de la dualitatea *eu-pentru-sine* și *eu-pentru-celălalt*. Pentru savantul rus anume Altul constituie centrul dialogic, spre deosebire de Buber care mizează pe Tu ca expresie a unei comunități. La fel ca și Rosenzweig, Bahtin concepe dialogistica ca fiind o luptă de idei eterogene, o polifonie de semnificații în acțiune. Contribuția savantului rus la dezvoltarea dialogisticii constă în faptul că el a reușit să o scoată din sfera reflecției exclusiv filosofice și a dezvoltat-o în spațiul științei lingvistice și literare, lansând o spectaculoasă replică paradigmelor de gândire care au influențat aceste domenii în sec. al XX-lea – formalismul, marxismul, freudismul și existențialismul.

Pretextul unor prolifere replici au constituit pentru Bahtin cursurile de gnoseologie ale profesorului Ivan Vvedenski, neokantinian și fideian de la Universitatea din Peterburg, unde și-a făcut un timp studiile. Filosoful universitar și-a pus problema de a-l cunoaște pe Alter, ajungând la concluzia (kantiană) că aceasta este posibilă doar în limitele eului, abordare față de care Bahtin ia atitudine promptă. El se detașează de mentorul lui și urmează treptat o altă tradiție, numită mai târziu „științe ale spiritului”, reprezentată de filosofi de primă mărime în sec. al XX-lea precum Dilthey, Heidegger, Gadamer. Ideile lui Bahtin țin de preocupările științelor umanitare ale căror obiective le constituie omul prin esența și capacitatea lui de a intra în relație.

Sub acest aspect gândirea lui Bahtin suportă mai degrabă influența lui S. L. Frank, unul dintre cei mai importanți filosofi ai ortodoxismului și umanismului care și-a ținut cursurile la aceeași universitate. În studiile acestuia problema Eu și Tu este una centrală. După Frank, „eul meu” ce realmente îmi aparține numai în proces devine un „eu” în momentul întâlnirii cu „tu”. Relația Eu–Tu formează substanța lui Eu ca unul dintre punctele realității care se adresează către altele similare. În acest moment de comunicare Eu devine Noi, o unitate care se constituie de asemenea în dinamică. Noi este o realitate ce consemnează „existența în comunicare”, acest cuvânt are semnificația unei legături consubstanțiale dintre lumea mea interioară și cea exterioară, „experiența conform căreia lumea mea interioară își are originea în lumea exterioară ce mă înconjoară, experiența unui confort domestic pe care sufletul meu îl are” [11, p. 380]. Relația pe care Frank o descrie în lucrarea *Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии* este una dialogică. Tot lui Frank îi aparține ideea evidențierii a două tipuri sau forme de relații dialogice. Una dintre forme caracterizează relația cu un „tu” ce potențează solilitatea unui dușman, a unui intrus în spațiul privat al eului, pe care acesta îl simte drept „străin” și de care încearcă să se protejeze. Cealaltă formă a relației Eu–Tu dezvăluie un „tu” care, chiar dacă este perceput de către „eu” ca o realitate exterioară, îi dă totodată senzația unei

agreabile identități interioare. Această formă a relației alimentată din sentimentul de dragoste creștinească oferă posibilitatea de îmbogățire și completare reciprocă a oamenilor: „În afara stimei față de „celălalt” – în afara receptării lui „tu” ca realitate interioară – nu există o cunoaștere de sine încheiată, nu există un „eu” bine stabilit interior” [11, p. 367]. Se pare că această ultimă formă ce propagă fericita idee de întâlnire, înțelegere, dragoste și stimă reciprocă a oamenilor a pregătit terenul modelului dialogic de gândire a lui Bahtin.

Biografia ideii de dialog bahtinian începe prin anii '20 cu lucrarea *Către o filozofie a faptei* (*К философии поступка*), păstrată doar în fragmente, în care Bahtin își anunță intenția de a elabora sistemul unei noi ontologii la baza căreia stă *categoria faptei*. Studiul reconstruiește tabloul căutărilor filozofice, începând cu a doua jumătate a sec. al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, în care se profilează în linii mari două direcții: filosofia culturii în descendență neokantiană (Windelband, Reker) și așa-numita „filosofie a vieții” (Nietzsche, Dilthey, Bergson ș.a.) Una dintre cele mai grave deficiențe ale științei contemporane este considerată lipsa de comunicare între aceste două lumi, fapt care l-a determinat pe Bahtin să caute un principiu care ar fi capabil să *apropie cultura de viață și valoarea de existență*. Pasul radical pe care îl face Bahtin pornind de la neokantianism și totodată detașându-se de această orientare constă în transferul concepțiilor gnoseologice din planul științifico-teoretic (epistemologia tradițională) în cel al ontologiei, mișcare de accent ce a dat posibilitatea de a cerceta nu doar gândirea abstractă ci viața însăși în derularea ei istorică, lumea culturii și a creației.

Punctul de pornire a filosofiei dialogice a constituit o categorie morală: *existența omului e o „faptă”*. Această capacitate a omului este după Bahtin în măsură să depășească distanța condiționată de epistemologia carteziană care se limita la simpla interacțiune *subiect–obiect*; *subiect–tabloul lumii* și metaforele ei: *mintea ca o oglindă, iar cunoașterea o reflecție a ei*. Ceea ce deosebește *fapta* de conceperea tradițională a raționalității este, pe de o parte, capacitatea ei de a fi un eveniment existențial, un moment istoric de viață, iar pe de alta, de a fi creatoare de valori – două aspecte formând o unitate prin actul de „*responsabilitate*” a artistului: „Arta și viața nu este același lucru, dar trebuie să devină în mine o unitate, în unitatea responsabilității mele” [12, p. 5]. O astfel de abordare permite actului de cunoaștere să țină cont și de experiența culturii purtătoare de sensuri umane, de valorile ei etice și estetice.

Noua gândire îl determină pe Bahtin să introducă concepte noi în stare să releve fundamentele existențiale ale subiectului, ale adevărului și ale cunoașterii în general precum sunt *participarea* („*неалиби в бытие*”), *responsabilitatea* („*ответственность*”) și *fapta* („*поступок*”). Lumea reală are în componența ei lumile singulare, irepetabile, concret-individuale ale „conștiințelor active” („*действительно поступающих сознаний*”). Momentele esențiale de construire a acestei lumi – „*eu–pentru–sine*”, „*celălalt–pentru–mine*” și „*eu–pentru–celălalt*” – sunt valori ale vieții reale. Scopul „filosofiei morale” e să descrie „arhitectonica lumii reale a faptei”, cu toate acestea, Bahtin trece foarte rapid de la descrierea arhitectonicii lumii reale a faptei la ce a lumii artistice, deoarece analiza lumii privită din perspectivă estetică poate lesne ilustra arhitectonica lumii reale, lumea artistică fiind, în fapt, un model al lumii reale. În mod paradoxal, Bahtin nu se va mai întoarce niciodată la descrierea lumii reale, de vreme ce lumea artistică conține atât imaginația cât și realitatea cu toate aspectele ei inerente.

Extraordinarele intuiții din primele cercetări sunt extinse la un nou nivel în studiul *Autorul și eroul în activitatea estetică* în care Bahtin realizează o frumoasă tentativă de apropiere a problemelor de epistemologie de cele ale conștiinței artistice. De-a lungul întregii sale activități de cercetare în domeniul științelor umanistice Bahtin a fost preocupat de probleme de estetică, mai concret, de filiația dintre estetică și relațiile intersubiective. În această lumină, mai toate concepțiile tradiționale de etică, gnoseologie, ontologie, lingvistică, teorie a literaturii vorbesc în unison, estetica devenind un model de unitate culturală. Sub acest aspect viziunile bahtiniene au suportat influența modelatoare a lui Herman Cohen [13], ale cărui lucrări sunt considerate printre cele mai importante izvoare de inspirație ale lui. Ceea ce el preia de la Cohen este renumita comparație a *sentimentului estetic asemănător cu cel al dragostei unui om față de altul*. „Dragostea estetică” apare după Cohen în dorința de a-l cunoaște pe *Celălalt*, de a comunica cu el („*Mitteilung*”), această tendință fiind sensul fiecărei imagini artistice. Spre deosebire de Cohen, Bahtin și-a ilustrat ideea de *trăire simpatetică* pe baza textului literar (mai concret, a celui românesc); or, doar în cadrul *limbajului poetic*, care conține implicit relațiile estetice cu Altul

(„*Tu ești un alt Eu al meu*”), omul își păstrează integritatea, nefiind un rezultat al emoțiilor și judecăților eului auctorial. Originea unor astfel de trăiri estetice se trage după el din multiplele forme scripturale ale *dialogului omului cu Dumnezeu*: din apocrifele escatologice, dialogurile evanghelice și genurile literare necanonice ale serios-ilarului care se deosebesc esențial de dialogurile inițiatice, cazone și pur informative ale lui Platon.

Înlocuind discuțiile legate de subiectul gnoseologic abstract și metafizic din filosofia modernă printr-o abordare a *relațiilor dintre autor și erou în textul literar*, în cazul în care eroul la fel ca și autorul este conceput ca personalitate concretă în istorie, cu alte cuvinte eroul devine un egal al autorului, Bahtin modifică esențial sensul și semnificațiile subiectului din opoziția *subiect–obiect*. Conform abordării lui, *subiectul* (care își zice Eu) are în textul literar două ipostaze: 1) Eu ce aparține aceluia care reflectă asupra cunoașterii, o descrie, se adresează unui potențial Tu, devenind în felul acesta un „autor” și 2) Eu al celui care nemijlocit realizează cunoașterea – „eroul” acestei cunoașteri (El, Acela pentru autor și cititor). În actul estetic relația binară *subiect–obiect* devine cel puțin *ternară*: subiectul se raportează la obiect prin sistemul relațiilor de comunicare cu Acela, deci doar atunci când reprezintă unitatea dualității: „Eu și Acela”, „Autor și Erou”. Propunând o nouă perspectivă de cunoaștere a omului interior ca personalitate concretă în istorie, Bahtin soluționează mai multe dileme teoretice moderne și evită pericolul transformării subiectului în obiect. Relațiile dintre autor și erou, pe care el le numește dialogice, formează triada *subiect–subiect–obiect* în lumina căreia se profilează o viziune originală asupra lumii. Noua arhitectonică a lumii este constituită de subiectul cunoscător care se prezintă în textul artistic ca o *conștiință activă* care se pronunță din locul său unic în istorie, adunând și asimilând în „centrul său intențional” „tonalitățile și sensurile emoțional-volitve” ale altor subiecți, valori etice și estetice, elemente de timp și spațiu.

Așa se întâmplă că Bahtin își fundamentează ideea *ontologiei dialogice* fără a o separa de *estetica cuvântului artistic*, acest lucru îl face net deosebit de ceilalți dialogiști. Nimeni dintre teoreticienii dialogului nu a reușit să apropie atât de mult existențialismul dialogic de estetică și, cu atât mai mult, de literatură. Constituind o modalitate specifică de cunoaștere și comunicare, literatura este spațiul ideal pentru desfășurarea relațiilor dialogice intersubiective, mai mult, dialogul – așa cum îl concepe Bahtin – poate fi înțeles doar în microcosmosul textului literar ce conține monada gândirii umanitare – gândirea despre subiect și orientată către subiect.

În dorința sa de a *uni universul culturii cu cel al vieții*, Bahtin a găsit acel segment de existență în care o astfel de operație este posibilă: *eroul operei artistice*. Purtător al valorilor transcendente și reprezentant al culturii, eroul se adaptează la viață datorită „responsabilității” autorului–artist, a capacității acestuia de a crea forma artistică în stare să păstreze conținutul ei de viață, scânteia de vitalitate ce îl ajută pe erou să se opună efectului mortifiant al estetizării auctoriale. Aceasta înseamnă că autorul trebuie să țină cont de dimensiunea *etică* în proiectul său *estetic*, căci eroul operei literare este după Bahtin o sămânță de existență autonomă care dorește să se realizeze independent de autor, să-i devină un egal în relație. Astfel de *relații* se numesc de asemenea *dialogice*.

Pornind de la aceeași premiză constantă de a ilustra contopirea armonioasă a valorilor cu viața, Bahtin accede la analiza romanului dostoievskian. După el, Dostoievski a creat o nouă formă de roman – numită *polifonică* ce figurează o lume artistică a cărui erou, posesor al unei „ideologii”, inițiază de pe poziții egale un dialog cu autorul lui, nefiind doar un simplu purtător de gânduri și idei al acestuia. Această poziție ontologică îi permite eroului să se autocaracterizeze, să-și expună viziunile proprii asupra existenței, omenirii și chiar părerile ce vizează creatorul lui. Faptul că autorul nu-și etichetează eroul, lăsându-l într-un fel nedeterminat, creează situația în care cititorul nu și-l poate imagina vizual, ci mai degrabă îi aude vocea sau *vocile*, sesizează dialogul dintre aceste voci, văzându-se prins într-o *plurivocitate* captivantă care îi dă senzația apartenenței la o lume a polifoniei.

După el opera literară este plină de intervenții vocale ce întrebă și răspund, creând o polifonie sau plurivocitate în materia căreia viața se descoperă pe ea însăși. Lumea artistică capătă în felul acesta un statut ontologic, creând premisele unei teorii a valorii ce nu poate fi ruptă de rădăcinile existenței și ridicată la speculații de ordin metafizic. Conceptele despre dialog și polifonie vor fi utilizate de Bahtin și în alte sisteme teoretice, ele devin după *Problemele*

poeticii lui Dostoievski obiect de cercetare științifică în cadrul poeticii istorice, esteticii cuvântului, studiul culturii etc.

Pretenția utopică a unor savanți de a separa știința literaturii de alte științe ale omului suportă o replică pe potrivă în lucrările lui Bahtin. Convingerea că știința artei, în general, și cea a operei literare, în particular, trebuie să-și găsească un loc în unitatea obiectivă a cunoașterii, să coreleze cu alte domenii în unitatea culturii umane îi rămâne constantă în toată creația; studiile lui de estetică, poetică, stilistică etc. sunt întotdeauna în corelație cu cele general-filosofice. Descoperirea fenomenului de dialogism în romanul lui Dostoievski se fondează pe filosofia lui despre *ontologia ființei dialogale*. Dacă Dostoievski a creat un roman polifonic, savantul rus a fondat, pe baza acestei descoperiri, o întregă *știință a dialogului*. Cartea despre Dostoievski reprezintă o *filozofie dialogică* sau *filozofie a spiritului de natură dialogică*, totodată fiind și o *învățătură despre existența morală și estetică*. Pentru Bahtin dialogul nu este doar un eveniment estetic, ci mai degrabă unul etic, rostul căruia e să descopere personalitatea. Personalitatea eroului poate fi cunoscută și înțeleasă doar atunci când acesta este abordat ca un om viu. Scriitorul rus a găsit după Bahtin acele mijloace artistice, cu totul speciale, care nu limitează cele două spirite egale participante la dialog.

Dialogul după Bahtin este o realitate de natură spirituală, el nu reprezintă doar o discuție fie ea chiar și generalizată.

Dialogul este o metaforă a relațiilor etice: situarea față în față a două personalități, atitudinea simpatetică și tolerantă a unui om față de alt om. Altul în conduita lui etică întotdeauna trebuie să fie scopul și nu mijlocul. În comunicare cu Altul, omul este interesat de punctul de vedere al aceluia, de lumea lui spirituală. Aceste relații sunt asemănătoare cu cele religioase, în care sentimentul de dragoste și toleranță au o importanță primordială.

Dialogul, așa cum este prezentat în romanul dostoievskian, ține de o sferă, dacă nu de natură transcendențială (divină), atunci de una cu caracter de idealitate, loc unde domină binele, adevărul și frumusețea. Dialogul ridică subiectele discuțiilor deasupra timpului trecător: în „timpul mare”.

Dialog înseamnă nu numai calea de a cunoaște personalitatea, expresia lumii interioare și ideologiei ei, ci însăși condiția de existență a ideologiei unei persoane. Ideea nu aparține unei singure persoane, ea nu poate exista într-o conștiință umană izolată și începe să trăiască, să se dezvolte și reînnoiască doar atunci când intră în relații dialogice cu ideile străine: „În viziunea artistului Dostoievski, ideea nu este o formație psihologică individuală subiectivă, „cu domiciliu stabil” în capul omului; ea este interindividuală și intersubiectivă, sfera ei de existență nu se înscrie în conștiința individuală, ci subzistă din contactul dialogal dintre conștiințe. Ideea este un eveniment viu, care se declanșează în punctul de întâlnire dialogală a două sau a mai multor conștiințe” [10, p. 121]. Concepția dialogică a ideii polemizează cu ideologia „monologistă” cu originea în sistemul teoretic al lui Hegel. Drept rezultat, romanele lui Dostoievski nu mai sunt spații de desfășurare a unor obiecte estetice, ci terenul unei interacțiuni, a unui proces de luminare dialogică reciprocă a unor conștiințe și adevăruri cu voce, fapt ce creează „pluralitatea vocilor și conștiințelor autonome și necontopite, autentică polifonie a vocilor cu valoare pleneră” [10, p. 8-9].

Dialogul constituie relațiile semantice dintre replicile unei discuții, este relația activă dintre sensurile expuse de diferiți subiecți verbali. Sensul se actualizează doar în ciocnirea lui cu un alt sens, el există doar ca relație, „liniștea sensului” nefiind realizabilă. Pentru ca să apară sensul „meu” este nevoie de relația dialogică cu un sens „străin”, „al altuia” față de care se cere a avea o atitudine tolerantă.

Savantul rus disociază între „*microdialog*” și „*dialogul mare*”. Primul desemnează dialogul din forul interior al conștiinței umane, unde vocea proprie consună cu alte voci străine, asimilate anterior. Pe baza exemplelor de dialog interior al personajelor dostoievskiene Rascolnicov, Goleadkin ș.a., Bahtin ilustrează dialogul vocilor în veșnicul proces de discordanță și acord, divergență și convergență ideologică, astfel încât și monologul se dialogizează, pătrunde în interiorul fiecărui cuvânt, conferindu-i nuanță polemică. Prin termenul „dialog mare” Bahtin înțelege întregul polifonic al romanelor lui Dostoievski; or meritul acestui scriitor constă în faptul că el „transferă dialogul în eternitate, pe care o concepe ca pe o veșnică co-bucurie, co-iubire, co-armonie” [10, p. 356]. În spațiul dialogului mare, eroii romanelor coexistă ca purtători egali ai propriilor adevăruri în condiții în care nici unul dintre aceste adevăruri, inclusiv cel auctorial, nu

este privilegiat. Nici un erou din aceste romane nu are o conștiință de sinestătătoare, conștiința eroului există doar pe fundalul celor străine. În cadrul cuvintelor ce aparțin microdialogului răsună frânturi de voci ale „Timpului mare”.

Cu tot spațiul acordat teoretizării dialogului, relațiile dialogice au constituit cea mai importantă preocupare a lui Bahtin. La el relațiile dialogice nu corespund replicilor din dialogul real, ele constituie un fenomen de respirație mult mai largă și mai complexă.

Relațiile dialogice sunt relațiile dintre enunțuri ca unități ale comunicării verbale: „Limba nu trăiește decât în contactul dialogal al celor ce o folosesc [...]. Întreaga viață a limbii, indiferent de domeniul unde se desfășoară (cotidian, profesional, al științei, al artei etc.), se axează pe raporturi dialogale” [10, p. 254]. Aceste raporturi sunt diferite de cele care se stabilesc între unitățile de limbă, iată de ce după Bahtin aceste relații nu pot fi studiate cu ajutorul categoriilor lingvistice. Pentru studierea lor e nevoie de o altă știință care ar fi capabilă să urmărească relațiile intersubiective, numită de către teoretician *metalingvistică*. „Enunțul în unitatea sa întotdeauna se adresează cuiva, are un anumit destinatar (cititorul, publicul). Propoziția nu are destinatar, ea are un context cu care se leagă prin relații logico-obiective și sintactice” [14, p. 212]. Potrivit lui Bahtin orice enunț în comunicarea și gândirea umană este structurat dialogic. A atribui enunțării o structură de dialog înseamnă a o vedea vorbită pe două voci. În procesul de comunicare verbală omul ține permanent cont de capacitatea receptivă a celuilalt și își construiește enunțul mai întâi în funcție de un anumit gen verbal și doar în al doilea rând caută să utilizeze anumite strategii semantice și sintactice.

Relațiile dialogice sunt posibile doar între enunțurile verbale ale diferiților subiecți, dialogul cu sine însuși fiind de cele mai multe ori trucaț, artificial. Vorbitorul trebuie să depășească ispita de obiectualizare monologică a celuilalt: *într-un dialog autentic se vorbește cu Altul, ci nu despre el*.

Relații dialogice într-un text literar pot fi doar în cazul în care enunțurile lui exprimă „puncte de vedere specifice asupra lumii, forme ale interpretării ei verbale, orizonturi obiectual-semantice și axiologice speciale”. Toate acestea „pot fi confruntate, pot să se completeze reciproc, să se contrazică, pot fi corelate dialogic” [15, p. 147] fără însă a se contopi într-o conștiință unică monologică.

Relații dialogice au loc între sensurile enunțurilor care exprimă valorile existențiale ale omului reflectate în conștiința lui sub forma unor întrebări fundamentale: „Sensuri eu numesc răspunsuri la întrebări [...] Sensul întotdeauna răspunde la o întrebare. Cuvântul care nu răspunde la nimic, ni se pare lipsit de sens” [16, p. 274]. Actualitatea sensului este determinată de relațiile dialogice care reunesc două sau mai multe sensuri. Pentru ca să existe „sensul propriu” e nevoie de „sensul străin”. Două enunțuri îndepărtate în timp și spațiu pot stabili relații dialogice fără a se cunoaște reciproc dacă sensurile lor converg.

Relațiile dialogice ale stilurilor unui roman sunt asemănătoare cu replicile unui dialog, numai în spațiul romanului: „limbajele se pun reciproc în lumină, limbajul literar devine un dialog al limbajelor care se cunosc și se înțeleg reciproc” [15, p. 267]. Lumea romanului e una a polifoniei și a vocilor care se aud reciproc și își răspund, se încrucișează și se încarcă de o pluralitate tensionantă înnoitoare. La fel, fiecare roman se află în relații dialogice cu „memoria genului”.

Astfel că astăzi putem vorbi în linii mari despre două modele de dialog: *modelul clasic, cartezian* ale cărui elemente aflate în relație sunt abordate drept entități aparte și *modelul contemporan* la baza căruia stă ideea bahtiniană de *relație* ca proces continuu de interinfluență a subiecților care constituie, prin completare reciprocă, unitatea dialogului. În lumina schimbărilor contemporane de viziune asupra raționalității, primul model de dialog ce exclude subiectivitatea interlocutorului pare a fi insuficient atunci când este operat în spațiul științelor umanitare. În condițiile democratice ale culturii actuale dialogul capătă cele mai variate nuanțe umane, identificabile doar prin înțelegerea întregului spectru de emoții, aprecieri și poziții axiologice ale acestora. Abordarea bahtiniană a dialogului oferă posibilitatea de a cerceta dinamica relațiilor intersubiective, traseul de formare a sensurilor în procesul de comunicare dialogică. La formarea sensului unui enunț, modelul contemporan de dialog presupune participarea activă atât a vorbitorului cât și a ascultătorului. Dialogul bahtinian a fost numit și *dialog deschis*, dat fiind faptul că acesta, spre deosebire de cel cartezian, oferă posibilitatea de colaborare și escaladare a orizontului îngust al *eului* în vederea cunoașterii lui *celuilalt*. În colaborare cu alți dialogiști

importantă el a regândit și conceput o nouă viziune asupra lumii de esență polifonică, dialogică și metalingvistică, care s-a dovedit a fi mult mai adecvată gândirii secolului al XX-lea decât cea „monologică” a timpurilor noi.

Actualmente în SUA își desfășoară activitatea o *Școală a dialogului* (Dialogue Group), fondată de fizicianul David Bohm. În rezultatul renumitelor discuții cu filosoful indian, adept al misticismului, Krishnamurti, savantului american a ajuns la concluzia că dialogul este *spațiul sensurilor culturale și transpersonale în care decurge viața oamenilor*, numit de el metaforic „spațiu–ocean”. Anume în această zonă transcendențială se nasc sensurile care asigură înțelegerea în actul de interlocuție. Potrivit membrilor acestui grup, o simplă discuție nu se pretează unei astfel de interpretări. Pentru a accede la un „dialog ideal” e nevoie ca ambii parteneri ai comunicării să aibă senzația fluidului izvorât din uniunea oceanică a gândurilor și sentimentelor care îi proiectează la un alt nivel de semnificație, acolo unde sensul de comun acord creează fundamentul un „nou tip de gândire”. Emananța sensului comun în proces permanent de transformare și dezvoltare marchează definitiv conștiința partenerilor unui dialog, a cărei granițe se diseminează, se pierd în idealitatea înțelegerii și a accederii către o nouă unitate: cea a lumii. Prin intermediul acestor conștiințe modificate, lumea vorbește și se ascultă, iar sensul adoma unui râu se scurge între oameni. Bohm va compara această transformare a omului în spațiul dialogului cu fenomenul fizic al emisiei luminii care în stare normală este difuză însă, fiind concentrată în șuvoiul dens al laserului, capătă proprietăți impresionante. Preocuparea de bază a discipolilor acestei școli devenit elaborarea principiilor de concentrare a energiei umane care asigură buna desfășurare a „dialogului ideal”, generator de noi descoperiri ale rațiunii în domeniul științelor exacte.

Așadar filozofii dialogului nu și-au clădit sistemele de gândire pe un eșafodaj teoretic, ci mai degrabă pe o logică a dialogului ca distribuție a cel puțin două poziții axiologice aflate în relație. Datorită savantului rus Mihail Bahtin, paradigma dialogului și-a găsit utilitatea și în știința de interpretare a textului artistic, care este întotdeauna o lume a omului și a relațiilor dialogale.

Note și referințe bibliografice:

1. Martin Buber. Lucrările semnate: *Povestiri hasidice* (1921); *Eu și Tu* (1923); *Gog și Magog, Credința profeților, Calea omului în conformitate cu învățământul hasidic, Cărările utopiei, Viața în dialog, Problema omului, Între om și om* (1952); *Eclipsa lui Dumnezeu* (1952); *Despre problemele educației* (1953). Cea mai importantă moștenire rămâne cartea *Eu și Tu*. Lucrarea este scrisă într-o formă specifică, aforistică, în care gânditorul ia în discuție relațiile interumane, cufundându-se în lumea Altuia.
2. Filosof-dialogist german. Lucrări scrise: *Hegel și statul* (1921); *Scrisori și jurnale* (1909-1918); *Steaua mântuirii* (1921) ș.a.
3. В. Л. Махлин, *Что такое диалогизм ? // Диалог. Карнавал. Хронотон*, nr.1/2, 1993.
4. Ivana Marková, *Dialogistica și reprezentările sociale*, Polirom, București, 2004.
5. Ștefan Augustin Doinaș, în *Prefață* la Martin Buber, *Eu și Tu*, Humanitas, București, 1992.
6. Vasile Tonoiu, *Omul dialogal*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1995.
7. Martin Buber, *Eu și tu*. Editura Humanitas, București, 1992.
8. Murray Krieger, *Criticul ca persoană și persona // Teoria criticii*, Univers, București, 1982.
9. apud Andrei Corbea, *Despre „teme”*. *Explorări în dimensiunea antropologică a literaturii*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1995.
10. Mihail Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, Ed. Univers, București, 1970.
11. Semion L. Frank, *Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии // Сочинения*, Правда, Moscova, 1990.
12. Mihail Bahtin, *Искусство и ответственность // Эстетика словесного творчества*, Искусство, Moscova, 1979.
13. Herman Cohen, filosof-dialogist german. A semnat lucrarea „Kants Begrundung der Ethik” (*Fundamentarea kantiniană a eticii*).
14. Mihail Bahtin, *Диалог I // Собрание сочинений, Т. 5*, Русские словари, Moscova, 1997.
15. Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, Univers, București, 1982.
16. Mihail Bahtin, *Эстетика словесного творчества*, Искусство, Moscova, 1979.

Derivată dintr-un sentiment de iritare în fața convenționalismului și artificialității excesive, **teoria autenticității** reprezintă, în bună parte, o reacțiune *anticalofilă*, *antiformalistă* și *antiretorică*. Toți adepții teoriei autenticității au aspirat să distrugă iluzia imaginarului și să se elibereze de sub tirania convenției, dar așa ceva, în cazul artei, pare imposibil, pentru că însăși arta este, înainte de toate, o convenție.

Au existat numeroase tentative de creare a unor criterii în baza cărora să fie stabilită autenticitatea sau inautenticitatea unei scrieri literare, dar deosebirea autenticității reale de cea simulată este posibilă doar prin intuirea inefabilelor. Determinarea autenticității ridică probleme insurmontabile în literatura cu personaje, dar și în cea memorialistică, în corespondență și jurnale, ba chiar și în schimbul cotidian de mesaje. Este imposibilă stabilirea obiectivă a coeficientului de autenticitate într-o operă literară, întrucât nu există criterii riguroase în baza cărora se va putea determina dacă experiența descrisă într-o lucrare literară reprezintă trăirea autentică a unor sentimente sau constituie doar expresia literaturizată. Verificarea autenticității unor pagini autobiografice, spre exemplu, este imposibilă, având în vedere că textul suferă numeroase corecturi până ajunge să fie tipărit. În acest caz, totul depinde de capacitatea scriiturii autobiografice de a ne da impresia, la lectură, că tot ceea ce spune autorul este adevărat, că întâmplările sunt autentice sau nu. Așadar, adevărat este numai ceea ce e acceptat, primit, crezut, omologat și proclamat astfel. Făcând deosebirea între procedarea romancierului *autentic*, care „și creează personajele pe direcțiile infinite ale vieții sale posibile”, și cel *factice*, care „le creează pe linia unică a vieții sale reale”, Albert Thibaudet definește, în mod indirect, domeniul romanului, respectiv al conținutului său, care este nu atât *realitatea*, cât *posibilitatea*: „Se pare că anumiți oameni, creatori de viață, aduc conștiința acestor existențe posibile în viața reală. Dacă iau ca subiect al operei lor însăși existența reală, ea se prefacă în cenușă, devine fantomă sub mâna ce o atinge. Geniul romanului face să trăiască posibilul, nu face să re trăiască realul” [1, p. 162-164].

Autenticitatea se dovedește, în cele din urmă, o noțiune relativă, căci metode și reguli pentru „autentificarea autenticității” nu sunt. În realitate, există doar date suplimentare care pot întări autenticitatea, respectiv, inautenticitatea celor narate, cum ar fi *autentificarea spațiului și timpului*, adică întemeierea acestora, ca realități perfect determinate în mod istoric și geografic, *mărturiile contemporanilor*, *actele oficiale*, *interviurile*, *corespondența* etc. *Datele realității identificabile* și *citatele documentare* sunt, ca și în cazul întemeierii spațiului și timpului, mijloace ale autentificării, prin intermediul cărora ia ființă personajul biografic. Toate aceste marcaje au un rol estetic, iar lipsa lor atrage refuzul includerii acestor opere în genul autenticist. Așadar, o proză autentică poate conține determinări ale realului identificabil referitoare la timp, loc, personaje, descrierea lor, dar și numele lor proprii care au funcția de marcaj și autentificare. Toate aceste date pot confirma, în linii generale, datele obiective ale experienței, dar nu pot oferi nici o garanție a autenticității, căci lucru indiscutabil, orice scriitor va folosi, pe lângă elemente reale, și propria imaginație. Determinarea autenticității ridică, astfel, probleme insurmontabile în literatura cu personaje, dar și în cea memorialistică, în corespondență și jurnale, ba chiar și în schimbul cotidian de mesaje. Odată pusă în dubiu, autenticitatea oricărei propoziții poate fi afirmată sau negată numai după confruntări succesive cu identitatea emitentului (problema identității personale fiind la rândul ei la fel de complicată), cu incoerența sau coerența șirului de propoziții emise, cu tehnicile „literare” folosite de emitent (citare, subliniere, ironie, alte procedee retorice) și cu poziția interlocutorilor unul față de celălalt.

Dacă autenticitatea deplină nu se poate realiza și nici verifica, atunci scriitorului nu îi mai rămâne decât să se consoleze cu aspirația notării cât mai fidele a unei experiențe, care nu este decât propria trăire, iar la nevoie să simuleze autenticitatea. Cu privire la o realitate sau la o personalitate se pot face multe presupuneri, dar acestea nu trebuie să depășească realitatea posibilă, astfel, ca să se creeze impresia unei întruchipări autentice. Așadar, condiția autenticității artei va fi recunoscută de către esteticieni, în baza unor factori definiți și sistematizați încă din secolul al XIX-lea. În primul rând, o operă literară este considerată „autentică”, atunci când ea oferă *documente* de orice tip, *dosare existențiale*, *felii de viață*, *mici fapte adevărate nesemnificative*, din a căror înlănțuire se desprinde o atmosferă de *autenticitate*, identificabilă la nivelul *adevărului*. Într-o perspectivă

tradițională, acest principiu va ajunge să fie identificat cu certitudinea acceptabilă imaginației, sub forma situațiilor veridice. Ideea de „adevăr” reformulată de estetica clasică în înțelesul de *verosimil*, sfârșește prin a fi redefinită în sens ipotetic, ca proiecție a unei lumi posibile, de o existență reală în planul artei. Dacă autenticitatea unei narațiuni subiective nu poate fi măsurată, deoarece nu există criterii sigure, atunci nu rămâne decât intuirea verosimilității ei, și în funcție de acest fapt, emiterea unei judecăți de valoare. Un text confesiv este sau nu verosimil în raport cu datele lui și, dacă este verosimil, poate fi autentic.

Autenticitatea devine, astfel, o convenție obiectivă care ordonează realul potrivit unor criterii ce îi sunt specifice. În epoca modernă realul nu mai constituie un pretext literar, ce urmează a fi amplificat prin romanțare, ci alcătuiește însăși materia de construcție a operei. Așadar, autenticitatea pură este irealizabilă, deoarece literatura însăși este o răsturnare a realității, iar la baza ei nu poate sta decât artificul, adică exprimarea unui fapt prin mijloace opuse lui. Un minimum de literaturizare, în sens larg, este inevitabil, fiind inclus, fatalmente, în orice creație. Fără nici un fel de convenții literare nu se poate scrie. Cele mai îndrăznețe eforturi în acest sens (practicile dadaiste, lettriste, a limbajelor nearticulate) nu sunt, în ultimă instanță, decât literaturizări antiliterare. Năzuind la perfectă autenticitate, creatorii „noului roman” nu își ascund credința în posibilitatea de a o realiza prin literatură. În realitate, refuzul convențiilor presupune refuzul convențiilor preexistente și impunerea concomitentă a altora și mai tiranice. Întrucât autenticitatea pură este irealizabilă, ca și abolirea totală a literaturizării, rămâne o singură soluție: crearea *efectului de autenticitate*, care să fie atât de perfect încât să dea iluzia vieții. „Autenticitatea e imposibilă, dar e posibilă iluzia ei”, conchidea, în acest sens, Octav Șuluțiu [2, p. 15]. Parafrazându-l pe Ph. Hammon, am putea spune că scriitorul modern renunțând la „efectul de realitate”, adoptă „efectul de autenticitate”. Nimic mai simplu astăzi decât a observa că *autenticitatea* e și ea o convenție literară între altele posibile. Chiar dacă multe dintre încercările de insubordonare la unele comandamente estetice ale literaturii au fost inițiate în numele acestei noțiuni. Aplicarea criteriului autenticității este, în ultimă instanță, o încercare de rezolvare a unor probleme, ca și narațiunea la persoana întâi, ca mod al sincerității, când aceste lucruri țin mai mult de convenție decât de substanța literaturii. Terorizați de principiul autenticității, adepții ei nu se grăbesc atât să găsească noi surse ale autenticității, cât încearcă să producă cât mai imprezvizibile artificii autenticiste, modalități cât mai originale de iluzionare în spiritul autenticismului.

În perioada modernă, nu o dată s-a încercat prin utilizarea unor efecte de „autenticitate” să se găsească epicele soluția, conform căreia ea ar putea să răspundă mai deplin cerințelor ce i se impuneau ca gen și expresie literară. Acest lucru explică și predilecția scriitorilor pentru specia jurnalului intim, a memoriilor, autobiografiilor și corespondenței private, a romanului-confesiune, sub o formă sau alta, în care se pretinde că nimic nu intră decât în măsura în care face parte din universul interior al celui ce povestește - convenții epice în măsură să ofere *efectul autenticității*. Adepții autenticității cer romanului să țină cont de realitate, să reprezinte viața așa cum este, să fie natural, real sau să pulseze plin de însuflețire, convingere, sinceritate și autenticitate. Pentru ca efectul să fie desăvârșit, o dată cu împrumutarea formei românești a viitorului roman, se vor prelua și mijloacele respective. Romanul-memorii va fi construit narativ, pe largi perioade succesive, cu numeroase portrete sugestive. Romanul-jurnal va imita caleidoscopul de fapte și comentarii. Romanul epistolar va avea aceeași structură caleidoscopică, ordonată de prezența unui interlocutor. Problema astfel pusă vizează nu latura ideologică a *autenticității*, ci aspectul, mai puțin luat în seamă, de modalitate tehnică, privită deci ca formă literară, în care se manifestă ea.

Având în vedere că autenticitatea se leagă inevitabil de identitatea personală a transcriptorului sau a scriitorului, iar pentru unii critici [3, p. 35] etimologia cuvântului *authentēs*, din greaca veche, îl desemnează pe autor, s-a ajuns în timp la corelarea autenticității cu prezența nedisimulată în text a autorului. Autorul devine conștient că un nou tip de autoritate trebuie să garanteze adevărul spuselor sale. „Astfel, experiența sa personală a lumii poate deveni un centru de greutate al actului narativ, o forță polarizatoare, un factor ordonator și un stimul al operei. Evident, cu condiția ca această experiență să aibă și o valoare comună, să fie exponențială, problematică pentru comunitatea în numele căreia autorul vorbește” [3, p. 35]. Autobiografia devine astfel *material simptomatic, esențial*. Atât în **Acte originale, copii legalizate**, cât și în volumele ulterioare, **Compunere cu paralele inegale și Frumoasa fără corp**, Gheorghe Crăciun recurge sistematic la biogarfeme, la inserarea propriului nume în textura narațiunilor, arătându-se preocupat de experimentarea unor formule de compoziție care afirmă discontinuitatea naturală a actului povestirii,

revizuirea poziției autorului față de procesul elaborării scrierii sale etc. Documentul, actul, transmisiunea directă a unui eveniment petrecut în realitate intră în economia textului literar unde nu mai sunt transfigurare artistic, ci autentificate. Statutul personajului se modifică întrucât propozițiile ce-i erau atribuite nu mai sunt decât urme în texte ale unor persoane reale, urmele autobiografice pe care textul le poartă cu sine fiind tot atâtea „piei” exuviale ale autorului. Autenticitatea astfel înțeleasă „se leagă inevitabil de identitatea personală a transcriptorului sau a scriitorului, fără a pune definitiv între paranteze pe cea a interlocutorilor” [4, p. 66].

*Născută din iritarea față de convențiile anterioare, pe care le respingea aprioric, autenticitatea sfârșește prin a-și construi ea însăși în timp, convenții care îi permit să funcționeze, cum ar fi, **confesiunea**, condiție primă a autenticității; **comedia sincerității**, incriminată atât de vehement de Valéry; **subiectivitatea**, care în plan artistic poate asigura un grad înalt de autenticitate și, care trebuie înțeleasă, nici într-un caz ca romanticii, ce se exprimă prin „îndelungate lirisme”, ci printr-o mărturisire febrilă ori aluzivă; **transcrierea ca în jurnal a realității nude**; **folosirea persoanei întâi**, aflată în determinare cu experiența directă; **limitarea perspectivei narative**; **eroziunea frontierelor între autor, narator și personaj** etc. Toate aceste convenții nu constituie, în fond, decât noi strategii de atragere a cititorilor, prin crearea impresiei de comunicare cât mai exactă a realității și de surprindere a palpitiului de viață sufletească în chiar clipa emiterii sale, cu alte cuvinte de creare a **efectului de autenticitate**.*

Atracția manifestată față de convenția sincerității este explicabilă atâta timp, cât scriitorii nu pot trage din ea decât foloase, și anume: „siguranța de a găsi frumoase facilități când o anume îndrăzneală inițială a fost realizată; îngăduința de a utiliza cele mai mici incidente ale unei vieți, detaliile nesemnificative ce împrumută adevăr; libertatea de a folosi limbajul imediat și de a crea valori pe care cărțile le trec în general sub tăcere; farmecul sigur ce reiese din punerea în lumină a moravurilor noastre în așa fel încât să apară clar ceea ce umbra de obicei abolește și acoperă” [5, p. 175].

*În vederea realizării efectului de autenticitate numeroși prozatori români se vor orienta spre formula de roman tip jurnal intim, specie apreciată din motivul că ar corespunde cel mai bine dezideratului de autenticitate. „Cota” cea mai înaltă în reprezentarea autenticității a reușit să o atingă Anton Holban, în **O moarte care nu dovedește nimic**, unde „exagerează”, în mod deliberat, autenticitatea, propunând formula de roman-jurnal, desfășurând orice delimitare între personaj, narator și autor. Eroul său, Sandu este voit un antierou, ce pare a cocheta cu literatura, într-o carte în care și acțiunea, și personajele sunt pulverizate aproape imediat ce au prins contur.*

Efectul de autenticitate la nivelul textului este sporit de fragmentarismul însemnărilor, de stilul procesului verbal, de includerea documentarului în textura de acțiuni, de auto-comentariu, de abundența metatextului, de toate procedeele de structurare. „Cultivarea fragmentului” promovată cu mult succes de autenticității interbelice va fi preluată de postmoderniștii optzeciști, ce omologhează fragmente, care ar funcționa ca întregi și în care caracterul de autenticitate ar proveni, în mod paradoxal, tocmai din „ruperea” coeziunii textului, din deschiderea acestuia și existența lui într-un regim al continuei procesualități.

Relatarea la persoana întâi devine o altă convenție ce se impune, tocmai datorită faptului că este cea mai în măsură să sugereze tonul deplin al sincerității. Dorința mărturisirii, a eliberării eu-lui prin confesiune provoacă alegerea în planul tehnicii narative a povestirii la persoana întâi. Rațiunile invocate pentru a explica un asemenea fenomen sunt numeroase: facilitățile tehnice mereu mai mari, concurența cinematografului și a televiziunii, care a obligat romanul să privilegieze o viziune „dinăuntru” inaccesibilă povestirii filmice; revenirea în sfera intimistă specifică perioadelor de criză, pierderea de credibilitate a ficțiunii etc. Urmărind problematica pe care o pune modalitatea narațiunii la persoana întâi în opera lui Proust, Germaine Brée ajunge la concluzia că „povestirea la persoana întâi este fructul unei alegeri estetice conștiente și nu semnul confidenței directe, al confesiunii, al autobiografiei” [6, p. 27]. Scriind la persoana întâi și cu precădere despre aventura în real, autorul creează efectul de autenticitate. Camil Petrescu, Anton Holban, Mihail Sebastian, Max Blecher, G. Ibrăileanu, G. Călinescu descoperă în tehnica narațiunii la persoana întâi o modalitate specifică de exprimare a ființei interioare. „Oricine e îndreptățit a cunoaște omul. E legitim a te cunoaște pe tine însuși. A scoate din tine însuși schema omului universal nu-i egotism, și introspecția e punctul de plecare al inducției psihologice. Egotist înseamnă a vorbi personal despre tine, a expune accidentalitatea ta. Dimpotrivă, a te proiecta impersonal în propoziții abstracte

înseamnă a fi obiectiv... așadar, cel mai obiectiv discurs e acela la persoana întâi”, susține G. Călinescu [7, p. 74-75]. Totodată, preferința pentru eu nu înseamnă numai o întoarcere la sine, ci și o experiență dificilă a unui raport cu sine, trăit ca distanță. Persoana naratorului poate fi separată de cea a naratorului prin unul din mijloacele puse frecvent în circulație, a manuscrisului găsit sau prin intermediul personajului martor. Cu toate acestea, folosirea persoanei întâi nu reprezintă o garanție a autenticității, deoarece există scrieri în care naratorul vorbește despre sine la persoana a treia sau chiar adoptă un nume de împrumut. Semnificative în acest sens sunt scrierile lui Jack London, André Malraux sau Ernest Hemingway care, deși scrise la persoana a treia, reprezintă biografia autorilor. Cunoașterea detaliilor din viața respectivilor autori permite confruntarea vieții propriu-zise cu opera situată în contextul aceluiași eveniment.

Reversul acestei situații îl constituie operele ficționale, scrise la persoana întâi. Autoficționalizarea, ficționalizarea sinelui, „autobiografia rușinoasă”, autobiografia romanțată reprezintă tot atâtea tipuri de ficționalizare a eului. Și pentru că toate categoriile trebuiau să poarte un nume, li s-a zis **autoficțiune**, prin care înțelegem o narațiune la persoana întâi, care se prezintă drept fictivă, dar în care autorul apare în mod homodiegetic, cu propriul său nume și unde verosimilitatea este o miză menținută prin multiple efecte de viață. Certificatul de naștere al termenului stă încrustat pe coperta a patra a romanului lui Serge Doubrovsky, **Fils** (1977). Scriitorul francez consideră că ar fi vorba în cazul autoficțiunii de o operă prin care un autor își inventează o personalitate și o identitate, păstrându-și totodată identitatea reală (numele).

Deși termenul de autoficțiune datează doar de câteva decenii, au existat de-a lungul istoriei numeroși scriitorii care și-au „camuflat” identitatea într-un montaj textual, care amestecă semnele scriiturii imaginare cu cele ale angajamentului de sine. Popularitatea acestui procedeu este legată de explozia scandaloasă a eului, de exhibarea permanentă a elementului intim. Vincent Colonna încearcă să demonstreze prin eseuul său, **Autofiction & autres mythomanies littéraires** [8], că nu postmodernismul e incubatorul autoficțiunii, ci încă Antichitatea greco-latină, părintele autoficțiunii fiind, în accepția sa, Lucian din Samosata (sec. al II-lea e.n).

Convenția autenticității va impune și limitarea perspectivei narative. Referiri la punctul de vedere al romancierului și la raporturile acestuia cu personajele pot fi întâlnite în numeroase pagini confesive sau chiar în cuprinsul romanelor unor autori, ca Marcel Proust, Virginia Woolf, Henry James sau Aldous Huxley. Toți acești autori și mulți alții începuseră să resimtă omnisciența auctorială ca pe o „infatuare”, „ca pe o prezumție inaccesibilă”, ca pe un atentat la autenticitate. Pledoaria lui J. W. Beach, precum și cea a lui Percy Lubbock pentru **scena directă – showing**, cu rezerve pentru **panoramicul discursiv – telling**, sunt extrem de convingătoare. În accepții aproape identice, ei cer romancierului să-și rețină intervențiile în desfășurarea acțiunii și să procedeze astfel încât acțiunea să decurgă de la sine, „să se povestească ea însăși”. Pentru Lubbock, „arta romancierului” nu începe cu adevărat până ce romancierul nu îndeplinește această condiție. În concepția lui Beach, respectiva condiție constituie chiar diferența specifică a romanului în raport cu istoria sau filozofia. Ca problemă estetică, momentul abordării „punctului de vedere” coincide cu apariția unei stări de nemulțumire generală față de libertățile pe care și le lua romancierul tradițional și, mai ales, față de intervențiile lui perturbatoare în desfășurarea acțiunii. În aceste condiții, romanul modern, în care autorul nu știe nimic mai mult decât cititorul va fi preferat celui tradițional, artificial, „pus în scenă” de către un autor atotștiutor, care își ia în stăpânire personajele. Așadar, „punctul de vedere central, privilegiat, atotcuprinzător, „demiurgic” al autorului tinde să fie înlocuit sau măcar concurat de o multitudine de puncte de vedere mărginite, firești, omenești. Într-un cuvânt, „dictatura” auctorială e înlăturată în favoarea „democrației” și a relativismului caracteristice mentalității moderne” [9, p. 7]. O dată cu multiplicarea unghiurilor de vedere dispare unitatea perspectivei, iar intriga se constituie din suma de perspective, în care vocea naratorului poate fi doar una printre multe altele. Multiplicarea perspectivelor, care implică unul sau mai mulți naratori intensifică **efectul de autenticitate**. Mai mult decât atât, autorul secolului al XX-lea tinde la „absență”, ascunzându-se în timpul procesului și dându-le posibilitatea personajelor sale să-și realizeze propriul destin. „Sarcina lui e de a face pe regizorul. El trebuie să dea cititorului (sau spectatorilor) impresia că se află cu toții implicați în aceste rezultate extreme: cu excepția sa, a autorului. Pretinzând altora responsabilitatea, autorul dispăre de pe scena morală, se sustrage de la orice comentarii sau explicație”, observă Salvatore Battaglia [10, p. 402]. Numai un astfel de autor este în măsură să ofere cititorului iluzia unei scrieri autentice. Diversele tendințe de obiectivare

auctorială detectabile în poza secolului al XX-lea au fost interpretate ca o „dispariție a autorului”. Dar, deși „un autor poate până la un punct să-și aleagă deghizările, el nu poate niciodată alege să dispară” [11, p. 49]. Modificările complexe produse în structura romanului la începutul secolului al XX-lea se vor surprinde în această **retragere a autorului**, care devine semnul trecerii de la convenționalismul tradițional la autenticitatea modernă. Paralel cu aparenta dispariție a autorului, are loc înlocuirea personajului dirijat, din romanul tradițional, cu personajul ascultat, adică personajul care își impune destinul său, împotriva voinței romancierului. Din moment ce orice tentativă de cunoaștere a ființei umane este relativă, singura soluție ce îi rămâne unui romancier autentic este de „a-și asculta personajele”. Gide va realiza, în **Jurnalul falsificatorilor de bani**, un adevărat elogiu romancierului „loial”: „Adevăratul romancier își ascultă personajele și le privește acționând; el le aude vorbind încă înainte de a le cunoaște și numai după ceea ce le aude spunând înțelege puțin câte puțin ce anume reprezintă aceste personaje”. Această **audiere a personajului**, supranumită de Gide, **subconștientă logică**, constituie momentul unei mutații decisive în actul de creație a romanului. Așadar, romancierul omniscient dispare și în primul plan se situează personajul, a cărui viziune nu mai este de ansamblu, ci strict limitată asupra propriilor sale meditații, reacții, mutații incomplet observate și ele, dar având girul autenticului.

Post-structuraliștii vor proclama dispariția autorului din text, mizând pe impersonalitatea scriiturii. Roland Barthes consideră moartea autorului drept o condiție *sine qua non* a vieții textului, propunând chiar înlocuirea noțiunii de *carte*, cu cea de *text*, înțeles ca proces impersonal de scriere din care autorul este absent. Susținând că intertextualitatea limbajului este unica sursă a sensului, Barthes definește textul drept o țesătură de citate, autorului revenindu-i doar postura umilă de copist etern. Singura putere a unui astfel de autor este de a combina scriituri anterioare, originalitatea fiind doar o chestiune de mixaj. Prin urmare, fiind demitizată, personalitatea artistului se va dizolva în gestul mecanic al reproducerii imaginilor-clișeu, ceea ce constituie o trăsătură prin excelență a postmodernismului. Barthes va împinge contestația până la proclamarea definitivei morți a autorului, ca preț inevitabil pentru nașterea cititorului, ignorând însă faptul că și cititorul nu este altceva decât **o funcție**.

Relația dintre text și autor va fi abordată în mod original de Michel Foucault, care ajunge la concluzia că autorul, ca produs ideologic, nu precede opera, ci se manifestă ca principiu funcțional menit să împiedice libera circulație, libera manipulare, libera compunere a ficțiunii. Așa cum îl definește Foucault, ca autoritate supremă, care se naște odată cu textul, conceptul de autor este echivalent cu cel de „alter ego românesc”, trăsătura lui fundamentală fiind neimplicarea în universul românesc pe care îl produce.

În proza postmodernistă asistăm însă la o permanentă implicare a autorului în text: nedorind să mai zacă în culise, el își inserează provocările în text, propunându-și să deconstruiască convențiile, care fac posibilă iluzia literară. Autorul postmodernist reîntră spectaculos în scenă, arogându-și drepturi depline, povestind dezinvolt. Conștientizându-și statutul de „ființă de hârtie”, un astfel de autor refuză să rămână o abstracțiune și își face insistent loc în text. Descoperind convențiile, autorul postmodernist creează o relație sinceră cu cititorul. Conform dezideratului autenticității este ca autorul să nu-și mintă cititorul că textul nu-i aparține, așa cum face adeptul autenticității, Camil Petrescu, în **Patul lui Procust**, ci să-și declare adevărata contribuție la scrierea cărții, întrucât controlul exercitat de autor asupra propriului său text nu poate fi ignorat, de vreme ce el este cel care stabilește regulile jocului.

Mecanismul de funcționare ce sta la baza romanului tradițional marca o separare strictă între lumea personajelor și cea a naratorului, modalitate vehement criticată de autorul **Tezelor și antitezelor**. Autorul lor creează la modul subiectiv lumi care au sens, în primul rând, pentru el și care oferă un spațiu gratuit în care se poate integra: sfera artistică, politică, religioasă, ocupațională etc. Personajele din romanul tradiționalist erau „citite” ca personaje doar de către narator, iar cititorul implicit trebuia să accepte pre-condiția că personajele sunt, în propriul lor univers, persoane, aidoma persoanelor din lumea reală. Cât privește naratorul, convenția realistă cerea ca el să fie „nevinovat” de întâmplările din lumea fictivă. El nu avea posibilitatea să comunice cu lumea personajelor altfel decât prin actul însuși al narării. Separați de acest hotar necruțător, naratorul și personajele se ignorau reciproc, în beneficiul menținerii iluziei realiste.

În termenii lui G. Genette, această demarcare netă a sferelor este mai evidentă în cazul naratorului heterodiegetic extradiegetic, așa-numitului „narator omniscient”, sau a celui ce posedă

„omnisciență editorială”. La fel de tranșantă este această rigoare epică și în cazul povestirilor-în-povestire, deci a *récitului* metadiegetic; între povestirea-cadru și *metarécit-ul* ei existând o „diferență de nivel” [12, p. 241], care nu poate fi depășită fără violarea iluziei realiste. Așa cum arăta G.Genette, în afara actului povestirii, „orice altă formă de tranzit este întotdeauna, dacă nu imposibilă, atunci cel puțin transgresivă” [12, p. 243].

Rar întâlnite în proza realistă, aceste transgresiuni devin procedee extrem de solicitate în ficțiunea antimimetică postmodernă. Pentru orice asemenea transgresiune G.Genette folosește termenul de *metalepsă*, aceasta desemnând „orice intruziune a naratorului sau naratarului extradiegetic în universul diegetic (sau a personajelor diegetice într-un univers metadiegetic) sau invers” [12, p. 244]. Naratorul pierdut prin lumea protagoniștilor, protagoniștii care își zăresc autorul, personajele care circulă de la un autor la altul, care intră în cărți, plonjează în tablouri sau evadează din acestea – iată doar câteva din figurile spectaculoase de metalepse practicate de postmoderni. De fiecare dată ele implică o transgresiune, o spargere a granițelor dintre nivele distincte. Așadar, prin metalepsă vom înțelege orice transgresiune a limitelor lumii diegezei care îi ambiguizează statutul. Transgresiunea este, în primul rând, una a nivelelor narrative, relevând existența unui etaj suplimentar, ignorat până atunci, al ierarhiei naratorilor. Aproape întotdeauna însă transgresiunea angajează și nivelul ontologic, fiindcă ea poate dezvălui faptul că o lume socotită până atunci „reală”, o lume de gradul zero, este de fapt o lume povestită, deci una fictivă. Întreținută cu bună știință, confuzia între personaje și naratori este amplificată de intervențiile autorului în text – când ca personaj ale cărui acțiuni sunt înregistrate și narate de o alta voce, când ca narator omniscient sau chiar ca sine însuși: de fiecare dată însă, impactul eului cu o ipostază exterioară a sa pune în evidență echivocitatea identității: „eu însumi” este adeseori perceput și reprezentat ca multiplicitate. Acest proces de eroziune a frontierelor între autor, narator și personaj corespunde tendinței vizibile din arta și literatura postmodernistă de a se contopi cu viața, cu realitatea aflată dincolo de rama tabloului sau de copertile cărții.

În scrierile ce îmbracă formula jurnalului intim, relația autor-narator-personaj pare mult mai complexă, deoarece ființa scriitorului se suprapune aparent, printr-un joc tehnic ingenios, cu cea a eroului povestitor. Scriitorului nu îi mai rămâne nimic de explicat când totul a fost mărturisit. Romanul dă iluzia de experiență cunoscută pe măsură ce se desfășoară și scrisă pe măsură ce este trăită. Cu tot refuzul de artificios, romanele experiențialiste se subordonează totuși unei convenții: „imanețta dialogului scriitor-cititor, dorința de a-l convinge, de a-l influența, de a-i capta atenția, de a-l constrânge să continue lectura” [13, p. 78]. O dată cu răsturnarea granițelor temporale și spațiale din romanul modern, se modifică și raportul dintre *scriitor-cititor*. Lectorul este chemat acum să împrăspăteze memoria naratorului. Din obiect al captației, cititorul devine interlocutor interpelat direct ori pus să aprecieze, să respingă, să opteze. Cititorul nu mai primește o viziune definitivă de la romancier, deoarece acesta nu cunoaște nimic mai mult decât el. Din elementele pe care i le furnizează romancierul, el se vede constrâns să continue creația și să completeze scenariul. În căutarea semnelor intime și autentice ale întâlnirii cu cititorul – destinatarul creației – scriitorul are numeroase experiențe care avertizează și afirmă prezența cititorului. Tendința romanului modern este de a-și dubla naratorul prin introducerea cititorului chemat să deschidă orizontul semnificațiilor narrative și să producă o nouă realitate fictivă și, totodată, extrem de vie prin semnele realului. Scrierile moderne au nevoie nu de un cititor „leneș”, ci de unul ideal, cu multă agerime asociativă.

Gheorghe Crăciun observa pe bună dreptate, în studiul Autenticitatea ca metodă de lucru, că în momentul de față traversăm o stare a conștiinței literare „pentru care autenticitatea este în aceeași măsură cuvânt de ordine ca și actualitatea” [14, p. 32]. Repunerea în circulație a mai sus-amintitului principiu nu se dovedește întâmplătoare. După experiența supraaglomerării cu problemele „deceniului dogmatic”, revenirea la actualitate se face în numele unor noi așteptări. Se pare că ceea ce se dorește și se pretinde este, în primul rând, o reevaluare a criteriului autenticității.

Astăzi se vorbește destul de mult de autenticitate, dar aspectele sunt abordate prea puțin „la concret”. Există, totuși, și o problemă a condițiilor adecvării. „Autenticitatea implică și ea, ca orice convenție, susține același critic, câteva chestiuni de metodă. În discuție ar trebui adusă și o întreagă altă nouă ideologie a temelor, motivelor, situațiilor, mijloacelor. Dacă propriul nostru deceniu începe să ne obsedeze, e clar că nu la orice nivel și nu oricum (și în nici un caz fără discernământul mutațiilor esențiale) îi putem tatona și prospecta structurile, aspectele, miturile, limitele” [14, p. 32].

Nu în mod întâmplător se optează acum pentru autenticitate, în pofida altor noțiuni similare, cum ar fi „verosimil”, „plauzibil”, „credibil”, „veridic” etc.

„Asemănarea cu realitatea, logica non-contradictorie a firescului estetic începe să nu mai fie o măsură a produsului literar, un certificat de valabilitate a situațiilor, a personajelor. Se pare că în câmpul de așteptări al cititorului de literatură despre actualitate au devenit mult mai importante pregnanța și densitatea reprezentărilor, fidelitatea „redării”, suplețea și relevanța individuală a viziunilor, prin care dialectica lumii e adusă în text. Se întrevede chiar că puterea scriitorului de aprehendere a complexității și diversității prezentului riscă să devină un barem de calitate al scrisului, al operei literare ca atare, susține Gheorghe Crăciun” [14, p. 33]. La optzeciști se poate remarca temeritatea de a aborda actualitatea imediată fără rezerve, fără ezitări, cu o susținută conștiință teoretică a specificului literar, asumată cu luciditate. Ceea ce trebuie să înțelegem dincolo de acest alt tip de atitudine este o reflecție prealabilă responsabilă și angajată asupra realității lumii și a textului.

Așadar, numeroși critici literari, printre care Dumitru Micu, Ion Simuț, Marin Mincu, Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu proclamă regândirea în viitor a conceptului de autenticitate ce a făcut carieră prodigioasă în perioada interbelică. „E o legătură de profunzime care se stabilește treptat cu proza de dinaintea celui de-al doilea război mondial. În spiritul autenticității se afirmă o nouă practică epică, în numele unui puternic impact moral și politic cu trecutul și cu prezentul. Reficționalizarea progresivă a romanului actual, când se va petrece pe baze noi, nu va putea ignora nici direcția explozivă a mărturiei de viață ultragiată, nici experiențele de autenticitate ale epicii interbelice. Romanul se va înnoi substanțial cel puțin în două direcții: printr-un nou tip de problematizare morală și printr-o tonificare a conștiinței politice. Ambele sugestii vin în mod firesc din literatura mărturisirilor”, opinează Ion Simuț [15, p. 9]. Într-adevăr, există în proza actuală destule semne care ne permit să vorbim despre o repunere în acest sens a problemei autenticității, operațiune, recunoaștem, ce presupune suficientă temeritate în abordare, și urmând să fie susținută de o conștiință teoretică a specificului literar, asumată matur. Așadar, autenticitatea nu constituie o noțiune estetică pe deplin elucidată, rămânând un concept deschis și susceptibil la diferite interpretări. Diversele accepții impuse odată cu afirmarea noilor practici epice atestă, în fapt, viabilitatea termenului aflat într-o continuă mutație.

Referințe bibliografice

1. Thibaudet, A. (1973). *Romanul aventurii*. În Thibaudet, A. *Reflecții*. Vol. I, (trad. de Georgeta Pădureleanu). București: Editura Minerva.
2. Șuluțiu, O. (1974). *Autentic și estetic*. În Șuluțiu, O. *Scriitori și cărți*. București: Editura Minerva.
3. Crăciun Gh. (1997). *Autenticitatea ca metodă de lucru*. În Crăciun Gh., *Cu garda deschisă*, Iași: Institutul European.
4. Mușat C. (2002). *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiuni în proza postmodernă românească*. Pitești: Paralela 45.
5. Apud Călinescu, Al. (1972). *Anton Holban sau complexul lucidității*. București: Editura Albatros.
6. Cf. Brée, G. (1969). *Du temps perdu au temps retrouvé*. Paris.
7. Călinescu, G. (1965). *Cronicele optimistului*. București: E. L.
8. Cf. Colonna, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Editura Tristram.
9. Martin, M. (1994). *Între ce și cum: punctul de vedere în roman*. În Lintvelt, J. *Încercare de tipologie narativă: punctul de vedere* (trad. de Angela Martin). București: Editura Univers.
10. Battaglia, S. (1976). *Mitografia personajului* (traducere de Al. George). București: Editura Univers.
11. Booth, W. C. (1976). *Retorica romanului*. București: Editura Univers.
12. Gérard, G. (1972). *Figuri III*. Paris: Seuil.
13. Iliescu, A. (1970). Camil Petrescu și Anton Holban, literatura ca experiență, *Viața românească*, an. XXIII.
14. Crăciun, Gh. (1997). *Autenticitatea ca metodă de lucru*. În Crăciun, Gh. *Cu garda deschisă*, Iași: Institutul European.
15. Simuț, I. (1991). Experiență, confesiune, autenticitate, *Familia*, nr.11.

Unul dintre titanii gândirii secolului al XVIII-lea G.W.F. Hegel a acordat dialecticii o atenție deosebită în cadrul sistemului său filosofic. Influentele cugetător îi restituie acesteia demnitatea de cunoaștere filosofică prin excelență, pe care i-o atribuiseră Platon, și observă o prefigurare a sa în legea triadică (stare-procesiune-conversie) elaborată încă din antichitate de Proclus, pentru a explica procesul de derivare a întregii realități din Unu. Hegel înțelege termenul într-un sens dependent, în mod esențial, de acela al lui Kant, mai ales în ceea ce privește elementul fundamental al antinomiilor. El este convins că de fapt contradicția ce există în situația antinomică, departe de a decreta eșecul rațiunii, surprinde o structură prezentă efectiv în realitate și, în acest sens, ea poate fi privită tocmai ca un criteriu al adevărului. Împotriva perspectivei intelectului abstract, pentru care identitatea oricărui lucru exclude alte lucruri, Hegel va susține că nici un lucru nu ar putea fi ceea ce este dacă nu ar fi legat de celelalte lucruri care diferă de el și nu sunt incluse în propria natură. Opoziția este o relație construită intrinsec din termenii săi, astfel că adevărul și realitatea sunt mereu caracterizate de unitatea contrariilor, care, luate separat, nu ar fi ceea ce sunt. Față de intelectul abstract, rațiunea are mai întâi sarcina negativă de a suprima determinația atunci când e fixată în mod artificial (este vorba despre momentul „dialectic” în sens restrâns), iar apoi îi revine sarcina pozitivă de a arăta că rezultatul unei astfel de negări de sine nu este nimicul pur, deoarece negația care operează în mișcarea dialectică este o „negație determinată”, ceva „negativ” alături de ceva pozitiv, care conduce la un conținut ce este mai bogat decât cel inițial, deoarece realizează prezența simultană a acestuia și a determinării opuse (este vorba despre momentul „speculativ” al procesului dialectic). În secolele XIX-XX, dialectica hegeliană a fost reluată, existând chiar tentative de „reformă”, care nu au adus prea mult în plan teoretic. Astfel, după Marx dialectica hegeliană „plutește deasupra capetelor noastre”, deoarece trăiește în „abstract” și drept urmare pierde contactul cu lumea istorico-naturală, în timp ce pentru Jean-Paul Sartre dialectica este „activitatea totalizatoare” care nu se împlinește în nici o totalitate: este „logica acțiunii umane”, ca acțiune transformatoare și „constituantă” din punct de vedere istoric.

După cum remarca Al. Kojève în *Dialectica și ideea de moarte la Hegel*, „Numai în virtutea amintirii istorice, i d e n t i t a t e a omului se păstrează prin intermediul I s t o r i e i, în pofida n e g a ț i i l o r d e s i n e care survin. Identitatea apare ca negație a trecutului contradictoriu sau ca t o t a l i t a t e – ca existență dialectică. De aceea istoria este o tradiție conștientă și voită și fiecare istorie reală se manifestă și ca o istoriografie: nu există Istorie fără amintire istorică conștientă și trăită.

Prin intermediul amintirii, omul „interiorizează” prin apropiere trecutul său, păstrându-l în sine și inserându-l realmente în existența sa prezentă, care este în același timp o negație radicală activă și efectivă a trecutului conservat. Numai prin intermediul amintirii, omul care se „convertește” poate rămâne „același” om, în timp ce o specie animală care se „convertește” (prin mutație) nu mai are nimic în comun cu ceea ce a fost. Căci doar amintirea concretizează negația de sine a omului, făcând din ea o nouă realitate. Într-adevăr, omul – amintindu-și de ceea ce a existat, fiind acum negat – rămâne <<determinat în mod specific>> (bestimmt) de caracterele concrete ale acestui dat, chiar dacă nu mai depinde de ceea ce a negat. Numai astfel omul devine diferit, în mod specific, datorită negării de sine, și se conservă în realitatea sa c o n c r e t ă : este un a l t o m, într-o lume nouă, un om ce păstrează caractere specifice umane și trăiește într-o l u m e u m a n ă, care este tot o l u m e i s t o r i c ă, organizată într-un mod specific. Doar în virtutea Istoriei create, trăite și rememorate ca „tradiție”, omul se realizează sau „apare” ca

totalitatea dialectică, mai curînd decît să s e d i s t r u g ă și să „dispară”, ca urmare a unei negații „pure” sau „abstracte” a unui dat oarecare, real și gîndit.

Omul total sau dialectic (concret) nu este numai a c ți u n e n e g a t o a r e : este o a c ți u n e c r e a t o a r e în act sau o o p e r ă , în care datul negat este păstrat în aceeași manieră ca materia primă a produsului creat”.

Marele teoretician literar și filosof rus al secolului trecut M. Bahtin a fost primul care a demonstrat că dialectica este inferioară dialogisticii. Referitor la această idee originală a remarcabilului savant și estetician ne informează Ivana Markova în cartea sa *Dialogistica și reprezentările sociale*, remarcînd că „Bahtin a adoptat în ansamblu o poziție negativă în privința dialecticii, argumentînd că ea nu este un proces dialogic, ci, mai degrabă, un produs al monologismului lui Hegel. Bahtin a avut obiecții față de încercarea lui Hegel de a sistematiza fenomenele umane sociale și spirituale și de a le condensa pe toate în cadrul unei singure conștiințe a atotcuprinzătorului Spirit Absolut. Astfel, dialectica a constituit pentru Bahtin un concept abstract, care operează la nivelul conștiinței formalizate și lipsite de polifonie și semnificații multiple. În schimb, afirma Bahtin, dialogistica nu este abstractă. Deși reprezintă capacitatea universală a minții, ea operează numai în dialoguri concrete, adică situate în întâlniri specifice, fie ele interpersonale, interculturale sau intergrupuri. Partenerii dialogici devin numai la un nivel concret coautori ai cuvintelor sau semnificațiilor în adevăratul sens al cuvîntului „dialog”. Astfel dialectica este inferioară dialogisticii”, adică este „născută din dialog”. Dar ce anume a avut în vedere Bahtin afirmînd că dialectica este născută din dialog?

„Dacă dialogistica reprezintă capacitatea minții umane de a concepe, crea și comunica despre realități sociale în funcție de „ceilalți”, atunci ea trebuie să preceadă dialectica. Dialogistica este cea care face posibilă dialectica ca o formă de gîndire formalizată și abstractă”.

Noi împărtășim ideea că dialogul este sursa dialecticii. Dacă facem o scurtă incursiune în istoria gîndirii umane, apoi trebuie să menționăm că încă marii filosofi Socrate, Platon, Epicur, pentru a cunoaște adevărul, puneau accentul pe discuție, polemică. Socrate folosea chiar metode de a induce în eroare oponentul cu scopul ca acela să caute răspuns la diferite întrebări, să cugete, să analizeze mai profund și astfel să ajungă la certitudine. Dialogul este un proces real, care ține de gîndire, de cuget, de activitatea ciontinuă a umanității.

Alisa Cozmulici

**Apariția barocului românesc
(de la Neagoe Basarab la Dimitrie Cantemir)**

Spre deosebire de alte mișcări artistice, al căror statut apare, oarecum, bine stabilit, barocul rămîne și astăzi un termen confuz și echivoc, cu o întrebuintare deseori abuzivă și haotică, iar interpretările sale variază de la cercetător la cercetător. Numeroase semne de întrebare ridică atât geneza barocului, etimologia termenului, cât și formele de manifestare a fenomenului în cauză. Deși în cercetarea oricărui curent literar și artistic analiza matricii diacronice este o *conditio sine qua non*, în cazul de față, o cale mai sigură de identificare a spiritului baroc ni se pare nu atât axa diacronică, pe care nu o negăm, cât perceperea de către creatorul baroc a dimensiunii existențiale, producătoare de antiteze și „exprimată printr-o serie de opoziții tipice, însoțite de conștiința lor manifestă: cosmogonice și antropologice, epistemologice și mistice, științifice și estetice”. O sensibilitate, deși în mare parte ostentativă totuși, marcată de o ireconciliabilă tulburare ontologică, apărută dintr-o realitate socio-istorică plină de zbucium, peste care s-a grefat un univers imaginar anamorfotic, situat sub zodia antimimeticului, suprasaturației formelor de expresie, cu propensiune spre uniuni antipodale de tipul *concordia discors, intellect și ingenio*. Astfel rigiditatea clasică s-a pomenit sfidată printr-o excepțională proliferare ornamentală, printr-o nemaipomenită dezlănțuire a imaginației, prin practicarea insolitului, ludicului, formalismului patetic, prin reliefarea multiplelor anomalii și contraste.

În linii generale, se poate vorbi despre două tendințe ale barocului: una caracterizată prin bombasticism, amplitudine și strălucire, un adevărat imn luxuriant cîntat rapidei clipe omenești, cu priză directă asupra societății senioriale și cercului clerical și o alta de o coloratură pesimistă, terifică, moralizatoare, „întunecată” („barocul negru”), cu un potențat sentiment al îndoielii, al fatalității. În domeniul literaturii, ambele tendințe sînt marcate de un ton hiperbolic, retorică grandilocventă, vocabular artificios, rafinat, mereu pîndit de incoerență, cu o sintaxă încărcată care sperie, exces de metafore. Curios e că zona *tenebră* a barocului nu-și refuză nici ea exuberanța ornamentală. În baroc chiar și moartea are „luciu”, *poleire*. Niciînd n-au fost mai cultivate catafalcurile monumentale, spectaculoasele sarcofagii, criptele, mausoleele gigantice, draperiile de doliu, excesivul lux funerar. Acest „întuneric” al *forme* generează atât pe plan literar, cât și în artele vizuale, un *întuneric tematic* (termenul aparține lui Edgar Papu, *Despre stiluri* (1986)). Literatura europeană ne oferă o mulțime de exemple de capodopere unde *noaptea* e prezentă chiar în titlul lor. De pildă: *Visul unei nopți de vară*, *A XII-a noapte (Noaptea regilor)* de W. Shakespeare, *Nocturna* lui Torquato Tasso ș.a. *Noaptea* poate fi ca o proiectare sinistră a unor evenimente (cadru lugubru), ca în romanul gotic, fie o *noapte a conștiinței*, a spiritului intrat în hățișurile labirintice ale păcatului, dezmațului, fie a unui destin lipsit de farmecul oricărei speranțe, mereu cu gîndul la moarte, la caducitatea vieții, la greutatea păcatelor. De altfel, una dintre marile teme devine *moartea*, Marele Necunoscut, sfîrșitul Ființei (neantizarea supremă), care stă mereu la pîndă – poate din această cauză omul baroc, suferind de tanatofobie, are obsesia mișcării, dorind în scurta sa viață fie să-și nege iminentul final, fie să-l depășească prin diverse artificii teologice și filozofice, încercînd să cuprindă totul, să fie pretutindeni, să strălucească cît mai tare.

Revenind la viziunea *noptii*, trebuie menționat că aceasta mai poate sugera și ideea de ascuns, de obscuritate, de taină, mister, retragere în umbră, de clar/obscur, care devine, în baroc, de cele mai multe ori, un adevărat crez al vieții.

Creatorul baroc este unul *per excellentiam* ”de atelier” și, poate, din această cauză tiparul de om promovat este aidoma unui monument baroc, în care esențial devine efectul aparent, mișcîndu-se pe „decor”, pe „luciu” de fațadă, care ține să impresioneze, să surprindă, strîmtorînd, de cele mai multe ori, adevăratele virtuți, sau ascunzînd partea slabă a individului. Trebuie să se țină cont că în baroc, de regulă, „lucrurile nu trec drept ceea ce sînt, ci drept ceea ce par”. Trucarea realității devine, în epoca barocă, un cod al vieții. „*A părea e, așadar, verbul ce luptă să-l înlocuiască pe a fi*”. Însă

putem spune că există o ruptură fundamentală între omul renascentist și cel baroc, căci, deși „barocul și clasicul se privesc ca niște dușmani, dar așa cum se obișnuiește într-o familie, ei se înfruntă frățește”. Ceea ce, în adevăr, se schimbă e viziunea despre lume, percepută în baroc drept o falacioasă împletire de mizerii materiale și spirituale, motiv pentru care „homo fictus” al barocului preferă poziția de „umbră”, îmbracă mantia prudenței. Trebuie spus că prudența barocă e excedată în așa măsură, încât atinge treapta maniei, mai ales în secolul „înfloririi” barocului (sec. al XVII-lea).

Prudența presupune pe de o parte „încifrare” (de aici și pasiunea barocului pentru alegorie), căci „cine joacă cu cărțile pe față riscă să piardă” (p. 43), iar pe de altă parte presupune și o oarecare doză de viclenie „cine nu poate îmbrăca pielea de leu, îmbracă una de vulpe” (p. 91). Omul baroc este perfect conștient de propria iluzionare, care nu e altceva decât *scutul său prudențial*. Totul se face spre a sfîrși *meraviglia*, spre a șoca și spre a menține cât mai mult atenția celorlalți. Personajul baroc e lipsit de acel faimos caracter monolitic al antichității, chintesența sa fiind de natură dihotomică (alteori *plurihotomică*), el oscilează continuu între două euri, încît „nu va ajunge astfel niciodată să înlăture „fundamentală dublicitate a inimii sale, motiv pentru care drama (modalitatea sa specifică de reprezentare) va înregistra conflictul dintre două mișcări ale aceluiași suflet, iar drept termeni ai antinomiei aceste scene vii, două speranțe sau două posibilități de existență ale personajului”. Spre exemplu, reputatul prinț shakespearian, Hamlet, fluctuează între reflecția (îndoiala) exorbitantă și actul justițiar, singurul potențat să închidă traseul conflictului. „Hamletul” român este prințul Inorog cantemirian al cărui dualism antagonic parvine din existența celor două porniri, una de suprafață, explicabilă și absolut firească, de apărare a dreptului de moștenitor, poziție de jertfă, și o alta, ezoterică, îngropată în cochilia ieroglifică, de acaparator, asediat și asediator, agresat și agresor, un autentic *trompe l'oeil* baroc. Populînd o lume meta-anamorfotică, dilematică, personajul baroc este de multe ori un spirit schizofrenic, cazul Hameleonului „Istoriei ieroglifice” (adesea delectîndu-se cu propria suferință), mistuit de tensiuni și arderi interioare „o ființă ce nu se mai poate gîndi pe sine ca alcătuiind centrul unui calm univers circular, ca în celebra schiță a lui Leonardo unde omul, cu membrele superioare și inferioare larg deschise, se înscrie, cu o împăcare regală, perfect într-un cerc. El nu mai e punctul la care se raportează lumea, dar nici unul care își caută raportări. ... Om și univers se despart și se întîlnesc din nou, fugar, în aceeași indecizie a funcțiilor, nimeni nu e suveranul și supusul, căci nici ființa, nici lumea nu e „una”. Întregul univers al existenței sale este stigmatizat de fluidități heraclitiene, sinuozități și disonanțe și pare deviat de la limita echilibrului, stabilității.

Pradă a contradicțiilor vieții, a unui fatum în perpetuă metamorfoză, creatorului baroc îi repugnă calmul, măsura, simplitatea și claritatea expresiei. De aici preocuparea pentru analiza sufletului omenesc, a destinului, a polarității valorilor, grija pentru o „fațadă” cât mai pompoasă, capabilă a-l scoate în evidență în această „clipă” trecătoare – viața. Astfel devine explicabilă „preferința pentru elementul rar, neobișnuit, dinamic, surprinzător: pentru hiperbolismul pompos, pentru rafinat și grațios, pentru tonul emfatic, bombastic; pentru metafora deficilă, comparația insolită și alegorismul obscur; pentru jocul de cuvinte, parafrază, personificare, antiteză”. Se poate afirma că dacă Clasicismul are o aură masculină, Barocul prin caracterul său ne apare mult feminizat și nu în sensul Romanticului adesea maladiv, excentric și cu trăsături masculine diminuate, ci în sensul biopsihicului feminin care drept act de sublimare folosește nu atît frumusețea cît înfrumusețarea din care își creează scut și armă (efemeră, este adevărat) într-o lume a bărbaților. Dacă Clasicismul a fost (și rămîne) un Caesar al timpurilor, Barocul e legenda Cleopatra.

Referitor la apariția și prezența acestui curent la noi, trebuie să facem o concretizare: ajungînd în arealul românesc, barocul a căpătat o formă de tip particular, național, specifică într-un grad mai mare spiritualității noastre, căci în expansiunea sa, acest curent a fost extrem de receptiv la multiplele nuanțe proprii unui popor sau altul. Barocul românesc reprezintă o fuziune a esențelor literaturilor cu care a intrat și a elementului autohton al culturii noastre. În urma acestei „conexiuni” a barocului cu complexul culturii naționale se observă două tendințe și anume: are loc „procesul de *barochizare* a unor texte literare *nebaroce*”, adică serii de modificări apărute în timpul circulării pe cale orală a unei scrieri, dar și procesul invers – de „folclorizare” a unor creații culte, de pildă, cazul unor psalmi ai mitropolitului Dosoftei. În urma acestor relații cu folclorul se va cultiva nu numai tipul de meditație gravă (de tipul: *Viața lumii* de M. Costin), dar și „comical, burlescul, vorba în doi peri, aflată uneori în preajma trivialului, grotescul, farsa, pantomima”, aflate la înțelegerea oricui.

Literatura română veche și-a asimilat diagrama de idei baroce prin trei filiere distincte „care au transportat în spațiul nostru „modele”, „motive”, „teme”, „forme literare”, ce gravitau în jurul nucleului primar al curentului [...] și în preajma unor constante ideologice și de sensibilitate baroce”. Una din aceste mijlociri a fost cea stabilită între literatura română și cea ucraineană, care ar mai putea fi numită și ucraineano-polonă, deoarece cea din urmă (polonă) a avut o deosebită înrîurire asupra configurării baroce ucrainene, avînd chiar „un dublu rol: pe cel de filieră pentru modelele și înrîuririle apusene și pe cel de furnizoare a unor sugestii relativ originale, rod al unor reelaborări proprii”. Începînd de prin prima jumătate a veacului al XVII-lea, cu o mai mare intensitate spre sfîrșitul acestui veac, spiritualitatea românească dă naștere unui șir de scrieri de polemică ecleziastică, pornește o adevărată luptă ideologică a ortodoxismului cu numeroasele erezii. Începe valul de literatură polemică religioasă. O epocă bogată prin editarea unor opere fundamentale de polemică religioasă, cum ar fi: lucrarea originală a lui Varlaam *Răspunsul împotriva catehismului calvinesc* (1645), *Manual contra schismei papistașilor* de Maxim Peloponezianul (opera apare mai întîi în limba greacă, 1690, apoi și în traducere românească, 1699), *Întîmpinare contra primatului papei* a lui Nectarie al Ierusalimului (Iași, 1682), *Întîmpinare la principiile catolice și la chestiunile lui Chiril Lukaris* (București, 1690) – semnată de Meletie Syrigos, opera lui Sevastos Kyminitis *Învățătură dogmatică a bisericii răsăritene* (București, 1703) ș.a. De asemenea, grație acestei „conexiuni”, cărturarilor români de pe la începutul secolului al XVII-lea capătă un deosebit interes și pentru stihurile heraldice. După cum menționează D. H. Mazilu, anume „cărțile imprimare în Ucraina apuseană sunt cele ce au furnizat cărturarilor români sugestiile și modelele (de la maniera de „tălmăcire a simbolurilor” și pînă la „forme” metrice) pentru această specie de poezie, emblematică reprezentată de versurile heraldice” – aceasta fiind, de fapt, o practică mai veche a scriitorilor din timpul Renașterii poloneze. Așa fiind compozițiile versificate, *Stihuri în stema domniei Moldovei*, ale ilustrului cărturar – **mitropolitul Varlaam**, incluse în *Cartea românească de învățătură dumenecele preste an și la praznice împărătești și la svinți mari* (numită și *Cazania*, Iași, 1643); heraldicele lui **Udriște Năsturel** (circa 1596-1659): *La prealuminata stemă a milostivilor domni Basarabi* (*Molitvenic*, Cîmpulung, 1635 și *Pravila de la Govora*, 1640), *Stihuri în stema domniei Țării Rumânești, neam casei Băsărăbească* (*Evanghelie învățătoare*, Mănăstirea Dealul, 1644), *La prealuminata stemă a prealuminatelor case a mărilor lor, Domnilor Basarabi* (*Antologhion*, Cîmpulung, 1643) etc.

Începînd cu cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea, se face tot mai evidentă inserția literaturii neogrecești prin care pătrunde șablonul de vers *stichos politikos*, această influență grecească „aducea în mediile românești o literatură ce renăscuse apelînd atît la cultura bizantină (și la filosofia antică, pusă de acord cu morala creștină, prelucrată de bizantini), cît și operele scriitorilor italieni (pe care intelectualii cretani, de pildă, [...], i-au cunoscut nemijlocit), harnici și ingenioși prelucrători ai unor subiecte împrumutate din același tezaur antic, sau autori de scrieri originale”. Astfel și această filieră ar putea fi numită cu nume dublu: greco-italiană, căci inserția barocului italian în literatura grecească este un fapt cunoscut și acceptat de mai toți cercetătorii domeniului. Veritabile opere italiene traduse în grecește străbat pînă în Țările Românești, cum ar fi operele lui Gian Francesco Loredano, Torquato Tasso, Giambattista Giral-di-Cinzio, Luigi Groto ș.a. De asemenea, prin această filieră au pătruns și „scrieri pe care italienii le realizase prin prelucrarea unor texte mai vechi (franțuzești, adesea), confirmînd aplecarea creatorilor Barocului către producțiile medievale, pe potrivă mentalității și gustului europeanului postrenascentist”, cum a fost, spre exemplu, cazul romanului *Erotocrit* (Vincenzo Cornaros), tradus de cîteva ori în românește, scrierea avînd la bază un vechi roman cavaleresc provensal și anume *Paris et Vienne*.

Alături de aceste filiere au avut loc și „conexiuni” directe cu barocul vest-european. Valul respectiv a contribuit la configurarea barocului numit „întîrziat” (cu începere de prin secolul al XVIII-lea): *Țiganiada* și poemul *Trei viteji* de Budai Deleanu, *Anul cel mănos* și *Reporta din vis* de Vasile Aaron, *Moașa Eva*, *Cîntecul bucătarului*, *Filis adormită* și *Cercul timpului* de Ioan Barac, anumite *volute* baroce pot fi depistate și la Al. Macedonski, D. Bolintineanu, T. Arghezi, Matei Caragiale, G. Călinescu, L. Dimov, etc.

Însă pe lîngă aceste manifestări, după cum susține exegetul Edgar Papu, literatura română cunoaște și o apariție barocă „avant la lettre” fără vreo coeziune cu rețeaua barocă europeană, este vorba de *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, scriere prin care domnitorul Neagoe Basarab (domnitor al Țării Românești între 1512 - 1521) „cu un secol înainte de Baltazar

Gracian, întrevede, cu toate atributele sale, tipul de *hombre secreto*, acela pe care gânditorul spaniol îl va concepe, dotat, la cel mai înalt grad, cu talentul *discreției* și cu virtutea *prudenței*”. Apariția lucrării este condiționată, în primul rând, de starea politică anxioasă a timpului, de aici și recomandările voievodului român spre o cât mai mare prudență, chiar și în vorbe, căci: „cuvîntul iaste ca vîntul: deaca iase den gură nici într-un chip nu-l mai poți opri și, măcar dă te-ai căi și ziua și noaptea, nimic nu vei folosi”. Cam peste o sută de ani vestitul Baltazar Gracian va da o povață aproape identică în unul dintre aforismele sale (aforismul 160): „Vorbește cu băgare de seamă; față de rivali, din precauție, față de ceilalți, din bună-cuviință. E totdeauna timp să dai drumul vorbeii, dar nu să o-ntorci”.

De asemenea, în spirit baroc sînt și indicațiile domnului român referitoare la comportamentul politic și diplomatic al fiului său Theodosie, care trebuie să stîrnească uimirea străinilor (o *meraviglia* în stil baroc): „tu întîi să-ți împodobești jățul bine, cu ce-ți va fi dat Dumnezeu [în ziua venirii solilor – n.n.], și tot divanul tău și toate casele. Și să te împodobești și cu haine foarte frumoase [...] boiarii cei tineri încă să fie împodobiți cum să cuvine și frumos, și să stea toți de-a rîndul, împrejurul tău” (Vol. I, p. 169). Răspunsurile, ținuta, înțelepciunea unui vodă trebuie să fie la un așa nivel încît „să se mire el [domnitorul străin – n.n.] cînd va vedea” (Vol. I, p. 175). Concomitent cu o astfel de „strălucire” recomandată vom afla și indicații contrare, cele ce ar presupune o retragere în „umbră”, căci și „strălucirea” trebuie să-și aibă un timp al ei (vestita șiretenie barocă): „iar carii nu cred în Hristos Dumnezeuul nostru [...] înaintea acestora nimic den avuțiile voastre să nu arătați, nici scule, nici haine; nici boiarii tăi să nu să împodobească înaintea lor, ci să te arăți și să te faci înaintea lor sărac și lipsit și nici într- unile să nu făluiești” (Vol. I, p. 176) – am putea vorbi despre o adevărată metamorfoză cameleonică, o *dissimulazione onesta*.

În chip de concluzionare, am vrea să subliniem: deși acest curent nu s-a instaurat în mod preponderent în arealul românesc, totuși, a dus la o sesizabilă revitalizare și restructurare a expresiei artistice, „înnoiri au dobîndit, în literatura română, *poezia* (cu specializări care acoperă o „scală” foarte întinsă, de la „meditația filosofică” pînă la epopeea „în travesti”), *proza oratorică* (gen ce a produs vîrfuri incontestabile), *romanul* și, bineînțeles, *teatrul*” – în aceste beneficii pe care le-a cîpătat literatura noastră constă una dintre cele mai importante funcții pe care le-a exercitat barocul nu numai în cultura noastră, ci și pretutindeni unde și-a făcut apariția.

Referințe bibliografice

1. Adamek, Diana. *Ochiul de linx. Barocul și revenirile sale*. Ediția a II-a.– Cluj-Napoca: Editura Limex, 2004.
2. Călinescu, George, Matei Călinescu, Adrian Marino, Tudor Vianu. *Clasicism, baroc, romantism*.– Cluj: Editura Dacia, 1971.
3. Gracian, Baltasar. *Oracolul manual și arta prudenței. Criconul*. Vol. I. Traducere, prefață, tabel cronologic și note de Sorin Mărculescu.– București: Editura Minerva, 1975.
4. *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*.— Chișinău : Editura Litera, 2001. Drîmba Ovidiu. *Istoria literaturii universale*. Vol. I. Ediție definitivă.– București: Editura Saeculum I. O., 2004.
5. Mazilu, Dan Horia. *Recitind literatura română veche. Compendiu*. – București: Editura Ager, 2004.
6. Mazilu, Dan Horia. *Un „Dracula” pe care Occidentul l-a ratat. Din istoria literaturii medievale*.– București: Editura Floarea Darurilor, 2001.
7. Munteanu, Romul. *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea*. - Partea întîi, ediția a II – a. – București: Editura ALLFA, 1998.
8. Papu, Edgar. *Despre stiluri*.– București: Editura Mihai Eminescu, 1986.

Leon Donici-Dobronravov și Victor Crășescu, doi scriitori basarabeni care activează aproximativ în aceeași perioadă (sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX), sunt înrudiți atât prin lucrările care reflectă veridic evenimente din viața seminariștilor, cât și prin spiritul de revoltă împotriva fărădelegilor care aveau loc în aceste instituții de învățământ.

Prezenta schiță urmărește scopul de a pune în lumină elementele de legătură dintre romanul lui Leon Donici-Dobronravov *Noul seminar* și *Schițele din viața seminarelor și a clerului* de Victor Crășescu.

Ambele lucrări sunt axate pe elementul realist. Lucru explicabil, întrucât și L. Donici-Dobronravov, și V. Crășescu au cunoscut evenimentele reflectate „pe dinăuntru”, adică ambii scriitori au studiat la seminare teologice și de aceea cunoșteau bine atmosfera și starea de spirit în aceste instituții de învățământ. Metodele de predare și educație la seminar, reflectate în lucrările celor doi scriitori basarabeni, aveau o influență puternică asupra tinerilor teologi și pentru a înțelege mai bine caracterele personajelor și a ne explica modalitatea de comportare a acestora în diferite situații, trebuie, mai întâi, să ne creăm o închipuire generală despre ambianța care domnea, la începutul secolului XX, în instituțiile teologice. Iată ce ne spune cercetătorul literar Sava Pînzaru în articolul *Anul 1905 și seminarul teologic din Chișinău*, în legătură cu aceasta: în decretul sfîntului sinod „se indicau măsurile de preîntîmpinare a încălcărilor în așezămintele teologice de învățământ. «În instituțiile duhovnicești, - prescria sf. sinod, - nu sînt admise nici adunările, nici delegațiile... În scopuri educative și de instruire a stabili supravegherea ca în căminele statului și cele eparhiale persoanele străine să nu fie nicidecum admise în încăperile pentru elevi, iar pentru aceasta în fiecare cămin să se rezerveze cîte o odaie specială, în care elevii ar putea să se întîlnească cu părinții sau cunoscuții care-i vizitează. Să se intensifice supravegherea cărților, revistelor, broșurilor și imprimatelor care circulă printre elevi» [3, 3]. În caz de izbucnire a tulburărilor la vreo instituție teologică de învățământ «reprezentanților autorităților» li se prescria să identifice imediat vinovații și să-i excludă din așezămîntul respectiv. [...] Decretul sinodal prevedea obligarea elevilor, care trăiau la gazde particulare, să înregistreze în jurnalul de gazdă «unde au plecat, de la ce oră și pînă la ce oră au lipsit». Pentru a-i «priponi» și mai strîns pe absolvenții seminarelor și academiilor teologice, care în timpul studiilor erau întreținuți de stat, dar nu doreau să-și facă slujba pe tărîmul duhovnicesc, ei puteau primi actele de absolvire numai cu condiția că vor restitui direcției economice de pe lîngă sf. sinod suma respectivă de bani» [3, 4].

Exemple de astfel de acte pot fi aduse și mai departe, dar „oricît de multe ar fi acestea, ele nu reflectă întregul adevăr complex și contradictoriu despre această instituție ideologică mai mult decît specifică” [3, 4].

Totodată, cu toate străduințele autorităților de a izola seminariștii de lumea înconjurătoare, de a-i îndepărta de viața socială, aceasta nu s-a putut face și o absolută liniște și pace n-a existat niciodată la seminare, lucru pe care atât Leon Donici, cît și Victor Crășescu îl reflectă în operele lor.

Iată cum descrie ambianța seminarului L. Donici: „Te apasă seminarul, te strînge din toate părțile atmosfera de smerenie care plutește între pereții lui, atmosfera de robie, de lingușire, de falsă evlavie. Mă gîndesc la seminar cu răutate, mă gîndesc cu ură la profesorii lui. În timp de patru ani n-am auzit nici un cuvînt bun de la nimeni...” [2, 56].

V. Crășescu, spre deosebire de L. Donici, nu face descrieri ample ale atmosferei care domnea în școlile teologice, în schimb, faptele descrise de el sugerează în schițele sale anume aceasta. În primul rînd, este vorba de existența anumitor reguli și una dintre cele mai drastice era

bătaia pentru orice încălcare a disciplinei: „Regula era ca după cinci lovituri să nu se mai vază piele albă, ci peste tot să fie roșu, iar după zece lovituri osînditul să leșine. Așa cerea regula, omul își agonisea hrana zilnică, și avea o claie de copii. Ce era de făcut? Bătea pînă la moarte, de frică să nu-l dea afară. Mulțimea privea, nebună de groază, pregătirile călăului... Cei mai tari nu puteau suferi mai mult de treizeci de lovituri. Era unul la teologie care putea suferi pînă la patruzeci, dar el era uriaș și putea ridica o sută de ocale și să bea de dușcă o oacă de rom și încă și el leșina de două ori pînă ce primea patruzeci...” (*Fugarul de la seminar*) [1, 113]. Iată de ce seminariștii duc cu ei în inimă „o rană veșnică și însîngerată” [2].

V. Crăsescu relatează și în schița *Isaia Trandafir* – „clasicul” despre bătăile practicate la seminare, împotriva cărora mai tîrziu se vor răzvrăti elevii: „...zece suflețe omenești se răzvrătesc împotriva bătăilor sălbatice ale profesorilor, prin aceea că se deprind să rabde cele mai grozave plesnituri de vergi și să tacă, să rămîie muți, cînd de pe trup li se ridică pielea de la întîia lovitură și porția cea mai mică e de 25 de vergi; uneori ajungea pînă la 60...

Se speriaseră și profesorii, cînd într-o zi un tăcut a murit sub vergi, nedînd nici un semn de durere” [1, 124].

Aceste bătăi erau primite mai ales după „donosurile” făcute de inspectori și diferiți șefi, mai mari și mai mici. „Dintre toate regulile scrise și nescrise, seminarul știa bine numai una: ferește-te de șefi!” [2, 57].

Chipul inspectorului este prezentat la fel de ambii scriitori basarabeni: „Inspectorul e tîlhar și nu caută de nimic, iar pe noi ne fură din toate părțile...”, citim în schița *Fugarul de la seminar* a lui V. Crăsescu.

De inspectorul Panteleimon, un „om sălbatic”, fățarnic și lacom din *Fugarul de la seminar* nu se deosebește cu nimic inspectorul Varsanofie, cel din *Noul seminar*: „...vocea lui tărăgănată și măsurată, privirea lui grea și rece îmi răceau avîntul, și eu rămîneam în picioare și ascultam, și mi se părea că Varsanofie nu mai e om, ci o mașină groaznică cu vorbire omenească, apăsîndu-mă cu puterea ei moartă și sinistră...” [2, 72-73].

Situația existentă la seminar te lipsea de dorința de a mai învăța și, așa cum relatează personajul lui L. Donici, Sorocoletov, „Apropiindu-mă de poartă (a seminarului – n.n.), simt cum mi se strînge inima și cum pătrunde în minte ceva nou, ceva străin, plăsmuit aici, între zidurile acestea, în odăile acestea luminate”. Acest „ceva nou” ar putea fi chiar dorința de răzbunare, spiritul de răzvrătire care mocnea în inimile tinerilor seminariști. „Se vorbea că în unele din seminariile celelalte elevii au ridicat steagul răzvrătirii, cerînd ușurarea soartei lor, raporturi umane, acces la universități. Ai noștri începură să se agite în taină, atent, ca să nu audă direcția sau Varsanofie, dar nu au putut să ascundă multă vreme. Șefii aflară de la spionii lor despre începutul agitației și luară măsurile necesare...” [2, 59-60].

Atmosfera, care domnea în seminar, este completată de ambii scriitori prin descrierea dejunului, a prînzului sau a cînei, căci mîncarea din seminarii (dacă aceasta poate fi numită mîncare) făcea viața seminariștilor și mai grea. Descrierea lui L. Donici este mai „pașnică”. Cităm: „În pauza mare seminarul lua dejunul. Pe mese, în sufragerie, erau două coșuri pline pînă în vîrf cu pîine neagră de secară și cu solnițe albe, rotunde, cu luciu de smalț. La ușa sufrageriei brutarul vindea franzeluțe și prăjituri. Aici se îngrămădeau mai ales aceia care aveau bani. Dar aceștia erau puțini la număr.

Elevii luau cu asalt pîinea, își întindeau mîinile peste capetele tovarășilor, smulgînd unul de la altul bucăți, strigînd și înjurîndu-se. Larma contopită a vocilor se răspîndea din sufragerie în seminar, umplea coridoarele și răsuna pe stradă ca un urlet” [2, 70].

V. Crăsescu este mai drastic în descrierea acestor „ospățuri”, de aceea viitoarele revolte printre seminariști par aici și mai motivate: „Clopotelel sună la zece ceasuri, dînd de veste că borșul cu varză și pîinea de secară plină de viermi și gîndaci erau pe masă și așteptau pe flămînzi. Băieții se strîngeau: filozofii serioși, cum ar trebui să fie niște filozofi; bogoslovii mai rîdeau și vorbeau; gramaticii din clasa a treia făceau zgomot și se ghionteau”. Descrierea prînzului îi dă posibilitate lui V. Crăsescu de a face o caracterizare a diferitor categorii de elevi care învățau la seminar. „Sună clopotelel pentru cea din urmă dată, băieții toți stăteau la locurile

lor, așteptau numai să vie inspectorul să înceapă mîncarea. [...] Gobjilă se sculă de la loc și se apropie de părintele Panteleimon cu o strachină mare de borș în care pluteau niște gîndaci mari, și cu o bucată mare de pîine” [1, 110-111].

Ambii scriitori arată foarte subtil existența nedreptăților sociale. L. Donici, de exemplu, o face prin meditația lui Petre Sorocoletov despre cimitir: „Nu-mi place cimitirul. Știu că mănăstirea ia mulți bani pentru locurile de odihnă, că cei bogați zac mai aproape de biserică, în „rangul întîi”, iar cei săraci mai departe, lîngă gard. Nici chiar moartea n-a egalizat pe oameni, și morții bogați au mai multe privilegii decît cei săraci” [2, 12-13]; iar V. Crăsescu o face chiar în scena la care ne-am referit mai sus și din care cităm în continuare: „...tot seminarul îl roagă pe sfinția sa (pe Panteleimon – n.n.) ca să șadă cu școlarii la masă și să mănînce nu numai o lingură de borș, dar tot cît este în strachină și hrinca cea de pîine. Inspectorul s-a îngălbenit și mai tare, pe fața lui vedeai întipărită o spaimă grozavă. [...]

- Tot seminarul a hotărît că, dacă sfinția ta nu vei prînzi cu noi, apoi cu borșul să te lăm, iar cu cleiul acesta, pe care îl numești pîine, te vom săpuni pe cap și pe barbă, ca să știi, cum să hrănești pe sărmanii băieți cu borș puturos și cu pîine crudă și mucedă [1, 111].

Datorită specificului speciei literare cultivate de V. Crăsescu concentrarea evenimentelor e mai mare. Într-un singur episod scriitorul reușește să abordeze mai multe probleme: cea a „bucatelor” pe care erau nevoiți să le mănînce seminariștii, cea a încheităților sociale, dar și cea a unui început de răzvrătire printre rîndurile elevilor. Toate aceste probleme sunt abordate și de L. Donici, dar specia romanului îi dă posibilitate scriitorului s-o facă treptat, în episoade diferite, adăugînd picătură cu picătură elementele care vor contribui pe parcurs la elucidarea esenței problemei vizate.

Caracteristic pentru ambii scriitori basarabeni e și descrierea mentalității seminariștilor, care gîndesc îngust și consideră că în toate relele sunt vinovați inspectorii. Desigur, nu e vorba de persoana lui Varsanofie sau a lui Panteleimon, ci de faptul că în aceste personaje e întruchipat întregul sistem teologic de instruire. Deci, răzbunarea seminariștilor, și într-un caz, și în altul, este, de fapt, o răzvrătire împotriva sistemului. De altfel, o spune și personajul Pomeranțev (de notat, că între acest personaj al lui L. Donici și Gobjilă al lui V. Crăsescu se pot stabili afinități vădite): „Ne-am descărcat pe Varsanofie nu numai ura noastră pentru el, ci pentru voi toți”.

„Vreo douăzeci de școlari împreună cu Gobjilă se apropie de sfințenia sa. Cît ai clipi îi turnară borșul în cap și vreo șase palme zdravene îl mînjeau fără cruțare pe față și pe cap cu borș și cu pîine.

După această ceremonie l-au luat de spate și l-au dat afară. Fript și mînjit ca un drac, trece sfinția sa prin ogradă, mugind cuvinte de răzbunare împotriva lui Gobjilă.

Așa a fost pedepsit părintele Panteleimon” [1, 111-112].

Revolta seminariștilor capătă în romanul *Noul seminar* forme diferite: „Varsanofie trecu pe lîngă paturi, se opri lîngă Cerb și mirosi aerul. Făcu lumină ca să vadă dușumeaua și privi sub paturi.

- Uită-te bine – strigă Frigare cu vocea prefăcută și seacă.
- Varsanofie se repezi ca o vedenie neagră înspre partea lui.
- Copoiule! – țipă cineva dintr-un colț.
 - Iuda!
 - Iscariot!
 - Iezuit!

Varsanofie purta lampa în toate părțile. Cum apuca să facă lumină într-o parte, cum începeau într-alta să se audă țipete, strigăte, bolboroseli. Inspectorul fu scos din fire.

- Bine, domnilor! – spuse amenințător Varsanofie. – Voi reclama Directorului” [2, 44].

Sau în alt loc: „Bufniță se apropie repede de director și, privindu-l în ochi, îl întrebă:

- Ce o să se întîmple dacă-ți dau acum un pumn în bot?

Directorul se dădu înapoi și întinse mîinile.

- Nu te teme, nu te lovesc! – continuă Bufniță. – Nu vreau să-mi murdăresc mîinile de mutra ta de ticălos și de iezuit. Dar... - el scuipă pe director în față.

Primește din partea tuturor...” [2, 144].

Printre aceste scene de răzvrătire trebuie citată și cea cu planul bătăii lui Varsanofie: „întîi se închide ușa clasei cu tabla neagră, ceva ce era oprit de direcțiune. Asta trebuia făcut, dinadins, ca Varsanofie să fie atras în clasă și să înceapă să facă observațiuni. Al doilea: în clipa cînd Varsanofie va intra în clasă, Fariseul trebuia să-l acopere cu un sac de cartofi furat înainte de masă din cămara seminarului. În momentul acela Frigare, Mațul și Spinoza erau obligați să stingă lămpile, iar toți ceilalți să pună mîna pe Varsanofie, să-l îndese în colț și să-l bată” [2, 119].

La această stare de lucruri seminariștii au fost aduși și din cauza așa-numitului „program de învățămînt” din acele timpuri: „Grea traducere mai e și asta! Am amețit! Și nu înțeleg la ce naiba îmi folosește să-mi bat capul cu drăcovenia asta! Cînd te faci popă – nici în gînd nu-ți trece vreun cuvînt grecesc. Lua-i-ar dracii să-i ia! Grea limbă au mai avut și Grecii ăștia. Îmi vine să arunc cartea cît colo! Îmi vine să-i dau dracului pe toți!” [2, 30].

Relatări asemănătoare găsim și la V. Crășescu ca, de exemplu în fragmentul în care autorul vrea să sublinieze toceala absurdă la care erau supuși elevii:

„ – Bine, drăguților, bine... voi da eu un leac... Untu, spune excepțiile de la genul masculin, declinarea a treia, în *or*.

- *Femenini generis*
Numai *arbor, arboris*
și trei neutre la *or*
marmor, aequor și încă *cor*

- Bine, la *er*?

- Neutre zece sînt în *er*:
ver, cadaver, iter, tuber,
cicer, pi...” [1, 125]

Ca să nu se omită vreo excepție, substantivele se învățau în formă de versuri.

Desigur, nu toți profesorii sunt la fel. Atît în romanul lui L. Donici-Dobronravov, cît și în schițele lui V. Crășescu, apar cîteva chipuri pașnice, de profesori ce-și iubesc munca și elevii: Cîmul, Calul, Tătucu ș.a. în *Noul Seminar* sau părintele Baltag în schița cu același nume a lui V. Crășescu. Dar, viciul beției i-a înghițit și pe aceștia. „Ciudat lucru: dintre toți profesorii noștri au talent numai unul-doi, dar și ăștia sunt niște bețivani și nu-și caută de treabă cum se cade” [2, 32], scrie L. Donici-Dobronravov. Lucru pe care îl confirmă și V. Crășescu, vorbind despre părintele Baltag: „E om foarte de treabă, dar îi cam place vinul...” [1, 145] sau, în *Isaia Trandafir* – „*Clasicul*”, citim: „viitorii păstori ai turmei omenești nu pricepeau cum poate fi bucurie nestropită de ceva băutură, de altă parte nu se întîmpla nici o nenorocire care să nu fie topită în vinul lui moș Dobă” [1, 121].

Categoric, în atmosfera ce domnea în seminare, multora le pierea dorința de a mai fi preoți, pierzînd credința: „Am început să ne pierdem credința în orice”, susține în discursul său Pomeranțev, personajul lui L. Donici. Același lucru îl sugerează și un alt personaj, Sorocoletov: „Nu mă duc la biserică. Nu vreau. Nu mă pot ruga demult, iar de pe icoane se uită acum la mine numai chipuri mute; îmi sunt străine, îndepărtate, și eu le sunt la fel... Lumea se roagă la ei, varsă lacrimi, se prosternează înaintea lor – eu însă nu pot. Mă tem să spun că e așa, dar mă încredințez singur că nu mă duc la biserică fiindcă n-am plăcere, nu sunt dispus” [2, 7].

În acest sens e semnificativ următorul dialog din schița *Hotărîrea lui Ion Butuc și a bogoslovilor* de V. Crășescu: „- Veniți să blagoslovesc pe cei ce vor să fie preoți.

Nimeni nu s-a urnit din loc. [...]

- Ce? Nu veniți spre cruce, necuraților, nu voiți să vă faceți preoți?

Băieții tăceau, dar erau hotărîți.

- Ce tăceți, ființe spurcate, voi, stricaților de satana și de slugile lui? – a răcnit arhiereul. – Vă temeți de cruce?

- Nu, - răspunseră de odată toți, - dar nu voim să fim preoți. Voim să fim oameni, nu trîntori!” [1, 121].

Atmosfera din seminare e întregită de perchezițiile care se făceau pentru a nu permite minților tinere să se umple cu fel de fel de eresuri și pentru a preveni revolta în rândurile seminariștilor. Cu alte cuvinte, perchezițiile erau un fel de „măsuri preventive”. În urma acestor percheziții, după spusele inspectorului Varsanofie, „în sertarele elevilor seminarului acestuia au fost găsite de noi unele cărți oprite, care ne obligă să bănuim pe posesorii lor de unele lucruri nedorite... Au fost găsite cărți oprite și păgubitoare [...]. Au fost amintite și o carte de visuri, scrisori de la domnișoare, o agrafă de damă, sticle de vodcă, iar la Bufniță s-a găsit apelul litografiat al Congresului seminarial din toată Rusia...” [2, 113-115], citim în romanul lui L. Donici.

Cei „suspecți” erau denunțați și pedepsiți. Atunci când „vinovații” nu se găseau, erau pedepsiți toți, ne relatează V. Crășescu: „Ancheta a fost aspră, întrebările și cercetările au ținut aproape o săptămână. Autorul poeziei și desenului n-a fost descoperit, dar ce ți-i bun? Toată clasa a fost pedepsită, fiecare băiat a căpătat câte 50 de vergi zdravene și o lună au mâncat numai pâine și apă”.

Acestea fiind spuse, conchidem că atmosfera generală în pereții seminarelor teologice (așa cum este descrisă ea de L. Donici-Dobronravov și V. Crășescu) era determinată de diferiți factori: elevii acestei instituții de învățământ erau influențați de statutul seminarului, regimul, programul de învățământ, numeroase opreliști și limitări. Acțiunea acestora nu putea să nu trezească o rezistență din partea seminariștilor, contribuind în felul acesta la acumularea revoltei și efervescenței spiritelor, protestului interior care, la un anumit moment, va căpăta forma unei rebeliuni deschise.

Ceea ce putem remarca vizavi de crearea atmosferei în cele două lucrări, este, mai întâi de toate, intenția autorilor de a le atribui valoarea unor documente artistice veridice. În prim-plan apare *nota publicistică* a ambelor lucrări. Ambele au un caracter anticlerical pronunțat. Scriitorii demască fără cruțare tagma bisericească, critică despotismul slujitorilor cultului, al conducătorilor seminarelor teologice. Și L. Donici, și V. Crășescu ne amintesc în lucrările lor de sistemul primitiv de învățare, impresionându-ne prin forța descrierii realiste.

Referințe bibliografice:

1. Crășescu, Victor. *Opere*. Studiu introductiv de F. Levit. – Chișinău: Cartea Moldovenească, 1974.
2. Donici, Leon. *Noul seminar*. – București: „Cultura Națională”, 1929.
3. Pânzaru, Sava. *Anul 1905 și seminarul teologic din Chișinău // Revistă de istorie a Moldovei*, 1991, nr. 1, p. 3.

Spirit erudit, oscilând între artă și rigoarea studiului științific, Mircea Eliade a văzut în literatură, ca și majoritatea scriitorilor epocii, nu doar o componentă estetică, dar și un act de cunoaștere. Literatura sa se înscrie preocuparea mai largă a prozatorilor vremii pentru problematizarea existenței și intelectualizarea creației artistice. Pornind de la ideea că literatura trebuie să investigheze și să experimenteze câmpuri tematice dintre cele mai variate, Eliade este de părere că „o mare creație epică reflectează în bună parte și mijloacele de cunoaștere ale epocii, sensul vieții și valoarea omului, cunoștințele științifice, filozofice” [1, p. 133]. Spre deosebire de congenerii săi Camil Petrescu și Anton Holban, care cereau ca literatura să fie sincronă cu psihologia și filozofia epocii, Eliade promovează ideea unui roman ontologic, metafizic, descărcat de psihologie și analiză: „Nu înțeleg de ce ar fi „roman” o carte în care se descrie o boală, o meserie oarecare sau o cocotă – și n-ar fi tot atât de roman o carte în care s-ar descrie lupta unui om viu cu propriile gânduri sau viața unui om între cărți și vise” [2, p. 3]. Prin această afirmație autorul *Istoriei religiilor* revendică pentru roman dreptul de a descrie și altceva decât fazele unui sentiment și anume acelea ale unei inteligențe.

Deși neagă vehement psihologismul și propune tehnici narative noi, ele nu-și găsesc o reflectare certă în romanele prozatorului, care rămâne ezitant între două universuri mentale și între două feluri de a scrie. Această ambiguitate este resimțită și în cazul criticii literare care ezită să încadreze opera scriitorului în anumite tipologii organizate pe criterii tehnice. Ov. S. Crohmălniceanu, de exemplu, încadrează opera lui Eliade în *Literatura „autenticității” și „experiențelor”* alături de cea a lui Anton Holban și Camil Petrescu de care autorul însuși se detașă flagrant. Pentru George Călinescu literatura lui Eliade este „cea mai integrală și servilă întrupare a gidismului în literatura noastră” [3, p. 298], formulă, de asemenea, respinsă de Eliade. În același timp, este semnificativ că Alexandru Protopopescu, care investighează psihologismul în opera interbelicilor, totuși nu-i rezervă spațiu în volumul *Romanul psihologic românesc*, deși psihologismul și analiza sunt nelipsite în romanele de început ale lui Eliade. Contradicția dintre metodă și teorie în opera lui Eliade a fost menționată și de Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*: „Începem să întrevădem adevărata contradicție a literaturii de tinerețe a scriitorului: aceea dintre viziune și metodă. Viziunea îi îndreaptă romanele spre metafizic și ontologic, spre condiție umană și mit; metoda e psihologistă și realistă” [4, p. 464].

Ceea ce apropie romanele lui Mircea Eliade de „spiritul epocii” și ne permite să-l circumscriem modernismului este tehnica romanescă aplicată de autor în romanele de la începuturi. Prozatorul renunță la omnisciență și optează pentru perspectiva narativă intradiegetică, limitată a personajului narator, participant la evenimente. Confesiunea și elementul autobiografic au oferit criticii literare premisa de a aprecia aceste romane drept autobiografice: „Indubitabil, avem de a face cu un roman autobiografic. Allan fiind un alter-ego al autorului. Nu putem însă identifica viața lui Allan cu cea a lui Mircea Eliade” [5, p. 64].

Realizate la persoana întâi, narațiunile respective includ pagini de jurnal susținute de procedee autentiste. Această modalitate a fost apreciată de Dumitru Micu drept „scrierea în caiet” [6, p. 74]. Interpolarea unor pagini de jurnal în roman era un procedeu la modă, frecventat de noua poezie a romanului modern pentru obținerea unui plus de autenticitate. În cazul lui Eliade procedeul nu e doar un truc autenticist, ci o nouă modalitate de scriere. Romanul cel mai realizat din punct de vedere estetic din ciclul indian este *Maitreyi*. În această narațiune Allan, personajul actor, este în același timp și narator al romanului. Autorul corelează cu subtilitate două tipuri de discurs: unul cuprins în narațiunea propriu-zisă ce stăpânește cea mai mare parte a romanului, și altul, aflat la nivelul paginilor de jurnal inserate în roman. Procedeul utilizării jurnalului a fost practicat și de Anton Holban, și de Camil Petrescu, dar diferența dintre scrierile lui Eliade și cele ale lui Petrescu și Holban rezidă în utilizarea dublei perspective: o perspectivă imediată și una ulterioară. În romanele congenerilor jurnalul se suprapune cu romanul, iar perspectiva este unică, pe când în *Maitreyi* distanța temporală solicită dublarea perspectivei narative. Din acest considerent discursul narativ din jurnal diferă de cel din narațiunea propriu-zisă, deși este făcut de același autor-narator. Este evident

că dublarea perspectivei trăite cu aceea re-trăită și re-scrisă conduce la o reconsiderare a înseși structurii romanești.

Distanța temporală implică și distincția vocilor narrative. O voce s-a făcut auzită atunci când se scria jurnalul și alta se face auzită acum, când se comentează același jurnal. Vocea de acum are prioritatea de a putea comenta și evenimentele întâmplate între timp. Situația este similară și în raport cu perspectiva. Distanța narativă face ca aprecierea informației și cantitatea de informație să fie diferită. Atunci când ține jurnalul, perspectiva naratorului-actor este limitată, el cunoaște mai puțin decât celelalte personaje, pe când la data scrierii romanului, naratorul știe mai mult decât știa la data scrierii jurnalului. Distanța îi furnizează mai multă informație, dar nu-i modifică statutul, el rămânând încorsetat în perspectiva limitată a naratorului-personaj. Traversarea distanței modifică profunzimea, dar nu și tipul perspectivei. Naratorul nu devine omniscient odată cu parcurgerea timpului. În calitate de narator el poate comenta perspectiva imediată, pe când în calitate de personaj, rămâne prizonierul propriei existențe. Această limitare face ca finalul romanului să fie deschis, așa cum se întâmplă, de obicei, în majoritatea textelor cu perspectivă intradiegetică, limitată. În virtutea acestui fapt, la momentul scrierii romanului realitatea era privită cu alți ochi decât atunci când se ținea jurnalul. Naratorul exprimă o altă atitudine, faptele capătă altă importanță, evenimentele au altă contingentă, oamenii au alt statut. Aceleași evenimente, aceiași oameni, aceleași relații sunt percepute din perspectivă diferită. În mod surprinzător însă faptele nu se pulverizează, cum ar fi fost firesc, nu-și diminuează din valoare, ci, dimpotrivă, realitatea capătă pondere și substanțialitate. În cazul lui Eliade distanța temporală completează deficitul de emoție și trăire, care erau controlate și estomate de luciditatea analitică a personajului la momentul consumării evenimentului.

Pentru aprecierea faptelor și oamenilor, la momentul descinderii în spațiul necunoscut (Casa Sen), aparatul perceptiv-psihic al personajului era susținut de analiză. Personajul narator intră în cercul de vrajă într-un mod analog celui în care Swan este prins, în romanul lui Proust, de farmecele Odettei. Când o cunoaște, Allan nu găsește nimic atrăgător la Maitreyi. Planturoasă, cu „sâni puternici, buze cărnoase și răsfrânte, ochi *prea mari și prea negri*, bengaleza i se pare de-a dreptul urâtă, și *tresărirea ciudată* pe care i-o provoacă vederea ei e urmată de un *foarte surprinzător dispreț*. Un detaliu corporal însă îi izbește atenția! Ridicându-și brațul, spre a-l saluta pe tânărul inginer, după obiceiul indian, cu mâinile duse la frunte, Maitreyi și-l arată gol, și culoarea pielii lui: *mată brună, de un brun nemaiîntâlnit până atunci* - alertează organul vizual al privitorului european. Cu același simț al adevărului psihologic își analizează naratorul și impresiile formate în cursul următoarelor întâlniri cu indianca, impresii mai puțin defavorabile decât prima, însă trădând un viu interes pentru ea. Continuând să-i atribuie numeroase defecte, inclusiv de ordin moral, el se simte cu toate acestea tulburat. Instrumentul cu care Maitreyi îl răvășește e **privirea**: *Mă privi iarăși*. La rândul său, acest narator, ca și cel camilpetrescian, antrenează văzul în mod preponderent pentru a percepe realitatea.

Această relație a eului narator cu realitatea evoluează într-un mod specific în acest roman. Dacă la Anton Holban și Camil Petrescu atitudinea inițială față de obiectul cunoașterii era admirativă, degradând ulterior în una apreciativ-negativă, naratorul din *Maitreyi* parcurge un traseu în sens invers.

Disociind situația, observăm că la începutul relației personajele-naratori Sandu și Ștefan Gheorghidiu se arată încântați de personajele feminine intrate în vizor și percepute ca obiect al cunoașterii. Mai târziu, avansând în analiză, acești naratori demonstrează un spirit justițiar care anchetează și dă verdicte. În *Maitreyi* tonul justițiar se manifestă doar la începutul relației cu obiectul cunoașterii, când perspectiva este susținută de anumite prejudecăți, consemnate și în jurnal. Atitudinea în acest caz va evolua ulterior spre apreciere și admirație, pe când în cazul celorlalți se înregistrează o involuție atât a relației cât și a atitudinii eului cunoscător față de obiectul cunoașterii.

Din perspectivă buberiană în romanul lui Mircea Eliade relația eului cu obiectul cunoașterii poate fi acceptată „ca prezență, ca angajare existențială, ca îmbrățișare trăită efectiv, a alterității, întru spirit în celălalt” [7, p. 4], deoarece în *Maitreyi* comuniunea obiectului cu subiectul este un eveniment ontologic, pe când la Camil Petrescu și Anton Holban cunoașterea este experiență și posesiune rațională, motiv din care, obiectul cunoașterii va rămâne străin. În mod principial, toți naratorii din romanele precizate se declară avizi de cunoaștere a adevărului, inclusiv Allan: *De fapt, în acele clipe ezitam chiar eu, căci îmi dădeam perfect seama că tot zelul meu se datora dragostei pentru Maitreyi și consecințelor ei religioase și politice. Nu cumva tot ce facem e determinat de*

asemenea robiri sentimentale? Mă întrebam eu mai târziu, în acele luni în care încercam din nou să aflu adevărul. Adevărul.

Perspectiva dublă și distanța care, în mod firesc, ar fi trebuit să favorizeze cunoașterea nu fac realitatea mult mai explicită. Rămânând fidel autenticismului, naratorul nu poate adopta decât o perspectivă umană limitată asupra universului diegetic din care face parte. Deosebirea esențială dintre naratorul lui Eliade și cei din romanele holbaniene sau camilpetresciene rezidă în faptul că tentativa de cunoaștere a acestuia accede dinspre sine spre alteritate, pe când naratorii holbanian și camilpetrescian rămâneau preocupați în principal de sine. Tehnica narativă a dublei perspective utilizată în acest roman este o inovație fericită în acest sens, căci favorizează această cunoaștere metafizică, detașată de analiza psihologică.

Un rol diferit în procesul de percepere și cunoaștere a realității îl joacă luciditatea și analiza. În mod obișnuit, distanța temporală diminuează luciditatea analitică, dar în Maitreyi, paradoxal, acest fapt este favorabil cunoașterii. Luminat din perspectiva prezentului, faptele nesemnificative din trecut capătă pondere substanțială grație valorii lor ulterioare. Consemnarea imediată, fidelă, nu mai garantează adevărul trăirii, dar abia regândită și prelucrată emoția își recapătă greutatea. Nicolae Manolescu remarcase acest moment special în cazul romanului discutat: „În contrast semnificativ cu alte romane ale sale, Mircea Eliade nu numai că nu urmărește în Maitreyi să restituie conținutul conștiinței în realitatea lui imediată, dar se îndoiește chiar de valabilitatea perspectivei prea apropiate” [8, p. 474]. Parantezele din Maitreyi cenzurează emfazele spiritului analitic, aduc precizări, completează sau rectifică anumite impresii. În momentul trăirii evenimentelor Eul narator și scriptor este un tip hiperlucid care scrutează realitatea, analizează faptele, taxează oamenii. Pentru el Maitreyi este *bengaleza îngâmfată și stranie*, Lucien – *gazetar incult și impertinent* etc. Ulterior, naratorul își repudiază luciditatea, considerând-o inutilă și chiar detractoare în procesul de apropiere și cunoaștere a alterității: *Mi-a vorbit mult în seara aceea, și eu o ascultam vrăjit; deși rămășița de luciditate pe care o mai aveam se răzvrătea împotriva acestui ceremonial incert și mistificat. [...].* Momentul poetic al logodnei, comentat masiv în critica literară, poate fi interpretat și ca momentul debarasării personajului narator de luciditate. După consumarea evenimentului, Allan nu va mai lupta cu spiritul lucid de care se simțea împovărat momentan:

- *Acum ne logodim, Allan, îmi spuse ea, privind înainte spre apă.*

Începutul acesta solemn mă irită puțin. Nu puteam scăpa de luciditate. Mi se părea că va fi o scenă din romane, baladele aceluia ev mediu indian, cu dragoste legendare și demente.

Pe acest narator luciditatea îl distanțează de universul cunoașterii. El conștientizează că obiectul scrutat cu luciditate rămâne exterior cunoașterii adevărate, iar cheia apropierii este abandonarea de sine și abandonul lucidității. Allan accede la adevărata cunoaștere doar renunțând la patosul lucidității. În perioada de uitare care a urmat expulzării sale din casa Sen el nu se dedă artificiei judecății, asemeni actorului holbanian și camilpetrescian. Revenit din transă, el se descoperă altul, diferit de cel care fusese până la a o cunoaște pe Maitreyi, cu alte interese și idei. Este un alt eu. Cunoașterea alterității a favorizat cunoașterea de sine. Re-scrierea confirmă redescoperirea necunoscută a sinelui.

Referințe bibliografice

1. Mircea Eliade, *Fragmentarium*, Humanitas, București, 1994.
2. Mircea Eliade, prefață la *Șantier*. București,
3. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1983.
4. Manolescu Nicolae, „*Arca lui Noe*”, – eseu despre romanul românesc, Ed. Gramar 100+1, București, 2000.
5. *Mircea Eliade comentat de Mircea Handoca*, Ed. Recif, București, 1993.
6. Dumitru Micu, *Mircea Eliade. Viața ca operă, opera ca viață*, Editura Constelații, București, 2003.
7. Ștefan Augustin Doinaș, prefață la *Eu și tu* de Martin Buber, Humanitas, București, 1992.
8. Manolescu Nicolae, *Arca lui Noe*, – eseu despre romanul românesc, Ed. Gramar 100+1, București, 2000, p. 474

Necesitatea revizuirii (dar nu în sensul retrogradării) prozei lui Serafim Saca, “o prezență intelectuală deosebită în contextul cultural basarabeian (Mihai Cimpoi), este de domeniul evidenței. Comparativ, dosarul critic al operei sale arată peste măsură de modest și ne gândim în acest sens la spațiile minuscule rezervate interpretării prozei sale în culegerea *Profiluri literare* (1972) și în *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* a lui M. Cimpoi, precum și la cronicile lui Andrei Țurcanu *Vămile* din Nistru (1973) și Arcadie Suceveanu din *Contrafort* (nr.4-5, 1998), la studiul Felicieii Cenușă: *Tehnică și dialectică morală în romanul Vămile*, din volumul *Orientări artistice și stilistice în literatura contemporană*, (2003), la cel al lui Iulian Ciocanu: *Un prozator (pe nedrept) ignorat (reflecții despre proza lui Serafim Saca după o relectură)* din *Incursiuni în proza basarabeiană*, (2004), la exegezele semnate de Laurențiu Ulici: *Un prozator basarabeian*, România liberă, 1994 și Dan Mănuță: *Un romancier și trei personaje*, Luceafărul, 1991, și, numai-decît, la grupajul din revista *Sud-Est* (nr.1.2005).

Cum bine se știe, poate cel mai bun roman al său – *Vămile* (apărut în 1972), proză considerată de Andrei Țurcanu (la numai un an de la apariție) una experimentală:” *Iată un prozator care experimentând noi posibilități ale prozei, se declară aproape fățiș prin stilul său un antidruțian. O asemenea atitudine e firească, indicînd nu atît o reacție negativă, cît căutarea unei experiențe epice originale*”, n-a avut rezonanțele și audiența cuvenită în epocă.

Autorul nostru a ținut să explice, în maniera-i proprie, cauzele “embargoului” impus prozei sale, neînregimentate ideologic: ”*N-am plăcut chiar de la prima propozițiune. Ideologilor, desigur, dar și criticilor literari. Lor în primul rînd, că de la ei pornea gîlceava. După ce a citit manuscrisul primei mele cărți “Era tîrziu” (e vorba de volumul de povestiri apărut în 1968- n.n. A.M.), Druță mi-a imputat că scriu românește, iar prin anii șaiszeci a scrie românește însemna mai mult decît rău. Poetul Istru mă apostrofa că scriu bine, dar n-am mesaj civic. Lupan mă acuza că-mi înmoi penița în gropa de gunoi a societății. Rebelul oportunist Coroban- că aduc situații kafkiene în frumoasa realitate sovietică*”. Într-un recent interviu Serafim Saca mai face o precizare tranșantă: ”*De la mine se cerea să nu scriu ca mine, să scriu ca ceilalți.*” Aceste clarificări credibile sînt completate de Arcadie Suceveanu, care consideră, la rîndul său, că “marea culpă” a lui Saca a fost repudierea modelului epic druțian, dominant la acea oră: ”*Vămile*” a fost primul roman antidruțian, în timp ce majoritatea prozatorilor noștri druțianizau și mioritizau excesiv, cuprinși de acea euforie lirică atît de specific basarabeiană. Eroii săi sunt netradiționali, decupați din lumea artiștilor, boemilor, rataților, mediul de viață fiind, de regulă, cel intelectual, urban. Detașîndu-se de mulți dintre confrății săi, el a respins acea filozofeală rudimentară (și păguboasă!) a țaranului moldovean ce deborda din paginile prozei anilor ‘60-‘70”.

Ei bine, dacă în perioada sovietică Saca, opera căruia merită indiscutabil un studiu monografic, a fost ignorat pentru nonconformism, de ce dar s-a discutat/se discută atît de puțin despre proza sa după ‘89, de ce experiența sa scriptică n-a fost/nu este apreciată după merit cînd... era/este voie deja? Particularitățile, resorturile, calitățile distincte ale prozei sale nu fac obiect de studiu în corpulentul (peste 800 de pagini!) volum, coordonat de Mihai Dolgan, *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări* și nici Ion Ciocanu nu-l vede printre scriitorii reprezentativi ai epocii în *Literatura română Studii și materiale pentru învățămîntul preuniversitar*, ca să ne limităm la două exemple concludente.

O explicație ar fi sentința lui Iulian Ciocan, reprezentantul unei noi școli și mentalități critice: ”*Păreră mea este că atuurile etice din Vămile și Linia de plutire s-au “devalorizat” fiindcă au un suport estetic mai fragil decît cel din textele lui V. Ioviță, V. Beșleagă și V. Vasilache. După ce au fost neglijate în perioada sovietică, avantajele etice ale textelor lui S. Saca n-au impresionat nici pe criticii de după 1989, cei care mizează pe estetic. Problema cea mare a prozei lui S. Saca, pe care criticul Dan Mănuță o consideră o însușire prețioasă este că aceasta seamănă mai mult a dramaturgie. O dramaturgie de calitate îndoielnică.*” Mai mult, exegetul îl consideră pe Saca un autor “terminat”, pentru că: ”...nu a citit, după toate probabilitățile, niște studii de naratologie.”

Situația, în opinia criticului, e fumată, or, meritele prozei lui Saca, care, din păcate, a fost (pe nedrept) ignorată, sînt de domeniul trecutului și acum ea nu mai este relevantă.

Și totuși, lucrurile nu stau așa sau, mai exact, nu tocmai așa. Validarea sau infirmarea aserțiunilor despre proza lui Saca trebuie făcută printr-o minuțioasă și echidistantă analiză critică. Mai mult,

nu ar fi lipsită de importanță chiar și calcularea posibilul impact pe care l-ar fi avut ea în perioada sovietică, dacă ar fi fost receptată adecvat, cum s-ar fi putut “schimba la față” proza română din Basarabia postbelică.

Nu pretindem elucidarea “cazului” Sacă, vom emite însă câteva opinii axate pe argumente ponderabile. În primul rând, Sacă este un autor cu totul neordinar în peisajul interverbran, unul care și-a dorit programatic să scrie **altfel**: “:Ceea ce știu la sigur este că nu mi-a plăcut să merg pe căi **tropăite** de alții.

Mihai Cimpoi îl vede pe arhitectul Delaoancea din *Vămile* drept un personaj construit cu știința rețetelor, tehnologiilor artistice românești, occidentale și transatlantice: “*Delaoancea este un inadaptat, un histrion producător de stratageme prin care să gândească liber și să boicoteze mentalitatea colectivistă și să evite condamnarea la mediocritate. Analist lucid, el supune totul “despicării firului în patru”, examenului etic și este cuprins de o greață existențială în spiritul prozei americane și al postulatelor sartriene”*.

Pe urmă, cercetătoarea Felicia Cenușă nu-l consideră pe Sacă restanțier la... naratologie:” *Formula, evidentă în devenirea discursului narativ (din Vămile-n.n. AM) este cea a dezbatelor și cea a conotațiilor generate de “scenariul” compus în cheia metatextului”*.

Prin romanele *Vămile* și *Linia de plutire* Serafim Sacă, contextual vorbind, promovează o proză a cetățeanului cu o tradiție destul de firavă în literatura română și practic inexistentă în cea din Basarabia postbelică, doar dacă luăm în serios *Orașul Răut*, o ordinară “capodoperă” a lui Emilian Bucov. Meritul lui Sacă este că a încercat realizarea unei întreprinderi singulare la acea oră la noi - să dea o proză de idei.

Ceea ce se reține în romanul *Vămile*, o scriere cu o miză mult mai mare decât s-a putut vedea la apariție, este, îndubitabil, figura protagonistului Delaoancea. Acesta împărtășește un crez care i-ar fi făcut cinste și unui Julien Sorel: *ori total învins, ori pînă la capăt învingător*. Prozatorul nostru a pus în alt mod în dezbatere problema individului care, renunțând la succesul social, încearcă să se autodefinască și să reziste agresiei rutinei zilnice, banalului și mediocrității. Pentru anii '70, dar și pentru zilele noastre, punctul de vedere al lui S. Sacă asupra problemei individului era (rămîne a fi) relevant. În imperiul stalinist viața unui om, aspirațiile lui nu costau și nu contau. Noțiunile utilizate cu absolută frecvență erau, cum se știe, *noi, poporul, masele truditoare* etc. Și odată ce erau sacrificate milioane, de ce ar fi trebuit să se acorde atenție unui ins măcinat de angoase, incertitudini, îmbătut de idealuri și speranțe. Individul urma să se înregimenteze pînă la pierderea identității în rîndurile maselor docile, amorfe, ghidate de partid și conducătorii iubiți spre utopii multicolore. Pe cînd americanii și occidentalii au înțeles, după cel de-al doilea carnagiu mondial, să acorde maximă importanță entității umane, drepturilor omului, făcînd din aceasta o altă religie.

Arhitectul Delaoancea, o spunem cu prudență, este un individ cu mentalitate europeană, conștient de valoarea sa și, de aceea, insistă să i se recunoască superioritatea morală, socială, intelectuală. Și el are tot dreptul și curajul să o facă. Astfel, Delaoancea se întîlnește în idei și atitudini cu un alt “anti-erou” al prozei basarabene postbelice- Radu Negrescu. Și protagonistul lui Aureliu Busuioc a fost “muștrat” de critica de “serviciu” că este cinic, că nu se implică, că se suprapreciază.

Într-o societate în care partidul flirta zilnic cu clasa muncitoare redusă la o existență biologică, dar numită duios “hegemon”, Sacă are meritul să fi pus sub îndoială acest “adevăr” ideologic. Ne amintim, în acest sens, de memorabila reflecție a lui Delaoancea despre omul muncii “taximetristul”, intervenție în care protagonistul susține deschis supremația cerebrală a intelectualilor. Delaoancea polemizează indirect cu o spusă a lui Lenin dintr-o scrisoare datată din septembrie 1919. “Cîrmaciul proletariatului mondial” îi scria lui Maxim Gorki: “*De fapt intelectualitatea nu este creierul națiunii* (cerem scuze pentru limbajul deșcheat al “bunelului Illici”- n.n. A.M), *ci un căcat*”. Că mesajul ideatic și etic al romanului *Vămile* rămîne valid, nu încapem îndoială. Ne întrebăm: ce s-a schimbat în societatea noastră, dar foarte democratică, de la '89 încoace în atitudinea față de intelectuali? Întrebarea e ușor retorică. De altfel, și lumea “intelectualilor periferici”, boemi incurabili, contaminați de virusul uniformizării, pictată în *Linia de plutire*, lume neglijată cu mult succes de prozatorii basarabeni ai momentului, are dreptul la existență, or, nici o societate de pe glob nu e constituită doar din muncitori și țărani, fie și deosebit de harnici. În *Linia de plutire*, roman care pune dificultăți la frecventare, este radiografiat absurdul existenței intelectualilor nesolicitați, dar și nedorind, se pare, să fie solicitați social. Ei nu prind condiția, calibrul unor Crai, ci poate doar încearcă să îmbrățișeze solitudinea, chiar dacă nu pretind o dimensiune byroniană.

Într-o societate care promova cu multă ipocrizie și prin intermediul artei, cît era ea de artă, ideea succesului, a șanselor egale pentru absolut toți cetățenii sovietici, indiferent de culoare și randament, Sacă are curajul să vorbească despre *loseri*, indicînd cauzele apariției acestui fenomen în mediul social avariat.

Considerăm că, în general, proza lui Serafim Sacă a reușit să se mențină la linia de plutire a artisticului, lucru pe care sperăm să-l dezvoltăm într-un studiu aparte, mai aplicat.

În virtutea corespondenței sale acute cu realitatea, publicistica are o structură dialogată, nu doar pentru că autorul polemizează deschis cu opiniile cuiva, ci și pentru că întotdeauna un Altul este înscris virtual în discurs și către el se îndreaptă „universul epistemic și ideologic propriu locutorului” [1, pag. 138]. Însăși atitudinea autorului față de cititorul textului publicistic „e o invitație la dialog” [2, pag. 24]. Fiind orientat spre un răspuns, orice discurs „nu poate evita influența profundă a discursului-replică prevăzut” [3, pag. 136]. De aceea ziaristul se orientează după parametrii psihologici ai adresantului, anticipându-i așteptările. El prefigurează o anumită categorie de oameni, pe care să-i modeleze și să-i educe în spiritul ideilor emise, iar cititorul, la rândul său, îi furnizează publicistului „materie primă” din aspirațiile și frământările sale, îi dictează un anumit tip de discurs. Între emițător și receptor se înfiripă o relație aflată sub semnul persuasiunii și argumentării.

În publicistica sa, pentru a-și atinge efectul scontat, Nicolae Dabija modelează scheme de scenarii în care își toarnă mesajul prin intercalarea varietăților de limbaje: polifonic (emițătorul își pune masca naivului sau chiar a ignorantului, a inocentului etc.), ludic, ironic, parodic, intertextual, popular etc. Idiostilul emițătorului este extrem de labil, având largi disponibilități de diversificare, întrucât, în cadrul său, limbajele se intercalează și dialoghează între ele.

„Pentru retorică e caracteristic faptul că atitudinea față de un ascultător concret, luarea în considerație a acestui ascultător este introdusă în însăși structura exterioară a discursului retoric. Aici orientarea spre răspuns este deschisă, nudă și concretă” [3, pag. 136]. Dincolo de acest tip de dialog exprimat compozițional, întreținut prin tehnici retorice, convenționalizate, publicistul prefigurează dialogul cu potențialul lector și la un alt nivel, la care discuția acestor colocutori se subtilizează și se ambiguizează ușor. El creează momente discursive care comunică *sui generis* cu lectorul: îi transmit o idee, un mesaj. Cititorului i se propun scenarii bine regizate, cu actori caragializați și cu poante ingenioase. Situațiile conversaționale au o pretinsă valoare denotativă, conțin indicii clare ale fenomenologiei sociale, în același timp retușările grotești, substratul ironic le deplasează în zona fabulosului. În triunghiul conversațional (narrator/emițător – personaj/interlocutor – lector), naratorul (prin elemente discursive) organizează și regizează discuția, asigură o atmosferă benefică comunicării, iar cititorului îi revine un rol activ în construirea semnificațiilor. Mai mult decât atât, potențialul lector trebuie „să participe ca un „actor” la „dialogul continuu” dintre ideea și cuvântul autorului cu ideea și cuvântul personajului, să-și verifice în această confruntare propria personalitate și experiență personală de viață” [4, pag. 130]. Dacă romanul e o invitație codificată la adresa cititorului de a ascende pe o treaptă superioară de cunoaștere a vieții, publicistica prefigurează aceeași solicitare în mod direct, printr-un act *ilocuționar*. Autorul facilitează efortul lectorului de percepere a mesajului. De aceea nu e de mirare că, într-o interacțiune verbală, instanțele dialogale din text, din rațiuni auctoriale prestabilite, contrastează ca prezență de spirit. Naratorul îmbracă diverse măști: cea a curiosului, a inocentului, a justițiarului etc. În *Cervantes de la Brânza* naratorul nu se vrea respondent al unui tip uman anume, imaginea lui artistică e neglijată, el nu servește decât drept optică de vizualizare a interlocutorului. Naratorul simulează atitudinea candidă, nepretențioasă, utilizează strategii ale *politeții pozitive* [5, pag. 144] de flatare a colocutorului, recunoscându-i explicit calitățile și formând astfel o pistă potrivită pentru declanșarea tiradei verbale a acestuia. De pe rampa de lansare pregătită deja, interlocutorul își divulgă achiziția spirituală, satisfăcând intențiile mascate ale naratorului. Autorul parodiază subcultura prin situații hilare, condimentând textul cu o ironie socratică:

„ – O, eu muncesc din greu, ca și Flaubert, care, știți, scria câte două propoziții la 10 ani. Eu, fiind și mai exigent, am scris o singură propoziție la 20 de ani.

– O! Extraordinar! Uimitor. Și n-am putea s-o aflăm și noi, maestre?!

– Cu plăcere. Eu o spun la toată lumea. Nu fac secrete din planurile mele de creație.

– Vă rog.

– (Se scoală în picioare și declamă patetic): „Plouă”.

– Poftim?!

(După ce răstoarnă paharul de vin peste cap se așează pe scaun și rostește, aproape în șoaptă):

– Ea e propoziția.

– Genial. Simplu, nepretențios, modern și clasic în același timp. Cât de șlefuită e fraza. Și udă. Dacă nu vă supărați: cum v-a venit?!” (Icoană spartă, Basarabia, p. 137).

Naratorul este exagerat de simpatic și reverențios, știind că această atitudine de *simulare contrarium* va inflama și mai mult discursul egocentrist al interlocutorului și-i va servi drept barometru de măsurare a inteligenței acestuia. Printr-o astfel de strategie conversațională, enunțatorul îl favorizează doar aparent pe partenerul lui de discuție și îl avantajează *de facto* pe cititor, cărui îi oferă indiciile de apreciere a colocutorului său. Atitudinea naratorului nu este marca unei naturi duplicitare, ci trădează o vocație reportericească de a deposeda interlocutorul de informații și un spirit ironic, care nu-și refuză plăcerea de a derula un adevărat spectacol de grandomanie grotescă pentru cititor. Alături dialogul este epurat de orice intervenție regizorală, ca în *Teatrul unui singur spectator*, piesă lucrată în aceeași cheie ludică și ironizatoare. Replica suplinește aici funcția organizatoare și comentatoare a autorului/naratorului, care-și profilează astfel pretenția de obiectivitate a viziunii sale artistice. Pe de altă parte, sincoparea limbajului comportă semnificațiile subiective, propulsate de autor: ”– Sunt încântat de dialogul nostru. Sper să ne mai vedem.

– De acord. Vă dăruiesc ultima mea poză, mă puteți vedea când doriți.

– O, mulțumesc.

– La re...

– Lari nu mă interesează.

– ...vedere.

– ...nici Vieru. Eu, domnule, conțin suficientă materie proprie, pe care urmează s-o asimilez. Abia reușesc să montez operele mele, când să le mai montez și pe-ale altora?! Servus, colega!

– Serv...us!”.

Jocurile subtile de limbaj accentuează grotescul și nota de absurd a comunicării, căreia îi lipsește elementul de înțelegere dintre participanții la dialog, amintind de teatrul absurdului ionescian. Situațiile de acest fel sunt o transfigurare artistică a incapacității de comunicare întâlnite frecvent în viața de zi cu zi și care e cauzată de ipostazierea nejustificată a unor indivizi în grandios și fantastic.

Pentru a decela ridicolul acestei situații, Dabija alege postura enunțatorului, a personajului care incită la dialog. Remarcăm că enunțatorul se complăce în masca inocenței și în discursurile cu tentă serioasă: „– Немедленно прекратите! („Încetați imediat!”) i-am strigat. Și cum acela a prins să ezite, am adăugat o frază pe care o auzisem cu o seară mai înainte într-un film: „Я вам приказываю” („Vă ordon”)” (*Însemnări de pe front*, p. 251). Aceasta e o tehnică de autoprotejare a propriei imagini; compunându-și prin discurs un chip care să nu contrazică așteptările cititorului, autorul apelează la una din tacticile clasice ale retoricii – *politropia*.

Pluralismul dialogic formează, în creația lui Dabija, **intertextualitatea**. Citaționismul, ca instrument de *probare*, mobilizează **dialogul textelor și al limbajelor**. Citatele sunt de diverse sorginți: religioase, folclorice, livrești. Proverbele sunt distribuite cu mărinimie în textele publicistice ale lui Nicolae Dabija și suplinesc o funcție caracterizatoare a oamenilor sau a unei stări de lucruri. Cântecul vechi, bătrânești își reiterează semnificațiile de profunzime; intruziunile de felul „vorba ceea”, „cum spunea un văr /poetul/politicianul” etc. sunt elemente de persuasiune nelipsite în scrisul publicistului. Empiricul și epistemicul formează o ecuație ce deține codul adevărului. Personalitățile culturale din toate timpurile sunt prezente și ele în publicistica lui Dabija prin citate. Personajele celebre din istorie merg mână-n mână cu cele prezente, dialoghează între ele, manipulate de bagheta magică a autorului. Acesta face „salturi” din zona prezentului – în trecut și invers. „Naveta temporală, scrutarea prezentului cu dioptriile trecutului este dominantă pledoariilor politice eminesciene” [6, pag. 57], susține Monica Spiridon. Paradigma retorică eminesciană este urmată fidel de N. Dabija, confruntându-se, cu

aceeași înverșunare, la ambii autori, datele trecutului cu cele ale prezentului: “De-a lungul acestui secol l-am tot întâlnit pe Cetățeanul Turmentat, întrebându-ne (de fapt întrebându-se) mereu: “– *Ce facem? Iaca, mâine începe... eu...pentru cine votez?...*”. Deruta lui caracterizează un popor întreg. Basarabeanul nostru (...) nu uită să te întrebe (de fapt să se întrebe) decepționat mereu: “– *Ce facem? Iaca, ieri au fost... eu...pentru cine am votat?...*” (*Însemnări de pe front*, p. 15). În același text vocile se multiplică, se completează, “se înțeleg” între ele, curgând în aceeași albie discursivă, până la confuzia perspectivei: “Prozatorul D. R. Popescu afirmase ceva mai demult: “*Drama lui Eminescu este că s-a născut în țara lui Caragiale*”. Unde orice dramă degradează până la urmă în comic și unde orice comedie lunecă până la urmă în tragic sau, în cel mai bun caz, în epic. “Somnoroase pășărele” se transformă în “Somnoroase păhărele”, iar “Voi sunteți urmașii Romei? – în “Voi sunteți urmașii Aromei?” (“*Aroma*”, *celebră fabrică de coniacuri din Chișinău*. – n.n.) ș.a.m.d.” (*Idem*, pag. 18). Nota explicativă auctorială obscurizează delimitarea dintre vocea naratorului și cea a personajului. În acest registru lumea devine carte și textele (avându-l intermediar pe narator) organizează raporturi dialogice între ele. Timpul axiologic este abolit în favoarea celui trans-istoric.

Relații de intertextualitate formează și motourile. În articolul *Privatizarea patriotismului* un moto deschide textul, disimulându-i acestuia semnificațiile: “*Literatura și arta trebuie să se ocupe de literatură și artă. De politică ne vom ocupa noi*”. Dumitru Moțpan. Chișinău, 23 martie 1994”. În continuare textul realizează o polemică cu motoul, oglindindu-se în el însuși (tehnica *construcției în abis*). Dialogul “pretendentului la patriotism” cu “patrioții” parodiază modul de interpretare a noțiunii de patriotism în societatea moldovenească. Umorul personajelor deconspiră și alimentează ridicolul acestei situații. La un alt nivel de transparență semantică, publicistul polemizează în mod aluziv cu adversarii reali, care-l acuză de prea mult patriotism și naționalism.

Dialogul ca *mimesis* este unul obiectiv (chiar dacă autorul îl stilizează), întrucât este simulacrul discuției dintre personaje cu referenți în realitate; el devine indiciu de ficționalitate, când instrumentul de vernisare a dialogului este ludicul, ironicul. În *Masacru în parlament*, naratorul reproduce discuția care ar fi avut loc între Petru Lucinschi și Bill Clinton. Acesta de la urmă „îl poartă pe basarabean peste tot, îi arată Casa Albă, Statuia Libertății, Brooklynul, zgârâie-norii de 102 și 104 etaje de pe Wall Street, Muzeul de artă modernă, unde i-a promis că va fi expus și vreun pictor neopostmodernist din Republica – **of Moldova!**, i-a zis el pre limba noastră” (pag. 282). *Of! Moldova* e o replică **polifonică** ce trimite intertextual la alte scrieri dabijiene. Această aluzie patetică sincronizează deliberat autorul replicii cu naratorul. Astfel, dubla enunțare teatrală presupune că „discursul teatral este întotdeauna simultan discurs de personaj, destinat unui alt personaj, și discurs de autor (operă), destinat unui spectator, cele două tipuri de discurs având statute logice diferite” [7, pag. 481].

Pastișa și parodia formează relații *hipertextuale*. *Cerbul cu stea în frunte* e o parodie în cheia basmului în care cerbul/țapul, convingându-și adversarii să-i citească mesajul de pe copită, îi lovește. Acest element de ficțiune servește drept suport pentru ironizarea realului, subiectivizând enunțarea. În situațiile discursive fictive autorul este, de fapt, singurul personaj al dialogului, chiar dacă un *eu* este disimulat, iar celălalt *eu* este mimat. Distincția dintre colocutori se dezambiguizează în contextul întregii publicistici a lui Dabija, care este un amalgam intertextual.

O altă modalitate de manifestare actuală a intertextualității este manipularea parafrastică a limbajului. În tendința de evitare a clișeului, publicistul contemporan preia formule discursive bine cunoscute (citate, proverbe, afirmații celebre etc.) pe care le joacă în formulări noi, individuale. Pretextul/*text-donor* și textul precedent/*text recipient* suferă o serie de transformări creatoare, prezentând construcția *text în text* și *text despre text*.

La Dabija modificarea enunțului aparținând „discursului repetat” (concept pus în circulație de către Eugen Coșeriu) implică un proces de transfigurare artistică în vederea realizării *feedbackului*. Menționând funcția *conativă* ca pe una relevantă în cazul discursului repetat, un cercetător al problemei, Stelian Dumistrăcel adaugă: „intenția de obținere a unei reacții din partea receptorului (manipularea lui) e ilustrată de faptul că aceste enunțuri reflectă diferite registre ale influențării, de la provocarea simplei empatii, la seducție și incitare” [8, pag.

147]. **Dialogismul** inerent reprezintă veriga esențială a textului jurnalistic, receptarea fiind dirijată spre acceptarea punctului de vedere al emițătorului.

Formula-cliseu *poveste pentru adormit copii*, la Dabija devine prin *immutatio* (substituirea unui termen prin altul) titlu de articol: *Poveste pentru trezit copii*. Prin *transmutatio* (schimbarea topicii), sintagma *câinele, prietenul omului* la Dabija se destructurează, la un moment dat, în: *Omul, prietenul câinelui*. În ansamblul enunțului: „Ni s-au strepezit dinții de atâta libertate” (*Libertatea are chipul lui Dumnezeu*, p. 29), prima parte a construcției frazeologice este înlocuită metaforic de către autor cu un element sensibilizant, incisiv. Această „lucrare” a expresiei idiomatice, combinarea a două elemente străine în afara contextului, plasticizează spunerea, o face picantă, individuală și-i accentuează intensitatea. Prin *adiectio* (adăugire) achiziția e mai bogată: *zâmbim crispat cu gura până la urechi; moldoveanul se înecă la mal cu un os de pește* etc. Conotațiile multiple fac textul biplan sau multiplan. Denotantul de gradul I și denotantul de gradul II converg într-o interpretare subiectivă și intenția de comunicare a publicistului se consideră realizată în momentul în care subiectivitatea autorului coincide cu subiectivitatea lectorului, altfel spus, când se instaurează conexiunea dintre emițător și receptor. Astfel *discursul repetat* include și reacția dorită de autor (înțelegere, acceptare, apreciere). Acest colaj stilistic are o orientare dublă: spre produsul verbal consumat și comun, și spre cel futurist și individual. M. Bahtin menționa în acest sens: „... за каждом текстом стоит система языка. В тексте ей соответствует все повторенное и воспроизведенное и повторимое и воспроизводимое, все, что может быть дано вне данного текста (данность). Но одновременно каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан). Это то в нем, что имеет отношение к истине, правде, добру, красоте, истории” [9, c. 299].

Ca și alte arte, publicistica s-a racordat la pluralismul și dialogismul postmodern, reacționând astfel împotriva discursului monologic și autoritar/totalitar. Tendința publicisticii de acumulare narativă, structura rizomatică a textului, sincretismul științelor, intertextualitatea, multistratificarea stilistică, integralitatea eclectică etc. sunt deschideri ale scrisului dabijian către paradigmele literaturii postmoderne. Nu putem însă vorbi, în cazul lui, de o publicistică **scriitoricească** postmodernă, întrucât discrepanța ține de un alt tip de sensibilitate, de o altă atitudine asupra actului creației, o altă viziune asupra lumii. Rămâne intact inclusiv raportul pe care-l instaurează naratorul cu cititorul, un raport de intercondiționare: primul deține un statut demiurgic, de stăpânire a lumii din text și de modelare a cititorului, în același timp, și naratorul se automodelează conform expectativelor cititorului. Dacă scriitorul postmodern doar oferă posibilități omului de a se construi pe sine, publicistica își propune chiar să construiască, iar invitația de colaborare cu cititorul provine în publicistică nu de la text, ci direct și tranșant de la emițător. Ancorarea publicistului în realitatea imediată amplifică notele unui retorism pragmatic ce deține funcția *conativă* de a filtra destinatarului anumite idei, judecăți și raționamente. Persuadarea mesajului dogmatizează textul, construiește scheme imuabile în care se varsă nu orice conținut, ci unul cu statut **social**. Publicistica rămâne a fi astfel tributară idealurilor sociale, alimentându-și iluzia de flexibilitate prin căutări de noi și noi strategii discursive.

Referințe bibliografice

1. Foarță Maria, Vlăduț Dumitru, *Figurile sintactice // Stilurile nonartistice ale limbii române literare în secolul al XIX-lea*. – Timișoara: Tipografia Universității din Timișoara, 1983.
2. А.Г. Кайда *Композиционная поэтика публицистики* Москва: Флинта, 2006
3. Bahtin Mihail, *Probleme de literatură și estetică*. - București: Univers, 1982.
4. Gavrilov Anatol, *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare*. – Chișinău, 2006.
5. Ionescu Ruxândoiu L., *Narațiune și dialog în proza românească*. – București, 1991.
6. Spiridon Monica, *Mihai Eminescu. O anatomie a elocvenței*. – București: Editura Minerva, 1994.
7. Ducrot Oswald Schaeffer Jean-Marie, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*. - București: Editura Babel, 1996.
8. Dumistrăcel Stelian, *Limbajul publicistic românesc din perspectiva stilurilor funcționale*. – Iași: Institutul European, 2006.
9. Бахтин М.М., *Проблема текста в лингвистик, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества*. - Москва, 1986.

Olesea Gîrlea | Miturile grecești și legendele germane în creația lui Goethe

Goethe este considerat un promotor al mitologiei clasice și al creației folclorice din cultura germană. Tradițional creația lui Goethe este împărțită în două etape: perioada Sturm und Drang (Furtună și Avânt) și cea a „clasicismului din Weimar” (după 1775). Marea sa contribuție literară, remarcată atât în cultura națională cât și în cea universală, este drama *Faust*, la care Goethe a lucrat aproape 60 de ani. Între anii 1773-1775, lucrează la o primă variantă intitulată de exegeți *Urfaust*. După o perioadă de 12 ani, Goethe reia lucrul asupra piesei și publică un fragment al dramei, apărut în 1790. Începând cu anul 1797 scriitorul își îmbogățește mereu conținutul operei astfel încât în 1808 este tipărită prima parte a tragediei. Între timp Goethe elaborase unele episoade din partea a doua a poemului, în special un fragment din tragedia Elenei, însă întrerupe mereu lucrul. În 1831, cu câteva luni înaintea încetării din viață a poetului, scrierea este încheiată. Poemul a apărut postum în 1832. Drama „Faust” are la bază motivul legăturii cu diavolul răspândit încă în evul mediu, care a fost preluat din legendele medievale și din cărțile populare ale Renașterii. Este greu de a încadra capodopera sa într-o specie literară anumită, ea este poem dramatic, dramă filozofică sau tragedie, după cum a menționat însuși autorul. Faust ilustrează aspirația omului de a-și depăși condiția prin efortul rațiunii, de a învinge bariera timpului prin cercetare și cunoaștere. Legendele medievale îl acuză pe Faust de colaborare cu duhurile rele, de practicarea magiei, procurarea de bani prin mijloace oculte, de știința oraculară a profetizării relilor, de faptul că ar fi avut în posesie un câine care ar fi fost însuși demonul, și-i prevesteau și oricui ar fi dus o astfel de viață un sfârșit dramatic. În cartea populară *Istoria doctorului Johann Faust, vrăjitorul călător și magicianul* (Frankfurt pe Main, 1587) avem un astfel de exemplu: „Între unsprezece și doisprezece noaptea se porni un vânt puternic care înconjură casa din toate părțile, de parcă vroia s-o distrugă până-n temelie (...) Ei auziră un șuierat și un sâsâit strașnic, așa de parcă toată casa ar fi fost plină de șerpi, vipere și alte târâtoare periculoase. Deodată ușa camerei se deschise; acesta (FAUST s. n.) începu să strige după ajutor, dar cu voce stinsă; și apoi nu se mai auzi nimic. Studenții nu dormiră toată noaptea. Când se făcu ziuă intrară în camera lui Faust, dar nu mai găsiră pe nimeni acolo. Toată camera era plină de sânge. Creierul era împrăștiat pe pereți, pentru că diavolul îl lovise pe Faust de un perete și de un altul. Pe jos erau ochii și câțiva dinți, era o priveliște groaznică și înspăimântătoare! Atunci studenții începură să-l plângă și să-i caute corpul peste tot. Într-un târziu, afară, lângă gunoiște, îi găsiră corpul cu toate membrele mutilate.” [4, p. 107]. Această legendă relatează legătura temporală stabilă (de 24 de ani) dintre Faust și diavol, în ea se manifestă neîncrederea poporului față de cei învățați, care duc o viață plăcută fără a face vreo muncă manuală. Interpretarea pe care i-o dădea omul simplu se referea la faptul că acest gen de viață nu e demn de el, ea se datorează diavolului care ia sufletele vândute în infern.

Prezența prototipului mitic al frumuseții, preafrumoasa Elena, este atestată în una din cărțile populare germane sus-menționate (*Historia despre Dr. Johann Faustus, mult defăimatul vrăjitor și magician*, 1587) „Când ajunseră la un pahar cu vin începu o discuție despre femeii frumoase; unul dintre ei zise că pe nici o femeie nu ar vrea atât de mult s-o vadă, ca pe frumoasa Elena din Grecia... Faust le-a zis atunci: vă voi prezenta-o ca s-o vedeți personal în carne și oase, așa cum era în viață. [4, p. 103]. Goethe a preluat și a completat mitul grecesc ce o avea ca protagonistă pe Elena și a încercat să ajusteze această modificare subiectului primei părți, efort care a devenit realizabil prin căsătoria lui Faust cu Elena, regina greacă, simbolul frumuseții absolute, însoțirea lor semnificând *contopirea frumuseții artei antice cu gândirea și formele de artă moderne* (Hertha Perez). Preluarea și interpretarea motivului faustic în peste 14 000 de opere literare ale scriitorilor germani și ale scriitorilor altor literaturi – austriacă, italiană, engleză, franceză, spaniolă etc. constituie un argument important în favoarea unei reorientări

către cultura națională în defavoarea celei greco-latine. Legendarul personaj Faust a suscitat diverse interpretări, fără a epuiza perspectivele comentariilor. **Cristopher Marlowe**, dramaturg englez, reprezintă în tragedia *Tragicall History of Doctor Faustus* (1594-1605) sfâșierea lăuntrică a personalității lui Faust prin două voci: a Îngerului bun și a Îngerului rău. Scriitorul îl anticipează pe Goethe prin introducerea corului și a actului Elenei. Marlowe îl reprezintă pe Faust ca pe un reflex al unei lumi devorate de setea cunoașterii. În versiunea germană pe care o dă **Pfitzer** apare pentru prima dată idila eroului cu o fată săracă și frumoasă, episod similar cu cel al lui Goethe, care descrie idila dintre Faust și Margareta. Iluministul german **G. Eph. Lessing** schițează planul unei drame despre **Faust** (17. Literaturbrief, 1759), din păcate nerealizată. În Anglia, între 1684-1724, adaptarea motivului faustic capătă un caracter parodic. În țările catolice din Germania și Spania se păstrează caracterul tragic și ipostaza de savant a vrăjitorului, fără ca numele propriu-zis al eroului să fie pronunțat. În sec XVI-XVII mitul lui Faust pătrunde în teatrul ambulant de marionete din Germania, fiind prezentat sub două aspecte: unul grav-dramatic cu dezbateri savant-teologale și probleme de conștiință, altul comic burlesc, prezentat de servitorul său care parodiază cu fidelitate faptele stăpânului. *Romantismul* preia mitul faustic nu ca poveste a „omului damnat”, ci ca o reprezentare a modelului uman germanic. Mișcarea *Sturm und Drang*, la care a aderat și Goethe cu piesa *Urfaust* (1774-1775), îl prezintă pe Faust ca un exponent al protestului filozofic, un adevărat titan, victimă a unei societăți înguste. Printre numeroasele încercări literare care-l au ca exponent pe Faust pot fi menționate următoarele: austriacul **William Mountfort** *Viața și moartea Doctorului Faust* (1684), **J. Stranitzky** *Viața și moartea lui Faust* (1715), *Johan Faust* de vienezul **Paul Wiederman** (1744-1801), **A. Hamilton** *Istoria magicianului Faust* (1776), **Maler Müller** *Situația din viața lui Faust* (1776) și *Viața lui Faust dramatizată* (1778), **Fridrich Maximilian Klinger** *Faustus Leben, Taten und Höllenfahrt* (Viața, faptele și coborârea în infern a lui Faust, 1791), mitul faustic a fost atât de popular în secolul al XVIII-lea încât l-a determinat pe **Ludwig Tieck** să scrie în 1801 un *Anti-Faust*, mitul faustic a cunoscut în continuare numeroase adaptări și transformări realizate de: **Adelbert von Chamisso** *Faust* (1804), **Franz Grillparzer** *Faust* (fragment, 1811), **A. Bäuerle** *Paltonul doctorului Faust* (1817), **Achim von Arnim** romanul *Păzitorii coroanei* (1817), **Christian Ditrich Grabbe** *Don Juan și Faust* (1829), austriacul **Nikolaus Lenau** *Faust* (1836), **Paul Valéry** *Mon Faust (Faustul meu)*, 1940 sau romanul lui **Thomas Mann** *Doktor Faustus* (1947). Nu lipsesc nici transpunerile în muzică aparținând lui Wagner, Schumann, Liszt, Arigo Boito, Gunnod sau Berlioz. Motivul a fost preluat și în unele reprezentări picturale.

Personajul central goethean este o figură simbolică a cercetătorului neobosit care nu se teme de nimic, nici în fața iadului. Prototipul lui istoric real era vrăjitor pribeag, astrolog și a trăit aproximativ între anii 1480 (Württemberg) – 1540. Faust a dus o viață de călător, potrivit ultimelor cercetări, a fost mai mult șarlatan decât om de știință, un om cu talentul vorbirii care, disprețuit de învățați, a avut trecere la oamenii simpli necărturari, iar situația sa conține multe aspecte istorice neelucidate. La finele sec. XVI legenda lui Faust se constituie într-un subiect format și fixat într-un tipar – ca Doctor Fausti Weheklag – în cărți populare: *Historia von D. Johann Fausten* care relatează peripețiile și tragedia lui Faust, 1587; și *Ander Teil D. Johann Fausti Historien*, care-l avea ca protagonist pe slujitorul Christoph Wagner, 1593. Cert rămâne faptul că Faustul popular primitiv are două fețe care fac din el un demn reprezentant al spiritului european în pragul renașterii: personajul este setos de cunoaștere și putere, gata să încheie un pact cu spiritul răului pentru a-și lărgi cercul cunoștințelor cosmogonice. ”Cele două suflete” ale personajului goethean constituie, potrivit lui Șt. Aug. Doinaș, drama interioară a omului modern [1]. Goethe a ales destinul lui Faust spre a-și exprima propriile sale căutări, și mai cu seamă pentru a exterioriza lupta pentru fericire a întregii omeniri. Faust este înțeleptul, care, ajuns la sfârșitul vieții, își exprimă indignarea față de utilitatea cunoștințelor:

FAUST Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert mit heißem Bemühn.

Da steh ich nun, ich armer Tor,
Und bin so klug als wie zuvor!
Heiße Magister, heiße Doktor gar
Und ziehe schon an die zeh'n Jahr
Herauf, herab und quer und krum
Meine Schüler an der Nase herum –
Und sehe, dass wir nichts wissen können!
Das will mir schier das Herz verbrennen.
Zwar bin ich gescheiter als alle die Laffen,
Doktoren, Magister, Schreiber und Pfaffen;
Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel,
Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel –
Dafür ist mich auch alle Freud entrissen,
Bilde mir nicht ein, was rechts zu wissen,
Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren,
Die Menschen zu bessern und zu bekehren.
Auch habe ich weder Gut noch Geld
Noch Ehr und Herrlichkeit der Welt. [3, p. 170]

Prima parte a piesei conține elemente religioase și tradiții specifice unei alte epoci decât celei antice, de remarcat rămân a fi sărbătorile precum cea de Paști, noaptea Sfântului Andrei, Ursitul, Noaptea Valpurgică. Subiectul operei poate fi rezumat în câteva momente semnificative: Mefistofel apare în fața lui Faust și cei doi încheie un pact, Faust îi promite diavolului să-i dea sufletul în momentul când fericirea pe care o va trăi îl va determina să-i ceară clipei să se oprească. Zadarnic se străduiește Mefistofel să-l seducă pe Faust prin plăcerile simțurilor, scena din pivnița din Auerbach îl dezgustă, și nici dragostea unei fete inocente ca Margareta nu-l poate opri în loc pe savantul întinerit în bucătăria vrăjitoarelor. Somniferele pentru mama Margaretei, prin care aceasta tănuiește întâlnirile nocturne cu Faust, vor fi mortale, Valentin, fratele Margaretei, vrea să răzbune onoarea surorii, Mefistofel intervine în lupta dintre cei doi, în această încăierare Margareta își omoară din disperare copilul și ajunge în temniță. Ea este, din cauza lui Faust, ucigașa mamei și a copilului și se face vinovată și de moartea fratelui. Transformat în cavalier medieval, Faust este însoțit de Mefistofel și participă la curtea regală într-un cortegiu alegoric al măștilor, în calitate de Pluto, zeul bogăției. Statul e asaltat de o criză financiară și Faust îl salvează pe împărat de datorii prin confecționarea de bani de hârtie în locul monedelor din metal prețios. Împăratul, eliberat de griji, îl însărcinează pe Faust cu organizarea unor petreceri fastuoase. El dorește să-i vadă la curtea sa pe frumoasa Elena și pe Paris, eroul antic, care, prin răpirea reginei Spartei, prilejuiește dezlănțuirea războiului troian. Faust încearcă de a aduce frumusețea clasică a Elenei, însă nu reușește, este condus de Chiron la Hades s-o ceară pe Elena, forma perfectă a antichității rămâne o fantasmă lipsită de viață, până când Eros învie umbrele trecutului într-o realitate nouă. Apariția Elenei constituie punctul culminant al dramei. Conform mitului grecesc, Elena era fiica lui Zeus și a Ledei. Ea s-a născut dintr-un ou, rezultat din împreunarea lui Zeus - care luase înfățișarea unei lebede - cu Leda, soția regelui Tyndareus. Frumusețea ei a fost pretextul multor răpiri, neînțelegeri și războaie. Încă fiind copilă, ea a fost răpită de către Theseus, ajutat de prietenul lui Pirithous, și dusă în Attica. Acesta o lasă acolo în paza mamei lui Aethra și pleacă în infern pe urmele Persephonei. În lipsa lui, Elena este găsită de frații ei, Castor și Pollux, care porniseră s-o caute, și este dusă, împreună cu Aethra, acasă, unde este căsătorită cu Menelaus, de la care va avea o fiică, Hermione. Sosirea lui Paris în casa Elenei are drept rezultat răpirea Elenei, care i-a fost promisă acestuia de către zeița Afrodita. Elena îl însoțește pe Paris la Troia, fapt care a dus la izbucnirea războiului troian. După moartea lui Paris, căzut în luptă, Elena se căsătorește cu unul din frații lui, Deiphobus, iar în cele din urmă se împacă cu Menelaus și redevine soția acestuia. Cei doi rătăcesc 8 ani pe mare, până ajung acasă, la Sparta. După o altă versiune Elena s-ar fi căsătorit după moarte cu Achilles, alături de care a trăit o viață veșnică, plină de desfătări pe o insulă albă, aflată la capătul lumii. Odată cu apariția Elenei, dar și înainte de intrarea ei în scenă, se ivesc și zeitățile greco-romane: Poseidon,

Menelau, Castor, Klytemnestra, Sirenele, Eros, Peleu, Zeus, Pan, Paris, Mars, Jupiter, Odiseu, Ulise, Hercule, Orfeu, Filemon și Baucis, Euphorion, Hades sunt doar câteva nume mitologice reprezentative:

HELENA Bewundert viel und viel gescholten, Helena,
Vom Strande komm ich, wo wir erst gelandet sind,
Noch immer trunken von des Gewoges regsamem
Geschaukel, das vom phrygischen Blachgefeld uns her
Auf sträubig-hohem Rücken durch **Poseidons** Gunst
Und Euros' Kraft in vaterländische Buchten trug.
Dort unten freut nun der König **Menelas**
Der Rückkehr samt den tapfersten seiner Krieger sich.
Du aber heiße mich willkommen, hohes Haus,
Das Tyndareos, mein Vater, nach dem Hange sich
Vom **Pallas'** Hügel weiderkehrend aufgebaut
Und, als ich hier mit **Klytämnestren** schwesterlich,
Mir **Kastor** auch und **Pollux** fröhlich spielend wuchs,
Vor allen Häusern Spartas herrlich ausgeschmückt.
Gerübet seid mir, der ehernen Pforte Flügel ihr!
Durch euer gastlich ladendes Weit-Eröffnen einst
Geschahs, daß mir, erwählt aus vielen, Menelas
In Bräutigamsgestalt entgegen leuchtete.
Eröffnet mir sie wieder, daß ich ein Eilgebot
Des Königs treu erfüllte, wie der Gattin ziemt. [3, s. n. p.495]

Faust se căsătorește cu regina greacă; în relația celor doi apare Euphorion, copilul lor, care obsedat de zborul spre înălțimi inaccesibile cade mort la pământ. Scriitorul a preluat mitul grecesc care-i are ca protagoniști pe Icar și Dedal, zborul lui Euforion semnifică aici răzvrătirea omului, care cu prețul vieții se avântă în înalt, spre necunoscut, pasiunea pentru zbor și tragedia destinului lui Icar sunt ilustrate concret în exemplele următoare:

EUPHORION Nun laß mich hüpfen,
Nun laß mich springen!
Zu alle Lüften
Hinauf zu dringen
Ist mir Begierde,
Sie faßt mich schon.

.....
EUPHORION Ich will nicht länger
Am Boden stocken;
Laßt meine Hände,
Laßt meine Locken,
Laßt meine Kleider!
Sie sind ja mein.

HELENA O denk! o denke,
Wem du gehörest!
Wie es uns kränke,
Wie du zerstörest
Das schön erungene
Mein, Dein und Sein!

.....
CHOR Ikarus! Ikarus!
Jammer genug. [3, p. 502-503-509]

Elena își urmează fiul în lumea de dincolo, iar Faust rămâne singur cu veșmântul ei, care se transformă în nor și îl duce în zbor înapoi spre Germania. După dispariția soției și fiului, Faust obține de la împărat un ținut la marginea mării, mereu inundat de ape, pe care acesta dorește să-l transforme în teren roditor. Faust luptă cu natura, este pedepsit de furii prin orbire, pentru că a

dat ordin să fie mutați din căsuța lor o pereche de bătrâni, Philemon și Baucis, provocându-le astfel moartea, însă Faust continuă să-i îndemne pe muncitori asupra lucrărilor de îndiguire. Goethe schimbă semnificația mitului despre cei doi bătrâni, în special a morții acestora, dar păstrează ideea despre locul inundat. Conform mitului grecesc, Zeus și Hermes au coborât pe pământ sub înfățișarea unor bătrâni neputincioși, dar nu au fost primiți de nimeni, cu excepția a doi bătrâni la fel de neputincioși ca și ei, Filemon și Baucis, care le-au oferit tot ce aveau ei mai bun. Ca urmare zeii au inundat casele sătenilor, dar au lăsat neatinsă casa lui Filemon și Baucis, și le-au oferit drept răsplată o viață lungă și posibilitatea de a muri în aceeași clipă, iar când a venit ceasul morții cei doi bătrâni au fost transformați în arbori ce creșteau dintr-o singură rădăcină:

Faust: Să plece - odată bătrânii!
Copacii lor, da! Îi râvnesc;
Cât nu-i al meu și pâlcul, teii
Moșia lumii mi-o știrbesc.
.....
Am să zăresc și noua casă,
Și pe bătrânii izgoniți;
Simțind blândețea-mi generoasă,
Or să apună fericiți. [1, p. 361-365]

Neglijând bătrânețea, Faust luptă aprig cu natura pentru a salva pământul inundat de ape, spre a asigura un trai mai fericit la cât mai mulți oameni. Considerându-se împlinit, prin fapta nobilă pe care a dus-o la bun sfârșit, Faust își ține promisiunea și îi cere clipei să se oprească, dar, când vine Mefistofel să-i ia sufletul, îngerii coboară din cer arătând că diavolul a pierdut prinsoarea, iar Faust este salvat. Idealul de frumusețe al antichității simbolizează aspirația epocii lui Goethe spre armonia perfectă între spirit și materie, realizată de vechii greci. Goethe respectă ficțiunea populară a pactului cu diavolul ca modalitate de depășire a propriei condiții generate de neîmpăcarea cu sine și cu situația proprie. Gândirea mitică este reprezentată de apelul la zeitățile greco-latine în Faust, demonicul și tragicul se află într-un echilibru perfect. Mefisto constituie partea care-l întregește pe Faust ca om total, în fiecare clipă Faust îl descoperă pe Mefisto ca pe o posibilitate a sa, pariul pe care îl încheie cu diavolul este, potrivit lui Șt. Aug. Doinaș, un pariu cu sine însuși, semnul libertății sale interioare ce trebuie neîncetat cucerită [1]. Personajul lui Goethe nu cade victimă forțelor întunericului, căci din fiecare ispită trage învățături prin care se ridică pe trepte mai înalte ale umanității, depășind orizonturile strâmte ale epocii lui. În felul acesta Goethe a preluat elemente din mitologia greacă și latină, iar prin cultivarea motivului faustic, din mitologia națională, a creat o viziune proprie asupra lui. **Faust** reprezintă potrivit lui Fritz Martini, autorul istoriei literaturii germane, „simbolul întregii existențe goetheene, crescând și dezvoltându-se împreună cu ea. În această operă și-a găsit expresia imboldul său creator tinzând spre infinit, aspirația și dorința sa creatoare veșnic nesatisfăcută. Faust este o scriere prin care Goethe se situează alături de marii creatori ai omenirii, de un Homer, Dante sau Shakespeare. Goethe își dovedește în această excepțională lucrare spiritul enciclopedic” [6, p. 215].

Subiectul mitologic al dramei *Iphigenie auf Tauris* (Ifigenia în Taurida), des tratat în tragedia greacă, de la Eschil la Sofocle – și mai ales – la Euripide, reluat în epoca modernă, de la Racine și până la G. Hauptmann, aduce în scenă destinul Ifigeniei, fiica lui Agamemnon și a Clitemnestrei, care a fost sacrificată în Aulis, de tatăl ei, spre a opri mânia zeiței Artemis. În ultima clipă nefericirea Ifigeniei trezește mila zeiței Diana - Goethe preia denumirea romană a zeiței Artemis. Aceasta o răpește și o duce la Tauris ca s-o facă preoteasă în templul ei, unde urma să aducă în jertfă pe toți străinii care atingeau țărmul țării. Ifigenia slujește timp de câțiva ani, până în ziua când sosește în templu fratele ei, Oreste, de la care află că Agamemnon a fost ucis de Clitemnestra și amantul ei Egist, precum și de faptul că Oreste și-a răzbunat tatăl, omorând-o pe Clitemnestra. Acesta vine în Taurida la porunca oracolului de la Delphi, templul

lui Apolo, să fure, împreună cu prietenul său Pilade, statuia Dianei. Ifigenia fuge cu el și cu Pilade, luând cu ei statuia zeiței. Ifigenia în varianta lui Goethe refuză să-l înșele pe Thoas, omul care a găzduit-o și vrea s-o ia de nevastă. Ea ține să se elibereze prin adevărul care ar putea s-o salveze și s-o nimicească în același timp. Prototipul mitic al Ifigeniei conține următoarele ipostaze: femeie de viță regală din renumita casă a Atrizilor (1) zeiță neprihănită (2), preoteasă și fiică a lui Agamemnon (3), jertfă la Aulis (4), jertfitoare în Taurida (5), străină îndepărtată de pământul patriei (Grecia) de către un rege sângeeros (6). Toate aceste ipostaze sunt prezente și în piesa lui **Euripide** *Ifigenia în Taurida*. Protagonistul lui Euripide, Oreste, nu bănuiește că sora lui nu a pierit de cuțitul jertfei din Aulis, în același timp Ifigeniei i se arată în vis unele semne care prevestesc moartea lui Oreste. Atunci când doi străini greci (Oreste și Pilade) urmează să fie sacrificați, Ifigenia se interesează de la Oreste despre patria lui. Ea își cunoaște fratele și se face cunoscută în calitate de soră cu ajutorul scrisorii înmânate lui Pilade. Ifigenia este salvată de zeița Atena, care îi ajută, pe ea și pe cei doi greci, să fugă, dar și îi ordonă lui Thoas să-i lase în pace pentru că ea îi va ocroti. Spre deosebire de Euripide, Goethe a interiorizat conflictul dramatic, *Ifigenia* poetului ar fi, după Fritz Marini, „drama propriei limpeziri interioare” [6, p. 219]. Goethe mizează pe problema etică, Ifigenia îl învinge pe regele taurienilor, îndrăgostit de ea, prin mărturisirea adevărului, și nu prin vicleșug. Goethe a modificat substanțial personajul central, dacă Ifigenia lui Euripide reprezintă, potrivit lui Mănescu Clio, „o eroină barbară, într-o lume barbară, slujind într-un templu al sacrificiului uman”, Ifigenia lui Goethe este o eroină „umanizată, într-o lume umanizată, care prin prezența și influența ei, transformă până și pe intransigentul Thoas, rege în Taurida, care ajunge să consimtă anularea obiceiului barbar al sacrificării unor oameni pe altarul zeiței” [5, p. 64]. Goethe păstrează situația mitică cu excepția finalului: la Euripide zeița Atena intervine pentru salvarea protagoniștilor. La Goethe soluția este găsită de către Ifigenia. **Gerhart Hauptmann** revitalizează mitul antic prin drama *Ifigenia la Delphi*, mizând pe mesajul pesimist al piesei, scriitorul reconstituie figura arhaică a protagonistei, care se sacrifică în numele crimei lui Oreste și a Electrei, vinovați de crimă împotriva mamei și de eliberarea întregului neam al Atrizilor de blestem. Ifigenia nu se întoarce în lumea omenească, ci se autosacrifică, menținându-și esența divină, spre a împlini mântuirea fraților ei.

Varianta lui Goethe conține apariția lui Thoas, care îi dăruiește Ifigeniei viață, prin abrogarea legii care prevedea arderea străinilor pe altarul Dianei. Ifigenia trăiește o dramă dublă, pe de o parte datorită față de zeița Diana, pe de altă parte îi este dor de Grecia, patria ei:

IPHIGENIE ... So manches Jahr bewahrt mich hier verbogen
 Ein hoher Wille dem ich mich ergebe;
Doch immer bin ich, wie im ersten, fremd.
 Denn ach mich trennt das Meer von den Geliebten
 Und an dem Ufer seh ich lange Tage,
 Das Land der Greichen mit der Seele suchend,
 Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
 Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.
Weh dem der fern von Eltern und Geschwistern
Ein einsam Leben führt! Ihm zehrt der Gram
Das nächste Glück vor seinen Lippen weg. [3, s. n. p. 7]

Ifigenia reușește să „sfarme” vechiul obicei și să-i scape pe străini de la ritualul sângeroasei jertfe pe altarul Dianei, și să oprească mânia lui Thoas, cu prețul propriei ei sacrificări. Sacrificiu care presupune înduioșarea Dianei prin rugăciuni și vorbe blânde, cât și conștientizarea faptului că ea însăși este o străină a cărei viață ar fi putut sfârși tot atât de dramatic. Goethe schimbă semnificația mitului, prezentând-o pe Ifigenia nu ca pe o îndărătnică care trece peste legea barbară a lui Thoas și a Dianei, dar nici ca pe o fire supusă orbește celor care i-au salvat viața, ci ca pe un personaj tragic care conștientizează dramatismul situației ei, cu care însă nu se va împăca niciodată. Criza sufletească a Ifigeniei ia amploare atunci când Thoas

vrea să se căsătorească cu ea. Ifigenia este conștientă că acest din urmă pas o va face să rămână pe veci în Aulida, de aceea nu ezită să-i dezvăluie lui Thoas identitatea ei, chiar și cu prețul morții sale. Thoas încearcă să o pedepsească pe Ifigenia, el îi interzice să plece în Grecia și o amenință că va introduce sacrificiul uman, primele victime urmând a fi doi greci prinși pe insulă. Zadarnic încearcă Ifigenia să-l abată pe rege de la propria-i lege, el rămâne orb la rugămintele ei, până în clipa în care ea decide de a fi sacrificată prima:

IFIGENIA: *Atunci omoară-mă pe mine-ntâi;*

Căci simt acuma când nu mai avem

Nici o scăpare simt îngrozitoare

Primejdie în care m-am grăbit

S-arunc de bună voie pe cei care-mi sunt dragi.

Vai! Am să-i văd legați în fața mea!

Cum, cu ce ochi, cu ce priviri pot oare

Să-mi iau eu bun rămas de la un frate

Pe care îlucid? O! Niciodată

N-am să mă pot uita în ochii lui

Atât de dragi! [s. n. 2, p. 102]

Goethe aruncă o lumină nouă asupra legendei mitologice a atrizilor, eroii lui nu mai sunt o pradă ușoară a voinței despotice a zeilor, ei au dreptul de a-și exprima opțiunea dintre bine și rău prin libera voință dictată de rațiune. Zeii, după spusele Ifigeniei, nu au existență reală, ei sunt produsul imaginației omului. Ifigenia își salvează identitatea și obține dreptul de a pleca în Grecia prin hotărârea de a spune adevărul despre obârșia sa și despre cei doi greci prinși pe insulă, în care ea îl recunoaște pe fratele său și pe tovarășul acestuia, Pilade. Noutatea dramei lui Goethe constă noua imagine a lui Oreste, acesta n-o recunoaște pe sora lui, Oreste îi mărturisește adevărul și fiind cuprins de remușcări pentru matricidul comis își așteaptă supus moartea. El este chinuit și hăituit de furii și cunoaște prin umanitatea pură a Ifigeniei, izbăvirea. Thoas și poporul acestuia nu mai sunt concepuți de Goethe, ca în tradiția elinistă, drept barbari care pot fi disprețuiți și înșelați, ci ca oameni asemeni grecilor care își pot controla pornirile pasionale și accepta argumentele raționale. Regele Thoas îi ajută pe cei doi greci și pe Ifigenia să fugă cu statueta. *Ifigenia* lui Euripide întruchipase un mit legat de cult, care, prin atotputernicia zeilor, îl face pe om să devină vinovat și îl mântuiește apoi. Goethe face divinul să se înalțe din interioritatea omului – creștinismul și antichitatea se contopesc în drama cu totul interiorizată și săracă în acțiune exterioară.

Drama *Pandora* este scrisă în 1810 la rugămintea lui J. L. Stoll și L. v. Seckendorf spre a fi publicată în revista acestora *Prometeu* (editată pe atunci la Viena). O parte a lucrării apare în 1808 cu titlul *Pandoras Wiederkunft* (Întoarcerea Pandorei), apoi în întregime, într-un almanah, sub titlul actual. După mitologia greacă, Pandora a fost prima femeie din lume, modelată de Hefaistos, însuflețită de Atena și înzestrată de alți zei cu toate darurile. Zeus, furios pe Prometeu că a furat focul din cer, a vrut să se răzbune. I-a trimis-o ca nevastă, cu o cutie care conținea toate relele. Prometeu, bănuind că Zeus îi întinde o cursă, a refuzat să aibă de a face cu această femeie. În schimb fratele său, Epimeteus, s-a lăsat ademenit; când Pandora a deschis cutia, s-au revărsat toate relele din lume: boli, moarte, necazuri, suferințe ș. a. Când a închis-o la loc era prea târziu, pe fundul cutiei rămăsese doar speranța. Din căsătoria lui Epimeteus și a Pandorei s-au născut Pyrra, viitoarea soție a lui Deucalion (fiul lui Prometeu). Goethe schimbă numele personajelor mitologice Epimeleia (Pyrra) și Phileros (Deucalion). Cei doi au supraviețuit potopului de 9 zile, care a distrus omenirea, ei au creat ființe umane aruncând pietre peste umăr. Goethe preia mitul grecesc, dar face unele modificări în conținutului acestuia.

Desfășurarea acțiunii: Epimeleia, fiica lui Epimeteus, rămâne împreună cu tatăl ei, spre deosebire de Elpenore („Speranța”), care rămâne cu Pandora. Epimeleia îl iubește pe Phileros, fiul lui Prometeu, tatăl își blestemă fiul și-i ordonă să se arunce de pe o stâncă:

PROMETHEUS: Ce aud? Și-a dat pedeapsă singur Phileros?

Și-a judecat el însuși moartea-n rece val?

Degrabă, să pornim! Vreau vieții să-l întorc.
EOS: Tată,-așteaptă! Dacă morții
- A ta muștrare pradă-l dete,
Nici strădania-ți, nici mintea
Înapoi n-o să-l învie;
Ci de data asta voia
Zeilor și necurmata,
Pura stăruință a vieții
Renăscut ni-l dă-napoi. [s. n. 6, p. 430]

Phileros se supune destinului și decide de a se sinucide, din disperare, Epimeleia vrea să se arunce în foc. Pandora trimite anticipat o ladă pe care Prometeu nu vrea s-o ia, Phileros primește darul, iar Prometeu începe să distrugă lada împreună cu fierarii și cu luptătorii, Pandora apare și-i roagă să înceteze. Cutia reprezintă simbolul belșugului, ea nu conține nimic distrugător, Goethe schimbă semnificația mitului, din interiorul ei ies ființe aeriene vesele (*muntere Luftgeburten*), care sunt bine cunoscute sub denumirea de *genuri poetice*:

EPIMETHEUS: Apoi spre tainuita zestre am pășit,
Spre bine-alcătuitul vas de lut, înalt,
Ce sta închis. Frumoasa blând se-apropie
Peceți de zei sfărâmând, capacul ridicând.
Atunci un abur s-a umflat din el spre cer
Precum tămâia mulțumind pe-Uranieni
Și-un vesel fulger ca o stea țâșni prin fum,
Un altul, și-apoi, aprige, destule iar.
Privind în sus am și văzut un nor plutind
Divine chipuri, zei peștri-înghesuiți;
Pandora plutitorii mi-i numi pe rând:
Vezi colo strălucind al dragostei noroc?
Nu colo sus, i-am zis, ci-n tine l-am găsit!
Și-acolo, zice, pofta de podoabe a stat,
Trăgând de văluri trenă, straiul preabogat. [s. n. 2, p. 403]

Semnificativ este faptul că Pandora nu ia parte la acțiunea dramatică, o concepție total opusă mitului, ea este doar un punct de referință pentru desfășurarea acțiunii. Lada ei nu conține nimic distrugător, Goethe îndepărtează viziunea pesimistă a mitului, pentru că răul nu e trimis de zei, răul este creat de oameni. Pandora semnifică despărțirea a două lumi și viziunea concilierii lor. În Prometeu, eroul unilateral al faptei și voinței, și în Epimeteus, omul de suflet, visător și meditativ, se întâlnesc contrariile existenței umane. În copiii lui Prometeu și ai lui Epimeleus, în tragica lor jertfire de sine și întoarcerea lor ideală, contrariile vor ajunge să se împace: viitorul e menit să aducă o eră care va uni fapta cu sufletul, voința cu credința. Dar partea a două a „Pandorei” care urma să tâlmăcească această împlinire a rămas nescrisă.

Goethe cultivă și păstrează valorile morale și etice ale miturilor antice, însă aduce acestora o serie de mutații la nivelul conținutului și expresiei tematice. Totodată, fiind un înflăcărat adept al culturii naționale scriitorul a valorificat tradițiile folclorice din literatura germană pe care le-a reinterpretat în operele sale prin prisma noii concepții.

Referințe bibliografice

- 1) Goethe, J. W. *Faust*, partea I și II, traducere, introducere, „Goethe despre Faust” tabel cronologic și note de Șt. Aug. Doinaș, traducere de Horia Stanca, București, Editura Univers, 1982.
- 2) Goethe, J. W. *Opere* 3 studii introductive, note și comentarii de Jean Livescu. București, Editura Univers, 1986.
- 3) Goethe, J. W. *Poetische Werke*, Vollständige Ausgabe, 5 Band, große Dramen, Phaidon Verlag.
- 4) Grossu-Chiriac, C. *Literatur der früheren Neuzeit (Eine deutsche-rumänische Anthologie)*, Centrul editorial poligrafic al USM, Chișinău, 2004.
- 5) Mănescu, C., *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană*, Editura Univers, București, 1977.
- 6) Martini F., *Istoria literaturii germane*, București, 1972.

Deși succesul epocalului roman garciamarquezian *Un veac de singurătate* a fost unic, merită atenție specială și alte opere ale scriitorului columbian. De astă dată ne vom opri la fascinantul roman *Cronica unei morți anunțate*, publicat în 1981, care stârnește curiozitate chiar de la lectura titlului.

Ritmul timpului alert căruia, din păcate, îi cădem pradă solicită varietate și excepționalitate, culori aprinse și senzații tari. În vederea captivării cititorului, artiștii sunt în căutarea metodelor și procedeele noi de creație. Gabriel García Márquez, de asemenea, de câteva ori a schimbat formula narativă, dar aceasta nu a dus decât la completarea și reconfirmarea universului romanesc al scriitorului. Trăsături ale scrisului anterior, care se încadrează sub semnul „realismului magic”, întâlnim și în romanul *Cronica unei morți anunțate*, dar la acest aspect vom reveni mai târziu.

Să începem, totuși, cu noutatea formulei narrative. Chiar din primele pagini distingem nivelul narațiunii, unde naratorul este în același timp și personaj implicat indirect în tramă, și nivelul diegezei, care are la bază un fapt istoric întâmplat pe meleagurile natale ale autorului, și anume, asasinarea odioasă a unui tânăr considerat vinovat de răpirea virginității unei fete. Naratorul, al cărui nume nu-l cunoaștem, știm doar că este văr cu ucigașii și prieten cu victima, la mai mult de 27 de ani după înfăptuirea tragicului eveniment, încearcă să reconstituie cele întâmplare prin alipirea cioburilor împrăștiate ale amintirilor. Pe lângă personajele implicate nemijlocit în conflict, este intervievat un număr mare de săteni, de asemenea, se recurge și la datele din dosarul juridic. Sunt notate mărturiile făcute la decalaje de timp, în diferite etape ale vieții acestora, ceea ce le permite să afirme, confirme sau infirme unele lucruri. Fiecare personaj are un anumit ritm al activităților sale, obișnuințe, preferințe, regularități, adică fiecare are temporalitatea ființării sale și, respectiv, mărturiile pe care le aduce referitor la cazul examinat sunt raportate la acestea. *Cronica unei morți anunțate* nu este un roman polițist, nici un dosar penal, ci un „dosar” de atmosferă spirituală. Fiecare personaj are emoțiile și gândurile sale, raționamentele și trăirile personale. Iar împletirea vocilor personajelor crează un efect de polifonie.

Romanul este compus din cinci părți. În fiecare parte autorul tratează problema din altă perspectivă, deschizând noi paranteze, aducând la cunoștință fapte care vin să completeze imaginea despre cazul abordat. La nivel compozițional, romanul obține o formă ciclică: începe cu relatarea dimineții zilei în care a fost ucis Santiago Nasar, narațiunea constituindu-se din anticipări ale trecutului, dar mai mult din retrospectii, și sfârșește cu momentul morții personajului principal.

Întâmplarea este localizată într-un sat columbian situat lângă un port și, probabil, are loc în prima jumătate a secolului al XX-lea, autorul nu stăruie să precizeze mai exact anul sau deceniul, în schimb este absolut cert că a avut loc într-o zi de luni. Satul din *Cronica unei morți anunțate*, amintește atmosfera din alte localități din operele garciamarqueziene, apăsătoare și ațâțată, în care defilează „vânarea de vânt” [1,5] și mocnește ostilitatea.

În acest sat cu jumătate de an înainte venise un bărbat ciudat și enigmatic, versat și sociabil, căruia îi plăceau sărbătorile și băutura, care avea un comportament demn de respect, fapt pentru care sătenii îl îndrăgesc foarte repede. Îi spunea Bayardo San Román și era fiul unui general și al unei mulatre frumoase. Într-o zi când își făcea siesta într-un balansoar din salon, uitându-se peste geam o zărește pe Ángela Vicario, se interesează cine este și tot atunci decide să se căsătorească cu ea. Nu se străduie prea mult să o atragă pe Ángela, cât mai degrabă să captiveze familia ei cu ținuta și manierele sale, dar, mai ales, cu situația sa financiară, astfel încât împotriva ripostelor fetei, care încerca să „strecoare inconvenientul lipsei de dragoste” [1,43], familia sa, care cunoștea necazurile sărăciei, o obligară să se mărite cu el. Se logodiră în curând

și cu zece mii de pesos cumpărarea casa văduvului din Xius, care după părerea Angelei era casa cea mai frumoasă din sat. Deși văduvul cu lacrimi în ochi încercă să explice că nu se vinde, că este legat de niște lucruri ce amintesc de soția sa, suma prea mare de bani propusă înclină balanța, necaz care îi aduce moartea doi ani mai târziu. Bayardo San Román face o nuntă cu cheltuieli colosale, impresionantă prin fastuozitate și imensitate, dar în aceeași dimineață, cu profundă disperare, își înapoiază nevasta părinților, căci ni era fecioară: aroganța sa nu admitea o asemenea umilire.

Ángela Vicario, cea mai mică și mai frumoasă decât surorile ei, avea „aerul că e lipsită de ocrotire și era săracă cu duhul”[1,40], trăia cu tentația sinuciderii și nu ascunde chinul adevărului celui cu care urma să trăiască o viață întreagă. Întoarsă fiind acasă, primește fără împotrivire bătăile mamei, iar la întrebarea fraților ei, chemați de urgență, răspunde laconic: „Santiago Nasar”.

Gemenii Pedro și Pablo Vicario, care aveau 24 de ani, deși destinul îi despărțiseră un timp, practicau aceeași meserie de măcelari: aveau o crescătorie de porci. Semănau foarte mult, deși uneori păreau a fi naturi diverse. Pablo era mai imaginativ și mai hotărât, Pedro – mai sentimental și mai autoritar. Nu din mare dorință ci, mai degrabă, dintr-o anumită obligație a răscumpărării onoarei, hotărâsc să-l ucidă pe numitul vinovat.

Și, în sfârșit, Santiago Nasar era un tânăr de 21 de ani, care se distingea prin mai multe virtuți: voios, pacific, cu o inimă largă, de la maică-sa moștenește flerul, iar de la tatăl său „învățase de mic copil meșteșugul armelor de foc, dragostea pentru cai și stăpânirea păsărilor de pradă, și tot de la el învățase arta curajului și a prudenței”[1,12]. Administra o fermă de vite moștenită de la tatăl său, care murise subit acum trei ani. Pentru a nu tenta ispita altora armele și munițiile le păstra în locuri separate. Atras de fastul ceremoniilor religioase, contribuie la pregătirea pentru întâmpinarea episcopului. În ultima zi a vieții sale era ocupat de calculul uluitoarei cheltuieli pentru nuntă suportată de Bayardo San Román, gândindu-se, eventual, la a sa nuntă, fără să bănuiască că, în curând, va fi schingiuit chiar în fața ușii sale.

Deci, aceasta este linia de subiect cu personajele ei principale. Însă meritul lui Gabriel García Márquez constă în aceea că a transfigurat un fapt vital într-o operă de artă, că realității istorice îi găsește semnificații metafizice. Autorul prezintă evenimentele la mai multe nivele, care se întrepătrund și conlucrează, creând un circuit evolutiv. În roman vom distinge trei nivele:

- **nivelul spiritual-afectiv**, care cuprinde tot coloritul trăirilor la diferite trepte ale evoluției spirituale, toată gama emoțiilor de la cele inferioare la cele superioare, de la cele conștient-vizibile la cele subconștiente și aproape imperceptibile.

- **nivelul mistic-karmic** – presupune mecanismul universal, care stabilește un echilibru în sistemul cosmic, prin determinarea faptelor care urmează să se înfăptuiască în funcție de datele trecutului, acesta este domeniul destinului, a datului ce nu poate fi contramandat de simpla noastră voință sau opoziție.

- **nivelul factual-istoric** – include toate faptele și evenimentele lumii fenomenale, viața individuală și cea socială.

Interesant este să urmărim evoluția evenimentelor romanești ținând cont de mecanismul relațional al acestor nivele. Pentru început să ne referim la domeniul afectiv. Se spune că Santiago Nasar era „fiu unic dintr-o căsătorie de conveniență care nu avusese nici măcar o clipă de fericire”[1,11]. Prin urmare, ambianța spirituală în care a trăit și de care a fost marcat a fost lipsa de iubire și de fericire. În altă parte aflăm că logodna sa cu Flora Miguel era fără chinuri de dor, iar scrisorile sale erau lipsite de dragoste. Acesta nu este doar un trist detaliu, ne iubirea este pustiirea sufletească care dezrădăcinează vitalul, este un indice care anunță nefastul.

Să trecem apoi la nivelul karmic. Nu o singură dată se spune de fatalul destin al lui Santiago Nasar – mister pe care nu-l înțelegem și care rămâne a fi o enigmă pentru noi. Narratorul comunică de pe pozițiile datului, a fatumului: Ángela Vicario rostindu-i numele „îl răstigni pe perete ca pe un fluture a cărui condamnare la moarte era scrisă de la început” [1,60]. De același dat al sortii ne vorbesc frații Vicario, ca și cum ei ar fi niște ustensile ale forței karmice. Pe de altă parte, victima însăși își atrage călăul, îl provoacă în primul rând la nivel inconștient.

Presimțirea morții lui Santiago Nasar o au mai multe personaje. Mai mult: sunt personaje care îl consideră deja mort când el era încă în viață. Fratele naratorului, care nu auziseră de intențiile gemenilor, într-un moment de amețală declară că a murit.

Cum stau lucrurile la nivel factual și care este reacția emotivă la cele întâmplate? Trebuie să spunem că evenimentul relatat e cu totul special și neobișnuit. Frații Vicario nici o clipă nu și-au tănuțit scopul și nu și-au ascuns cuțitele pe care le pregăteau pentru răzbunarea lui Santiago Nasar și răscumpărarea onoarei pătate. Ba chiar foarte explicit spuneau că au de gând să-l omoare. Intenția gemenilor era cunoscută aproape de întregul sat, doar unele persoane – cele mai apropiate – nu erau avizate. Cum se explică atunci faptul că într-o astfel de conjunctură, crima nu a fost preîntâmpinată, evitată și stopată? Și, respectiv, care sunt gândurile și emoțiile celor care au aflat ce urmează a se întâmpla? La prima vedere reacțiile par a fi diferite. Unora li se părea că e glumă de prost gust provocată de beția de la nuntă. Alții gândeau că este doar un zvon, căci e imposibil să se ridice mâna la un om bogat. Apoi, nimeni nici nu bănuia că frații Vicario ar putea să comită o crimă. Pe de altă parte, cei care credeau zvonurilor, nici nu s-au întrebat măcar „dacă Santiago Nasar a fost prevenit, fiindcă tuturor li se părea imposibil să nu fie” [1,27]. Mic a fost numărul aceluia care s-au străduit să-l anunțe, dar și efortul lor a fost în contratimp. Scrisoarea de avertisment privind locul, timpul și motivele uciderii, deși a nimerit în odaia lui Santiago Nasar, acesta nu o observă și este citită abia după crimă. Clotilde Armenta, stăpâna prăvăliei, a încercat să-i oprească, invocând ideea respectului pentru episcop, dar a fost „o virtute de moment” [1,22]: ei au așteptat doar ca acesta să plece. Santiago gândește că trebuie să o prevină pe Plácida, căci „nu e drept ca toată lumea să știe că îi vor omorî fiul și ea să fie singura care să nu fi aflat încă” [1,30]. Primarul satului colonelul Lázaro Aponte, fiind informat, a avut un comportament superficial: s-a grăbit doar să le confişte gemenilor cuțitele. Parohul, părintele Amador, gândește că nu e treaba sa, ci a autorităților civile, apoi se hotărăște s-o anunțe pe Plácida, însă (ca să vezi responsabilitate!) în timp ce străbătea piața a uitat complet. Femeia, care veniseră după lapte, a anunțat bucătăreasa, dar vestea s-a oprit aici fără să ajungă la viitoarea victimă, căci nu toți aveau intenția sa-l salveze. După cum mărturisește Divina Flor „când mama sa murise deja, că aceasta nu-i zisese nimic lui Santiago Nasar fiindcă în adâncul sufletului ei vroia să fie omorât. În schimb, ea nu l-a prevenit fiindcă atunci nu era decât o copilă speriată, incapabilă de o hotărâre proprie” [1,18]. O atitudine nemiloasă manifestă Prudencia Cotes, logodnica lui Pablo Vicario, care consideră că răzbunarea e o chieștiune de onoare și o manifestare a bărbăției. Iar Flora Miguel, logodnica lui Santiago Nasar, furioasă din teama că îl vor obliga să se căsătorească cu Ángela Vicario, îl blestemă de moarte. Astfel, reușește să-l preîntâmpine doar Nahir Miguel, tatăl logodnicii sale, veste care îi trezește tulburare și nedumerire.

Ceea ce întristează mai mult nu sunt cazurile particulare de supărare, ci faptul că în piață s-a adunat multă lume tocmai pentru a urmări „evenimentul”, „oamenii se așezaseră în piață ca în zilele de defilare” [1,141]. Dar nu s-a întreprins nimic pentru a preîntâmpina nenorocirea, nimănui din gloată nu i-a venit în gând să schimbe cursul lucrurilor, căci marea majoritate era în așteptarea spectacolului sângeros. Prevestirea crimei, în loc să trezească starea de alertă, ea aduce indiferență, o bună parte are iluzia neimplicării. De fapt, satul este o comunitate unde oamenii au un înal grad de apropiere, este o familie mai extinsă. Și dacă toți au avut dorința să participe la nunta din noaptea precedentă, apoi de ce n-ar manifesta același interes în a soluționa conflictul. De aceea, am putea spune ca s-a consumat un eveniment la care au participat nu doar cei implicați nemijlocit, ci întreg satul, chiar prin a sa inacțiune s-au indiferență, prin lipsa de responsabilitate, pe care au demonstrat-o față de semenul lor. Satul e și el un personaj, care participă la cele întâmplate și a cărui stare de spirit are, poate chiar, o funcție hotărâtoare la derularea acestei istorii tragice. Căci una e să fie săvârșită o crimă și cu totul alta e să fie anunțată și așteptată. Setea de catastrofă, care era implantată în sufletele sătenilor, invocau potențiala victimă, fără ca ei să conștientizeze aceasta. Un spirit atrofiat are nevoie de ceva senzațional, teribil, doar o așa numită șocoterapie îi mai poate trezi senzații, care, de obicei, sunt luate drept emoții. Scopul autorului a constat nu atât în prezentarea reconstituirii faptelor, cât în

restabilirea atmosferei, a climatului spiritual, ce a determinat și a facilitat săvârșirea celor întâmplate.

În ceea ce privește frații Vicario, activitatea lor de măcelari s-a înscris undeva în adâncul subconștientului, căci la nivel conștient, ei nu aveau față de Santiago Nasar decât un sentiment de milă, iar neliniștea lor venea din teama că nu se va găsi nimeni care să-i împiedice. Și totuși, contextul spiritual îi determină fără voia lor, memoria ritualică este activată și actul măcelăritului este transferat asupra unui semen. Nu mai puțin semnificativă este ideea săvârșirii crimei de către gemeni. Am putea spune, că ei înfățișează o luptă psihologică exteriorizată: când unul dintre ei vrea să se retragă, să renunțe, celălalt ia inițiativa și insistă spre înaintare, apoi se schimbă cu rolurile.

Nu este deloc întâmplător că în roman apar slujitorii Bisericii, căci Biserica este centru instituțional al spiritualității. Atât preotul cât și episcopul sunt înfățișați ca niște meseriași, niște executanți ai funcțiilor însărcinate. Comportamentul acestora divulgă un grad avansat al despiritualizării. Preotul, în loc să fie impacientat că se pregătește o crimă, el, pur și simplu, uită, fiind mai curând preocupat de ierarhia ecleziastică: întâlnirea cu episcopul. Conștientizând greșeala, nu găsește altă soluție decât să tragă clopotele ca la incendiu în timp ce moare Santiago Nasar. O altă treaptă mai degradantă a decalificării sale de mentor spiritual constă în comiterea sacrilegiului autopsiei, care depășește cu mult monstruoșitatea săvârșită de frații Vicario. Măria sa episcopul este prezentat cu slăbiciuni umane: mâncarea sa preferată era supa de creastă de cocoși și toată învălmășeala s-a creat în jurul hatârului său și din dorința de a-i face pe plac. Dar episcopul nu a coborât, se spune că nu iubea satul acesta și făcea semnul crucii în aer în fața mulțimii „fără răutate dar și fără inspirație” [1,22]. Și totuși, cum de s-a făcut că ziua odioasei crime a coincis cu ziua sosirii episcopului? Suntem în fața unei lumi, care este impresionată de formalismul bisericesc, fastul și spectacolul religios atrag mai mult decât substanța religiei, care sunt iubirea și credința. E ca și cum atmosfera carnavalescă, provocată atât de pompa nunții lui Bayardo San Román, cât și de cultul religiozității, a intensificat conflictul și a sporit despiritualizarea. Ironie a religiozității e și faptul că gemenii Vicario, înainte de a purcede spre pasul crimei, își fac semnul crucii. Din aceeași ordine de idei face parte și motivul crimei. Remarcăm desemantizarea conceptului de virginitate: de la semn al purității și inocenței devine decor al onoarei. Iar relația dintre miri nu se bazează pe iubire, primul criteriu al căsătoriei, ci pe o etichetă socială. Dicteul social i-a influențat și pe gemeni, căci săvârșesc răzbunarea de ochii lumii, pentru a spăla rușinea. În același timp, e de menționat reacția arabilor, tatăl lui Santiago Nasar fiind arab, care nu nutreau nici gând de răzbunare, păstrând doliu în liniște și cu durere pentru cel care a murit ca o victimă, fără să știe de ce a fost pedepsit.

Referindu-ne la cele expuse mai sus, putem concluziona că în raportul dintre cele trei nivele – emotiv, karmic și factual – forța diriguitoare o are emoția, spiritul, acesta este nivelul care determină și destinul, și cursul istoriei. Prin urmare, desacralizarea cere victime, sacrificii, iar în cele din urmă invocă moartea.

Gabriel García Márquez știe să atragă, să impresioneze și să captiveze, de astă dată o face chiar de la titlul romanului. Autorul neutralizează de la bun început „orizontul de așteptare” tradițional al cititorului, obișnuit cu o introducere pregătitoare, și avertizează că se va relata despre o moarte anunțată. Adică, face o anunțare a anunțării, ceea ce înseamnă, o anunțare de gradul doi, unde prima treaptă cuprinde planul diegezei, iar a doua – cea a narațiunii. Dar anunțarea prealabilă a evenimentului, nu exclude și prezentarea desfășurării lucrurilor, iar aceasta cât de puțin nu diminuează distanța estetică. Gabriel García Márquez propune cititorului să depășească gândirea ce operează cu termenii factualului și transferă comunicarea la un nivel superior, invitând într-o lume aparte, cea a sensibilizării „realismului magic”.

Și în *Cronica unei morți anunțate* întâlnim fabulosul, ca dimensiune a universului romanesc garciamarquezian, care fascinează cititorul prin enormizare și enigmatizare. Posibilitățile, în care se înfățișează fabulosul, sunt foarte variate, de la formele materiale la categorii spirituale. Convențional am putea distinge trei tipuri de fabulos, unul dimensional sau

cantitativ, care vizează lumea mensurabilului, unul instrumental sau mistic, care ține de suprasensibil și altul ar fi epistemologic sau informațional, care se referă la sfera cunoașterii.

Fabulosul dimensional îl întâlnim destul de frecvent și are funcția să enormizeze. Evenimentele narate impresionează prin multiplicitate și supramărire. De exemplu, vacarmul cocoșilor pregătiți pentru episcop sau colosalele cheltuieli pe care le face Bayardo San Román pentru nuntă calculate de Santiago Nasar: „se sacrificară patruzeci de curcani și unsprezece porci pentru invitați și patru vițele pe care mirele a pus să le frigă pentru restul oamenilor din piața publică” [1,24]. Iar generalul Petronio San Román împreună cu alte persoane ilustre au adus atâtea daruri încât „a fost necesar să se restaureze clădirea uitată a primei uzine electrice pentru expunerea celor mai frumoase dintre ele” [1,49], „aduseră și o trupă de dansatoare, două orchestre de vals care cântară cu formațiile locale și cu numeroșii lăutari din zonă, grupuri de acordioniști antrenați de hărmălaia infernală a petrecerii” [1,50]. Monstruoasă este ciopârțirea lui Santiago Nasar de către gemeni, se prezintă o listă a enumerării tipurilor de răni, însă rezultatele autopsiei efectuate de preot le-a depășit, căci se spune că Santiago Nasar sfârși prin a-și pierde identitatea. Mirosul defunctului este într-atât de puternic încât răzbate la distanțe mari și nu se șterge din memorie. În categoria fabulosului cantitativ am putea include și repetabilitatea nesfârșită a crimei în memoria fraților Vicario, motiv pentru care Pedro a stat treaz unsprezece luni. Tot aici putem aminti de numărul mare de curioși adunați să vadă spectacolul omorului, număr care era prea suficient să stopeze crima sau șirul de scrisori fără de răspuns, circa două mii, pe care Ángela Vicario le expediase soțului său timp de 26 de ani.

Fabulosul mistic cuprinde categoria enigmatizărilor. Autorul cu deosebită abilitate sondează transrealul. Cu îndemânare aleasă Gabriel García Márquez utilizează procedeul încifrării-descifrării, care este aplicat nu doar lumii fenomenale. De la bun început se cunoaște finalul tragic, fapt care constituie punctul de plecare al relatării. Tainică este, însă, nu înfăptuirea crimei, ci atmosfera, conjunctura spirituală, care au determinat-o, au facilitat-o, tainică este lucrarea destinului, care a aranjat lucrurile anume într-o așa formă și nu altfel.

Deși la prima vedere ar părea că este vorba de o cronică a evenimentelor legate de o crimă, de fapt, este o deschidere spre o lume misterioasă: cea a unei realități de ordin superior, pe care o percepem grație semnelor și simbolurilor din realitatea cotidiană. Semnul este un indice al corespondenței lucrurilor în univers, iar simbolul deține într-o formă încifrată adevăruri din diferite sfere. Apelând la simboluri, semne sau visuri, autorul nu face decât să trezească subconștientul cititorului. Bunăoară, Santiago Nasar în ziua morții se îmbracă în haine de sărbătoare, moartea având și ea ceva festiv, deși logoca gândirii comune explică că s-a pregătit pentru întâmpinarea episcopului. În aceeași dimineață uită ceasul pe noptieră – semn că de acum încolo nu va mai avea nevoie de el. De funest amintesc și ulii, care vegheau pe casă în așteptarea resturilor ce ajungeau în port. Ușa principală, festivă dar și fatală, deși nu era în mare folosință, tocmai în acea zi pe ea a ieșit Santiago Nasar și tot în fața ei a fost ucis. La fel de semnificativă este asocierea-prevestire dintre spintecarea iepurilor de către bucătăreasă și aruncarea măruntaielor încă aburinde la câini, fapt ce trezește oroare lui Santiago Nasar și ceea ce avea să i se întâmple chiar lui câțiva timp mai târziu. Din categoria misticului face parte și Santiago, mama naratorului, care de mulți ani nu mai ieșise din casă, dar „părea că are fire secrete de comunicație cu alți oameni din sat, mai ales cu cei de vârsta ei, și uneori ne surprindea cu vești anticipate, pe care nu le putea cunoaște decât prin arta prezicerii” [1,27]. Iar arta tălmăcirii visurilor o avea Plácida Linero, mama defunctului, însă, ca o mistică excepție, visurile cu copaci ale fiului nu izbuti să le tălmăcască. De recepții suprasensibile dau dovadă și frații Vicario, care „abia dacă se treziseră la prima sirenă a vaporului însă instinctul îi trezi de-a binelea când Santiago Nasar ieșise din casă” [1,22]. Iar atunci când Santiago Nasar își făcea iluzii privind nunta sa, Margot simți îngerul trecând. Sufletul Yolande, soția văduvului din Xius, „recupera bulendrele fericirii pentru casa în care își petrecea moartea” [1,107].

În vederea exprimării concordanțelor și corespondențelor dintre lucruri, autorul folosește principiul relațional al povestirii prin relatarea faptelor într-un anume raport unul față de celălalt, procedeu care crează iluzia fixității, chiar dacă acestea se află în suspensie, crează iluzia

reconstituirii lanțului acțiunilor. În roman întâlnim asocieri, coincidențe, asemănări, paralelisme, amintiri etc.. Spre exemplu, judecătorul de instrucție a regretat că erau atâtea coincidențe funeste, căci nu putea da lucrurilor o explicație rațională. Din categoria fabulosului mistic face parte și transferul imaginilor și a gândurilor de la o persoană la alta. Pentru restabilirea unor date privind cazul cercetat, naratorul o vizitează pe Plácida, discutând și amintindu-și de Santiago Nasar, naratorul afirmă „eu îl văzui în memoria ei” [1,11].

Al treilea tip este **fabulosul informațional**. Cu o deosebită intensitate și insistență, autorul activează grupuri de categorii în opoziție, susținând pe rând ba importanța unei categorii, ba a celeilalte. Astfel, tentația cunoașterii absolute este anulată de conceptul de relativitate, regularitatea evenimentelor este încălcată de excepții, acțiunile logice sunt contrazise de altele absurde, speranța evitabilității nefastului este răsturnată de inevitabilitate, amintirile se iau la întrecere cu prevestirile, realul cu transrealul etc.. Autorul savurează ludicul informațional. Naratorul, care face sondaj de opinii, deseori aduce raportul de tipul: „mulți cred că ..., dar majoritatea...”. În interviuarea sătenilor nu rareori întâlnim ipoteze, iluzionări, confuzii, dezinformări, rectificări, concretizări etc.. Se acordă atenție deosebită unei asemenea entități cum e gura lumii, remarcându-se viteza rapidă a circulației informației în sat. Se păstrează iluzia cronologizării evenimentelor: în ziua crimei timpul se măsoară în ore și minute, iar alte evenimente în luni și ani. Aproape fiecare când încerca sa-și amintească ziua morții lui Santiago Nasar, începea cu vremea climaterică și un fapt atât de simplu la prima vedere, la Gabriel García Márquez ia amploarea unei probleme, chiar și aici întâlnim păreri contradictorii: „mulți își aminteau că acea dimineață era însorită și că briza mării sufla printre palmieri, cu se cădea într-un frumos februarie din acel timp. Dar majoritatea stăruia în convingerea că fusese un timp funebru, cu un cer înnegurat și apăsător, cu un miros tare de apă stătută, și că în momentul nenorocirii cădea o ploaie mărunță ca aceea văzută de Santiago Nasar în pădurea din vis” [1,8].

O componentă importantă a scrierii garciamarqueziene este umorul. În *Cronica unei morți anunțate* de cele mai multe ori întâlnim un umor trist și funebru, un umor care ironizează răsturnarea categoriilor valorice și existențiale. Bunăoară, în momentul săvârșirii crimei Santiago Nasar nu murea atât de ușor și Pedro, fiind măcelar de porci, „îi căută inima, dar i-o căută aproape de axilă, acolo unde o aveau porcii” [1,145]. Pentru Maria Alejandrina Cervantes „a mânca fără măsură era întotdeauna unicul ei mod de a plânge” [1,95]. La autopsie în mucoasa cu suc gastric s-a găsit „o medalie de aur a sfintei Virgen del Carmen, pe care Santiago Nasar o înghițise la vârsta de patru ani” [1,93]. După autopsie s-a constatat că „creierul cântărea cu șase grame mai mult decât cel al unui englez normal, și părintele Amador consemnă în procesul verbal că Santiago Nasar avusese o inteligență superioară și ar fi avut un viitor strălucit” [1,93]. Încă o satiră la adresa preotului, care face autopsia „îi smulse din rădăcină viscerele hăciuite, dar mai apoi nu știu ce să facă cu ele, le strigă o binecuvântare și le aruncă la coșul de gunoi” [1,94], imagine la care „asistentul leșină, iar colonelul LasaroAponte, care văzuse și cauzase atâtea masacre de represiune, sfârși prin a fi vegetarian” [1,94].

Încă o dată e cazul să remarcăm excepționalitatea metodei narative a lui Gabriel García Márquez, care știe să trezească uimirea, să surprindă, să mențină cititorul în captivitate, să-i provoace sentimente de îndurare și regret. În pofida unei duble preîntâmpinări, cea a personajelor și cea a naratorului, cititorul mai speră că Santiago Nasar mai poate fi salvat. Aici stă măiestria scriitorului: un caleidoscop al amintirilor înjgheabă un roman, un fapt istoric servește drept puncte de trecere spre o lume fabuloasă. Deoarece evenimentele sunt reconstituite din memorie, multe lucruri sunt inexacte sau subiective. Până la urmă, multe linii ale evoluției altor destine rămân în suspensie, autorul lasă enigme nedescifrate. Însă tocmai fragmentarismul informației transferă cititorul într-un univers transreal, provocându-i emoția estetică.

Referințe bibliografice:

1. Gabriel García Márquez, *Cronica unei morți anunțate*, Litere, Oscar Print.

Vlad Caraman

Despre inadaptatul din proza românească interbelică

În literatura noastră, precum și în alte literaturi ale lumii, fenomenul inadaptabilității umane este definitiv, în special pentru etapele incipiente, critice și cele mai dramatice ale epocilor de tranziție civilizațională, de criză culturală și de valori morale și spirituale...

Întru ilustrarea acestui fapt, recent, la Editura „Elan Poligraf”, a apărut cartea *Inadaptatul în proza românească interbelică (Structura tipologică și valoarea lui estetică)*, autoare Galina Anițoi.

Problema tipologiei și valorii estetice a inadaptatului în proza românească interbelică, căreia îi este consacrată lucrarea este actuală atât din punct de vedere istorico-literar, cât și teoretico-estetic – ambele aspecte fiind bine îmbinate într-un tot întreg.

La baza studiului stă ideea că nivelul de viață pe care îl impun mutațiile social-istorice de tranziție dă naștere unui nou tip de civilizație. Acest fenomen, în ultimă instanță, stă la baza apariției, în sânul unor categorii sociale, a unor șocuri preponderent distructive la început, care generează inadaptabilitatea unor reprezentanți aparte. Faptul este tratat nu ca un adevăr în ultimă instanță, dar, precum a anunțat autoarea din capul locului, mai degrabă unul ce ilustrează un tip de personaj cercetat anume ca reprezentativ pentru epocile de trecere de la un nivel al civilizației la altul, de criză culturală și de bunuri morale și spirituale. Aspectul acesta este supus unui exigent control experimental în cazul schimbării paradigmei social-științifice și culturale, la care ajunge cunoașterea umană în chip inevitabil la hotar de secole și milenii.

Cercetarea acestui domeniu de probleme a condiționat structura cărții, care se distinge prin unitate internă și compoziție armonioasă. Autoarea și-a organizat investigația pe următoarele subiecte: I. *Inadaptatul – personaj al tranziției* și II. *Structura tipologică a personajului inadaptat*. Prima problemă este desfășurată amănunțit în paragrafele despre fenomenul inadaptării: caracteristici sociale și psihologice; inadaptatul în literatura română: evoluția formelor de manifestare; originile romantice ale inadaptatului; etapa naturalistă; inadaptatul presămănătorist; epoca interbelică, ajungând la fine la evidențierea personajului inadaptat în proza basarabeană. A doua problemă este desfășurată în aceeași intonație logică: ipostaze tipologice ale inadaptatului; criteriul social, cu menționarea boierului inadaptat, țăranului inadaptat, intelectualului inadaptat, dezrădăcinatul, intelectualul neaș; apoi pe baza criteriului vârstelor, copilul / adolescentul inadaptat; la criteriul sexelor se vorbește în special despre condiția femeii inadaptate, la cel psihologic de inadaptatul abulic (infirm), suprasensibilul, resemnatul, inadaptatul superior, dedublul etc.

Prin urmare vedem bine conturată ideea din *Argument* precum că cercetarea tinde să elaboreze o **concepție tranzitologică** la studierea personajului inadaptat în operele prozatorilor de la sfârșitul secolului al XIX-lea până în perioada interbelică, epocă marcată de tranziția critică de la societatea tradițională, cu o ierarhie de valori morale stabile, la o societate modernă în proces de devenire, în care valorile tradiționale sunt bulversate. Argumentul poartă un caracter predominant teoretico-metodologic și abordează șirul de aspecte principiale prin prisma problematicii care o interesează pe autoare.

Principial inedită și destul de îndrăzneță, o astfel de explorare s-a dovedit a fi, precum ne-a convins autoarea de față, destul de fecundă sub câteva aspecte, printre care se cuvin a fi evidențiate cel istorico-comparativ și cel sociologic.

Aspectul istorico-comparativ urmărește lumea (civilizația) ce se află într-o derută totală, în condițiile în care iureșul schimbărilor este impetuos. Starea, absolut firească, se dovedește consecința răsturnărilor. Reabilitarea e dureroasă, traumatizantă și de lungă durată.

Este prezentat aici tipul inadaptatului în diverse straturi culturale și contexte ale literaturii române interbelice, se evidențiază însușiri ale fenomenelor de a se desfășura în conformitate cu anumite legi (obiective), aluzii, elemente inspirate, ecouri și comunități tipologice neobservate anterior de specialiști.

Nu mai puțin important este stratul sociologic al cercetării, care ne suplinește cunoștințele despre categoria inadaptatului și tipologia lui în perioada interbelică, perioadă foarte pestriță în istoria civilizației umane din toate punctele de vedere. Insuficient tratată și în știința literaturii, și în sociologie, în fine, s-a dovedit a fi productivă și ideea metodologică de sinteză a diferitelor tipuri de inadaptați.

Sunt utilizate cu succes în lucrare cele mai diverse metode și metodici particulare, care asamblează rezultatele diferitelor școli și includ elemente sociologice, comparativ-istorice, structural-tipologice, descriptiv-fenomenologice, sistemice etc.

Astfel, se poate constata în monografia Galinei Aniței un complex de factori și fenomene ale literaturii române interbelice examinate într-un context larg, de care ne dăm bine seama când citim lista surselor artistice utilizate: *Sărmanul Dionis*, *Geniu pustiu* de Mihai Eminescu; *Paraziții*, *Trubadurul*, *Liniște*, *Bursierul*, *Irinel* de Barbu Delavrancea; *Din durerile lumii*, *Dan* de Alexandru Vlahuță; *Pană Trăsnea Sfântul*, *Neamul Udreștilor*, *În lumea dreptății*, *Niculăița Minciună* de Ioan Alexandru Brătescu-Voinești; *Însemnările lui Neculai Manea*, *Floare ofilită*, *Balta liniștii*, *Haia Sanis*, *Duduia Margareta*, *Apa morților*, *Venea o moară pe Siret*, *Oameni din lună*, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, *Cazul Eugeniței Costea* de Mihail Sadoveanu; *Întunecare*, dilogia *Aurul negru* de Cezar Petrescu; *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, *Patul lui Procust* de Camil Petrescu; *Al nimănui* de Dominte Timonu; *Înapoi* de Nicolae Spătaru; *Însemnările unui flămând* de Ioan Sulacov. Iar problema este înțeleasă nu numai la nivel empiric și descriptiv, ceea ce deja reprezintă un merit al lucrării, dar și la nivel taxonomic – fapt care sporește calitatea investigației.

În același timp concluziile și generalizările autoarei se disting printr-o bună argumentare și prin formulări clare.

În linii mari cartea *Inadaptatul în proza românească interbelică*, în forma actuală, este o lucrare științifică finisată, care se prezintă ca o contribuție neîndoielnică în dezvoltarea științei literare actuale.