

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI  
INSTITUTUL DE FILOLOGIE  
UNIVERSITATEA PEDAGOGICĂ DE  
STAT „ION CREANGĂ” DIN CHIȘINĂU  
FACULTATEA DE FILOLOGIE

**METALITERATURĂ**  
Revistă științifică trimestrială  
a Institutului de Filologie al AȘM  
și a Facultății de Filologie  
a UPS „Ion Creangă”

Fondată în anul 2000

Anul IX, nr. 1-2 (20), 2009

## SUMAR

### **IN MEMORIAM GRIGORE VIERU**

Mihai CIMPOI. Cenușăreasă sau „buna gospodină”?	3
Alexandru BURLACU. Poetica lui Grigore Vieru	6
Nina CORCINSCHI. Poezia lui Grigore Vieru: devenire întru ființă	13
Olesea GÂRLEA. Valori semantice ale cuvântului <i>lacrimă</i> în creația lui Grigore Vieru	18

### **ESEU**

Liviu ANTONESCI. Eliade sub steaua lui Eminescu	24
Anatol GAVRILOV. Un cuvânt despre „cuvântul” nostru latino-român	28
Iosif TAMAȘ, Nadia-Elena VĂCARU. „ <i>Philosophia perennis</i> ” și dinamica discursului metafizic religios creștin	40

### **POETICĂ**

Nicolae LEAHU. Vasile Gârneț sau poetica evanescentelor imaginarului	49
Aliona GRATI. Romanul <i>Gesturi</i> de Emilian Galaicu-Păun: o lume postbabelică	58

### **TEORIE LITERARĂ**

Sergiu PAVLICENCO. Abordări sistemice: știința empirică a literaturii	77
Ion PLĂMĂDEALĂ. Precizări pe marginea unor concepte naratologice	83

### **ISTORIA LITERATURII**

Adrian Dinu RACHIERU. Vladimir Beșleagă, poetul „sugrumat”	91
Lidia PIRCA. Imaginarul erotic în lirica Magdei Isanos	94

**LITERATURĂ COMPARATĂ**

Tatiana CIOCOI. Elsa Morante și fenomenologia spiritului românesc 103

**CRITICĂ**

Alexandru BURLACU. La timona datoriei: Haralambie Corbu 114

Diana VRABIE. Michel Bénéard și spațiul valahofon 117

**Director fondator:**

Alexandru BURLACU

**Redactor-șef:**

Aliona GRATI

**Redactori-șefi adjuncți:**

Tatiana CARTALEANU

Anatol GAVRILOV

**Stilizator:**

Mihai PAPUC

**Responsabili de varianta engleză:**

Felicia CENUȘĂ

Lilia PORUBIN

**Secretar de redacție:**

Vlad CARAMAN

**Tehnoredactare și design:**

Galina PRODAN

**Colegiul de redacție:**

Liviu ANTONESEI (Iași)

Alexandra BARBĂNEAGRĂ

Nicolae BĂIEȘU

Nicolae BILEȚCHI

Mihai CIMPOI

Theodor CODREANU (Huși)

Nina CORCINSCHI

Inga DRUȚĂ

Nicolae LEAHU

Dan MĂNUCĂ (Iași)

Andrei NESTORESCU (București)

Sergiu PAVLICENCU

Elena PRUS

Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)

Andrei ȚURCANU

Maria ȘLEAHTIȚCHI

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

---

Adresa colegiului de redacție: Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 1  
MD – 2001, Chișinău, Republica Moldova, biroul 416.

Tel: 022-27-21-50

[E-mail. metaliteratura@gmail.com](mailto:metaliteratura@gmail.com)

[www.metaliteratura.110mb.com](http://www.metaliteratura.110mb.com)

---

Mihai CIMPOI  
(Institutul de Filologie al AȘM)

CENUȘĂREASĂ SAU „BUNA GOSPODINĂ”?

Cei 20 de ani, la care se adaugă încă mulți alți ani precedenți, au constituit o perioadă de luptă continuă, deci nu doar de consemnare festivă, în chip de *dolce farniente* a unei victorii. Și în acest caz s-a manifestat diabolica politică a jumătăților de măsură și dublelor standarde ale autorităților comuniste care și-a pus în față – în mod vicelan – paravanul „statalității moldovenești”. „Statalitate moldovenească” înseamnă, prin urmare, și „limbă moldovenească”.

Pe ici acolo, în anumite situații ambientale, s-a spus că limba română și așa-zisă „limbă moldovenească” sunt „motu-motu” aceeași, dar din moment ce există „statalitatea moldovenească” *trebuie* să existe și „limbă moldovenească”. Urmând această logică aberantă, ar *trebui* să existe o limbă austriacă din moment ce există o „statalitate” austriacă, o limbă cubaneză din moment ce există o „statalitate” cubaneză, o limbă braziliană din cauza că există o „statalitate” braziliană, o limbă mexicană din simplu motiv că există o „statalitate” mexicană ș. a.m.d., la infinit.

Avem de-a face cu o clasică *condradictio in adjectum*, o contradicție în termeni.

Pe de o parte, „statalitatea”, care e un calc după rusescul „gosudarstvennosti”, semnifică în limba română – corect – „organizare de stat,” iar pe de alta avem o demonstrație clară a unei ignorări strigătoare la cer a chiar patternilor comuniștilor – Marx, Engels și Lenin care au afirmat în lucrările lor că basarabienii sunt *români* și că limba pe care o vorbesc este *româna*. S-a vorbit mult despre acest lucru, fiind publicate și multe studii, încât nu mai stăruim asupra lui.

Ne punem, însă, întrebarea: de ce această perseverență în *minciună* la nivel de politică de stat?

Lucrurile sunt simple ca „bună ziua”, dar, întrucât situația din republica noastră pare stranie celor din străinătate (cum se face că există „sărbătoare națională” a limbii și un imn care se cheamă „Limba noastră”), e cazul să ne mai referim la motivele și rațiunile ce stau la temeiul acestei lupte continue.

Între limbă și ființă, ființă națională e un raport de absolută identitate? Într-un articol *România și Austro-Ungaria*, publicat în *Curierul de Iași*, în noiembrie 1876, Eminescu spune decic: „spirit și limbă sunt aproape identice, iar limbă și naționalitate asemenea”.

Să amintim – încă o dată – adevărul spus deopotrivă de Eminescu și Heidegger că limba este casa ființei și că dă unui popor certitudinea de a fi ca ziditor de istorie. „Ea dă garanție, adică oferă certitudinea că omul poate *să fie* ca ființă ce aparține Istoriei” [1, p. 197].

Despre unitatea limbii române, vorbite „încă din veacul al XV-lea atât în Moldova, cât și în Muntenia și în Transilvania” scria în *Evenimentul literar* din 27 februarie 1894 Constantin Stere, care susținea că nu trebuie să ne limităm la introducerea cuvintelor străine, ci și „trebuie ca, plecând de la limba vorbită de popor, *să crezi* cuvinte noi din rădăcinile în ființă, potrivit *spiritului* și legilor limbii românești” [2, p. 9].

Să mai amintim și de declarația istorică a lui Alexie Mateevici, cel care ne-a dat cel mai inspirat imn *Limba noastră*, declarație făcută încă până la săvârșirea actului Marii Uniri, că nu avem două limbi și două literaturi, ci una și aceeași cu cea de peste Prut.

Cei douăzeci de ani au redeschis scena înfruntărilor, a aceluși „teatru de război” în care am fost implicați mișelește din nou, – a luptei pentru adevărul științific privind limba și ființa noastră. Autoritățile, înarmate cu întregul arsenal de arme ideologice, propagandistice și cu uriașul mecanism al „statalității”, au continuat-o *în extremis*, oamenii de cultură, profesorii, studenții, liceenii având ca singura armă eficientă doar adevărul.

Lupta a revenit, în chip manolin, la gradul zero, la punctul de reîncepere a zidirii, ca și în cazul cunoscutei legende.

Sub temelia Casei ființei noastre s-au pus dinamite în ideea diversionistă promovată oficial de a o arunca în aer, recurgându-se și la mai vechile mijloace și strategii staliniste-jdanoviste: mistificarea adevărului, impunerea moldovenismului primitiv, dirijismul ideologic și supunerea ideologiei partidului de guvernământ. S-a încercat în chip diabolic, reorientarea învățământului spre neadevăr, alcătuirea de alte manuale, înlocuirea *Istoriei românilor* prin *Istoria integrată*, calificată de noi drept „ingrată”, lichidarea a însăși Sărbătorii Limbii, lichidarea Institutului de Filologie, după ce a fost lichidat în fond Institutul de istorie, presiuni asupra învățătorilor și profesorilor din școli, licee, universități. Tabloul fenomenologic al luptei împotriva limbii și ființei noastre s-a vârșuit piramidal cu evenimentele dezastruoase din 7 aprilie curent, când s-a recurs la mijloace monstruoase de reprimare a protestelor tinerilor, vorbitori declarați de limbă română.

Din cauza acestor acțiuni aplicate, repetăm, la nivel de politică de stat, de apărarea așa-zisei „statalități” Limba română a redevenit la noi o Cenușăreasă în loc să i se rezerve rolul propus de Eminescu: aceea de bună gospodină la ea acasă. Aceasta ar fi concluzia generală.

Totuși, remarcăm și o situație socio-lingvistică mai bună, o mai corectă limbă română vorbită la radio, televiziune și scrisă în presă, utilizată în sfera universitară. Tinerii noștri au, în majoritatea lor, o vorbire românească îngrijită.

În lupta pentru limbă l-am avut, în avangardă, pe marele poet Grigore Vieru, care merită acel monument viu care s-a propus: consfințirea în Constituție a denumirii corecte a limbii.

Cele două testamente ale sale – primul ținut cu ocazia decernării titlului de doctor Honoris Cauza de către Academie și al doilea în fața Adunării consacrate împlinirii a 90 de ani de la votarea Actului Unirii Basarabiei cu România – sunt niște elogii aduse limbii române. „Noul nume al Limbii Române în Basarabia de sub ocupația țaristă, apoi de sub cea sovietică jignește un popor ce a trudit la rezidirea Limbii noastre istorice, dar și memoria celor, care, prin har și jertfă, au remodelat-o, dându-i o desăvârșire deplină, așezând-o în rândul celor mai civilizate limbi ale lumii” [3, p. 424].

Să amintim și câteva foarte frumoase consemnări aforistice ale poetului:

„Sub ochii îngroziți ai Limbii Române adevărul s-a sinucis de atâta nedreptate”;

„S-ar putea crede că întreaga natură a trudit la zidirea Limbii Române”;

„Toate zilele mele izvorăsc și se înalță din adâncul și din puterea Limbii Materne”;

„Din mila, din dragostea și dărnicia Limbii Române am răsărit ca poet. Limba română este destinul meu agitat. Poate că și osteneala mea este o parte din norocul ei în Basarabia”;

„Dreptatea mea ce dintâi este Limba Română în care lucrează iubirea lui Dumnezeu”;

„Stilul este Limba Română cutreierată de bunul-simț”;

„Două lucruri am întâlnit pe lumea asta zidite cu adevărat până la capăt: Biblia și Limba Română”;

„Întotdeauna m-am mirat cum poți să rămâi un prost în mijlocul unei limbi atât de frumoase și înțelepte cum este Limba română”.

Sunt ziceri durute, frumoase, înțelepte; sunt ziceri testamentare.

Să ținem cont de ele în lupta noastră de mai departe.

#### **Note**

1. Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, București, 1982.
2. Constantin Stere, *Scrieri*, vol. V, Chișinău, 1991.
3. Grigore Vieru, *Taina care mă apără*, Iași, 2008.

#### **Mihai CIMPOI. Cinderella or “a good housekeeper”?**

This text is a reverential regard towards the great poet Grigore Vieru who stayed in the vanguard during the battle for correct naming of the Romanian language in the Constitution of the Republic of Moldova and in all spheres of social life.

Mai cu seamă de la Charles Baudelaire încoace, poetul modern își construiește volumele deliberat, o formă elementară a căreia fiind ciclizarea tematică. La moderniști, volumul de poezie nu mai reprezintă o culegere în care sunt adunate, clae peste grămadă (fie și în ordine cronologică), orice text publicat (cum proceda Titu Maiorescu la ediția princeps a volumului *Poezii* de Mihai Eminescu), ci, de regulă, urmându-se un alt principiu decât cel cronologic, în vederea afirmării unei unități de sensuri bine articulate. Contrar modelor poetice de odinioară, când o doctrină sau alta dominau zeci sau sute de ani, modernistii își elaborează artele lor individuale. De cele mai multe ori, orice volum nou debutează, de obicei, cu o artă poetică. În acest sens, tentația pentru definirea concepției despre poezie sau poet nu ține la Grigore Vieru de vreo modă poetică, ci constituie o necesitate organică de conștientizare sau aderare la o direcție sau la un program, la o tendință sau la un ideal artistic.

„O poezie trebuie să fie multă. Dacă-i multă e și frumoasă” – iată chintesența poeticii sale, o mărturisire ce prefigurează un manifest artistic. Poetul, pe parcursul întregii sale creații artistice, meditează asupra acestui subiect sub forma unor confidențe în scurte poeme, eseuri, note și articole, fundamentând insistent o poetică a esențelor ființării. De aici, în poezie, predilecția deosebită pentru „valorile simple ale vieții”. În fuzionarea eului cu lumea se încearcă stări existențiale antinomice, instituindu-se o viziune a unei inițieri participative:

„M-am amestecat cu viața  
Ca noaptea cu dimineța.  
M-am amestecat cu cântul  
Ca mormântul cu pământul.

M-am amestecat cu dorul  
Ca sângele cu izvorul,  
M-am amestecat cu tine  
Ca ce-așteaptă cu ce vine”.

(*Cu viața, cu dorul*)

Ideea este amplificată și reluată obsesiv în metafore explicite: „Și sânt dat cuvântului / Ca grâul – pământului / Lângă ram ce s-a-nvelit / în strai alb de fericit. / Și sânt dat și dorului / Ca frunza – izvorului / Lângă stea ce-a răsărit / În trenă de nesfârșit. / Și sânt dat și locului / Ca lumina – focului / Lângă mac ce-a înflorit / în cămașă de rănit”. (*Doina*). Eul poetic își trăiește, dureros și extatic, ipostazele sale definitorii. Reiterată perpetuu, ideea legământului cu „cuvântul”, cu „dorul”, cu „locul” este desfășurată în paralela dintre seria de simboluri tradiționale: „grâu” – „frunză” – „lumină” sau: „ram” – „stea” – „mac” cu altă serie de simboluri: „pământul” – „izvorul” – „focul”. Sugerând ipostazele tranzitorii

ale creației, simbolurile exprimă o deplină și intimă înrudire cu existențele germinative, cosmice, fragile.

Critica s-a pronunțat deja în problemele poeziei lui Vieru, accentuând predilecția poetului pentru „situațiile-limită” (M. Dolgan), afirmând că „(...) poetica lui Vieru este esențialmente una a preaplinului, în care eul este „miezul incandescent al trăirilor” (M. Cimpoi). Raportul dintre eu și lume e stabilit printr-o continuă identificare cu elementele cosmosului.

Este, după cum remarcă Mihai Cimpoi, o racordare perfectă a dinamicii eului cu dinamica naturii: „Ceea ce se întâmplă în afară se întâmplă și înlăuntrul eului, încât asimilarea intimă a fenomenului înseamnă anularea oricărui hotare, oricărui impedimente și spații intermediare înstrăinătoare, poetul este în natură și este al naturii, el deține o perspectivă asupra naturii. Altfel spus, este plin de preaplinul ei, de aici comportamentul pe care și-l însușește cu aer inocent-programatic: mișcările îi sunt frenetice, în fața izbucnirilor firii luciditatea își exercită cu greu acțiunea moderatoare. Intrăm, sub suavele îmbieri ale versului, în spațiul purei bucurii de a fi (...), spațiul ploii, al germinației, din subpământuri, exteriorizate în răsăriri de ierburi, desfaceri de muguri și în flori albe „luminos învălmășite”, al unui somn vegetal ce se strecoară și în simțuri, punându-le sub un regim special de îngândurare (...) Grigore Vieru își asociază momentele dispoziționale etapelor creșterii rodului: germinare – încolțire – răsărire – înflorire – coacere” [1, p. 4].

În spațiul mitic al poeziei lui Vieru ploaia vizualizează plastic un anotimp veșnic al iubirii. Nu întâmplător iubita e chemată să vină din ploaie, iar iubirea își dezvăluie, în ultimă instanță, valoarea de principiu primordial. Remarcăm în acest sens sugestiile de mare spontaneitate inspirate de proiecțiile feminității, maternității, creativității. Într-o lume a forțelor generatoare, ploaia deșteaptă elanurile vitaliste, sacralizează sentimentul consubstanțialității ființă-univers. De aici, abundentele stări simpatetice, sugerate de parabola seminței care, murind, dă rod îmbelșugat: „Ușoară, maică, ușoară, / C-ai putea să mergi călcând / Pe semințele ce zboară / între ceruri și pământ! / în priviri c-un fel de teamă. / Fericită totuși ești – / Iarba știe cum te cheamă, / Steaua știe ce gândești”. Ființa mamei este asociată mai multor stări ale genezei cosmice. Mama este sinonimă cu un „fluture” – „fragilă emblemă a frumuseții și zborului”: „Mamă: fluture fericit, / Soare / în aceeași clipă / Răsărit și-asfințit?! De aici, starea confuză a eului poetic: Nu pot până la capăt / Cântecul dulce / Scriind, / Parcă-aș ara cu o cruce”. (*Stare*).

„Făptura mamei” este unul dintre cele mai profunde poeme întru afirmarea simplității și modernității clasice a poeziei lui Vieru și se pretează la diverse lecturi. De regulă, cu acest poem se deschid mai multe cicluri și volume antologice, pentru care fapt poemul ar putea fi încadrat în seria artelor poetice. Cu toate acestea, pentru prima dată în volumul „Numele tău” (1968) Vieru definește categoric și răspicat concepția sa despre artă și artist. Este timpul când „numele tău” semnifică, la modul figurat, ieșirea din anonim. Mai bine spus, ieșirea din anonim a însemnat și ieșirea din provincie, iar Grig Vieru devine Grigore Vieru, afirmându-și individualitatea și ascendența poetică, dar și conștiința deplină de poet al neamului românesc: „Noros ori clar ca o amiază, / Eu sânt poetu-acestui neam: / Și-atunci când lira îmi vibrează, / Și-atunci când cântece nu am”.

Personajele fundamentale caracteristice ale poeziei lui Vieru sunt mama, iubita și poetul-profet. E drept, varianta ritualizat-mesianică a poetului poate fi doar ghicită, deoarece identificările proteice sunt dintre cele mai diverse, căci poetul e sculptor sau plugar, pasăre sau lăutar, tânăr Dumnezeu sau fântânar, poezie sau cuvânt, doină sau lumină. Într-o viziune asupra genealogiei sale, eul poetic afirmă: „Eu sânt ploaie. Printre pietre / mă cobor adânc sub lut, / caut pe Ioana Petre, / pe toți cari m-au început (...) Eu

sânt ploaie. Fără preget / caut țărână și-o frământ... / Cu inele largi pe deget / iese iarba din pământ”. (*Străbune inele*).

De aici vine fireasca revendicare a unui maximalism etic ce-și are reazem în pământul îndurerat de rod: „Dar mai întâi / să fi sămânță. / Tunet să fi. / Ploaie să fi. / Lumină să fi. / Să fi os / de-al fratelui tău / retezat de sabia dușmană. / Brăzdar să fi. / Duminică să fi. / Doină să fi. / Ca să ai dreptul a săruta / acest pământ / îndurerat / de-atâta rod” (*Dar mai întâi...*). Rodul, ca supremă împlinire vitală, este o expresie a triumfului „verdelui care ne vede”. O intuiție a rodului o aflăm și în „mărul înflorit”: „Voi răzbi? Am să scapăt? / Voi răzbi negreșit: / Mă așteaptă la capăt / Un măr înflorit”. (*Doctore, iată cum mă simt*).

În același timp, în concepția lui Vieru cel mai adesea poetul e un nou Orfeu sau un Mesia, adică arta poetică se află între tentația orfică și cea mesianică. Aceste două dimensiuni sunt fundamentale în caracterizarea poetului și cetățeanului Grigore Vieru.

După Baudelaire statutul demiurgic (și proteic) al creatorului s-a modificat puțin. Neesențiale rămân și metamorfozele poeziei ca ființă. „În afara singurului Rilke, nici un alt poet din acest veac nu a poematizat actul poetic, ființa poeziei, ca și Claudel. Asemenea lui Rilke sub chipul lui Orfeu, Claudel a năzuit în taină – suprema și nebuneasca aspirație – să devină Cântarea însăși, să dea un trup de carne, alături de cel cuvântător, Ființei poetice. Nu spune el despre una din aceste muze (aceea tocmai a poeziei lirice): „Tu nu ești cea care cântă, tu ești cântarea însăși” [2, p. 424].

La Vieru poezia e cea care se identifică, în ultimă instanță, cu poetul: „De fapt, / nici nu sânt om, / ci pur și simplu / poezie”. Totul în jur e o cântare, o cântare ce transfigurează lumea după chipul și asemănarea poeziei, adică totul, după o expresie a lui Mihai Drăgan, se confundă și se confruntă cu poezia: „Părul meu – / versuri albe. / Fruntea – / un fel de măsură / Sprâncenele – / două versuri / tăiate cu negru, pentru că / nu pot merge. / Ochii – două metafore albastre. / Buzele – rime străvechi. / Inima – ritm modern, / neregulat. / Măinile / mângâind pletele femeii – / comparație / cu mâinile altor bărbați. / Talpa mea / acoperită cu țărână / și frunze sângerii de stejar – / repetiție / a tălpii tatălui meu. / Iată că plouă, / și poate că / nici nu trec prin ploaie, / ci printre versuri, / sau poate că / nici nu plouă, / ci așa vreau eu: / să ploaie”. (*Poezia*). Ipostaza fundamentală a mitologiei poetului este cea orfică. Eul poetic e conștient de puterea orfică a cântului său: „Aș vrea asemeni ploii / eu cântul să-mi frământ: / când voi cânta să iasă / secara din pământ”. Odată cu aceste atitudini eul poetic e cuprins de angoasa dispariției: „Mă gândesc mereu / la poezie, / pentru că mi-e frică grozav / de golul dintre poezii – / cavou / în care-aș putea să mă prăbuș”. Cântecul sinonim cu poezia poate însemna o punte peste prăpastia primejdiei, a primejdiei dispariției: „Strig și îmi răspunde / Primejdia – gură de leu. / Peste ea o singură punte: / Acest cântec al meu”. (*Doctore, iată cum mă simt*).

Într-o literatură cu foarte mare densitate de valori, cum e cea românească, drumul spre originalitate al unui poet trece în mod firesc prin confruntarea cu predecesorii și cu contemporanii săi. Deși originalitatea, pe care critica o proclamă, nu ține nici de revoluționalizarea limbajului poetic, nici de modificarea fundamentală a poeziei însăși, totuși individualitatea poetului se impune mai întâi prin modul de dialogare cu marii înaintași, cu contemporanii săi. Revelatoare în acest sens este o serie de poezii ce pot fi încadrate în categoria artelor poetice – *Legământ, Doina, Numele-acest, Femeia, Teiul, Femeie, Această ramură, Mai sunt, Umbra de aur, Izvorul, Abeceदार, Apoi, Mica baladă, Prin mine, Un cântec, Această pâine, A venit toamna, Bucurați-vă, Liniștea, Destin, Apă vie, Floarea soarelui, Inscricție pe cartea copilăriei, Copilul înălbit, Mi-e dor, Pomul, Plecându-mă de fericire, Viața, Copiii și artistul, Inscricție pe vioară, Poetul, Dar vine un timp, Drum, Poetul, Faptul că ești, Sunt trandafirul, Leac divin, Iarba, Sfârșit de veac, Metafora, Albina* ș. a.



Chiar și într-o gravă „epidemie a artelor poetice” (M. Cimpoi) insistentele profesiuni de credință ale lui Grigore Vieru rămân mereu revelatorii din mai multe puncte de vedere. Un ochi atent poate identifica pe marginea poeziei lui Vieru coexistența mai multor componente, elemente din poezia lui Eminescu, Arghezi, Blaga, Stănescu ș. a. m. d. Sub acest aspect este edificator dialogul „rădăcinii de foc” cu marii înaintași. Sentimentul legământului cu cartea – simbolul universului eminescian – îi dă siguranța netemeții de moarte: „De moarte nu mă tem...” (în *Doina* consacrată lui Vasile Alecsandri). De aici, imnul femeii: „O, dorule dor, / Mare stăpânule”. (*Femeia*, având un moto din Lucian Blaga) sau sfâșietoarea dezvăluire: „Mare ești, moarte, / Dar singură, tu, / Eu am vatră unde iubi, / Tu nu, tu nu // (...) Prin mine un cântec de dor / A trecut chiar acu. / Eu am țară unde să mor. / Tu nu, Tu nu”. („Prin mine, un cântec”, cu un moto din Rilke). Un dialog de creație e susținut cu Constantin Brâncuși, Constantin Noica, Nicolae Labiș, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ștefan Aug. Doinaș, Ioan Alexandru, Gheorghe Tomozei, Tudor Gheorghe, Dumitru Matcovschi, Vasile Vasilache, Ion Druță, Spiridon Vangheli, Mihai Cimpoi, Gheorghe Vodă, Anatol Codru, D. R. Popescu, Mircea Radu Iacoban ș. a.

Adeseori poeziile într-un regim aluziv („Tata era luat / și dus departe”) au un substrat adânc, cu trimiteri la realitățile dramatice din primii ani postbelici, cum ar fi „Abecedar”, poem consacrat lui Liviu Damian, dar care, într-o altă accepție, este o replică dată prejudecăților ce țin de criteriul „poeticității” verbului: „Încep să fac cântece / din numai două cuvinte”.

Poetul, nu arareori, face cântece cu un număr restrâns de cuvinte, simboluri, embleme, lucrând într-un mod aparte în matricea tradiției. Uneori această tradiție are o vechime seculară. Așa, spre exemplu, la Homer poetul este cântărețul divin. Se știe că la romani el se numește „vates” – „profet”, iar actul poetic – „a cânta”. Poeții romani, susține Ernst Robert Curtius, obișnuiau să compare compunerea unei opere cu o călătorie pe mare. „A face poezie” înseamnă a ridica pânzele, a porni în larg” [3, p. 174]. Aducem aceste explicații pentru a înțelege o metaforă care pare lipsită de sens, sau mai bine zis pentru a elucida procesul de redimensionare și reinterpretare a unui repertoriu tematic moștenit, ce ține de viziunile consacrate asupra creatorului și creației. În tradiția noastră poetul e Narcis sau Hyperion, el mai este emirul din Bagdad (la Macedonski) sau prințul din Levant (la Ștefan Augustin Doinaș), sau un fachir (în viziunea lui Emil Botta) ș. a. m. d. Dintre toate metamorfozele eului poetic, Grigore Vieru se simte mai în apele sale în ipostaza orfică. E tocmai ceea ce Eminescu valorifica într-una din variantele poemei *Gemenii* sau în *Memento mori*, „Ipostaza orfică cea mai tulburătoare în poezia eminesciană, scrie Ioana Em. Petrescu, este aceea din *Memento mori*, a cântărețului care a traversat experiența morții și a pierdut credința într-o înșelătoare armonie cosmică, ochiul lui e acum «întunecos», umbrat de viziunile adâncului, «glasul ce-nvinse stânca» e «stins de-aripe disperării», gestul caracteristic e azvârlirea lirei (...) în mare, act magico-poetic de anulare a creațiunii spre care aspiră și blestemul lui Sarmis. Eminescu valorifică tulburător în special componente ale mitului orfic și homeric: relația poeziei cu moartea și orbirea ca închidere în sine a artistului” [4 p. 10]. Una dintre cele mai frumoase poeme ale lui Vieru – *Poetul* – este verificabilă în mai multe planuri: „Ciudată – alcătuire – / Tribunal și ascetul – / Acest, ah, duh al vieții. / Ce îl numim poetul. // El are-un fel de arfă / Cu strune luminoase / Din raza dimineții / Și din străbune oase. // Și-o mângâie-n iubire / Cu degete ce-i sânger, / ori zice că de ziduri / Va sparge-o el singur // (...) la suflet și-adevăruiri / îmi umblă, la mistere, / La moarte dânsul umblă, / Dar zice că la miere”.

Cântărețul care umblă la moarte caută o altă armonie, descoperind o strânsă înrudire între frumusețe și moartea tranzitorie a seminței.

Gr. Vieru are două poezii cu unul și același titlu, *Ars poetica*. Una apare pentru prima dată în volumul *Numele tău*, cea de a doua, în *Fiindcă iubesc*. E de o semnificație deosebită cea din urmă *Ars poetica*, în care eul poetic rămâne un Orfeu în luptă cu moartea. Poezia are un motto: „De mila timpului din sânge / Poetul nu-i decât iubire” – acest motto este cheia descifrării mesajului artei poetice în triunghiul „timpul” – „poetul” – „iubirea”. Dincolo de relația poetului (altfel spus, a poeziei) cu moartea, intuim iubirea care stă la temelie a artei și a creației. Este vorba de iubirea prin care se cunoaște lumea sau prin care Blaga sporește a „lumii taină”. De aici, o viziune a destinului omului de creație ca o eternă călătorie arhetipală, de inițiere a eului în tainele unui timp etern, a unui timp al dimineții:

„Merg eu dimineața, în frunte,  
Cu spicele albe în brațe  
Ale părului mamei.

Mergi tu după mine, iubito,  
Cu spicul fierbinte la piept  
Al lacrimii tale.  
Vine moartea din urmă  
Cu spicele roșii în brațe  
Ale sângelui meu –  
Ea care nimic niciodată  
Nu înapoiază.

Și toți sântem luminați  
De-o bucurie neînțeleasă”.

(*Ars poetica*)

Gestica e stilizată și ritualizată, iar într-o posibilă lectură „spicele albe în brațe / ale părului mamei” ar fi harpa poetului, iar înaintarea cu iubita după sine se vrea un continuu periplu existențial. Iubita – într-o accepție mai largă, poezia – cu spicul suferinței în brațe este pândită de moarte. Încercarea eului poetic să aducă iubita, izvorul poeziei sale, în spațiul dimineții eterne este o tentativă continuă, fără sfârșit. Eternului feminin i se asociază eternitatea poeziei sau iubirea și eternitatea se conjugă prin puterea transfiguratoare a harpei, cântecul fiind în măsură să scoată „numele” de sub tirania timpului și puterea morții. Într-o altă lectură am avea o viziune a infernului adus pe pământ. Se știe că drum de întoarcere din infern nu există. În rescrierea mitului orfic eternitatea artei înseamnă, ca și la Eminescu, eternizarea durerii creatoare. Mai atestăm aici o mutație ce tine de miezul poeziei, mult discutată în ultimul timp. Este vorba de motivul ochiului, al privirii care transformă vederea în viziune: „Locuiesc la marginea / Unei iubiri. / La mijlocul ei / Trăiesc credința mea. // Locuiesc la marginea / Unui cântec. / La mijlocul lui / Trăiește speranța mea. // Locuiesc la marginea / Unei pâini. / La mijlocul ei – / Dragostea mea pentru voi”. (*Locuiesc*). De aici, viziunea suferinței și durerii, drama creatorului: „Într-o pită, / mierla cântă: / în miezul ei. / Afară cântecul / nu răzbătea.” (*Într-o pită, mierla...*).

Din perspectiva celei din urmă *Ars poetica*, într-o altă lumină apare și o poezie mai veche – *Harpa* – ce vibrează între o poetică a văzului și o poetică a viziunii:

„Să cânte pot (credeam) și șarpini.  
I-am pus ca grave strune harpei  
Alătura de coarda poamei  
Și sfântul fir de păr al mamei.

Cu harpa stăm sub mere coapte.  
Ei blând cântau. Ci-n neagra noapte,  
Trecând prin codru, singuratec,  
Ei prinse-a șuiera sălbatec,  
Săreau să-mi muște mâna, fața  
Să sugă cântecul viața.  
Sunai al mamei păr sub cetini,  
Veniră-n fugă-atunci prieteni.  
Când mă trezisem ca din vise,  
Văzui c-o strună-ncărunțise”.  
(*Harpa*).

Într-o ambianță de paradis arhetipal „sub mere coapte”, șerpilor, puși ca grave strune harpei, alături de coarda viței-de-vie și simbolicul fir de păr al mamei, confirmă credința cântărețului în forța tainică a harpei. Într-o altă situație, în neagra noapte, trecând prin codru singuratic, șerpilor-hulubași devin agresivi, hulubașii au prins a șuiera, sar să muște mâna, fața, să sugă cântecului viața. Credința naivă, enunțată în primul vers, este spulberată. Trezirea din vise echivalează cu instituirea adevărului. În acest context, o nouă strălucire capătă afirmația poetului: „Ascult mierla / Ca să nu mint”. Poetul s-a „trezit din vise” înaintea multor confrăți de condei și are dreptul deplin să declare franc: „Sânt fericit, / Că n-am cântat păunii. / Cântat-am mărul înflorit / Cel rușinându-se / De trupul gol al Lunii”. De aceea cântecele neînțelese ale poetului „Sânt rugăciuni pentru ploaie”. (*Aer verde, matern*).

Grigore Vieru nu a devenit dintr-o dată mare. El a evoluat odată cu artele sale poetice, și-a afirmat originalitatea pornind de la temelii puse de T. Arghezi, Lucian Blaga, George Bacovia, Ion Barbu. Ideile formulate de Vieru nu sunt noi. De regulă, Vieru realizează în artele sale poetice o sinteză originală a unor idei cu mare circulație în epocă.

Se știe că Orfeu „îmblânzea fiarele, muta stâncile din loc, liniștea furtunile pe mare, fapt pentru care Argonauții l-au luat pe corabia care căuta Lâna de Aur. Sugestia unui rol eminent practic al poeziei operând asupra lucrurilor, se corectează, fără îndoială, dacă aflăm mai departe că în timp ce legendarul bard făcea să răsune corzile lirei, piatra lui Sisif a încremenit în vârful stâncii, roata lui Ixion s-a oprit, butoaiile danaidelor n-au mai lăsat să curgă prin găuri licoarea, crengile cu fructe nu s-au mai retras de la gura sârmanului Tantal. Abolirea absurdului din univers, instituirea unui tâlc haotic al lucrurilor și întâmplărilor, instaurarea unei lumi potențiale de perfectă coerență și înalt semnificativă – iată rostul poeziei” [5, p. 8-9]. Orfismul lui Vieru în ultimii ani evoluează hotărât spre un statut al poetului tribun, spre un mesianism ce ar trezi masele din somnul letargic.

Eugen Simion sublinia că după Arghezi, Bacovia, Blaga, Barbu este greu să ieși din timp și să întorci roata poeziei românești. Grigore Vieru și generația sa, consideră reputatul critic, „reprezintă pentru această provincie românească năpăstuită mereu de istorie ceea ce a fost, la începutul secolului, generația lui Goga pentru Transilvania. Similitudinea de destin are și o prelungire în plan poetic. Sub presiunea circumstanțelor, poezia se întoarce la un limbaj mai simplu și își asumă în chip deliberat un mecanism național pe care, în condiții normale, lirismul pur îl evită” [6, p. 21].

Se afirmă că evenimentele de la 1989 încoace acționează asupra lui Grigore Vieru ca un detonator care-i eliberează toate energiile, vulcanul lui interior intră în erupție. Eul poetic pornește „a ștefăni”, cultivând „poeme publicistice”, preocupat fiind de destinul românilor basarabeni: „Am fost decretat Republică! / Dar, în fond, mai sânt un cal de povară / pe care un necunoscut îl țesală / Cu iubire gastronomică / cu mângâieri sintetice.

/ Am fost decretat Republică! / Dar, în fond, nu sânt decât o mască veselă / Pe chipul dramatic al Uniunii Sovietice! / Smulgeți masca cea mincinoasă odată / Și veți vedea că sub ea / Cu aripi pline de sânge / Sufletul Mioriței noastre / în sârmă ghimpată / se zbate și plânge” . (*O gură de aer*). Sau: „Reaprindeți candela-n căscioare / Lângă busuiocul cel mereu – / Degerat la mâini și la picioare / Se întoarce-acasă Dumnezeu. / Doamne cel din slăvile creștine, / Ce păcate oare-ai săvârșit / Că te-au dus acolo și pe tine / în Siberii fără de sfârșit”. Într-adevăr, „Hristos nu are nici o vină”. Parafrazând titlul volumului, poetul nu are nici o vină că lucrurile nu merg așa cum ar dori-o el și mulți alți buni români.

Grigore Vieru este un poet național așa cum cere acest moment istoric, e, cum a afirmat regretatul Mihai Drăgan, „un vizionar al poeziei românești de azi; e marea conștiință îndurerată a Basarabiei”.

#### Note

1. Mihai Cimpoi, *Întoarcerea la izvoare*, Editura Literatura artistică, Chișinău, 1985.
2. Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, Editura Minerva, București, 1985.
3. Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, Editura Univers, București, 1970.
4. Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Dacia, Editura Cluj-Napoca, 1989.
5. Ștefan Augustin Doinaș, *Orfeu și tentația realului*, Editura Eminescu, București, 1974.
6. Eugen Simion, *Grigore Vieru, un poet cu lira-n lacrimi // Caiete critice*, 1994, nr. 1-3.

#### Alexandru BURLACU. Grigore Vieru's Poetics

The study identifies two essential tendencies in Grigore Vieru's poetry: one Orphic one another Messianic. These two dimensions are fundamental in characterization of Grigore Vieru – the poet and the citizen. Many elements from his poetry co-exist with those from the poetry written by M. Eminescu, T. Arghezi, L. Blaga, N. Stanescu and others. Admittedly, the essential dimension remains the Orphic one that creates a vision of destiny of the man of arts as an eternal archetypal journey, the one that initiates the *I* in mysteries of the eternal time.

Întoarcerea permanentă la arhetip, la pre-conștiința determinării fatice înseamnă pentru Grigore Vieru *devenire întru ființă*. Transgresând realul, poetul resuscitează energiile matriciale, care readuc ființa la echilibrul ontologic. Ca și aedul Orfeu, el vedește har ordonator, încordându-și lira pentru a capta acel întreg românesc, din care *homo loci* își alimentează ființa. Perspectiva calmă a vieții și a morții, confraternitatea cu Totul, adică conștiința echilibrului „cumpenei cu două ciuturi” (Mihai Cimpoi), asigură poziționarea românului „întru”, stare la care se referea Constantin Noica.

Temele general-umane își regăsesc în profunzimile limbajului poetic al lui Grigore Vieru statutul arhetipal și se sublimează în imagini inefabile, devenind aproape intraductibile. „Grigore Vieru este, esențialmente, un poet al arhetipurilor, al principiilor matriciale, al timpului mitic, al originilor, adică al Marelui Timp”, susține cu pertință Mihai Cimpoi, dedicând un întreg studiu acestei dimensiuni a creației vierene [1, p. 9]. Într-adevăr, sistemul de imagini ale poeziei sale e greșit pe o rețea de arhetipuri metafizice, psihologice și culturale, toate fuzionând în același releu compozițional.

Poetul se retrage în prototipalitatea mitică din care extrage coordonatele ființiale restabilizatoare ale plinătății, echilibrului și armoniei spiritului românesc. Principalul nucleu configurator de semnificații arhetipale este principiul matern, în care fermentează o complexă filozofie și religie existențială. Mama este o *realia*, dar și o *nomina*, un arhetip atât ontologic, cât și antropologic. Ca realitate spirituală a conștiinței, mama, feminitatea în genere, structurează întreaga viziune artistică a poetului. La nivel inconștient, mularea eului pe imaginea mamei e o tehnică compensatorie, reprezentând o exondare a dimensiunii *anima*. Imaginarul poetului revendică starea paradisiacă (androginitatea primară) în ființa celei care i-a dat viață, ea însăși reprezentând un *fenomen originar*. Conceput ca imanență, arhetipul matern iradiază metafizic energie lumii fenomenologice. Energia mamei este magică: catalizează înțelesuri axiale și moderează ordinea cosmică. Întreaga ființă maternă emană dragostea și căldura care reinstalează timpuri și lumi în superioritate metafizică. Mama este o realitate palpabilă, dar și o suprarrealitate, o proiecție mitică amplificatoare: „Ușoară, maică, ușoară, / C-ai putea să mergi călcând / Pe semințele ce zboară / Între ceruri și pământ. // În priviri c-un fel de teamă, / Fericită totuși ești – / Iarba știe cum te cheamă, / Steaua știe ce gândești” (*Ființa mamei*). Versul eliptic esențializează făptura mamei și o smulge din contingent. Vaporoasă, ea plutește între cer și pământ, realizând cu beatitudine paradisiacă echilibrul fundamental între sacru și profan. Prezența mamei este imanență, este cod genetic, este un *continuum* ce leagă și structurează materia. „Complotul” ei cu iarba, element al continuității germinative, chtoniene sugerează întruparea maternă a cosmosului. Steaua certifică pre-conștiința ritualului ordonator. Mama devine acea „osie a lumii” (Adrian-Dinu Rachieru), „centru nuclear” (Mihai Cimpoi) care asigură comunicarea superioară

dintre cer și pământ. Diminutivul „maică” sacralizează făptura mamei, transformând-o în chiar arhetipul Sfintei Fecioare, cea care exprimă perfecțiunea maternității.

În spiritul maternității de structură a universului poetic este și explorarea elementelor primordiale (grai, vatră străbună, copilărie), fertilizatoare, dătătoare de ființă. Prin ele, eul liric își restabilește dimensiunea paradisiacă și se împlinește valoric într-o coerență fără fisură.

Deschiderea spre hrubele inconștientului, spre elementaritate este deschiderea ființei spre ea însăși. Transgresând materia, poetul se adâncește în sensibilitatea originară a unei spiritualități organice, dătătoare de repere.

În psihanaliza freudiană, dar și cea a lui C. G. Jung, arhetipurile sunt prefigurate drept o achiziție genetică a aparatului psihic inconștient și sunt principii ordonatoare ale vieții mentale. Resorturile acțiunilor conștiente pot fi descoperite în procesele inconștiente subliminale, energizate prin latențele unei lumi străvechi, protoistorice. Colapsul certitudinilor existențiale guvernează (sub)conștientul omului de astăzi. El caută repere ajustabile la noile realități care-i invadează existența. Teama de golul prin care își concepe propria ființă îndreaptă subconștientul colectiv românesc către matricea complinitoare. În acest demers „ființa românească își este suficientă sieși, găsindu-și în fondul ei rezidual iluminările, ieșirile în lumină” [2, p. 188]. Versul lui Vieru face incizii în acel „complex al sfâșierii lăuntrice” (Theodor Codreanu), aflat sub epiderma friabilă a unei identități confuze. Resuscitând arhetipurile psihologice (conștiente sau inconștiente), încearcă să refacă clivajul dintre substanța originală, refulată a eului și alteritatea (reprezentările non-identității sale) pentru restabilirea unității sinelui. Mama, graiul, vatra părintească sunt *imago*-uri care introduc eul în sfera de energie a sinelui originar, dăruindu-i sentimentul integrității. Vieru a surprins *categoriile apriorice* în însăși mecanismul lor de funcționare, le-a dinamizat semnificațiile fundamentale, transmițând această logolatrie cititorului. Efectul lecturii nu se lasă dorit, or, „toate operele în care artistul reușește să surprindă intuiții abisale exercită o putere de fascinație *numinoasă*” [3, p. 10].

Din rețeaua de simboluri care incifrează structura imaginarului artistic vierean se configurează modelul paradigmatic al ființei românești, unitare, descătușate și deschise spre diversitate. Ca un corolar, devine clar cum poate fuziona sufletul arhaic al autohtonismului cu cel universal. Anume întoarcerea către esențele primordiale face permisiv contactul cu universalitatea. Lucian Blaga susținea că integrarea orizontului mioritic în spiritualitatea europeană reclamă și categoriile apriorismului românesc. În studiul *Influențe modelatoare și catalitice* filozoful afirma despre poezia lui Eminescu că aceasta „e plină de complexe, „personanțe” ale unor structuri inconștiente (...) În Eminescu matricea stilistică românească, cu apriorismul ei profund inconștient, devine creator pe un plan major...” [4, p. 252-253]. Păstrând proporțiile, o asociere între acești doi poeți este inevitabilă. La Grigore Vieru, organicismul și concepția întregului sunt de sorginte eminesciană. Cartea poetului basarabean e un traseu de *regressus ad uterum* în vederea coagulării sinelui, a refacerii organicității și unității sale. Astfel devin posibile deschiderile către alte lumi.

Poezia lui Grigore Vieru se lasă cutreierată de anamnezele inconștientului colectiv. Racordarea eului liric la pulsul naturii, con-fraternitatea cu existențe cosmice focalizează conduita simțirii naționale terorizate de istorie – „solidarizarea geniului românesc cu acele realități vii pe care istoria nu le putea atinge: Cosmosul și ritmurile cosmice” [5, p. 146]. La Vieru, eul liric se identifică proteic cu pasărea cerului, cu tunetul, cu ploaia,

alunecând spre rădăcinile neamului. În toate ipostazele, acesta armonizează implacabil cu matricea istorică: „Și sânt dat și locului / Ca lumina – focului” (*Doina*). Vatra e ca și la Blaga *axis mundi*. Înrudirea cu plaiul traduce algoritmul mioritic regăsit în abisalitatea sufletului românesc. Cumpăna ființei își restabilește energiile primordiale prin osmoza eului cu matricea sa.

Percepându-se drept pandant al Întregului, eul liric vierean decelează fatalismul funciar românesc, ancorat într-un timp al genezei. Concepția (calmă, deoarece, după modelul elen, prefigurează supremația binelui) predestinării ontice i-a dominat constant pe români. Baladele *Meșterul Manole* și *Miorița* ilustrează poate cel mai bine exercițiul fatalității existențiale în confruntare cu potențialul uman, comuniunea cu Universul fiind preferată căderii în istorie.

Plonjând în sinele organic, aprioric, printr-un instinct de autoprotejare, spiritul latin a valorificat esențele creștinismului arhaic, cum ar fi sanctificarea Cosmosului, a Naturii, prefigurând fenomenul morții drept transcendere spre o altă formă existențială, integrare în ordinea cosmică rânduită de providență. Atitudinea insolvabilă față de moarte s-a păstrat de-a lungul timpului și, după cum constată Mircea Eliade, „a alcătuit unul din temeiurile spirituale ale poporului român” [5, p. 44]. Moartea este și la Grigore Vieru devenire, curgere în natură, dar și inițiere programatică: „Și nu există moarte! / Pur și simplu cad frunzele / Spre a ne vedea mai bine / Când suntem departe” (*Metafora*). Sentimentul de plenitudine pe care-l oferă caracterul revelator al lumii de aici și de dincolo definește relația asumată a părții cu întregul, generând „tragicul fără lacrimă” (Mihai Cimpoi) al românului. El își percepe apartenența la Tot (inclusiv la neființă, ca parte a Totului), prin dăruire și creație, asigurând astfel perpetuarea actului cosmogonic. Această adecvare superioară la Univers parodiază (în folclor) imaginea fioroasă a celei cu coasă sau pur și simplu o goleşte de consistență.

*Nu am, moarte, cu tine nimic!* exclamă Grigore Vieru și invocă nu angoasa ci mila, indicând superioritatea celui care se ridică deasupra istoriei, deasupra efemerului, dând un vot de blam morții, adică distrugerii, adică neputinței în plan creator. Moartea care nu a avut niciodată mamă, copii este vidă și stearpă și nu poate înfricoșa spiritul manolesc al poetului.

Sentimentul thanatic devine devastator în golul instaurat de pierderea ființei iubite. Gândul se zbate atunci între revoltă și resemnare: „Întregul nu mai e întreg. / Strig: / Sunt cel mai fără de noroc! / Deși înțeleg, înțeleg / Că toți suntem un lemn / de foc” (*Litanii pentru orgă*). Percepția elegiacă a perenității vieții vine ca o terapie de consolare. Spiritul românesc evită, în general, disjuncția și categoricul în favoarea optativului și a potențialului. În acest regim al concilierilor „și-și”, incandescența trăirii viereane se temperează într-o resemnare apolinică, combustia afectivă fiind direcționată în reflecția gnostică. Contemplația calmă apropie moartea, o face familiară, diminuând tirania contrariilor viață-moarte. Cu cellalt gând, poetul o așteaptă resemnat pe mama să se întoarcă ca dintr-un tărâm învecinat. „Plecată ești în moarte / Ci-aproape, nu departe”. Înrudirea sufletească dintre mamă și fiu este pecetluire divină și nici moartea nu o poate aboli. Dimpotrivă, iubirea pentru mamă domesticește incompatibilitățile, tenebrele se lumesc, chiar dacă desemnează *cealaltă lume*. „Doine se-aud. Tresaltă / Întinderi cerești / Există lumea cealaltă / Cât timp, mamă, / În noi viețuiești” (*Litanii pentru orgă*).

Adâncindu-se în arhetipalitate, eul liric resimte dialectica sufletului arhaic: contemplarea mioritică și zbaterea manolescă. Imaginea ipostaziată a ciobănașului e întruchiparea melosului pur „nici nu sunt om, / ci pur și simplu / poezie”. Eliberarea

cathartică de contingent se produce sub semnul Erosului și este trasată la limita hipersensibilității sale. În mișcări spiralate, eul, blagianizat, se *dăruiește* întregului: „și sunt dat cuvântului / Ca grâul pământului / Lângă ram ce s-a-nvelit / în strai alb de fericit. / Și sânt dat și dorului / Ca frunza – izvorului / Lângă stea ce-a răsărit / În trenă de nesfârșit / Și sânt dat și locului / Ca lumina focului / Lângă mac ce-a înflorit / în cămașă de rănit” (*Doină*). Comparația semnaleză deliberarea dăruirii: la fel cum grâul valorifică potențialul fertilizator al pământului, eul se vrea element al pro-creării materiei. Forței transformatoare a cântecului orfic poetul îi asociază și puterea logosului însuflețit prin sacrificiul uman. În zbuciumul Meșterului Manole, eul de-ontologizează timpul cariat, impunând capacitatea de jertfire a ființei umane: „Dar mai întâi / să fii sămânță. / TUNET să fii. / Ploaie să fii. / Lumină să fii. / Să fii os / de-al fratelui tău / rețezat de sabia dușmană. / Brăzdar să fii. / Duminică să fii. / Doină să fii. / Ca să ai dreptul a săruta / acest pământ / îndurerat / de-atâta rod” (*Dar mai întâi*...). Simbolurile conțin substanță epifanică și umană, sugerând unirea, prin creație, a cerului cu pământul. Această ambivalență marchează relațiile contingent-transcendent; spirit-materie coexistente în ființa umană. Identificările proteice cu elemente fertilizatoare, conturează un profil unic al creatorului care, prin melos și logos, ordonează haosul, umplându-l cu sens. La nivel de artă poetică, caracterul dialectic al acestor relații face poezia lui Grigore Vieru animată de finalități etice și estetice. „Cel mai adesea poetul în concepția lui Vieru e un nou Orfeu sau un Mesia, adică arta poetică se află între tentația orfică și cea mesianică. Aceste două dimensiuni sunt fundamentale în caracterizarea poetului și cetățeanului Grigore Vieru” [6, p. 187]. Ipostazierea mesianică exprimă suferința telurică a cântărețului într-un spațiu unde bacantele furioase atentează la esența lui metafizică. Starea de grație superioară suferă un declin în această luptă inegală. Sfășierea sufletească a eului încordează acordurile melopeice în strigăte, eufonia orfică se pierde în vaier prelung. Dezlănțuirea bacantelor resuscitează energiile umanității poetului. Într-un efort recuperator, eul își racordează lira la undele sensibile ale realului, demitizând și remitizând valori. Eminescu, Stefan cel Mare se regăsesc într-o matrice stilistică actualizată, istoricizată, catalizând fluidul participativ al neamului pentru a asigura magmei culturale consistență geometrică și specificitate. Vocea poetului își pierde unicitatea într-un cor al istoriei oculte, intonând o muzică patriotică, pe versuri despre limba română, patrie, neam, simptomatice unei comunități care se simte clivată de matrice istorică. Exlamând, interogând, vociferând, poetul își relevă structura sa dialogală. O rețea de nuanțe și tonuri cromatizează afectiv spectacolul de limbaj.

Regăsirea ființei se realizează fie în rostirea inefabilă a aedului orfic, fie dialogal, în ipostaza umanizată, localizată istoric a eului liric. Înfrânt în esența sa umană de bacante, esența divină a cântărețului se reculege prin puterea Logosului și a Cântecului, iar „adevărul și ființa sunt acolo unde înfrângerea poate fi prefăcută în biruință” [7, p. 55].

## Note

1. Mihai Cimpoi, *Grigore Vieru. Poetul arhetipurilor*. Chișinău, Editura Prut internațional, 2005

2. Mihai Cimpoi, *Cumpăna, simbol al centrării în Eseuri. Critică literară*. Chișinău, Editura Știința și Arc, 2004



3. Corin Braga, *10 studii de Arhetipologie*. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999
4. Lucian Blaga, *Influențe modelatoare și catalitice*. În *Trilogia culturii*. București, Editura pentru literatură Universală, 1996
5. Mircea Eliade, *Meșterul Manole*. Iași, Editura Junimea, 1992.
6. Alexandru Burlacu, *Ars poetica lui Grigore Vieru în Existențe*, Chișinău, Tipografia Centrală, 2008
7. Constantin Noica, *Istoricitate și eternitate*, București, Editura Capricorn, 1989.

### **Nina CORCINSCHI. Grigore Vieru and coming to a being**

In the depths of Grigore Vieru's poetic language the general-human themes acquire an archetypal status and put on ineffable „clothes” becoming quite untranslatable. Grigore Vieru is, as an essence, a poet of archetypes, of matrix principles, of the mythic times, of origins, that is of the Great Time. His poetry's system of images is based on a network of metaphysical and cultural archetypes, all of them fusing into one unique compositional entity.

Grigore Vieru îndreptățește cu certitudine calificativul de mit național al românilor de pretutindeni. Referindu-se la miturile lumii moderne, Peter Tepe menționează în studiul său *Mythos und Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung* [1] două categorii de obiecte care ar merita, deplin, să facă parte din sistemul miturilor contemporane. Prima ar constitui-o un obiect sau un produs cum ar fi mitul corabiei Titanic, mitul mărcii Coca-Cola sau mitul construcțiilor Zgârie-nori; cea de a doua categorie ar include o vedetă sau o persoană arhicunoscută, care ar reprezenta cartea de vizită a unei țări, a unei națiuni. În această ordine de idei, Tepe se referă la semnificația mitului Prințesei Diana pentru francezi. Totuși cărui fapt i se datorează acest miracol, cum poate un simplu muritor să se înalțe la rangul unei zeițe? Grigore Vieru s-a impus în conștiința noastră în primul rând ca poet național, un „poet-simbol” [2, p. 3], care a scris fără răsfăț lexical în tradiția unui mesianism național pentru a ajunge la inima unor oameni ținuți departe de „rafinamentele poeziei moderne” (E. Simion). Dincolo de tentativa creării unei imagini negative a poetului, acesta este văzut de mulți ca „o conștiință a limbii și a redeșteptării naționale” [3, p. 10], „un mare și adevărat poet” (N. Stănescu), „un discipol al lui Orfeu” (M. Sorescu), „un poet al mamei și maternității” (M. Cimpoi), „un bard basarabean care a îmbrăcat cămașa lui Hristos”, „un poet mesianic, *poeta vates*”, „un om cât o lacrimă în rostogol pe obrazul planetei” (I. Alexandru), „marea conștiință îndurerată a Basarabiei” (Mihai Drăgan), „fratele lui Eminescu... părintele nostru spiritual” (N. Dabija), „parte a sufletului culturii române” (F. Teodorescu), „omul mizelor mari împotriva vicleniilor istoriei” (Th. Codreanu), „un mare mucenic și apostol al întregului neam” (Nina Josu), „un copil înfășat în sârmă ghimpată” (Const. Tănase). Editarea operei, denumirea unei străzi și a unei instituții în numele lui, instalarea bustului pe Aleea Clasicilor, crearea unei case-muzeu nu sunt decât încercări posibile de eternizare și crearea unui nou mit în care poetul s-ar identifica cu o „icoană a poporului” sau cu un „al doilea Dumnezeu” (Fuego). În sufletul tuturor celor care au fost robiți de versul destinului unei națiuni, Grigore Vieru rămâne a fi o făptură nevinovată, care a fost distrusă de furii.

În creația lui Grigore Vieru cuvântul *lacrimă* este explorat prin tensiunea emoției și este conturat în câteva ipostaze: a) semn distinctiv în descrierea portretului iubitei și al mamei, b) apă a munților, a izvoarelor, a râului, c) condiția esențială a autodefinirii eului liric, c) simbol al suferinței și al durerii.

Lirica lui Grigore Vieru se impune ca un „fenomen enigmatic” [4, p. 24]. Cuvântul *lacrimă* capătă semnificații lexicale polivalente, miza poetului fiind de o izbitoare originalitate. Lacrima este în poezia lui o fantasmă obsedantă, ea reprezintă semnul unei sensibilități profunde a inimii, în special a suferinței care este condiția inerentă a vieții și, implicit, a iubirii. Lacrima constituie reabilitarea pozitivă a eternului feminin prin apa purificatoare a ei. Astfel lacrima iubitei poetului devine comparabilă cu steaua: „Lună pe cer o stea, / Stelele, stelele / ca lacrima pe fața ta” (*Cad ape*). Lacrima este surprinsă

metaforic de către poet, fiind numită rouă a ochilor: „Ce mai face iubit-o / gura ta în văpăi, / Coama ta aburită, / Roua ochilor tăi?” (*Dor*). Delicatesțea expresiei poetice rezultă și din modalitatea comparării, iubita poetului este asemeni unei lacrimi: „Nici tu care mă-nlănțui / Cu brațele iubito / Căzând cu dor la pieptu-mi / Ca lacrima topită” (*Mai bine*). Această obsesie poetică a lacrimii reprezintă elementul constitutiv al autodefinirii iubitei. Lacrima surprinde gândirea intimă a artistului, senzualismul delicat, dar neartificial al expresiei: „Vine un glas tainic / și-mi spune / Există o femeie totuși / cu sufletul ca cerul, / frumoasă ca țărna, / simplă ca lacrima” (*Vine un glas*). Lacrima este izvorul tinereții și al fertilității, modelare a unei ambianțe de fericire: „Mergi, tu după mine, iubito / Cu spicul fierbinte la piept / Al lacrimii tale” (*Ars poetica*), ea constituie și dimensiunea existențială a mamei: „Sclipește pe chipul tău, mamă / miriștea lacrimii / prin care sufletul meu / rățăcește desculț” (*Bună dimineața!*).

În utilizarea specifică a cuvântului *lacrimă*, poetul explorează o latură spiritualist-mistică prin metafora anatomică „apă mireasă”: „Numai apa mireasă / Tremură-n munți. / Ca o lacrimă naltă / Picurată pe pânză / Ce mai plânge odată / După ce a fost plânsă” (*Dor*). Lacrima surprinde profunzimea sentimentului eului liric.

Poetul celebrează o întregă semantică a simbolismului acvatic prin personificarea apei. În tradiția hindusă este prezentă o asimilare frecventă a Marii Mame cu un fluviu, fiind o dovadă a prosperității și fecundității, apele sunt adesea identificate cu mamele care împart laptele lor. Imaginea personificată a acestei ape poetice este la Grigore Vieru echivalentul unei creionări subtile a pașilor mamei, surprinși pe oglinda apei: „Zvârlugi de lumină / Pe lacrima apei, pe râu / Pașii de frunză ai mamei” (*Acasă* 1968).

Sensurile cuvântului *lacrimă* nu formează la Gr. Vieru un lanț superficial de intenții, ci încarcă limbajul cu prețiozități și splendori lexicale, în locul unui limbaj neutru, colocvial. Lacrima este în viziunea poetului un semn al purității: „Scăldat de o apă vioară / Curată ca lacrima / Încălzit iarna la pieptul a trei păduri de stejari” (*Satul meu*).

Poetul își asumă simbolul lacrimii ca pe un exercițiu spiritual, ca pe o stare sufletească și ca pe un mit fundamental, introducându-l în articulațiile unei gândiri de o extremă mobilitate și adâncime: „Sfânt gol și sfarmă piatră / Albind de-nalte patimi / Voinic la șold cu spada, / Poet cu lira-n lacrimi” (*Tu, domnule*). De altfel poetul însuși se autodefinea modest „nu sunt decât o lacrimă de-a lui Eminescu”. Acest element plastic al limbajului (lacrima) exprimat printr-o simplitate complexă reprezintă la Vieru nu doar un simbol, ci este crezul său poetic, esența condiției existențiale a eului liric, surprins într-o nesfârșită tânguire de sine: „Lăsați steaua din cer să ardă / În apele întunecoase ale ochilor săi / Și veți zări în străfunduri / Perla lacrimii lui” (*Atingeți c-o floare*), „Doamne, cum / Trebuie să viețuiesc / În lacrima ochiului meu / Ca să birui fiara?!” (*Descrierea lacrimii*). Prin trăirea intensă, profundă și purificatoare a durerii, eul liric se îndepărtează de perfecțiunea unei lumi adamice. Lacrima devine la poetul Grigore Vieru un instrument de explorare a limbajului, ea este asemuită cu perla și cu lira lăcrimândă. Se știe că poezia lui Grigore Vieru este eliberată de „academisme”, totuși structura lirică a expresiei denotă o perfectă stăpânire a limbajului, o redescoperire, reevaluare și restructurare a sensurilor cuvântului: „Nu mă striga pe nume / că se-ntorn către tine / toți bărbații din lume (...) strigă-mă cu o lacrimă / cu o floare” (*Strigă-mă*). Lacrima nu este pur fenomenală, așa cum se înfățișează ea percepției obișnuite, ci este spiritualizată într-un sistem de simboluri și sensuri ascunse, ea devine expresie a individualității și a unei unicități personale. Exegețul Eugen Simion surprinde fenomenul tranziției exprimării estetice a poetului de la lirismul tradițional spre cel de factură modernă, prin care își exprimă în mod direct obsesiile:

„Contactul cu poezia scrisă de N. Stănescu, M. Sorescu, A. Păunescu și alți poeți din ramura bucureșteană a generației a modificat ceva în lirismul tradiționalist al lui Vieru. El nu-și părăsește temele, dar își modifică simțitor sistemul de imagini și chiar modul de a percepe lucrurile dinafară. Eminescianismul este încă puternic (și așa va rămâne mereu), dar peste acest strat de venerație lirică se ridică altul, mai modern” [5, p. 536-537].

Lacrima desemnează, în ultimă instanță, amarul condiției umane pe pământ până la atingerea cotelor paroxismului, ea este materia disperării. În același timp ea este un model de contact cu realitatea și o stare de a fi în poezie. Poetul nu folosește câtuși de puțin o comparație sau metaforă întâmplătoare, ci „naște” o nouă tensiune disonantă în stabilirea unei relații simbolice nebănuite. Lacrima este definită prin lexemele creier, plug, stol, lapte cristalin, care nu indică nicicum o proprietate de dicționar a sensului: „Pe fața femeii – / Lacrimă ce doare, / Doarme ca un creier / De privighetoare! (Război), „Ce se ară / cu lacrima? / Chipul mamei” (*Ghicitoare fără sfârșit*). Acest simbol poetic reprezintă sămânța nenorocirii și rodul înțelepciunii: „*Un stol de lacrimi a trecut / Pe deasupra sufletului meu, / Frumoaso* (Apoi). Lacrima este lichidul hrănitor primordial al sufletului, definit printr-o imagine lactiformă; surprindem totodată universalitatea credinței poetului în materia pământului: „În tremurul genelor lacrima: / lapte cristalin. / Mărire ție, codrule n-veci, / izvoarele alb, / care singur pe lume / nu uiți numele nostru / și-l murmuri drept / și cu dor” (*Semn*).

Întreaga imagistică a lacrimii este reabilitată de poet în poezia cu același titlu printr-o gradăție ascendentă de definiții metaforice. În interpretarea enunțului metaforic destinatarul trebuie să recunoască absurditatea acestuia. Dacă metafora ar fi înțeleasă literal, atunci am avea un caz de anomalie semantică (lira-n lacrimi), autocontradicție (lacrima – soare arzător), aserțiune falsă (lacrima – roua ochilor). Umberto Eco constată faptul că „metafora nu instituie un raport de similitudine între referenți, ci de identitate semică între conținuturile expresiilor”, iar orice încercare de a-i aplica metaforei o logică formală a valorilor de adevăr „nu explică mecanismul ei semiotic” [6, p. 161]. Absurditatea conținutului vehiculat poate fi neglijată numai după ce este înțeleasă referința, realizabilă prin proiectarea conținutului asupra unei „lumi posibile”. Exprimarea poetică prin metafore face posibilă evidențierea unor noi aspecte ale realității. Umberto Eco distinge două tipuri de metafore: *inchise* și *deschise*. Cel de al doilea tip mai este numit *metaforă parafrazabilă*. Proba parafrazei are menirea de a demonstra dacă o metaforă este „creatoare sau moartă” [6, p. 175]. La Grigore Vieru acest tip de metaforă poate fi ilustrat prin următorul exemplu: „Întreaga lume e un strugure de lacrimi gata în orice clipă să se scuture în univers”, maximă care poate fi parafrazată în felul următor: „Întreaga lume este un chin (sau este o suferință)”. *Metafora parafrazabilă* este în primul rând una *creatoare*, pentru că se naște „dintr-un șoc perceptiv, dintr-un act de a atribui lumii intenții care precedă acțiunea lingvistică și o motivează” [6, p. 167]. În poezia *Lacrimă* metafora este un artificiu poetic reiterat perpetuu în multiple ipostaze: „anatomice”, „culinare”, „de personaje” (E. R. Curtius), mitice, revelatorii. Surprindem în această poezie dispariția elocutorie a eului liric, lacrima fiind singura ipostază definitorie a acestuia, prin care se realizează întâlnirea dintre limbaj și existență. Ea este o lărgire a câmpului cunoașterii, exprimată printr-o înșiruire continuă de idei și sensuri profunde, care anihilează convenționalismul mimetic și expresiv al poeziei, în numele unei poetici a imaginarului. Lacrima nu este decât pretextul creării unui univers virtual. Observăm complexitatea lanțului metaforic al poeziei, care nu face decât să sporească semnificațiile ei profunde și tainice:

a) metafore de personaje: „Acest chip de **zeu** trist clar / Lacrima, Acest **greier** de cleștar / Lacrima, Acest **iepure** ah plâns / Lacrima”. În ipostaza ei de *zeu*, lacrima întruchipează condiția supremă, ca element mistic ea face parte din categoria simbolurilor

nictiforme ale „regimului diurn” (J. Durand) al imaginarului și întruchipează materia disperării, a morții. Ea este totodată oglinda tainică a sufletului. Privită prin prisma unui *greier*, lacrima este simbolul muzicii și al ritmicității, al unei imagini încărcate de afectivitatea caracterului contrastant al sunetelor înalte și grave, al sentimentului ambivalent de bucurie și tristețe. *Iepurele* este personificarea agerimii, dinamicitatea lacrimii.

b) metafora culinară: „Acest **deal de sare** greu / Lacrima”. Dealul de sare semnifică principiul substanțial al lucrurilor, el este parte componentă a regimului diurn al imaginației, subcategoria simbolurilor ascensionale și întruchipează tensiunea maximă a sentimentului.

c) metafore anatomice: „Acest **creier** gânditor / Lacrima... în a ierbii **geană** ascuns / Lacrima... / Ci cu **inima**-mpărat / Lacrima”. Schema arhetipală *creier-inimă-ochi*, surprinsă în acest lanț de metafore, semnifică o călătorie în sine, purificarea spirituală în care ochiul este organul reproductiv al lacrimii, dar și al percepției vizuale care mijlocește simbioza dintre rațiune și sentiment, creier și inimă.

d) metafore mitice: „Acest **soare** arzător / Lacrima... Acest clopot, acest **zeu** / Lacrima”. Soarele este simbolul spectacular, lumina supremă a sentimentului, calificativul „arzător” mijlocește o explorare malefică și devoratoare a sensului. Zeul întruchipează condiția supremă a sentimentului.

e) metafore revelatorii: „Acest **glonte** mânios / Lacrima, Acest **nu cu paloș** lat / Lacrima”. Glontele și paloșul aparțin regimului diurn al imaginarului, subcategoria simbolurilor diarectice, ramura armelor percutante (tăioase), care lovesc violent, dar sigur. Ele simbolizează întruchiparea violentă a lacrimii, fierbințeala și amarul ei. Metaforizarea lacrimală a glontelui este un motiv prezent și în poezia „Lacrimile noastre”: „Lacrimile noastre / Ca niște **cartușe** / Aruncate în jar de copii.”

Metafora apare la Grigore Vieru ca un fenomen lexical, care nu depinde în totalitate de sistemul lexicului. Originalitatea poeziei vierene „este asigurată totdeauna de un fond matricial, ce-l călăuzește pe poet ca o lumină sacră, îl încurajează și îl face să treacă peste orice restricții impuse de doctrine. Grație acestui fenomen, gândirea poetică se acutizează, se înăsprește până la o neobișnuită autoexprimare a trăirii, ca erou sacru. Nu asistăm la o gravitate deschisă sau un frământ patetic (...), dar la o înțelepciune înăspriată, pe lângă care nu poți trece indiferent. Ceea ce tinde să dobândească Grigore Vieru sub aspectul artei sale poetice e în primul rând prospețimea comunicării. Cuvântul se vrea totdeauna la el ca „apa neînceptă” [4, p. 30].

Poetul descoperă profunzimea semnificației cuvântului lacrimă și în genul moralistic în niște izbutite maxime, sentințe sau cugetări. La Grigore Vieru maxima este un discurs închis, fragmentat. Fiecare maximă reprezintă arhetipul tuturor maximelor „în aparență neorganizată, maxima este un bloc general compus din blocuri particulare” [7, p. 77]. Poetul respectă canonul structural al artei clasice, al cărei principiu estetic tinde către antiteză, simetrie; metrii pari fiind cei care structurează maxima („Lacrima vede totul, dar nu cunoaște”, „Are atât curaj câte lacrimi strălucesc în adâncul lui”, „Cu lacrima să fii tovarăș bun de viață, iar nu de moarte”). Grigore Vieru manifestă predilecție și pentru maximele cu un număr impar de timpi („Lacrima nu este altceva decât sarea ce păstrează frumusețea nealterată a omului”, „Mi-au măsurat întâi grădina, apoi icoana, iar la urmă și lacrima”) sau maximele fondate pe metafore („Întreaga lume este un strugure de lacrimi gata în orice clipă să se scuture în univers”, „Lacrimile noastre – atât a mai rămas curat în apele Nistrului”). Maximele fondate pe metafore nu constituie decât o deplasare a accentului de la interpretarea de bază, ele produc o percepție diferită a semnificantului. Lacrima este percepută ca o imagine globală a lumii („Întreaga lume este un strugure de lacrimi...”), poetul plasează întreaga existență sub

semnul mitului lacrimii. De regulă, în cadrul maximei limbajul manifestă o activitate strict definițională. Structura oricărei maxime presupune *poanta*, funcția cărei constă în comprimarea gândirii „într-o bravură, în acel moment fragil în care verbul tace, atingând în același timp tăcerea și aplauzele” [7, p. 84]. Antiteza și repetiția (care poate fi inclusiv și antiteză) sunt figurile preferate ale poantei. Structura oricărei maxime, constată Roland Barthes cu referire la sentințele și maximele lui La Rouchefoucauld, constă din doi termeni: primul, care stă la începutul maximei constituie *clasa virtuților* (vitejia, sinceritatea...), care sunt niște *irrealia*; cel de al doilea termen, *clasa realia*, poate fi de trei feluri: a) pasiunile, b) contingențele, c) acțiunile, efectele, defectele. Între primul și al doilea termen are loc întotdeauna un *raport de mască*, a cărui funcție constă în disimularea sau demascarea lor. La Grigore Vieru cuvântul *lacrimă* poate fi în structura maximei atât un *element-cheie* („În noianul de lacrimi se nimereste și câte una de aur” „Gândule, amintește-ți bine ruga inimii și lacrima amintește-ți-o! Amintește-ți focul inimii și al lacrimii ei care încălzeau întreaga mea fință plină de frigul singurătății”, „Lacrima unei frumoase românce scrie românește pe obrazul ei”, „Caracterul adaugă strălucire de foc lacrimii”, „Mi-am păstrat obrazul curat pentru lacrima ta, mamă”, „Nu sunt mai puțin frumoase lacrimile iubirii în ochii mai puțin frumoși”, „Voi muri fără de lacrimi. Le-am plâns pe toate”, „Teme-te de lacrima unui bărbat”), cât și *element secundar* („Până și în lacrimile noastre zvâcnesc uneori săgețile ciudei. Ciuda este românească”, „Nu există ochi mai frumoși decât ochii gratitudinii, în care sclipește și o lacrimă”, „Am locuit în locuri și vremuri când și lacrimile se urmăreau, pârându-se unele pe altele”, „Cel mai rău copil nu este alungat de la casa părintească, pe cel mai rău copil părinții îl petrec în război cu lacrimi în ochi”, „Strălucire de lacrimă și tărie de diamant are înțelepciunea adevărată”). În creația poetului Grigore Vieru sensurile cuvântului *lacrimă* pot fi încadrate atât în categoria clasei *realia* în limitele gradului zero al limbajului (de exemplu „lacrima pe fața ta”, „curată ca lacrima”, „lacrima ochiului meu”, „strigă-mă cu o lacrimă”), cât și al clasei *irrealia* (de exemplu: „spicul lacrimii”, „lacrima apei”, „perla lacrimii”, „lacrima ce doarme ca un creier”, „lacrima – lapte cristalin”, „chip de zeu”. „greier de cleștar”, „iepure *ah* plâns”, „deal de sare”, „creier gânditor”, „soare arzător”, „clopot”, „zeu”, „glonte mânios”, „nu cu paloș lat”). Sensul cuvântului *lacrimă*, încadrat în *clasa irrealia*, depășește astfel limitele gradului zero al limbajului, distanțându-se de semnificatul acceptat de dicționar „în raportul de conotație primul sens nu dispăre pentru a-l produce pe al doilea, dimpotrivă, al doilea sens este înțeles tocmai pentru că se menține prezent pe fundalul semnificatului primei funcții semice, cel puțin, un aspect al acesteia” [6, p. 170].

Departă de a fi neutru, sensul cuvântului *lacrimă* este încărcat cu cele mai spectaculoase semne. Poetul atinge zona cea mai profundă și mai greu controlabilă a cuvântului *lacrimă*, contopit într-o gamă întreagă de sentimente, cum ar fi: tristețea, melancolia, suferința, cunoașterea, iubirea, bucuria. Surprinsă în toată complexitatea explorării sensului ei, *lacrima* este la poetul Grigore Vieru stea (S<sub>1</sub>), perlă (S<sub>2</sub>), iubită (S<sub>3</sub>), iubire (S<sub>4</sub>), oglindă a sufletului (S<sub>5</sub>), soare (S<sub>6</sub>), rouă (S<sub>7</sub>), apă mireasă (S<sub>8</sub>), lapte cristalin (S<sub>9</sub>), plug (S<sub>10</sub>), deal de sare (S<sub>11</sub>), paloș (S<sub>12</sub>), glonte (S<sub>13</sub>), clopot (S<sub>14</sub>), apă vioară (S<sub>15</sub>), creier de privighetoare (S<sub>16</sub>), chip de zeu (S<sub>17</sub>), inimă (S<sub>18</sub>), iepure (S<sub>19</sub>) – într-un cuvânt, condiție existențială sfâșiată de obsesia sensului și a imaginarului, care surprinde noi puncte de reper. Fiecare om e prizonierul propriului său limbaj, artistul e prizonierul unui sistem de semne al limbajului. Pentru Grigore Vieru cuvântul poetic *lacrimă* nu este decât „o cutie a Pandorei din care își iau zborul toate virtuozitățile limbajului” [7, p. 41].

## Note

1. Peter Tepe, *Mythos und Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung*, Würzburg, 2001.
2. Adrian Dinu Rachieru, *Grigore Vieru – „Biblioteca de rouă” // Metaliteratură*, 2008, nr. 5-6 (19).
3. Fănuș Băileșteanu, *Grigore Vieru*, Editura IRIANA, București, 1995.
4. Timofei Roșca, *Grigore Vieru. Cultul emotivității și latura imensă a temelor comune // Structuri lirice în poezia anilor '60*, AȘM, Chișinău, 2007.
5. Eugen Simion, *Un poet cu lira-n lacrimi... // Grigore Vieru Taina care mă apără*, Editura PRINCEPS EDIT, Iași, 2008.
6. Eco Umberto, *Limitele interpretării*, Editura Polirom, București, 2007.
7. Barthes Roland, *La Rouchefoucauld: „Reflecții sau sentințe și maxime” // Gradul zero al scriiturii. Noi eseuri critice*, Editura Cartier, Chișinău, 2006.

### **Olesea GÂRLEA. Semantic values of the word “tear” in Grigore Vieru’s literary works.**

The present article entitled “Semantic values of word *tear* in Grigore Vieru’s literary works” analyzes the stylistic and semantic aspects of the word *tear* in Gr. Vieru’s poems and aphorisms. It can be studied in 3 aspects: a) *tear* as a mountain water, spring water and river water, b) distinct sign in description of the sweetheart’s and mother’s portraits, and c) a symbol of suffering. Far from being neutral, the meaning of the word *tear* outruns the limits of the so-called “zero degree” in language, and moves away from its meanings given in the explanatory dictionary. Thus, the exploring image of the word *tear* merges into a range of feelings such as: sadness, melancholy, and suffering.

Liviu ANTONESEI

(Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași)

ELIADE SUB STEAUA LUI EMINESCU

În publicistica deceniului al patrulea al veacului trecut, deceniu de altfel fast pentru destinul marelui poet, numele lui Eminescu este dintre cele mai adesea invocate, chiar în contexte ce nu cereau neapărat acest lucru. Aceasta spune multe despre statura ce începuse să o câștige în cultura noastră. Nu fac excepție de la această regulă nici tinerii intelectuali grupați în „generația criterionistă” care, între altele, după modelul eseștilor spanioli din două generații succesive, dar și al maestrului lor spiritual Nae Ionescu, au ridicat articolul de ziar la nivelul unui veritabil act de cultură. O privire cât de cât atentă asupra publicisticii vremii, ne permite să întâlnim semnăturile unor Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Eugen Ionescu, Emil Cioran, I. Jianu, Mircea Vulcănescu, Petru Comarnescu și ale altor „criterioniști” de mai strictă ori mai laxă obediență sub zeci de articole, eseuri și studii dedicate lui Eminescu, iar în altele poetul fiind menționat în relație cu diverse probleme culturale politice sau socio-istorice care au preocupat spiritul public al epocii. Cantitativ vorbind, ponderea decisivă o dețin Eliade și Sebastian, probabil alături de Comarnescu, cei mai prolifici publiciști ai grupării în general. Ce trebuie menționat în primul rând în privința publicisticii acestor tineri autori, legată de Eminescu, este efortul depus pentru a contribui la deconstrucția imaginii-clișeu, ce se generalizase în deceniul anterior și pe care o primiseră „de-a gata”, prin mijlocirea școlii. Că în deceniul al patrulea, prin Călinescu și prin eforturile de reeditare, avea să se contituie o nouă imagine-clișeu este altă chestiune și nu face obiectul articolului de față. Cum nu mă voi ocupa aici nici de întreaga publicistică „criterionistă” dedicată lui Eminescu până târziu, în deceniul al optulea, când Noica reia problema plecând de la studiul manuscriselor. Mă voi ocupa numai de textele pe care Eliade le-a dedicat lui Eminescu, insistând îndeosebi pe cele din deceniul patru, dar nerămânând exclusiv în acea perioadă. Mă fixează asupra sa nu neapărat din motive aniversare, ci și pentru că este unul din membrii grupului puternic marcat de umbra marelui poet și autorul, din texte disparate, al unei imagini dintre cele mai coerente privind-l pe acesta.

În consens cu colegii săi – Sebastian și Eugen Ionescu îndeosebi –, chiar din primul text important dedicat poetului, Eliade aruncă săgeți virulente înspre imaginea curentă crescută în jurul acestuia. Este vorba de comentariul său din octombrie 1933, din „Cuvântul”, la apariția ediției Botez: „Cartea aceasta magnifică (...) se cere citită și recită pe îndelete, ca să aflăm pe adevăratul Eminescu, pe cel dintâi artist și tehnician al versului românesc, înapoia mitologiei eminesciene pe care ne-a infiltrat-o adolescența”. Pentru Eliade, fapt explicabil dat fiind că o ediție mai apropiată de idealul completitudinii de-abia se pregătea să înceapă, ediția realizată de Botez cu sprijinul lui Ibrăileanu este un veritabil instrument de lucru – ceea ce nu era! – și un îndemn la exegeza întregului eminescian: „De-abia acum putem aștepta monografia critică asupra lui Eminescu, operă ce n-o avem încă și care cade în misiunea acestei



generații s-o facă!”. Dacă-l asimilăm și pe Călinescu (născut în 1907, de altfel), s-ar putea spune că generația și-a îndeplinit misiunea în ce-l privește pe Eminescu – nu doar cu ajutorul ediției Botez e adevărat, ci mai cu seamă printr-un apel insistent la întregul corpus eminescian, aflat atunci, în cea mai mare parte, în manuscrise ori în publicații rare. De altfel, în 1935, enumerând într-un articol din „Viața literară” principalele momente ale restaurării operei eminesciene, Eliade îi dă lui Călinescu ce era al acestuia, semnalând excepționala contribuție a criticului aflat în proces de definitivare a monumentalei *Opera lui Mihai Eminescu*: „Revenirea aceasta la Eminescu nu este apologetică, nici elegiacă. Dl Călinescu a purces la o critică severă, la un studiu precis, în care legendele și exagerările nu au ce căuta. Eminescu e destul de mare ca să se poată dispensa de orice mit și de orice superstiție create în jurul numelui său”.

În 1939, anul comemorării semicentenarului morții poetului, întreaga presă s-a concentrat asupra evenimentului. În lunile iunie și iulie, majoritatea marilor publicații au scos ediții speciale, iar ediția critică și-a început drumul, din păcate, neîncheiat cu adevărat nici astăzi. În numărul special al „RFR”, datat iulie 1939, Eliade publică amplul studiu *Insula lui Euthanasius*. Dincolo de excepționala analiză a motivului insulei în întreaga operă eminesciană – motiv reluat peste decenii și de Culianu –, studiul lui Eliade este foarte important și pentru ceea ce anunța în privința viitorului exegezei eminesciene. Mai întâi, aș semnală modul în care este rezolvată problema raportului cu mișcarea romantică: „Înrudirea lui Eminescu cu alți mari poeți romantici nu poate fi așadar explicată prin influențe, ci prin experiența și metafizica lor comună. Poziția romantică este una din puținele atitudini ale spiritului omenesc care nu poate fi învățată, nici mimată”. Apoi, pe urmele lui Călinescu, dar în acord cu ceea ce începuse să devină propria sa concepție globală, Eliade precizează exact caracterul cosmogonic al poeziei eminesciene: „Rămân însă pe deplin întemeiate afirmațiile d-lui Călinescu relativ la importanța elementelor cosmogonice (apele, insulele) în opera lui Eminescu. Ele aparțin atât de mult climatului spiritual al poetului, încât creația lui artistică pare de neînțeles sau, în orice caz, lipsită de semnificație și consistență metafizică – dacă nu ținem seama de ele”. Finalul studiului, cu o pană de mare exeget deja, sintetizează câteva constante ale spiritului eminescian, lansând totodată reperele a ceea ce, mai târziu, în opera lui Eliade, dar mai ales al câtorva discipoli și succesori (Gilbert Durand, Ioan Petru Culianu, Dan Petrescu) avea să devină mitanaliza: „Cunoscând vocația filosofică a lui Eminescu și descendența sa romantică, suntem îndrituiți să acordăm simbolului și metafizicei un rol important în explicația operei sale poetice. Este mai puțin interesant de aflat dacă el știa sau voia să creeze folosind anumite simboluri. Fapt este că aceste simboluri, ca în opera oricărui mare creator, se dovedesc a fi ecumenice, deci valabile metafizicește, și în jurul lor nici o hermeneutică nu e excesivă. În privința originii acestor simboluri, nici analizele onirice, nici apele amiotice nu ne ajută prea mult. Căci dacă visul prezintă atâtea analogii cu mitul, nu putem deduce o relație causală între ele. Putem afirma, cel mult, că mitul și visul sunt de natură extrarațională și se impun spiritului uman cu tăria unor revelații... De altfel, mitul derivă întotdeauna dintr-un sistem de simboluri foarte coerent; el este, cu un cuvânt cam apăsător, o dramatizare a simbolului...”. Mai târziu, în urma contactului reciproc avantajos cu Jung, nu va mai sesiza tăietură atât de precisă între vis și mit, iar mitanaliza practică de urmașii săi va miza tocmai pe aceste omologii structurale dintre mitologie și funcția onirică, imaginativă, fantasmatică.

Precum se vede, studiul lui Eliade indica măcar prin câteva semne unul din viitoarele domenii de preocupare ale cărturarului. În același an, în articolul *Asta-i o teorie greu de înțeles* publicat în „Universul literar”, Eliade, încercând o situație a lui Eminescu în contextul cultural al epocii în care acesta fusese activ, insistă asupra unei însușiri relevate cu obstinație și de alți criterioniști – Cioran sau Sebastian, de pildă – și anume *singularitatea* lui Eminescu, caracterul de *excepție* al acestuia: „Eminescu era prea conștient de geniul său și de mediocritatea contemporanilor ca să lupte, cum se spune, pentru izbândirea operei literare. Lupta a dus-o el în coloanele Timpului, pentru ideile sale naționaliste. A polemizat pentru un sistem de valori istorice și politice – niciodată ca să-și apere ori să-și impună opera literară, să și-o valorifice, nici măcar în cercul *Junimei*, unde firește, se presupune că se adună oameni subțiri (...) Fără îndoială că ceea ce îl va devasta lăuntric pe Eminescu nu era neînțelegerea publicului – ci opacitatea intelectualilor și a camarazilor săi de breaslă față de propria-i producție poetică. Eminescu era prea puțin în contact cu publicul și nici nu se aștepta să fie înțeles și apreciat dintr-o dată”. Există un sâmbure de adevăr în cele spuse de Eliade, cum există și multă exagerare. Poate nu l-au înțeles întrutotul, dar cu siguranță un Caragiale, Slavici sau Creangă îi cunoșteau și recunoșteau geniul, iar în cel privește pe Maiorescu, l-a consacrat pe Eminescu chiar în momentul când acesta era numai o mare promisiune, nu o împlinire de nediscutat. Nu aș privi însă în argumentarea lui Eliade numai o simplă întoarcere retorică a frazelor, ci și un fel de proces de identificare cu un *model exemplar*, atitudine de altfel comună și altor criterioniști. Eminescu era excepția remarcabilă și pentru Ionescu sau Sebastian. Chiar și Cioran, în analiza spectrală la care supune destinul istoric și cultural al țării, în *Schimbarea la față a României*, ridică semnalarea unicității lui Eminescu la nivelul unui strigăt disperat infuzat de o imensă amărăciune. Trebuie să ne întrebăm dacă sentimentul urgenței sub semnul căruia își puseseră acțiunea culturală cei de la „Criterion”, cu Eliade în frunte, multitudinea preocupărilor, diversitatea formelor de activitate culturală – de la articolul de ziar la studiul științific, de la conferința publică la opera artistică – nu sunt și ecoul unei asemenea convingeri. Ceva eminent „eminescian” este, în fond, mereu prezent în tipul de creativitate reprezentat de Eliade, poetul fiind și la suprafață una din preocupările sale constante pe tot parcursul exilului. În articole, studii, conferințe și scrisori, poetul este evocat drept spiritul tutelar al culturii noastre și al propriei sale activități. Când, după război, se stabilea episodic la Paris, avea să dea numele *Luceafărul* cercului literar pe care l-a înființat acolo. Dar dincolo de aceste detalii, dincolo de deschiderea amândurora către întregul culturii, ceea ce este eminescian în structura mentală a lui Eliade ar putea proveni din aplecarea asupra a ceea ce este arhaic, misterios și răsăritean în tradiția noastră culturală. În repetate rânduri, savantul avea să semnaleze „dacismul” eminescian, în vreme ce el însuși a editat revista „Zalmoxis” și a scris extraordinarele comentarii asupra culturii noastre arhaice din *De la Zalmoxe la Gengis-Han*. Așa s-ar putea explica și comentariul simpatetic la cartea Rosei del Conte despre Eminescu care tratează apartenența poetului la tipul de spiritualitate răsăriteană, pătrunsă de ocultism, hermetisme, neoplatonism și gnoze: „Toate aceste texte, la care se adugă știința lui de tradiții populare și datine bătrânești, alcătuiau un corpus de cunoștințe și idei refelctând credințele și speculațiile arhaice românești, în mare parte de origine bizantino-orientale”, cum scrie Eliade într-o scrisoare ce deschide volumul-culgere *Despre Eminescu și Hasdeu*.

Cât privește opera literară, aceasta este îmbibată de motive, citate și sugestii eminesciene: o povestire și o întreagă culegere se cheamă, de altfel, *În Curte la Dionis*, în *Domnișoara Christina* și în *Pe strada Mântuleasa*, se recită din *Luceafărul*, *Strigoii* și *Melancolie*, în sfârșit, nu e greu de observat că simbolismul insulei, asupra căruia dăduse seama în textul din 1939, este reluat și interpretat ficțional în povestirea *Șarpele*. Nu aș încheia acest articol fără a cita răspunsul lui Eliade la întrebarea dintr-un interviu acordat lui Mircea Handoca, în 1982, la întrebarea care este versul românesc care-i revine imediat în minte: „Evident: *Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă*”.

#### **Liviu ANTONESCU. Eliade under the influence of Mihai Eminescu**

The study analyses the texts which M. Eliade dedicated to M. Eminescu. The emphasis is laid on those from the fourth decade of the last century. Eliade's contribution to Eminescu's discovery is extremely important for the future of Eminescian criticism. First, since it demolished the cliché-image that was predominant in the previous decade. This image was taken granted by his generation with the help of the school. Secondly, for he is one of the members of a group powerfully marked by the great poet.

Această reflecție despre „cuvânt” a avut ca imbold traducerea cuvântului rusesc «слово» din studiile lui Bahtin *Слово в романе, Из предыстории романного слова* și *Эстетика словесного творчества* prin „discurs” – *Discursul în roman, Din preistoria discursului în roman* – și respectiv prin creație „literară” – *Problema conținutului, materialului și a formei în creația literară* [1].

Orice traducere este o trans-portare, mutare a cuvântului dintr-un loc în altul: dintr-o limbă în alta, dintr-un limbaj în alt limbaj al aceleiași limbi, adică dintr-un context semantic în altul. O traducere absolut adecvată este imposibilă, deoarece un context niciodată nu poate fi identic cu altul, orice identitate conține și o diferență, cum ne-a avertizat Heidegger în esul său *Identitate și diferență*. Însă o traducere este cu atât mai bună cu cât izbuteste, prin transplantarea cuvântului străin în organismul limbii proprii, să ne dea o înțelegere mai largă și mai profundă a contextului conceptual și cultural al cuvântului tra (trans) – dus în contextul literaturii și culturii proprii. De aceea o traducere bună este cea care demarează un dialog fecund dintre culturi și concepții diferite. Prin însuși faptul că orice traducere este, putem spune împreună cu P. Ricoeur, o „decontextualizare și recontextualizare a textului”. Deci este implicit și o interpretare proprie a sensului cuvântului tradus.

Capitolul V. *Слово у Достоевского* din *Проблемы поэтики Достоевского* (*Problemele poeziei lui Dostoievski*, 1970), fusese tradus în românește de S. Recevschi *Cuvântul la Dostoievski*. Ce l-a făcut pe N. Iliescu 12 ani mai târziu să prefere „discursul” „cuvântului”? Neologismul sună mai savant, mai impunător decât băștinașul, popular-vulgarul nostru cuvânt, parvenit din latina vulgară. Or, *слово* are în limba rusă o aură poetică încă din slavona veche în care a fost scris poemul *Слово о полку Игореве*. Însă nu acesta a fost, cred, motivul principal. Preferința tălmăcitorului pentru „discurs” a avut o rațiune mai serioasă, și anume una semantică. El a crezut că anume „discursul” redă în românește adecvat sensul conceptual pe care Bahtin l-a investit în «слово» din lucrările sus-menționate. Această interpretare nu e lipsită de temeii, totuși opțiunea sa mi se pare eronată. De ce cred așa?

Tălmăcitorul nu cunoștea, probabil, faptul că Bahtin a folosit în scrierile sale din anii 1923 – 1924 neologismul latino-roman „discurs” („discursivitate”) [2, p. 71]. Acest fapt a devenit cunoscut după publicarea acestor manuscrise abia la sfârșitul anilor '90. Prin urmare, preferința lui Bahtin a fost inversă. El renunță în scrierile sale de mai târziu la „discurs” și nu-l folosește nici în anii '60-'70, când acest neologism devine tot mai frecvent în lucrările lingviștilor ruși.

De ce Bahtin a renunțat la savantul „discurs”, mai potrivit s-ar părea într-un limbaj filosofico-estetic, și preferă neoașul, arhaicul «слово»? Cu certitudine, nu pentru conotația lui poetică, și respectiv a lui «словесность» din expresia terminologică «изысканная словесность», cum era denumită literatura artistică în secolele XVIII-XIX. Această denumire la începutul sec. XX capătă o conotație ironică, de stil înalt, grandilocvent și vetust, o capătă în mare măsură datorită formaliştilor ruși și avangardei ruse de stânga,

îndeosebi futuriștilor-comuniști de la revista «ЛЕФ» (abreviere a „frontului de stânga”) la care colaborau activ și formaliștii. În anii '20 s-a format o alianță dintre proletcultiști în frunte cu grupul bolșevic al lui A. Bogdanov, autorul faimoasei teorii despre cultura proletară, futuriștii-comuniști în frunte cu Maiakovski și formaliști. Aceștia din urmă, deși declaraseră neutralitatea ideologică a literaturii, s-au inclus activ în construirea noii culturi și literaturi proletare, nu numai teoretic, ci și practic, prin ocuparea unor posturi înalte de conducere în instituțiile statului „dictaturii proletare” și prin organizarea de „atelier literare” în organizațiile Proletcultului, care urmăreau scopul de a crește noi cadre pentru literatura „proletară pură”. Ceea ce unea aceste mișcări literare era atitudinea nihilist-revoluționară față de literatura clasică, pe care își propuneau s-o arunce de pe „puntea contemporaneității”. Acțiunii „revoluționare” destructive erau supuse și temeliile estetice ale poeziei literaturii clasice. În această acțiune formaliștii erau alături de proletcultiști și futuriști, constructiviști și alte curente avangardiste, ironizând nu numai «изящная словесность», ci aruncând la groapa de gunoi a istoriei și noțiunile de geniu, inspirație poetică, creație artistică ș. a. Nu întâmplător Maiakovski și-a intitulat articolul său programatic *Cum se fac versuri*, iar B. Eihenbaum studiul său – *Cum e făcută Mantaua lui Gogol\**. Scriitorul nu e un geniu hărăzit de Dumnezeu, ci, declarau formaliștii, un meșteșugar iscusit care știe să facă bine un lucru. De aici identificarea operei cu lucrul făcut, a formei artistice cu forma materială a operei literare. La Aristotel „tehne” nu era opusă artei, ci desemna o competență creatoare superioară, ce conferă oricărui meșteșug valoarea unei opere de artă. La formaliști, dimpotrivă, arta este coborâtă la o îndemânare „tehnică”, în sensul modern pe care l-a căpătat civilizația mașinismului, sens pe care l-a analizat-deconstruit Heidegger în eseu *Întrebare privitoare la tehnică* [4].

În acest context a fost lansat conceptul «литературность» de către Roman Jacobson, alt lider al formalismului rus. Acest termen, în mare vogă până astăzi, era un substituent al lui «изящная словесность», adică a fost aruncată la gunoi «изящность» (arta frumoasă), alias estetica, iar «словесность» ca artă frumoasă a cuvântului a fost redusă la literă, scriere sau la „scriitură” (în versiunea modernizată a lui R. Barthes). Cu alte cuvinte, literatura nu este opera literară ca estetică a creației verbale, ci literaturitatea (literaritatea sau literalitatea, cum se mai traduce acest termen) ei, textualitatea ei scrisă, făcută prin combinare meșteșugită de cuvinte. De aceea nu estetica, filosofia artei, ci lingvistica structurală este, pentru formaliști, singura temelie științifică pozitivă a studierii limbajului poetic. De aici vine denumirea formalismului rus ОПОЯЗ (abreviere a Societății pentru Studiarea Limbajului Poetic), care și-a pus ca obiectiv principal fondarea lingvisticii poetice ca o poetică formală, interesată exclusiv de forma operei literare, deoarece conținutul ei nu ar avea nimic specific în raport cu conținutul oricărui altul limbaj. De aceea concepția despre lume a scriitorului, inclusiv ideologia lui (în sensul de știință despre idei, termen lansat de către filosoful francez Destitut de Trasy în lucrarea în mai multe volume *Elemente ale ideologiei*, publicată în anii 1801-1815), era ignorată de formaliștii ruși, care declarau că pe ei nu-i interesează culoarea drapelului de pe turnul cetății. Această neutralitate ideologică de fapt îl dezarma pe scriitorul meșteșugar în fața presiunii crescânde a „dictaturii proletare” în toate domeniile vieții culturale, inclusiv în viața literară, îl transforma într-un executor iscusit al „comenzii sociale” (un termen lansat tot de formaliști și preluat de propaganda stalinistă), indiferent de conținutul ideologic antiuman al acestei comenzi a regimului totalitarist. Mulți scriitori sovietici au însușit de minune, cu iscusință și cinism, acest rol de meșteșugar literar, mulți din ei fiind cadre forjate în „atelier literare” avându-i ca profesori pe autorii „poeziei formale”.

Acesta este, în mare, răspunsul formaliştilor la întrebarea „Ce este literatura?” scoasă chiar în titlul unei culegeri antologice de studii și articole reprezentative pentru școala formală rusă [5].

A trebuit să facem această incursiune în contextul ideologic și politic în care s-au iscat controversile terminologice în folosirea cuvântului-termen pentru a da expresie unei atitudini principale față de arta cuvântului, natura ei intrinsecă și misiunea ei în viața omului. Heidegger avea dreptate: calea cea mai scurtă de apropiere de un lucru este îndepărtarea de el, de realitatea lui prezentă către originile lui, când sensul ia naștere în cuvânt ca Afrodita din valurile zbuciumate ale vieții. Bahtin, într-un manuscris din ultimii ani ai vieții, va defini cuvântul ca o dramă în care se confruntă cel puțin doi antagoniști în lupta pentru împlinirea anumitor rosturi ale vieții, pentru „Omul din om”, o expresie a lui Dostoievski des citată de Bahtin. Bahtin l-a avut de la bun început acest crez despre cuvânt, despre arta cuvântului îndeosebi. Încă în prima sa publicație, cunoscută din 1916 (anul de inaugurare a Opoiaz-ului), intitulată *Artă și responsabilitate*, el scria: „Trei domenii ale culturii umane – știința, arta și viața – își găsesc unitatea numai în personalitatea care le adună în integritatea ei.

Ce este însă chezașia legăturii interne dintre elementele personalității? Numai unitatea responsabilității. Pentru tot ce am rețrăit și înțeles eu trebuie să răspund cu viața mea astfel încât tot ce a fost rețrăit și înțeles să nu rămână fără nici un efect în ea. Viața și arta trebuie să poarte nu numai o responsabilitate reciprocă, ci și vina uneia față de alta.

Arta și viața nu sunt același lucru, însă ele trebuie să fie uNote în mine, în unitatea responsabilității mele” [6, p. 5-6].

Orice cuvânt conține nu numai semnificații, ci și sensuri, sau mai precis rosturi (cred că „rostul” în interpretarea lui Noica este mai aproape de modul în care Bahtin concepe „sensul”, смысл), iar sensul este pentru el răspunsul la întrebări cu privire la „ultimile întrebări” (o altă expresie a lui Dostoievski des repetată de Bahtin), adică la întrebări despre rosturile și valorile fundamentale ale condiției umane. Responsabilitatea omului pentru cuvântul rostit și adresat semenului său își găsește expresia superioară în arta cuvântului, în care scriitorul trebuie să ia din limbă cuvântul întreg, împreună cu forma lui materială, sonoră sau grafică, cu forma lui internă, cu semnificațiile și sensurile lui. Prin rostirea sau scrierea cuvântului, omul ia o poziție proprie responsabilă în confruntarea dintre viziuni, atitudini, idei, sentimente opuse și se implică în antinomiile existenței umane prin opțiunea sa pentru anumite valori cognitive, sociale, politice, morale etc., care capătă neapărat și un conținut estetic emotiv, care exprimă atașamentul integral al vorbitorului față de valorile vitale puse în cumpănă. De aceea Bahtin și-a definit teoria sa dialogică despre cuvânt *estetica creației verbale*. Aici fiecare termen are o semnificație polemică principală: anume estetica (filosofia artei) și nu lingvistica este temelia principală a poeziei, anume **creație** și nu **facere**, anume a „creației verbale”, inclusiv a celei orale (folclorice) și nu numai a celei „literare”.

Concepția filosofico-estică dialogică a lui Bahtin despre cuvânt nu putea să nu vină într-un conflict principal cu concepția formalistă care căuta să se întemeieze nu pe estetică, ci pe lingvistica structurală (de fapt formală) a lui Saussure și Boduen de Courtenay. Formaliștii au fost atrași anume de științificitatea ei pozitivistă (e cunoscută legătura concepției filosofico-lingvistice a lui Saussure cu sociologia pozitivistă a lui Durkheim: vezi despre Emile Durkheim și conceptul său „faptul social” în cartea lui Cătălin Bordeianu *Introducere în sociologia clasică*), de studierea descriptivistă, obiectivist-pozitivistă și abstractă (Bahtin a inclus această concepție filosofico-lingvistică într-un curent de idei

mai larg de sorginte raționalistă carteziană pe care l-a numit „obiectivism abstract”) a „faptului de limbă”, metodă pe care ei au încercat s-o aplice la „faptul literar” (vezi articolul programatic astfel intitulat al lui Iuri Tânianov din antologia *Ce este literatura?*). Astfel formalistii împărtășeau cu toți pozitiștii iluzia epistemologică despre, chipurile, caracterul nonfilosofic al decupării „faptului” și posibilitatea cunoașterii lui ca ceva dat nemijlocit observării și descrierii obiective. Este o iluzie, pentru că faptul nu este un „dat”, ci un produs al unui mod de a vedea și înțelege lumea, este predeterminat de „cum văd eu lumea” (Einstein). Orice fapt este în realitate un produs teoretic al „pre-căutării”, cum a demonstrat Heidegger prin deconstruirea conceptului de „viață” al lui Dilthey. Acesta credea de asemenea că viața poate fi cunoscută în mod nemijlocit ca „trăire”, ca un fapt izolat, fără să conștientizeze faptul primordial al acestui fapt, și anume că însăși noțiunea *viață* conține deja noțiunea mai largă de „vivacitate” ca mod-de-a-fi viață diferit de alte moduri de a fi. O deconstrucție similară a făcut-o Bahtin concepției pozitivistice despre științificitate, pe care se întemeiază noțiunea „faptul literar”. Acesta nu e decât un produs al metodei formale, care din ansamblul întreg de fapte ce constituie conținutul real al vieții omului, al activității lui vitale creatoare, își găsește expresie pleneră numai în cuvântul viu și întreg. Pe acest cuvânt formalistii l-au redus la un „fapt” lingvistic abstract, văduvit de conținutul esențial valoric-estetic și de forma internă a cuvântului viu din limba-convorbire.

Altfel spus, faptul complet de comunicare interpersonală asupra rosturilor existențiale ale vieții, care nu-l pot lăsa estetic indiferent (obiectivism) pe nici unul din participanții la dialog, a fost redus la o noțiune pozitivistă, pragmatic-instrumentalistă, de cuvânt ca mijloc de comunicare ce poate fi descris și cercetat ca un oarecare lucru material ce ar exista izolat de subiectul vorbitor. Această concepție obiectualizantă Bahtin a numi-o „metafizica cuvântului”. Precum pozitivismul are o filosofie a lui, ce-i drept foarte elementară, și formalismul are o estetică, o filosofie elementară a artei, și anume o „estetică materială” care identifică forma artistică cu materialul fonetic sau grafic (literal) al cuvântului artistic, respectiv opera literară integrală cu „literaturitatea”, cu textul ei lingvistic care reprezintă doar forma ei materială exterioară, „substructura” (Adrian Marino). Or, faptul literar integral, structura estetic-artistică individuală a operei, este creația artistică a „lumilor posibile” prin cuvântul întreg. Artisticitatea cuvântului este tocmai expresia pleneră a conținutului estetic al trăirii vieții prin „cuvântul ce exprimă adevărul” privitor la „întrebările ultime”, ca „ce este viața, cum cată să fie?”, ce este „omul din om” ș. a. Acest cuvânt artistic adevărat se naște doar „Când inima-ți frământă / Doruri vii și patimi multe”, când „Ți se pare că pe cap îți cade cerul”. Acest cuvânt deplin nu poate fi judecat cu „Ne-ndurații ochi de gheață”, cu acea „Sură, steapă teorie” despre cuvânt, pe care tocmai conținutul lui plin de tumultul vieții n-o interesa, pentru că lumea i se „părea o cifră” din care a dispărut eul poetic care „Într-o lume de cadavre căuta un suflet viu / Mă zbăteam dorind viață, ce cu sete eu căutam”. Cititorului, care vrea să fie cu eul poetic în „cuvântul-împreună” (C. Noica) al lui, poetica formalistă îi spune că acest cuvânt-împreună nu e treaba ei, că problema ei este doar să descoase *Mantaua* și să arate „cum e făcută”. Cu alte cuvinte, în creația artistică o interesează numai meșteșugul literar bun pentru orice comandă socială venită din afară, nu din trăirea și cugetarea întrebărilor vitale, nu din „propria-ți viață”.

Însă renunțând teoretic la noțiunea „conținut artistic”, în studiile lor literare concrete, cum a demonstrat Bahtin prin exemple concrete, formalistii nu au putut să nu atingă și conținutul cuvântului poetic, dar tocmai că numai îl atingeau, căci ca și în cazul formei îi dădeau o interpretare reduționistă și elementară.

Ei reduceau conținutul estetic-activ la forma lui cea mai elementară – la senzația noutății realizată artistic prin procedeul insolitării sau al dezautomatizării percepției lucrului, adică se opreau la pragul conținutului expresiei artistice, la condiția elementară a ei. Senzația noutății este cu adevărat o condiție primară și indispensabilă a producerii impresiei artistice prin cuvânt. Dar acesta are un conținut estetic mult mai complex și profund. Marii scriitori (la ale căror opere apelau formalistii pentru a-și ilustra ideile prin exemple concrete celebre, extrase din ansamblul operei respective) nu se mulțumeau să producă doar o senzație de noutate, ci exprimau un nou mod de a vedea și de a înțelege lumea prin trăirea estetică plenară a lucrului respectiv, trăire care, doar declanșată de senzația noutății, este o trăire totală a omului ce conține și o simțire profundă, dar și o cugetare profundă, cum a observat B. P. Hasdeu referitor la poezia lui Mihai Eminescu. Anume în analiza-descompunere a marilor opere formalismul și-a trădat cel mai izbitor limitele metodei lui: descompunând opera în unități elementare, în procedee, și cercetându-le cu lupa, ei pierdeau opera în ansamblu. Acest ansamblu nu poate fi cuprins făcând abstracție de conținutul ei estetic-artistic, fiindcă anume conținutul adună și ține împreună (con-ține) toate elementele operei de artă literară într-o structură ideatico-artistică unitară și individual unică. Păcatul original al formalismului este nu studierea meticuloasă a formei operei literare, dimpotrivă, releva Bahtin, acesta e meritul lor principal, aici ei au contribuțiile cele mai importante la poetica operei literare, ci faptul că, descompunând-o în elementele ei constitutive, ei pierd forma anume ca formă artistică, ca ansamblu unitar și individual al acestor elemente, ca structură artistică. Tot așa cum lingvistica formală, descompunând limba într-un sistem general de unități minimale ale ei, de mijloace de comunicare, pierde limbajul ca act comunicativ-individual și creator, formalistii găsesc în opera literară doar procedeele generale, nu și funcțiile lor artistice concrete în structura de ansamblu a operei literare. Altfel spus, pentru formalisti în lingvistică și în poetică cuvântul este doar mijloc, nu și enunțare efectivă, expresie artistică totală a unei viziuni originale în opera care înnoiește modul de a vedea și înțelege lucrurile, lumea și locul omului în ea.

Un răspuns, mai exact o parte de răspuns, la întrebarea de ce Bahtin a renunțat la „discurs” și folosește numai «слово» ar fi: el și-a pus drept obiectiv principal eliberarea cuvântului din prizonieratul formalismului care a extins noțiunea lingvistică de cuvânt-mijloc, de semnificant al unui semnificat, indiferent de conținutul acestuia de adevăr, bine și frumos, asupra cuvântului poetic – expresia plenară a cuvântului întreg, viu, tocmai ceea ce face din el cuvântul „limbajului absolut” (E. Coșeriu). Nu este o hiperbolă această definiție, dacă ne gândim că în toate limbajele specializate, care se înmulțesc vertiginos odată cu amploarea crescândă a revoluției științifico-tehnice și atrag în sfera de comunicare specializată din ce în ce mai îngustă tot mai multe cuvinte din limba naturală, nu găsim cuvântul întreg.

Să explic această afirmație. Un limbaj specializat nu are nevoie de cuvântul întreg cu ambiguitățile, redundanța și labilitatea lui semantică. De aceea limbajele specializate preferă neologismele cuvintelor neoașe cu alaiurile lor de asociații și conotații adiacente. În cazul cuvântului neoaș din câmpul lui semantic, fără hotare tranșante cu alte cuvinte, se taie anumite porțiuni ce se despart prin hotare terminologice delimitate cu maximă strictețe posibilă, mobilitatea semantică fiind redusă până la o maximă imobilitate. Ce se întâmplă cu cuvântul întreg, de exemplu „timp” sau „spațiu”, când el devine termen științific în fizică, astronomie etc.? Aici el semnifică ceea ce Heidegger a numit „timp calculat” [7, p. 39], adică un timp constituit din unități matematice, cantitativ identice, care ne ajută să ne orientăm pe calea urmării unor scopuri investigaționale sau practice.



Acest timp obiectualizat, adică pus în față și matematizat, răspunde unor trebuințe reale ale omului. El este folositor în domeniile respective atâta timp cât nu se uită că e vorba de o abstracție-unealtă, că el nu este „timpul autentic”. Acest timp nu poate fi obiectul nostru exterior pentru că noi trăim în el cu întreaga ființă umană care este „o continuă ajungere la prezență”, adică la „aici-acumul” ființării omului în lume. Legătura dintre timp și ființa umană ca om întreg este atât de strânsă, indisolubilă, încât ființa devine cea de-a patra dimensiune a timpului. De aceea Heidegger a definit timpul autentic ca „timp cvadridimensional”, în care ființa umană este o componentă indisolubilă. Timpul calculat nu este nici bun, nici rău, el nu poate fi nici pierdut-uitat, nici regăsit-amintit, întocmai ca un cuvânt din dicționar pe care-l regăsim mereu același și la locul lui. Numai din timpul autentic, din timpul-trăire-retrăire-visare se nasc opere memorabile ca *Amintiri din copilărie* sau *În căutarea timpului pierdut*, în care timpul cvadridimensional este personajul principal. În asemenea opere devine evident că între timp și memorie nu există o relație numerică, ci una axiologică (valorică), memoria omului fiind o facultate umană de orientare axiologică în timp: memoria reține din trăirile umane ceea ce are o valoare deosebită pentru existența umană.

Și din punct de vedere al spațiului calculat, „departe” și „aproape” sunt noțiuni vagi, goale, care capătă un conținut concret, exact definit numai fiind transpuse în unități de măsurare a spațiului (metri, kilometri, ani-lumină). Pe un asemenea „aproape” eu nu-l pot rosti cu întreaga ființă astfel ca tu „de mine încet să te apropii” și să fii aproapele meu. La Eminescu iubita este mai des așteptată să vină, să se apropie decât prezentă, așteptarea înfrigurată a ajungerii ei în prezență este măsura valorii supreme a trăirii intense a omului în timpul autentic. Acest „aproape”, incalculabil în dimensiuni fizice, capătă în „limbajul absolut” dimensiuni valorice existențiale cât se poate de concrete. În spațiul calculat, ca și în timpul calculat, asemenea mutații de sens au devenit imposibile, din acest cuvânt-termen imaginația nu-și poate lua zborul de pe suprafața terestră, fizică sau geometrică, în lumea spirituală a trăirii-ființării omului ca ființă finită, în el omul nu poate locui poetic, iertată fie-ne această parafrază, prozaizare a versului lui Hoelderlin: „În chip poetic locuiește omul pe pământ”, tălmăcit în limbaj filosofic de Heidegger.

La fel adverbele „aici” și „acolo”, „acum” și „odată”, cuvinte abstracte, devin cât se poate de concrete când le raportăm la „omul vorbitor” (Bahtin), la eul aceluia care vorbește cu tu, un alt eu vorbitor, căci unde este în text un „aici” și „un acum”, este și un eu care ne spune ceva anume, așezând cuvântul într-un spațiu și un timp concret al unui „univers al vieții” (Husserl), care are în centru un eu, un autor al enunțului generator de sens și de comunicare dialogică.

Cuvântul „limbajului absolut” pe care omul îl rostește cu întreaga-i ființă este ceva mult mai mult decât un semnificant material convențional al unui oarecare semnificat, un concept mental general. El este cuvânt-voce, expresie individuală a unei personalități întregi și responsabile pentru al său cuvânt-voce. Acesta nu poate fi găsit în limba-sistem sincron de semne identic mereu cu sine însuși, adică în „limba-ergon” (Coșeriu), produs gata făcut. De altfel, însuși Saussure în ultimele sale manuscrise, editate postum abia în anii '60 de Jean Starobinski, este frământat de întrebarea: cum poate fi pus în mișcare sistemul static al limbii, cum sistemul devine discurs? La această întrebare, la care marele lingvist nu găsea răspuns, vor încerca să răspundă continuatorii săi prin „lingvistica discursului” care, cum a observat E. Coșeriu, fiind bazată pe concepția lui Saussure, rămâne în limitele gramaticii. Or, pentru gramatică limba moartă și limba vie sunt obiecte identice de cercetare lingvistică. De aceea spiritul viu al limbii nu poate fi cunoscut prin

gramatică, ci numai prin actele de comunicare dialogică, de con-vorbire între vorbitorii limbii respective.

Schleiermacher, fondator al hermeneuticii generale ca dialog intersubiectual cu textul, scria: „Expresia lingvistică, chiar și fixată în scris, nu este complet detașată de autor, chiar dacă regulile alcătuirii ei sunt impersonale. Discursul este o obiectivare, o transpunere a unui spirit viu în lumea obiectelor. Limbajul, mai ales atunci când este fixat prin scris, poate fi perceput asemenea lucrurilor, dar în mod original el este expresia unui spirit. Prin urmare pe lângă aspectul gramatical impersonal, discursul este și actul unei individualități care vrea să se exprime” [8, p. 8]. Acest principiu al individualității creatoare ca autor al expresiei, ca factor principal al originării discursului, a fost o mare descoperire a filosofiei și esteticii romantice a cuvântului, dar el a fost dat uitării și chiar combătut ca o manifestare a subiectivismului idealist în epoca dominării pozitivismului, a formalismului logic și lingvistic, când discursul scris a fost detașat de autorul lui, de activitatea lui verbală spontană în vorbire, ajungându-se chiar la o contrapunere categorică: dialog oral vs text scris, de exemplu în hermeneutica lui P. Ricoeur, apropiată de formalismul structuralismului semiotic francez. De aceea o „lingvistică a discursului”, care reduce acest fenomen spiritual complex la aspectul lui gramatical impersonal, la discursul unui „subiect” gramatical-impersonal, la acel Se reflexiv-impersonal a lui Heidegger și face din spiritul viu al subiectului o sperietoare idealistă-misticistă, transformă și discursul într-un cadavru lipsit de viață al logicii și lingvisticii formale. Acest „discurs” este la fel de înstrăinat, ca și *langue – sistem* al lui Saussure, de vorbirea individuală vie, iar aceasta, la rândul ei nu poate și nici nu vrea să se recunoască în acest discurs mort, gramaticalizat.

„La început a fost cuvântul” zice evanghelistul Ioan. Nu, „La început a fost fapta” îi dă Goethe replica prin gura lui Faust. Cine are dreptate, genialul evanghelist sau genialul poet? Dacă ne închipuim un „dialog al morților”, Bahtin (care deja „a participat” ca personaj literar la un asemenea dialog în două drame de acest gen, inspirate din filosofia sa a dialogului), ar zice că ambii au partea lor de adevăr, pentru că fapta omenească, ca acțiune socială prin definiție, este o faptă de colaborare între oameni, care ar fi imposibilă fără comunicare verbală. Pentru om, zice Bahtin, „a fi înseamnă a comunica”, iar a comunica înseamnă mai mult decât un schimb de mesaje, cum este tratată ea în teoria informatică. Comunicarea verbală este „un eveniment al co-ființării” (событие события), un eveniment care generează o schimbare esențială în ființarea fiecărui participant la dialog. Cuvântul este nu numai istorisire despre faptă, el însuși este cuvânt-faptă, care săvârșește o transformare în modul nostru de a fi și înțelege lumea umană, lumea valorilor și a sensurilor (rosturi existențiale). Deci cuvântul și fapta au fost de la început și sunt de-a pururea împreună, ca două forme îngemănate de manifestare a omului ca ființă creatoare de lucruri-valori și de sensuri-rosturi. De aceea „cuvântul” lui Bahtin nu poate fi înghesuit în noțiunea îngustă de cuvânt a lingvisticii structurale, pe care poetica formală o aplica la studierea limbajului poetic ca fiind o unitate minimală a acestuia. «Слово» avea la el o încărcătură polemică ce ținea în concepția formalistă despre cuvânt și limbajul poetic.

Bahtin a observat că lingvistica formală s-a constituit ca disciplină filologică aparte pe calea studierii limbii străine moarte, de aceea și limba vie ea o studiază tot ca pe o limbă străină moartă. De aceea este atât de greu de însușit o limbă străină vie prin studierea lingvistică a lexicului și gramaticii ei. Mai mult chiar, limba maternă îi apare vorbitorului ei ca străină și incognoscibilă. O ilustrare vie și umoristică a acestui adevăr este episodul cunoscut din *Amintiri din copilărie* despre învățarea pe de rost a răspunsului la întrebarea „Ce este gramatica limbii române?”. „Mi-ți-i, ni-vi-li, me-te-îl-o, ne-ve-i-le. Și alte iznoave hăzoase ca acestea”, pe care vorbitorul limbii le folosește inconștient,

dar efectiv în vorbire, contopite în enunțuri concrete, dar care, extrase din aceste unități întregi de sens, devin pentru el fără nici o noimă, „iznoave hăzoase”. Vorbitorul nu le poate pricepe rostul lor, pentru că în vorbire se receptează doar unitățile întregi de sens care sunt enunțurile. Recitind acest episod, te întrebi dacă ținta ironiei autorului este numai Trăsnea cel greu de cap sau și, ori poate în primul rând, această reprezentare gramaticală a limbii care îl înstrăinează pe vorbitor de propria limbă maternă, ceea ce îi provoacă o reacție firească de împotrivire la o asemenea învățare a limbii: „Dă, gramatica să zicem că n-o înțeleg și s-o lăsam la o parte (...) D-apoi românește este „ce ne învață a vorbi și a scrie bine într-o limbă” parcă-s cuvinte românești, ce naiba! (...) Îndrăcit lucru! Cum să scrii într-o limbă? Poate cu limba, mai știi păcatu?”.

La baza noțiunii lingvistice de cuvânt ca unitate minimală a propoziției stă concepția atomistă-asocianistă [9, p. 10-18]. Conform acestei concepții, limba poate fi cunoscută prin studierea formelor ei cele mai elementare, adică prin analiza-descompunere a organismului ei viu care ființează numai ca un tot întreg în mișcare, iar apoi prin asocierea lor cu ajutorul unor reguli gramaticale de reunire a lor în cuvinte, propoziții, fraze etc. În fond, într-un mod similar Jakobson definește în articolul *Lingvistică și poetică* funcțiile principale ale limbajului ca o proiecție a cuvintelor de pe axa paradigmatică pe axa sintagmatică, combinatorie. Astfel că mecanismul limbajului, pe care Saussure nu știa cum să-l pună în mișcare, funcționează cât se poate de simplu și de perfect, însă cu o singură condiție trecută sub tăcere: această funcționare presupune deja cunoașterea limbii de către vorbitorii ei, care o folosesc în scopuri comunicative, ci nu teoretic-investigaționale. Or, tocmai în această condiție se ascunde întrebarea-cheie cu privire la cunoașterea limbii, formulată tranșant de către Eugen Coșeriu: Ce trebuie să înțelegem prin a ști o limbă? Știința lingvistică despre limbă sau „știința limbii”, proprie numai vorbitorului ei, știință pe care el o posedă înainte de a o învăța la școală sau a se dedica studierii ei lingvistice. Această știință se formează și se realizează numai prin însuși actul de vorbire, pentru că limbajul este prin originea și natura lui un act de con-vorbire, adică este dialog între vorbitori.

De aceea acel raport dintre știința lingvistică despre limbă și „știința limbii” postulat de Saussure trebuie răsturnat, deoarece, zice E. Coșeriu, nu vorbirea se bazează pe cunoașterea teoretico-lingvistică a limbii, ci invers, lingvistica, dacă se vrea o „lingvistică integrală”\*\*, o știință despre limbajul omenesc în totalitatea existenței lui reale, trebuie să ia ca punct de plecare (con)vorbirea și să-și redefinească noțiunile principale în baza altui postulat: știința reală a limbii este în primul rând știința de a crea în limbă prin cuvânt noi sensuri și posibilități de exprimare a lor. Limba vie nu este numai „ergon” (produs, ceva deja spus), ci înainte de toate este „dynamis”, „energeia”, adică mișcare înnoitoare și putere de creare de noi posibilități de a spune ceea ce încă nu a fost spus, de a încuvânta „necuvintele”.

Și Bahtin a devenit conștient, încă în anii '20, de necesitatea unei noi științe despre limbă, care, bazată pe „filosofia dialogului” (această denumire aparține lui H.-G. Gadamer [10, p. 86-87], însuși Bahtin vorbea de „dialogism” și „dialogistică”) să aibă ca obiect principal de cercetare nu raportul direct cuvânt-lucru, adică nu cuvântul despre obiect, ci raportul cuvânt – cuvânt și formele stilistice în care „cuvântul propriu” al eu-autorului enunțului cuprinde în sine sau se raportează la „cuvântul străin” despre același lucru. La Bahtin e vorba nu de o lingvistică nouă (cum e „lingvistica integrală”), ci de un mod nou interdisciplinar de a concepe și studia limba și ca produs, ca „dat”, și ca act creator de comunicare verbală și nonverbală, interpersonală sau intersubiectuală, pe care el îl va numi mai târziu, la începutul anilor '60, „metalingvistică”\*\*\*. Aceasta trebuie să includă și

o nouă lingvistică împreună cu alte științe despre **om ca subiect creator** în toate domeniile de activitate vitală, și în primul rând în comunicarea verbală.

Acum pot completa răspunsul la întrebarea de ce Bahtin a preferat „slovo” lui „discurs”. El a vrut să repună în drepturi depline cuvântul întreg în limbajele culte scrise, în primul rând în estetică și poetică. *Slovo* ca un cuvânt întreg este contrapuz nu atât discursului, cât formalizării cuvântului în lingvistică, specializării dispersante a lui în lexem, fonem, morfem, semantem etc. Cu acest „cuvânt” lingvistic nu pot fi construite decât mostre exemplare de propoziții și fraze în manuale, nicidecum enunțuri adevărate, care în limbajele reale ale comunicării în domenii concrete ale activității umane sunt replici de dialog. Inclusiv în textul literar (în sens larg de „scriere”) care, conceput și astăzi ca un discurs monologic, omofon, este o țesătură de cuvinte-enunțuri, fiecare enunț având un subiect, un eu-autor. Deci textul literar, în concepția lui Bahtin, nu este un discurs omogen și continuu al unui singur eu-autor, ci o țesătură complexă de cuvinte proprii ale eului-actor și cuvinte străine ale altui eu, autonom ideologic și stilistic de eul autorului. „Discursul” nu-l satisfăcea pe Bahtin prin faptul că provenea dintr-o concepție raționalistă și logic formală, amintea de *Discursul despre metodă* al lui Rene Descartes și de alte tratate construite în forma unui demers logic sau retoric, riguros sistematizat. Înlocuirea „vorbirii” (parole) prin „discurs” în „lingvistica discursului” și extinderea acestui termen asupra limbajului artistic nu putea fi acceptată de Bahtin pentru că discursul, în accepția lui tradițională, raționalistă, logic formală, nu putea defini specificitatea cuvântului artistic, în special a cuvântului „romanesc” care este un „cuvânt bivoc” și care are o logică vie a lui, incomparabil mai subtilă și mai flexibilă.

Urmărind în studiile sale de poetică istorică a romanului formarea multiseclară a cuvântului romanesc ca un tip nou de cuvânt artistic, Bahtin a constatat că acest tip de cuvânt a evoluat de la cuvântul-discurs, logic sau retoric, la cuvântul-enunțare stilistic individualizată și diversificată, tot mai mult apropiindu-se de oralitatea cuvântului-voce, de la cuvântul monologic, cuvântul-canon literar în care se exprimă și autorul și personajele lui la o plurivocitate polifonică și pluristilistică.

„Cuvântul romanesc” nu poate fi înghesuit în „discurs”, fără a fi redactat în conformitate cu stilistica retoric-elocventă tradițională, care nu cunoaște cuvântul viu, ci doar cuvântul-manechin, iscusit meșteșugit, dar lipsit de viață, cu toate devierile ei imprevizibile de la „normalitate”, corectitudinea șlefuită până la o suprafață strălucitoare, dar prin care nu transpare „forma internă” plină de viață a cuvântului real.

Apropo, și E. Coșeriu era de părere că problematica discursului cercetată de lingvistica discursului, care ca lingvistică a textului („analiză transfrastică” a lui) nu reprezintă „decât o parte a gramaticii” [12, p. 147], nu acoperă nici pe departe problematica integrală a vorbirii, care continuă să rămână nestudiată, ceea ce constituie o mare lacună a lingvisticii contemporane. E. Coșeriu releva: „Nu avem încă o lingvistică a vorbirii ca disciplină temeinic constituită” [12, p. 140]. Desigur, el avea în vedere nu cercetările dialectologice ale graiului, nici abordarea limbii literare vorbite din punct de vedere al unor devieri de la „limba corectă” de manual, ci acea „lingvistică a vorbirii” care să constituie temelia „lingvisticii integrale”, având ca obiect principal de cercetare „știința limbii” ca „știință de a crea în limbă”, de a da o nouă viață cuvântului prin folosirea lui expresiv creatoare în procesul comunicării interpersonale între (con)vorbitorii limbii.

În lumina celor spuse mai sus despre conceptul bahtinian „cuvânt romanesc”, ce reprezintă cel mai plener dialogismul cuvântului oral în textul scris, devine clar, sper, de ce Bahtin a insistat asupra termenului «словесное творчество», care contemporanilor săi li se

părea deja vetust, arhaic-grandilocvent. Pe lângă faptul că el opunea «словесность», care implică adjectivul «изыщная» (artă frumoasă), termenului formalist «литературность», pentru Bahtin era important să releve legătura originară și indisolubilă a cuvântului literar-artistic cu formele estetico-artistice ale cuvântului creației poetice populare. Estetica sa a cuvântului nu se limita la creația literară, ci cuprindea și experiența milenară a creației verbale orale.

În manuscrisul postum *Problema genurilor de vorbire* [14] găsim proiectul unei ample cercetări a evoluției istorice a genurilor literare din genurile creației orale a cuvântului poetic. Cu părere de rău, și acest proiect nu a putut fi dus la bun sfârșit. Însă cartea sa despre opera lui Rablais, originalitatea căreia el o definește dezvăluind rădăcinile poeziei ei în creația populară din epoca medievală și Renașterea europeană, ne dă o idee destul de cuprinzătoare despre concepția lucrării sale neterminate. Nu e vorba despre studierea unor teme și motive folclorice în literatura „cultă”, adică scrisă, ci de o idee mult mai profundă despre „memoria literaturii” care se transmite prin poezia genurilor. Creația verbală orală a popoarelor a pus temeliiile literaturii culte, care continuă să se alimenteze cu sevele rădăcinilor ei adânci în creația populară orală, seve care circulă neconținut prin cuvânt. Când legătura cuvântului scris cu cuvântul vorbit de popor slăbește, limba și literatura cultă îmbătrânește și moare. Această legătură reînvie prin folosirea creatoare originală a cuvântului întreg. Scriitorul original este și originar, vine de la originea cuvântului viu, el este ca și cum „cel dintâi scriitor” care se adapă la apa neînchepută a vieții cuvântului, la izvorul viu care este limba orală. Literatura care se inspiră numai din literatură, adică din „viața” literaturizată a cuvântului, este, scria Bahtin, „literaturitatea” meseriașilor, care se naște și moare uitată în paginile revistelor literare, fără să poată trece din Timpul mic al contemporaneității în Timpul mare al istoriei. Aceste origini ale marilor tradiții ale creației verbale populare nu trebuie căutate numai decît în timpuri străvechi, pentru că tradiția, cum spunea Gadamer, vine ea însăși la noi, dacă știm să o întrebăm și să ascultăm atent ce ne spune ea prin cuvânt.

Și acum am ajuns la ultima parte a întrebării noastre: de ce traducătorul român a făcut o opțiune inversă, în favoarea „discursului”? Rațiunea acestei opțiuni este, cum am spus, cât se poate de întemeiată. Traducând «слово» prin „discurs”, el a vrut să releve faptul că la Bahtin cuvântul este mai mult decît cuvântul în înțelesul lui obișnuit, este discurs. Deci a preferat o traducere interpretativă uneia literale, care să ne dea o idee mai adecvată despre conținutul conceptual pe care Bahtin l-a investit în «слово». Într-adevăr, *слово* este mai aproape de discurs decît de cuvântul în înțelesul „obișnuit”. Dar care este acest înțeles obișnuit al „cuvântului”? Semnificativă această opțiune! Căutând cuvântul cel mai potrivit pentru conceptul bahtinian investit în *слово*, traducătorul a uitat că tocmai „cuvântul” nostru latino-român exprimă cel mai bine, prin originea formei lui interne, acest concept. Doar „cuvântul” este descendentul direct (singurul, se pare, din toate limbile romanice) al etimonului latin „conventum” – înțelegere asupra unor lucruri de importanță vitală pentru întreaga comunitate obținută într-un „conventus” – întrunire, adunare împreună a membrilor comunității. Deci „cuvântul” nostru a fost de la origine „cuvânt-împreună al rostirii românești” (C. Noica). Aname în acest sens obișnuit românii din toate țările românești l-au folosit timp de secole și ni l-au transmis și nouă, românilor de astăzi. Aname în acest înțeles de cuvânt-enunț într-o con-vorbire, care originează într-o situație de comunicare ce-i face pe membrii comunității „a se întruni mereu” („conventare”) pentru a pune țara la cale prin luări de cuvânt. Când luăm cuvânt într-o adunare publică sau scriem un „cuvânt înainte” la o carte, nimeni nu se gândește la o „unitate de bază a vocabularului care

reprezintă asocierea unui sens și a unui complex sonor”, adică la o noțiune lexicografică a cuvântului, ci anume la cuvântul-enunț ca replică de dialog la alt cuvânt-enunț deja rostit sau anticipat, adică ne gândim la rostirea „cuvântului împreună”. Or, în dicționar, ca și în lingvistică în general, lucrurile ne apar răsturnate cu capul în jos: în capul articolului este pusă o noțiune lingvistică abstractă și formalizată, iar sensurile reale ale cuvântului sunt prezentate ca niște exemple de sensuri particulare ale unor expresii concrete, derivate, chipurile, din noțiunea generală. În realitate, ele nu derivă din aceasta, ci mai curând o contrazic și ne conduc la sensurile reale derivate din sensul original al „cuvântului”, dat la coada articolului ca o oarecare etimologie. În realitate, sensul lui original este și sensul general, obișnuit, din care au originat înțelesurile particulare ale expresiilor-exemple ca lăstari noi ai cuvântului-rădăcină.

De altfel, „cuvântul” are o rădăcină comună cu „evenimentul” ce „sur-vine” și exprimă adecvat ceea ce Bahtin numea «событие со-бытия» – „evenimentul coființării”, adică al conviețuirii prin con-venire. Sensul original al „cuvântului” exprimă deci originea tuturor cuvintelor ca evenimente încuvântate ale adunării împreună și ale convenirii asupra unor lucruri de primă însemnătate. Altfel spus, „cuvântul” nostru exprimă originea și natura dialogică a limbajului omenesc în genere.

Opțiunea traducătorului pentru traducerea lui „slovo” prin „discurs”, ci nu prin „cuvânt” este simptomatică pentru modul în care noțiunile teoretico-lingvistice abstracte se substituie în conștiința noastră lingvistică scolastică conținutului real al cuvântului întreg și opacizează forma lui internă care conține sensul-matrice originat dintr-o situație reală și dintr-o trebuință fundamentală a comunicării umane. Este un simptom al uitării înțelesului „obișnuit”, cel real al cuvântului. Această uitare este condiționată de presiunea crescândă pe care formalismul „teoretismului abstract” (Bahtin) o exercită prin limbajele specializate, formalizate, convenționalizate, inclusiv prin limbajul lingvistic, asupra conștiinței lingvistice a vorbitorilor școliți, obișnuiți cu o limbă vorbită „ca din carte”, cu discursuri excesiv logicizate în care cuvântul, redus la rolul umil de simplu mijloc, de slugă – „semnificație a semnificatului”, adică a noțiunii abstracte, nu mai este un cuvânt întreg și viu. Traducătorul, prin cedarea făcută acestei presiuni, a ratat șansa de a recuceri și elibera împreună cu «слово» și „cuvântul” nostru din prizonieratul „lingvisticității” lui. Avem de a face aici cu un fenomen mai larg de confundare a planului ontic al existenței limbii ca fenomen real cu planul ontologic al limbii ca obiect de cercetare în lingvistică, dar și în alte științe despre limbă (sociologia sau psihologia limbii, de exemplu), dar acest aspect epistemologic ce ține de filosofia limbii depășește cadrul acestui articol.

(Va urma)

## Note

1. M. M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, trad. de N. Iiescu, prefață de Marian Vasile, Editura Univers, București, 1982.

2. *Лекции М. М. Бахтина 1924-1925 гг. 4-я лекция (25 окт. 1924)* // Бахтин, М. М.: *Pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли*, СПб, РХГИ, 2001. Aceste manuscrise inedite au fost publicate prima dată în culegerea *М. Бахтин как философ*.

3. М. М. Бахтин, *Из записей 1970-1971 годов // Эстетика словесного творчества*, Москва, Искусство, 1979.

4. M. Heidegger, *Întrebare privitoare la tehnică* // M. Heidegger, *Originea operei de artă*, trad. Th. Keininger, G. Liiceanu, studiu introd. C. Noica, Editura Humanitas, București, 1995.
5. *Ce este literatura? Școala formală rusă*, Editura Univers, București, 1983.
6. M. M. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Искусство, Москва, 1979.
7. M. Heidegger, *Timp și ființă*, trad. din germană Dorin Tîlincă și Mircea Arman, studiu introd. de Radu Enescu, Editura Jurnalul literar, București, 1995.
8. F. E. D. Schleirmacher, *Hermeneutica*, trad., note și studiu introd. de Nicolae Râmbu – Editura Polirom, Iași, 2001.
9. T. S. Cazacu, *Perspectiva istorică a problemei limbajului. I.I. Asocianismul mecanicist* // Idem. *Limbaj și context. Problema limbajului în concepția exprimării și a interpretării prin organizări contextuale*, Editura Științifică, București, 1959.
10. Г. Г. Гадамер, *Актуальность прекрасного*, Искусство, Москва, 1991.
12. E. Coșeriu, *Lingvistică din perspectivă spațială și antropologică. Trei studii*, prefață de Silviu Berejan și un punct de vedere editorial de Stelian Dumistrăcel, Editura Știința, Chișinău, 1994.
14. М. М. Бахтин, *Проблема речевых жанров* // *Эстетика словесного творчества*, Искусство, Москва, 1979.

\* În ultima notă din manuscrisul unei lucrări de sinteză, un proiect nerealizat, Bahtin va scrie: „Atitudinea mea față de formalism: înțelegerea diferită a specificității, ignorarea conținutului conduce la „estetica materială”, nu „facere”, ci „creație” (din material rezultă numai o „confecție)”... [3, p. 372].

\*\* Mai concret despre acest concept al lui E. Coșeriu și conținutul lui filosofico-lingvistic vezi articolul meu *Fondul epistemologic și umanistic al conceptului de „lingvistică integrală”* // *Metaliteratura*, 2001, vol. 2.

\*\*\* Mai concret despre conceptul „metalingvistică” vezi articolul meu *Metalingvistica sau dialogistica enunțului* // *Revista de Lingvistică și Știință Literară*, 2005, nr. 1-3.

#### **Anatol GAVRILOV. Some words about “our latin-romanian word”**

Taking into consideration the Romanian translation of Backtinien terms «слово» and «словесное творчество» through discourse and literary creation, the author tries to elucidate some essential aspects of dialogical theory about words. The author considers that only the Latin-Romanian term „word” (cuvânt) expresses most truly the Backtinien concept of «слово высказывание».

Relația dintre filosofie și teologie (credință) nu trebuie privită drept un binom salvator al concepției moderne despre filosofia religiei în gândirea epocii actuale. Sunt mulți creștini și astăzi care consideră interesul pentru teologie apăsător, atâta timp cât teologia a fost deseori sursă pentru erezie. De asemenea, există și gânditori de marcă ai filosofiei care au rețineri în ceea ce privește caracterul onest al apropierii de credința religioasă. În aceste condiții, avem convingerea că ne aflăm în fața unei relații firave, susținute de cele mai multe ori de întâlniri provocatoare de suferință.

Locul filosofiei religiei, în totalitatea „philosophiei perennis”, este alături de celelalte științe filosofice care converg către ceea ce nu putem justifica rațional. În filosofia religiei va fi interogată *fenomenul religios* în esența sa. Va fi explicat acest fenomen prin funcția pe care o îndeplinește atât pentru om, cât și pentru societate. În multe situații, filosofia religiei va trebui să se raporteze critic în fața acestui „fenomen”, *religia*.

În enciclica *Fides et ratio*, papa Ioan Paul al II-lea reia noțiunea de *filosofie creștină*, garantându-i *legitimitatea* din punct de vedere filosofic. Pentru a compune un discurs filosofic asupra filosofiei creștine, va fi nevoie de introducerea noțiunii de *epoché* (punerea între paranteze) a credinței și de *reconducerea filosofică* a teologiei [1, p. 38.]. „Norul obscur” al misterului care-i separă pe credincioși de necredincioși va ajuta la elaborarea unui plan de înțelegere echilibrat și comunicabil al filosofiei creștine, folositoare atât unora, cât și celorlalți.

Scopul acestui studiu este de a parcurge drumul întâlnirii dintre credință și rațiune, de a prezenta plenar tensiunea dintre „cele două aripi”, de a aprofunda conceptul de filosofie creștină, de a identifica acest concept cu gândirea filosofică tomistă, cu intenția de a fortifica inteligența și credința.

**„Cu totul aparte”, Sfântul Toma.** Știm că a existat în Evul Mediu un călugăr care ne-a arătat că singurul mod de a se ajunge la existența lui Dumnezeu este prin existența creaturilor (*a posteriori*) și nu prin intuiția directă a acestei existențe (*apriori*). Acest principiu al *cauzalității existențiale*, după cum se știe, are ca fundament intrinsec însăși *incontestabilitatea* existențială. Acest parcurs filosofic, numit tehnic argumentul cosmologic, a fost rezumat astfel [2]: există ființe schimbătoare limitate; existența prezentă a fiecărei ființe limitate și schimbătoare este cauzată de o altă existență; nu poate exista un lanț regresiv infinit de cauze ale ființei; de aceea, există o Cauză primă a existenței prezente a acestor ființe; această Cauză primă trebuie să fie infinită, necesară, eternă, simplă, neschimbătoare și una singură; cauza primă necauzată este identică cu Dumnezeuul tradiției iudeo-creștine.

Călugărul de care am pomenit, numit Toma de Aquino\*, a făcut revoluție în gândirea umană, dezvoltând un sistem filosofico-teologic, a cărui incontestabilitate va deveni *fundamentul metafizic existențial* al cercetărilor ulterioare din filosofia religiei. Schema logico-rațională propusă de Toma și bazată pe realitate ne va ajuta să înțelegem de ce ființele limitate trebuie să fie cauzate. Ceea ce va aprofunda ulterior filosofia religiei este adevărul ca afirmație incontestabilă despre existența lui Dumnezeu. Fragmente din *Summa Theologiae*,



cum ar fi: I, 2, 3; I, 3, 4; I, 44, 1, și din *Summa contra Gentiles* I, 13, ne îndreptătesc să citim acest argument cosmologic într-o formă „compactă” din punct de vedere logic și metafizic. Această *consecvență* logico-metafizică a sistemului tomist ne va dispune înțelegerea pentru a accepta teismul creștin fără contradicții interne.

În prologul la *Summa Theologiae*, Toma de Aquino menționa, parafrazându-l pe Sfântul Paul (*ICor* 3, 1), că scopul operei sale este de a prezenta atât debutanților, cât și începătorilor, în formă sintetică și ordonată, „ceea ce aparține religiei creștine” [3, p. 38]. A reușit acest lucru într-o formă cu adevărat extraordinară, deoarece până astăzi opera sa constituie expresia perfectă a acelei *sensibilități intelectuale* specific creștine. Apărut în scolastica Evului Mediu, Sfântul Toma marchează gândirea filosofică și teologică catolică până în prezent. El este, fără îndoială, un clasic ce aparține în formă electivă filosofiei religiei, indiferent cum conferim operei sale conceptul modern al acestei discipline.

„Cu totul aparte”, Toma de Aquino, ca filosof, va fi îndeosebi preocupat de cercetarea metafizică, aceasta dezvoltându-se din desăvârșirea sa religioasă. Obiectul religios, relația cu Dumnezeu, problema semnificației vieții va constitui centrul preocupărilor sale. Sistemul său va privilegia aplicarea disciplinelor științifice și procedura rațională în domeniul filosofiei și teologiei, pe baza unei existențe umane *înțelese ca religioasă*. Aceasta o demonstrează cu prisos biografia autorului: „...el a avut marele merit de a pune în prim-plan armonia care există între rațiune și credință. Lumina rațiunii și cea a credinței, ambele provin de la Dumnezeu, spunea el; de aceea nu se pot contrazice între ele” [FR, n. 43].

Geniul filosofic al Sfântului Toma s-a verificat în felul cum și-a asimilat atât de bine predecesorii. Gânditori de prestigiu ai operei tomiste, în special E. Gilson și C. Fabro, au crezut că pot identifica gândirea sa cu cea a lui Avicena sau a lui Boetius, a lui Pseudo-Dionisie, a lui Aristotel, până chiar și cu cea a lui Platon. De fapt, pe Toma nu l-au putut identifica cu niciunul dintre predecesorii săi. El este un gânditor original, care a făcut marea și epocala descoperire că: „la nivel ontologic, perfecțiunea maximă este perfecțiunea ființei și că orice altă perfecțiune este dotată de realitate doar în măsura în care participă la perfecțiunea ființei” [4, p. 21].

Atunci când *Summa* a prezentat „ceea ce aparține religiei creștine”, a făcut-o expunând conținutul doctrinal al *sacrei doctrine* și al elaborărilor sale științifico-teologice din acea epocă. Acest fapt a necesitat utilizarea unor metode raționale și a unor mijloace de lucru filosofice. Odată cu Toma, teologia va face referire la considerațiile filosofice care se vor dezvolta ulterior în context propriu. Astfel, Sfântul Toma își va exprima filosofia personală în întreaga sa operă teologică.

„Când Sfântul Toma vorbește ca filosof, sunt avute în vedere doar demonstrațiile lui, și nu contează că teza pe care o susține apare așa cum o arată credința, pentru că el niciodată nu determină intervenția ei, și nu ne pretinde niciodată să determinăm intervenția acesteia din urmă în dovezile a ceea ce el consideră ca rațional de demonstrat” [5, p. 39].

Prin urmare, este important să se surprindă această clarificare făcută de experții în domeniu, astfel încât să se poată stabili legătura intrinsecă dintre teologie și filosofie, dintre rațiune și credință. În mod curent, când se vorbește despre Sfântul Toma, sunt dezvoltate trei dintre ariile legate în mod special de problematica filosofiei religiei. Prima se referă la modul cum obiectul religios poate fi înțeles din punct de vedere filosofic. Este vorba despre problema dovedirii existenței lui Dumnezeu, a conceptului de Dumnezeu și a discursului lui Dumnezeu. Cea de-a doua se referă la relația lui Dumnezeu cu oamenii; cea de-a treia, la adorarea lui Dumnezeu, prin urmare, la practica religioasă pe care Toma o va numi *religio*.

**Duhul Sfânt și maturizarea înțelepciunii.** Teologia, care înțelege a se organiza ca știință, trebuie mai întâi să se asigure de existența propriului obiect de cercetare. Conform

cu cele ce ne-a învățat Aristotel, problema de a ști „dacă” un lucru există trebuie rezolvată înainte de a se pune întrebarea „cum”, a esenței sale sau a motivului existenței. A dovedi propoziția „Dumnezeu este” ar fi un fapt inutil, dacă Acesta ar putea fi cunoscut „prin El însuși”. Exemplul unei propoziții de acest tip este „Omul este o ființă umană”, predicatul făcând parte din conceptul subiectului și acesta putând fi direct înțeles dacă am cunoaște *cum*-ul existenței subiectului și al predicatului.

Ființa în sine a lui Dumnezeu nu o cunoaștem. În mod sigur, vom putea verifica faptul că *Ființa* face parte din esența lui Dumnezeu, dar acest lucru neputând fi presupus drept „cunoscut prin sine”. Propoziția „Dumnezeu este” poate fi, prin urmare, *analitică* în sine, cum ne exprimăm astăzi, dar nu *prin noi*. Aceasta trebuie dovedită din ceea ce *pentru noi* este cunoscut: adică pornind de la acțiunea divină.

„Printre marile intuiții ale Sfântului Toma se află și cea referitoare la rolul pe care Duhul Sfânt îl desfășoară în a face ca știința umană să se maturizeze în înțelepciune. Chiar din primele pagini din *Summa Theologiae*, Sfântul Toma vrea să arate primatul acelei înțelepciuni care este darul Spiritului Sfânt și face posibilă cunoașterea realităților divine. Teologia lui permite înțelegerea specificității înțelepciunii în legătura sa strânsă cu credința și cunoașterea divină” [FR, n. 44].

Și dacă ar trebui să facem hermeneutică pe textul tomist, referitor la această problemă, am începe cu *Quaestio XXXVI* din *Summa Theologiae*, unde Spiritul Sfânt este numit „*etiam amor et donum Dei*” (chiar și iubire și dar al lui Dumnezeu) [6, p. 249]. În mod curent, spunem că în orice om este înrădăcinată conștiința lui Dumnezeu. Sfântul Toma acceptă această propoziție numai în sensul unei orientări fundamentale, care, de exemplu, se exprimă în dorința umană a *totului natural* de fericire. Dumnezeu, de fapt, este fericirea omului, dar conceptul de fericire nu se referă exclusiv la Dumnezeu, ci mai degrabă se referă în mod general și „confuz”. Căci, de cealaltă parte, mulți văd propria fericire în mod total diferit. În același fel, conceptul de adevăr face trimitere la Dumnezeu, deoarece Dumnezeu însuși este adevărul, așa cum afirmă Sfintele Evanghelii. Astfel, afirmația generală conform căreia „adevărul este” – ceea ce constituie pentru noi o propoziție analitică – nu spune încă „adevărul mai întâi” există\*\*. Ne aflăm, vizibil, în fața unei „transcendențe” nedeterminate pe care o regăsim în intenționalitatea dorinței și a conștiinței umane: „nu avem, așadar, în experiența noastră umană niciun exemplu al vreunui act simplu de a fi, astfel încât toate numele transferate de la creaturi la Dumnezeu nu se aplică acestuia decât într-un sens care ne scapă” [5, p. 142].

Astfel, trebuie distinsă teoria tomistă despre conștiință ca obiect adecvat al inteligenței noastre, întrucât numai prin intermediul simțurilor care dobândesc conștiința obiectelor din jurul lor și numai dacă un lucru este înțeles de simțuri poate fi formulat în concept de inteligență.

„Nu este nevoie de multă perspicacitate pentru a-ți da seama că omul este dotat cu cinci simțuri externe, cu unele simțuri interne și cu rațiune. Acesta este un fapt observat și recunoscut de Toma, dar el nu se mulțumește cu simpla constatare, ci vrea să știe de ce: de ce cinci simțuri externe, de ce dublu intelect, activ și pasiv” [4, p. 23].

Inteligența, care este mai întâi de toate „putere”, trebuie să devină realmente „act” în conștiința unui obiect adecvat. Numai astfel aceasta poate deveni propriul obiect, capabil de reflecție, aptă să manipuleze propriile concepte structurale. Iată cum vede Sfântul Toma obiectul propriu al intelectului omenesc în stare de prezentă unire (a sufletului cu trupul), ce se găsește în esențele abstracte de condițiile materiale. Conceptual vorbind, inteligența se eliberează de caracterul prezenței sensibile datorită capacităților de generalizare de care dispune. De aici suntem conduși către primul și cel mai general dintre concepte, acela de „Ființă”, tocmai pentru a fi pregătiți să primim *conștiința metafizică* a discursului tomist

„despre persoana Spiritului Sfânt”. Și, după cum se știe, Sfântul Toma a stabilit această semnificație, a Duhului purtător de înțelepciune, plecând de la concepția ontologică a Ființei. Această existență nu poate fi dezvoltată conceptual. Existența sa nu poate fi recunoscută ca adevărată decât acolo unde își are izvorul. Numai stabilind corespondența ontologică a realității experimentate cu o realitate la care ne gândim în mod transcendent, putem înțelege și vorbi despre Duhul Sfânt.

**Formele complementare ale înțelepciunii.** Prin mulțimea domeniilor sale disciplinare, filosofia își extinde cercetarea în toate sectoarele pe care omul, ajutat de capacitățile rațiunii sale, poate să le cuprindă cu cunoștința sa. Nevoia de *sacra doctrină* elaborată se justifică prin faptul că Dumnezeu a stabilit pentru om un scop care a depășit natura umană. Pentru a se putea conforma acestei vocații, omul a primit prin Revelație conștiința divină. În măsură uman accesibilă, odată depășită rațiunea naturală, omul nu poate face altceva decât să creadă.

„Prioritatea care se recunoaște acestei înțelepciuni, totuși, nu-l face pe doctorul angelic să uite de prezența altor două forme complementare ale înțelepciunii: cea *filosofică*, care se întemeiază pe puterea pe care o are intelectul, în limitele care îi sunt congenitale, de a cerceta realitatea; și cea *teologică*, care se întemeiază pe Revelație și analizează conținuturile credinței, ajungând la misterul însuși al lui Dumnezeu” [4, p. 23].

Iată cum Revelația deschide o nouă perspectivă cunoașterii, elementele credinței devenind principii edificatoare pentru o știință care prin ea însăși se va supune științei divine, ca „subalternă”. Plecând de aici, toată argumentația cu privire la tot ceea ce se referă la Revelație poate și trebuie să vorbească direct despre Dumnezeu, deoarece elementele credinței sunt „subiectul” afirmațiilor Sale și totul se referă la El.

Această știință este astfel pusă la începutul tuturor disciplinelor filosofice care sunt diverse în funcție de lumina pe care o oferă. Vedem însă că există domenii în care perspectivele teologice și filosofice coincid, Revelația conținând adevărul care, în ceea ce-l privește, rămâne accesibil rațiunii. Fiind vorba de un număr mare de adevăruri ce necesită timp îndelungat de cercetare și un parcurs nelipsit de erori, ne vom adresa pe viitor numai *teologiei științifice*. Faptul înseamnă în mod clar că această conștiință „a noastră” trece prin rațiunea naturală și, prin urmare, prin filosofie. De aceea este în interesul propriu teologiei de a realiza un studiu sistematic al filosofiei și în această ordine de idei înțelegem analizele Sfântului Toma asupra filosofiei lui Aristotel. În opera teologică apar astfel demonstrații cu caracter filosofic, pentru ca fundamentul acestora să fie recunoscut în principiile rațiunii. Nu se va face trimitere la filosofie, ci aceasta va fi dezvoltată într-un sistem care nu îi aparține. Teologia va urma propriul *ordo disciplinae* care este determinat din perspectiva divină, în măsura în care ea va fi percepută ca Revelație.

Acesta este motivul pentru care trebuie să recurgem la serviciile filosofiei; și teologia s-a argumentat în mod complet filosofic atunci când s-a confruntat cu dușmanii credinței. În mod natural, nu s-a putut dovedi adevărul de credință care scapă conștiinței umane, ajungându-se astfel să fie utilizată o metodă rațională de demonstrație ale cărei argumente silogistice se împotriveau acesteia. Plecând de aici, vom putea afirma că teologia a devenit tributară filosofiei pentru un număr considerabil de *obligații* fundamentale, iar acel „ancilla teologiae” justificându-se doar în registrul discursului poetic. Ajunși în acest punct, observăm că filosofia practică de credincios nu este, de fapt, nici credincioasă, nici creștină, nici necredincioasă, nici necreștină. Ceea ce este luat în calcul se referă strict la *obiectivitatea rațională* a principiilor supranaturale ale credinței. Limita aceluia *ordo disciplinae* desfășurată în discursul teologic și în discursul filosofic nu va putea fi definită ca „sistem” de judecată. Limita aceasta se va situa exact în sinteza celor două discursuri, împinsă până la limita de frontieră, ceea ce Sfântul Toma a realizat cu credința și rațiunea împreună.

Această frontieră în interiorul „sintezei” nu se situează prin urmare între credință și conștiință, presupunând că prima a fost fondată pe certitudinea religioasă subiectivă și a doua, pe raționalitatea obiectivă. Teologia este, ea însăși, o știință rațională care se fundamentează pe principii ce au fost date numai pentru Revelație și care nu pot fi înțelese decât în credință. Însă *principiile Revelației* pot fi cunoscute prin intermediul lui Dumnezeu și al sfinților Săi. Doctrina aceasta, a „subordonării” teologiei științei lui Dumnezeu, justifică orientarea sa subiectivă și acest lucru face posibilă legătura cu filosofia în forma „sintezei” perfecte.

Din cele văzute până aici, rezultă că Sfântul Toma nu a întrezărit nicio breșă în această sinteză și de aceea a introdus în examenul cunoașterii umane elementul de credință, pe care l-a așezat la sfârșit și nu la început [4, p. 53]. Apare, în acest punct, un principiu general: este *supranaturalul*, harul și porunca mântuirii, care nu suprimă natura și ordinea acesteia, ci o înalță și o conduce către perfecțiune. Credința subiectivă nu mai are atunci un rol de structurare, iar faptul că un teolog poate fi „necredincios” devine posibil. Este vorba de discursul teologic lipsit de credința purtătoare de har. Dar pentru Sfântul Toma imperios este faptul ca teologul să recunoască principiile credinței ca adevărate. De aceea ni se pare firesc faptul că Sfântul Toma a considerat corect ca un ordin religios monastic să fie organizat pentru acel *studium litterarium* care trebuia subordonat studiului Sfintei Scripturi (al teologiei).

**Actualitatea metafizică a participării** [7]. Participarea joacă în filosofia Sfântului Toma un rol asemănător celui deținut în opera lui Platon. Pentru Platon, ființele există prin participarea lor la Idei. Ele sunt bune prin participarea la Binele însuși, adevărate și frumoase prin participarea la Frumusețea și Adevărul în sine. Să parcurgem, pentru început, câteva texte semnificative ale lui Platon, în dialogurile *Parmenide* și *Phaidon*. Iată primul fragment: „[...] Dar spune-mi, tu însuși ai făcut separația așa cum o prezinți, de o parte punând anumite forme în sine, de altă parte, iarăși, participantele la forme? [...], ești încredințat precum afirmi că există anumite forme a căror denumire o primesc celelalte lucruri, părtașe la acestea, așa cum, spre pildă, cele ce iau parte la asemănare ajung asemenea, la mărime ajung mari, pe când cele ce iau parte la frumos și dreptate ajung frumoase și drepte?

– Sunt încredințat, de bună seamă!” [8, 130b-131a]

Metafizica se ocupă de Ființă, aceasta constituind obiectul său propriu și principal. Filosofia însă nu poate neglija și nici ignora problema cunoașterii. Mai mult, în ceea ce privește metodologia, problema cunoașterii o precedă pe cea a Ființei, întrucât validitatea reflexiei asupra Ființei este condiționată de competența operațiilor noastre cognitive.

Al doilea fragment care ne introduce în problematică este următorul: „Eu sunt convins că, dacă în afară de frumosul în sine există și altceva frumos, singura cauză pentru care acel lucru e frumos este participarea lui la frumosul în sine; și la fel pentru rest (...)” [9, 100d].

Și iarăși: „Când sufletul cercetează ceva el însuși, merge spre ceea ce este curat, veșnic, nepieritor, neschimbător și, întrucât este de aceeași ființă cu această esență, rămâne statornic lângă ea, cât poate sta așa de la sine și prin sine. Atunci, pe de o parte, rătăcirea lui încetează, pe de alta, el se păstrează mereu ca și cele ce rămân aceleași, ca unul care s-a împărtășit din esența lor. Această stare a lui se numește înțelepciune” [9, 100d].

Iată, așadar, pe Sfântul Toma care va afirma și va susține cum creaturile sunt bune prin participarea la Bunătate, adevărate și frumoase prin participare la Adevăr și Frumusețe. Creaturile posedă prin participare ființa lui Dumnezeu. Din acest moment problema se ridică plecând de la raporturile dintre aceste două participări. Prin ce diferă cea a Sfântului Toma de cea a lui Platon și în ce fel poate Sfântul Toma să atribuie un loc fundamental unei doctrine pentru care Aristotel are „un fel de rețineră”? Iată textul: „Căci pluralitatea de lucruri sensibile care poartă același nume și Ideile de care țin își datoresc existența doar faptului că participă la Ideile respective. Folosindu-se de acest termen, Platon n-a făcut

altceva decât să schimbe cuvântul întrebuințat de pitagoricieni, care spuneau că lucrurile constau din imitația numerelor, acolo unde Platon vorbește de participare, schimbând doar numele. În ce constă însă această participare sau imitație, chestiunea au lăsat-o la discreția cui vrea s-o cerceteze” [10, 987 b, 130-131].

Pentru a răspunde întrebării mai sus propuse, va fi important să definim ceea ce Sfântul Toma înțelege prin participare. Nu este o muncă ușoară, căci participarea figurează câte un pic peste tot și nicio particularitate nu îi este neapărat conturată. De aceea nu vom dezvolta studiul pur istoric al surselor doctrinei, căci înțelegerea unei idei sau a unei probleme filosofice trebuie să însemne mai mult decât alcătuirea unei antologii, dispuse într-o ordine cronologică. Filosofia tomistă este un organism viu. Ca orice ființă vie a universului nostru, ea nu rămâne insensibilă la influențele, apropiate sau depărtate, ale mediului care o produce. Pentru că este vie, vie datorită inteligenței în efortul său cel mai intim, ea verifică în cel mai înalt grad legea autonomiei proprii ființelor vii. Mediul filosofic determină spiritul, dar îl determină material. Structura formală este dată de spirit. O filosofie este rezultatul armonios al schimburilor dintre spirit și mediul în care se dezvoltă. De altfel, doctrinele din care se hrănește o gândire vie acționează întotdeauna, și în mod necesar, în funcție de reprezentarea pe care și-o face spiritul.

Problema ce se ridică în mod necesar este să aflăm dacă Sfântul Toma s-a mulțumit să folosească acest concept de participare ca pe o noțiune particulară sau a făcut din el o piesă fundamentală a construcției sale filosofice. Discursul participării antrenează implicit în traiectoria sa problemele delicate ale metafizicii, ale noeticului ca obiect al cunoașterii în măsura în care acest obiect este „imanent” cunoașterii. Sfântul Toma va conduce analiza metafizică cu luciditate, deosebind în cunoașterea noastră: a) partea care revine realității înseși de b) partea care ține de modul nostru uman, rațional, de a construi universul. Pentru Sfântul Toma, problema participării nu a însemnat o rememorare dintre unu și multiplu, iar experiența metafizică dintre Unu și Ființă va fi așezată imediat în raport direct cu misterul originii lucrurilor.

Neoplatonismul a cultivat cu fermitate, în direcția sus-amintită, conceptul participării, care avea să devină cea mai solidă justificare a existenței ființelor plecând de la originea lor. „Noi înșine aparținem aceleiași clase metafizice ca și inteligența și sufletul suprem; suntem zei ca și acestea, zămisliti de Unu întocmai ca și ele și inferioare lor, proporțional cu gradul nostru de multiplicitate, după cum și ele sunt inferioare Unului.” [5, p. 55] Pentru filosofii evrei, arabi și creștini, participarea devenise o piesă indispensabilă în explicarea posibilei coexistențe a unui Dumnezeu unic și personal, în cel mai înalt grad bun și puternic, și a universului în care trăim: 1. Dumnezeu există. El este bun, atotputernic, veșnic, absolut perfect. El cunoaște și conduce totul. 2. Lumea există. Ea este supusă schimbării neîncetate, multiplicității, răului; ea este imperfectă.

Cum s-ar explica aparenta contradicție între cele două realități? Dacă Dumnezeu a făcut lumea, de ce a făcut-o atât de rea, El care este bun? Nu a putut să o facă mai bună? Nu a voit asta? Cum am putea să mai credem în bunătatea și atotputernicia Sa? Ar fi necesar oare, pentru a-I atribui în continuare aceste două caracteristici, să refuzăm să admitem că El a creat lumea, că o cunoaște și o conduce? Dar cum să admitem că Dumnezeu ignoră ceea ce compune existența noastră și o determină? Ce interes poate trezi sufletului nostru un Dumnezeu străin de tot ce-L tulbură și-L face să sufere? Problema, căreia sistemele participării îi ofereau Sfântului Toma soluții variate, este deci una dintre cele fundamentale, provocate spiritului religios de credința monoteistă. Se poate adăuga, de altfel, că este problema ultimă de care se lovește întreaga gândire filosofică, care admite pentru universul nostru un principiu transcendental. Dacă este adevărat că spiritul nostru gândește, el nu va

fi pe deplin liniștit până când nu va fi simplificat această ultimă multiplicitate: Dumnezeu și universul [5, p. 65].

Sfântul Toma a susținut posibilitatea menținerii simultane a tezelor lui Aristotel și ale lui Platon. A reușit astfel să ne raporteze la „înțelepciunea antică” despre Unu și multiplu și ne-a făcut să insistăm asupra acestei distincții capitale în ochii noștri, care deschide accesul tuturor soluțiilor particulare: distincția între ființă sau bine în general (*ens universale – ens commune*) și Ființa absolută perfectă. În aceste două cazuri se poate vorbi de o anumită participare, dar semnificația este cu totul diferită: I. logică și abstractă în primul caz și II. metafizică în al doilea caz.

Opoziția între un *concept analogic și modurile sale*, pe de o parte; opoziția între *Plenitudinea absolută a Ființei și ființele care o posedă prin participare*, pe de altă parte<sup>\*\*\*</sup>; așa trebuie să înțelegem toate tezele logice, epistemologice și metafizice pe care le implică lucrarea despre participare a Sfântului Toma.

Dacă este adevărat că problema participării ține de cei care și-o însușesc și o propun spiritului uman, înțelegând să ofere lui Dumnezeu omagiul rațional al adorației în spirit și adevăr, răspunsul Doctorului Angelic poate și trebuie să fie astăzi lumina oricărui suflet în căutarea adevăratei vieți. Mai mult decât orice, ea permite nu doar în practica oarbă, dar în plină luciditate a inteligenței, să fie descoperit Creatorul transcendent în aceste vestigii care sunt creaturile sale. Să ne amintim pentru a evita orice echivoc: 1 – creaturile sunt deduse din Dumnezeu prin aceea că ele își au în El exemplarul lor: *omne esse ab eo exemplariter deducitur* „orice existent este dedus din El potrivit unui model”, și 2 – a participa, în limbaj tomist, nu înseamnă a fi un lucru, ci a nu fi; a participa la Dumnezeu înseamnă a nu fi Dumnezeu [5, p. 174, nota 147]. Aici, ca și în întreaga ontologie tomistă, noțiunea de analogie este fundamentală.

**Definiția participării după Sfântul Toma.** Omul reușește să producă, dar nimic din rezultatul muncii sale nu poate aspira la titlul de „creație” decât prin prisma analogiei.

„Pur analogă ființei divine, ființa creată nu poate nici să constituie o parte integrantă a acesteia, nici să i se adauge, nici să i se sustragă. Între două mărimi care nu sunt de același ordin, nu există măsură comună, astfel încât această chestiune e o falsă problemă; ea dispare de îndată ce chestiunea se pune corect” [5, p. 175].

Numai Dumnezeu este creatorul, în plenitudinea limbajului. Omul nu creează; el rodește și această acțiune de a rodi trece fără încetare prin proba **dialogului interior**. „Adevărata operă” a omului este cea care, fără să țină seama de absurdul, îi înfăptuiește cu adevărat natura; este opera care se mulțumește modest să-și îndeplinească misiunea – „aceea de a aduce la lumină ceea ce, găsindu-se deja acolo, zăcea totuși până atunci în acest obscur rezervor de forme larvare care este putința” [11, p. 27].

*Putința roditoare* a Sfântului Toma se îmbină într-un sistem atotcuprinzător, poate cel mai mult admirat, sistemul metafizic. Metafizica dispune pentru cercetarea sa de o metodă proprie: inductivă-deductivă (rezolutivo-comparativă), pentru că astfel descoperă și justifică cu mijloace proprii exclusiv raționale principiile de care se folosește. „Această bogăție și complexitate a metodologiei folosite de Sfântul Toma în cercetarea metafizică trebuie luată în considerare în mod constant în studiul scrierilor sale, dacă se dorește înțelegerea exactă a argumentărilor sale.” [4, p. 77]

Principiile unei științe, asemenea metodei, sunt cele care corespund cel mai bine exigențelor și naturii obiectului său. Pentru Sfântul Toma, obiectul metafizicii este Ființa. Iată de ce principiile prime ale metafizicii nu pot fi decât acelea care privesc imediat și direct Ființa, concepută în mod intensiv, „ca perfecțiune absolută și fundamentală, izvorul prim al oricărei alte perfecțiuni și scopul final al oricărei acțiuni” [4, p. 78]. Deși Sfântul Toma nu le enumeră niciodată în mod sistematic, organic, reținem că în „lista” sa ar trebui să figureze

următoarele principii la care el recurge des în elaborarea argumentelor metafizice. Iată cum le enumeră Battista Mondin:

- „– identitatea ființei cu ea însăși: ființa este ființa;
- noncontradicția ființei: ființa nu poate să fie și să nu fie în același timp;
- eficiența ființei: ființa este cauza primă a tot ceea ce este;
- analogia ființei: ființa generează efecte care în mod necesar îi seamănă;
- teleologia ființei: ființa este binele ultim al oricărei acțiuni” [4, p. 77].

Filosof al „timpului său”, dar parcă atent la posteritate, autorul, în formularea acestor principii ale metafizicii Ființei, se folosește de limbajul filosofic platonico-aristotelic. Atenți la scrierile sale, vom observa importanța pe care o atribuie principiilor identității, noncontradicției, cauzalității, analogiei și teleologiei Ființei, acestea deținând rolul postulatelor de bază „pe care orice știință și le asumă pentru a da vigoare și exactitate studiului propriului obiect”.

Să facem o oprire și să observăm epoca noastră, care în mod curent pune accentul pe demonstrație, pe cunoașterea derivată, nemailuând în considerație faptul că orice cunoaștere derivată trebuie să se oprească undeva, la un punct anterior, care să nu mai poată fi demonstrat, fără a cădea într-un *regressus ad infinitum*. Numai că științele, având un scop mai ales de ordin practic, pot avea succes în aplicații pe anumite domenii; filosofia, din contra, în sensul ei prim urmărește o cunoaștere totală, care nu se poate obține într-un sistem convențional. Această *philosophia perennis*, preluată de la greci de arabi, de evrei, de scolastici, este deci *philosophia prima*, ea fiind o „*theorie*” a primelor principii. Nu vom detalia toate nuanțele problemei, dar menționăm cum Anton Dumitriu ne prezintă numai tezele susținute cu argumente pro și contra, așa cum au fost ele rezumate de istoricul francez G. -L. Fonsegrive [12, p. 66].

– *Absolutul nu există și nu este în niciun sens gândit*. Teza aceasta a fost susținută de empiriști; la greci, au susținut-o Protagoras și Epicur, apoi în timpurile moderne Hume, Stuard Mill, Auguste Comte etc.

– *Absolutul există, dar este incomprehensibil*. Concepția aceasta a fost adoptată de Hamilton, Mansel, Herbert Spencer etc.

– *Absolutul este gândit, dar nu există*. Aceasta este teza lui Kant și a altora.

– *Absolutul este inteligibil și există*. Această concepție a fost cultivată în Antichitate și s-a ramificat în teorii la stoici, la Spinoza, hילוizoism etc.

– *Absolutul poate fi gândit, iar gândirea care gândește absolutul devine „eul absolut”* (Fichte, Schelling).

După Fonsegrive, toate sistemele pot fi coordonate într-un tot, căruia Platon, Aristotel, Toma de Aquino și Leibniz i-au trasat principalele trăsături. Absolutul există, el se impune gândirii noastre, dar nu poate fi înțeles într-un mod adecvat.

(Va urma)

## Note

1. A. Di Maio, *Oaia în gura lupului*, Editura Galaxia Gutenberg, Tg. Lăpuș, 2006.
2. N.L. Gaisler, *Filosofia religiei*, Editura Cartea Creștină, Oradea, 1996, p. 204; W. Kluxen, „TOMMASO D’AQUINO”, în *Dizionario dei filosofi della religione*, p. 219-254.
3. Toma D’Aquino, *La Somma Teologica*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna, 1984.

4. B. Mondin, *Sistemul filosofic al lui Toma D'Aquino*, Editura Galaxia Gutenberg, Tg. Lăpuș, 2006. Trebuie să atenționăm că traducerea în românește a conceptului latinesc *ens* cu termenul *fințare* este greșită. Accepția filosofică corectă este de *fință*.

5. E. Gilson, *Tomismul. Introducere în filosofia Sfântului Toma D'Aquino*, Editura Humanitas, București, 2002.

6. Toma D'Aquino, *De Deo Trino*, q. XXXVI, Editura Galaxia Gutenberg, Tg. Lăpuș, 2004.

7. L.-B., Geiger, O. P., *La Participation dans la philosophie de S. Thomas d'Aquin*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1942; F. Gaboriau, *L'entrée en métaphysique*, Casterman, 1962; W. Dancă, „Conceptul de participare la Sfântul Toma de Aquino”, în *Actualitatea creștină*, nr. 3, București, 1998, p. 34; H. D. Gardeil, *Initiations a la Philosophie de saint Thomas D'Aquin*, CERF, Paris, 1966.

8. Platon, *Parmenide*, în *Opere*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.

9. Platon, *Phaidon*.

10. Aristotel, *Metafizica*, Editura Academiei, București, 1965.

11. M. Șora, *Despre dialogul interior*, Humanitas, București, 2006.

12. G.-L. Fonsegrive, *Essai sur le libre arbitre*, Paris, 1887, apud A. Dumitriu, *Homo universalis*, Editura Eminescu, București, 1990.

\* Întreaga operă filosofico-teologică este strâns legată de sfințenia vieții sale, pe care nu o putem prezenta, nici măcar pe scurt, fără să ținem cont de istoria ideilor și a mentalităților vremii. Nici sfințenia, nici doctrina nu au fost acoperite de umbra timpului. Sfântul Toma trebuie prezentat zilelor noastre ca un triumfător, așa cum au făcut-o pictorii Evului Mediu. A trăit între 1224-1274, aproape cincizeci de ani, ani în care nu a făcut altceva decât să admire frumusețea creației. „Da, a medita asupra lucrărilor divine este un lucru necesar pentru credința omenească în Dumnezeu” (*Summa contra Gentiles*, II, 2). Nu a făcut parte din categoria celor care au scris despre ei în cărțile lor. Viața lui interioară este cea care se exprimă printre rândurile operei sale. Ceea ce a căutat să ne transmită a fost numai credința Bisericii exprimată la modul cel mai personal prin credința sa.

\*\* „Deduția analitică posedă sau un caracter pur logic, sau un caracter cauzal. Primul apare în științele intuitive sau conceptuale (teoretice), al doilea în științele experimentale”. (A. DUMITRIU, *Istoria logicii*, Centrul de logică, București, 1975, p. 542).

\*\*\* „Participare” în *Enciclopedie de filosofie și științe umane*, Editura De Agostini, București, 2004, p. 796.

#### **Iosif TAMAȘ, Nadia-Elena VĂCARU. „*Philosophia perennis*” and the dynamics of the christian metaphysical discourse**

The aim of this study is to walk the road where faith and reason meet, to present fruitfully the tension between „the two wings”, to deepen the concept of Christian philosophy, and to identify this concept with thomism, aiming at fortifying intellect and faith.



---

## POETICĂ

---

Nicolae LEAHU  
(Universitatea „Aleco Russo”, Bălți)

VASILE GÂRNEȚ SAU POETICA  
EVANESCENTELOR IMAGINARULUI

1. Licențiat în jurnalism, Vasile Gârneț se recalifică practic imediat după absolvire în editor, pentru a se dedica, din 1994, jurnalismului cultural, ca director al revistei *Contrafort*. Jurnalismul n-a fost însă, pare-se, niciodată o țintă pentru el, ci, mai curând, *un mijloc*, unul dintre puținele, de altfel – în lumea ruinată spiritualmente în care se trezise și ale cărei orizonturi oblonate blocau orice șansă de evadare –, de a învăța *arta de a scrie*. ARTA, nu mângăleala, lăbărțarea, încondeierea.

Dezamăgit de „jurnalistica moldovenească”, obedientă ideologic și incoloră expresiv, viitorului scriitor – ăsta-i visul! – nu-i rămânea decât să se formeze ca autodidact. Lecturile (Proust, Kafka, Montale, Albala, Titel, G. Naum, Arseni [Tarkovski] ș. a.), preferințele muzicale (Vivaldi, Scarlatti, Clayderman, Marcello, Albinoni, Mario Lanza ș. a.), cinematografice (Fellini, Tarkovski ș. a.), plastice (Bruegel, Dali) sau teatrale, invocate curent în poemele sale, exprimă strădaniile unui spirit de a se smulge din inertiile ființei cu o voință disperată: mai degrabă de a nu fi decât de a fi *cumva*, un tolerat adică, un încurcă-lume în spațiul (sacrosanct! – cum îl crede) al culturii.

Încă de la debut, cu romanul *Martorul* (1988), un studiu asupra urii ca rău cangrenând ramurile unei familii, scriitorul Vasile Gârneț arată că este *altfel* și că substanța arhetipală, fatalmente mioritică, a viziunii asupra omului și a lumii nu numai că poate fi interpretată cu resurse moderne (suntem abia la începuturile perestroikăi, în 1985-1988, când prăbușirea sovietelor încă nu se întrevedea), dar și sondată dinspre rădăcinile acelei sfâșieri viscerale care, întreținută de regim de aproape o jumătate de secol, îi împărțea pe români fie în urmași „burghezo-moșierești” și vlăstari ai proletariatului, fie, pe un plan istoric mai larg, în „tratatele” de istorie, în munteni și moldoveni... antagonici; în „regăteni”, ardeleni, basarabeni sau bucovineni visători de autarhii... retrospective; în moldoveni sovietici și... moldoveni... românizați. Citit ca parabolă, *Martorul* este povestea explorării unei patologii genetice din perspectiva ultimului reprezentant al unei familii. Un sondaj asemănător, dintr-un unghi liric, e adevărat, dar cu efecte la fel de remarcabile în literatura contemporană aflăm la Ioan Es. Pop, în volumul *Ieudul fără ieșire*.

Bine primit, chiar creându-i autorului o imagine de *estet*, de scriitor care și-ar dăltui fraza cu o devoțiune inenarabilă, romanul nu numai că nu pare să-i fi dat bucuria depășirii unui prag experimental, a unui exercițiu epic superior, dar nici pe aceea a instalării confortabile, la capătul unui surmenant (surmenat) travaliu, într-un stil fluent și sigur, care să îndreptățească accelerarea vitezei mașinii narative. O tăcere (epică) bidecenală nu e niciodată numai o tăcere (o știm de la Valéry) pentru un scriitor cu caracter. Iar Vasile Gârneț este un asemenea scriitor. Iată de ce – o sugera într-un recent interviu – îl și bănuim că își rescrie romanul, regândindu-l, amplificându-l sau oglindindu-l în starea de fascinație pe care i-o provoacă narațiunile canonice. E, dacă vreți, o utopie, *o utopie a scrisului*, dar ce navigator autentic pe undele ficțiunii nu și-a imaginat cum corabia sa (de hârtie) se apropie de stâncoasele ei țărături?

Exigența autoevaluare a tânărului intelectual la ora debutului instituie o normă existențial-scripturală, o stare de *textistență*, cum ar spune Mircea Cărtărescu, istoria *trăită* și textualizată, în roman, modelând activ tensiunea gnostică atât în eseurile și articolele publicistice ale lui Vasile Gârneț (adunate în volumul *Intelectualul ca diversiune. Fragmente tragicomice de inadecvare la realitate*), în jurnalul *Literatur express. Europa de la fereastra vagonului*, realizat, într-un dialog implicit, în compania lui Vitalie Ciobanu), cât și în cele trei cărți de poeme publicate până acum\*. *Scritura elaborată și intransigența morală* sunt balenele pe care se sprijină literatura lui Vasile Gârneț. Într-un martie de acum câțiva ani, la București, adăpostiți într-un internet-café de agresiunea neașteptată a unei ploii, l-am cunoscut pe omul de vervă Vasile Gârneț, care a improvizat o întreagă seară lanțuri de metafore „fănușiene”, demonstrându-ne că... *așa nu se mai poate scrie*, nici în Basarabia, și că singura rațiune a prozei este *scritura elaborată* („ca la Proust, ca la Buzura...”). L-am apărat eroic pe Fănuș, pulverizând apollinaire-ice alcooluri peste tava cu jar, pentru a nu lăsa să se stingă acea splendidă reprezentare, înscenată de un artist sedus de *arhitectura valurilor*, de himera desăvârșitei *ordini a cuvintelor*.

De unde ar veni, totuși, m-am întrebat, această neistovită aspirație către *înalt* (ca să nu spun *sublim* sau *perfect* și să cad în ridicolul citării involuntare a unor recente denominații oenologice), și încă în atât de nepotrivitul moment al dizolvării „imperului răului” în forfota unui... alt imperiu, acesta din urmă în continuă expansiune însă, al bibliografiei proceselor de decanonizare?! Simplu: din imensa frustrare a unui hiperlucid că mediul în care scrie nu a fost, secole, *în rând cu lumea*, cu lumea formelor poeziei. O dramă, s-ar părea, mai degrabă inventată: supradimensionată retoric, una dintre puținele, însă, care mai are energia de a întreține palpitul suspinului / reflecției literar(e)... postmodern(e). Acesta-i paradoxul. Și nu-i nimic de făcut! Postmoderniștii basarabeni fac din estetic un stindard, în timp ce globaliștii, la braț cu antiglobaliștii de pretutindeni, se spală pe mâini și de estetic, și de... postmodernism(e).

2. În extrem de percutanta-i hermeneutică a liricii stănesciene, Ștefania Mincu atrăgea atenția asupra faptului că „orice poezie apare săracită de esența ei” [1, p. 6], dacă o gândim, în temeiul ideii de autoreflexivitate a discursului poetic modernist, doar ca pe o „poezie a poeziei”. Mai mult, poezia modernă, dar și cea postmodernă, trebuie să adăugăm, este și o „încercare dramatică de transcendere a poeticului [...] înspre existență, prin expresia literală a *stării*, care devine astfel echivalența unui *status ontologic*” [1, p. 6-7]. Iată de ce, examinând, pentru început, concepția despre poezie a lui Vasile Gârneț (un postmodernist declarat, cu o simptomatologie estetică pe potrivă), ținem să avem ca *remember* această înțelegere nuanțată a poeziei, dar și a creatorului – Nichita Stănescu, în cazul de față – care întruchipează, în cel mai înalt grad, polul la care se raportează, polemic, poezii optzeciști. Atitudinea, întrucâtva schizoidă, a optzeciștilor din Basarabia față de predecesori este determinată, flagrant, de faptul că, aliniindu-se discursului antimodernist (antișaiyecist, în esență) al generației lor, ei s-au văzut constrânși să recurgă, în contextul literar basarabean, la un dublu joc: pe de o parte, să dea continuitate proiectului literar modernist, neafirmat aici decât parțial, în tot cazul, fără nici un fel de radicalisme, și, mai degrabă, „din auzite”, în absența unor practicanți severi ai *poeziei pure*, iar, pe de altă parte, să submineze redevalele tradiționalismului (militant și în plină vogă național-revoluționară în acea clipă, la sfârșitul deceniului al nouălea) odată cu promovarea, *peste cap*, dacă putem spune așa, a discursului strategic al optzecismului.

De mult nu mai e o noutate că optzeciștii sunt livreștii la limită (și pentru că au la îndemână o coerentă teorie – aparținându-i lui Al. Cistelean – a livrescului), mixând cuvinte și sintagme *semnate*, elaborând aluzii și parafraze, pastișând și parodiind,

reciclând stilurile istoricizate și împletind cosițe *barby-ene* din *urme* și *grefe* textuale. Ceea ce contează, axiologic, nu este *metoda* în sine, această intertextualitate practic nelimitată, ci abilitatea poetului de a exploata *recuzita comunitară\*\** și de a impune o proprie *combinatorică*, dar, mai cu seamă, un demers\*\*\* estetic eficient.

Apropriindu-și limbajul poetic al momentului, exhibându-l chiar, nu fără o superbie insurgentă, poezia lui Vasile Gârneț *provoacă* tradiționalismul calp și văicăreala patriarhală, *instruiește* publicul, încercând să-l atragă de partea noului, propunându-și totodată să satisfacă o mai complexă sete de comunicare\*\*\*\*. E un program conștient de condiția lirismului în epoca *esteticii generalizate* [2], când poezia, dintr-o firească tendință de autoapărare, își revendică și mai accentuat statutul de *limbaj în limbaj*. „A fost nevoie, și în spațiul românesc [și, cu atât mai mult, în cel basarabean – n. n., *N. L.*], după cum semnala Ion Pop în *Jocul poeziei*, de acea conștientizare a specificului poeziei ca „limbaj în limbaj”, de treptata deplasare a accentului de pe funcția expresivă a verbului pe cea autoreferențială, pentru ca libertatea ludică a artistului să se poată cu adevărat manifesta” [3, p. 21]. Consecințele nemijlocite ale acestei revelații sunt afirmarea interesului „pentru tehnica scriiturii, pentru perfectă „funcționare” a poemului în vederea realizării sugestiei, căutarea de rafinate armonii muzicale, de corespondențe și sintestezii, întoarcerea atenției dinspre natural spre artificial și cultural” [3, p. 21].

Un examen atent al grefelor teoretice (literare și culturale) în dinamica lor de la un volum la altul, va dezvălui savantele arabescuri ale gândirii poetice a lui Vasile Gârneț. În volumul *Peisaje bolnave*, de exemplu, conștiința personajului liric înregistrează cum „curg fragmente” sau cum lumea contemplă „lunecarea [totului! – n. n., *N. L.*] în parabolă”; cum „metafora roză”, „gestul polemic”, „trucul baroc” acreditează, în ochii neinițiaților, falsă impresie de „poezie etanșeizată”. Poetul știe că „ficțiunile și visele”, *macerate* literar, nu-s decât „peisaje bolnave”, și că *scrisul* „înghesuie lumea” în *semnul lingvistic*, iar generoasele-i porniri, de a-i convoca „pe toți / ocrotitor / într-un poem”, se sting în revelația gratuității gestului. Și în volumul *Personaj în grădina uitată* (1992), supraviețuiesc, din exaltările subiectului liric, doar *amintirile... stilizate* („descrim naivitatea păsărilor / mai visam puțin fauve”), *frustrările* („apoi ne umilește / un vers de Montale”), *intențiile* creatoare („vom aranja lucrurile acelei lumi / după propriul nostru scenariu / și le vom descrie / cu o pastă potolită / fără emfază / liniștit / [...] / pedalând litota”), *notele confesive* („învăț descrierea”), *disprețul față de formele desuete* („romantismul e un refren / doar pentru neghiobi”); *reflecțiile metatextuale*, integrate... textului („s-ar putea să nu existe / o pledoarie subiacentă... / ceva... / dar nu intrăm în detalii) / alte întâmplări eșuate refuză / să se numească / nu insistăm / ni-e de-ajuns detașarea lor ironică”). Poetica lui Vasile Gârneț se dezvoltă, în continuare, secvență cu secvență, colând *ironii și declarații* („acum mulți aleargă după tablouri cu mere [...] / mie însă întotdeauna mi-au plăcut / filmele scurte în alb-negru”), *insinuări* („în poezia minoră e bine să știți / fereastra e un fel de turn de observație”), *pseudodescripții*, *nutrindu-se din aluzii și enumerări* („și noi [...] / am descris capiteluri / rozete / și o moară veche”) sau, pur și simplu, *cuvinte și sintagme marcate literar și montate în țesătura viziunii* („iedera era un motiv oarecare”, „cămașa ancilară a parabolii”; „între cărți te îmbie ficțiunea”, „topos postmodern”, „descalce hiperbola”, „romanul meu epidermic” etc.)

*Ars poetica* lui Vasile Gârneț se instituie ca o plăcere a scrisului sub zodia tainei („pentru tine jinduiesc o estetică a tainei” – II, 70), deși mai nimic, în această taină, din *vraja* și *misterul* invocate de expresionistul creator de mituri Lucian Blaga. Lumea s-a dezvrăjit până la starea de transparentă, proiectându-se (și multiplicându-se), pe ecrane, în timp ce poezia, în aspirația ei de a o *reprezenta*, își divulgă limita: natura scripturală. Ceea ce-i rămâne poetului e să se opună (dacă nu să o anuleze) *perfectiunii tautologice și grotești*

a proceselor adevărului\*\*\*\*\*, cum scria Jean Baudrillard. Soluția stă, și la Vasile Gârneț, în recodificarea semnelor, în reinvestirea acestora cu energiile discrete (ascunse, vagi, abil protejate, eliptice) ale unei viziuni noi: postmoderne. Versul citat anterior, bunăoară, este un excerpt din *sărbătorile lui Alexandru*, un poem care, când blochează (cine este acest misterios... Alexandru?) intelectia, când o stimulează să participe la emisie: „vâșlașii măresc strocul / ecoul se frânge de piatra arcadelor / Alexandru e laudat și se bucură.” Scenă de film?, proiecție imaginară?, prefabricat(e) lingvistic(e)?, *evocarea* pare să-l aibă în vedere pe Alexandru... Macedon, a cărui himeră livrescă se reîncarnează verbal din versurile „încerc să descriu / straturi de timp / din sertarele veacului”, „Alexandru e laudat” (de mulțimea adunată lângă un pod) și... „piatra arcadelor” antice. Nu de un *mister* (modernist, *ermetic*) este vorba aici, ci de o enigmă, care, cum avertiza Jean Louis Baudry, „spre deosebire de mister, suport al unei cauze care scapă înțelegerii, cere să fie descifrată.” [4, p. 235]. Cu importante șanse de reușită, pentru că poetul postmodern, scriind, lasă și ușa poemului vraște, dar și *cheile de lectură* în broască. În mod sigur, nu mitul *profunzimii*, dar nici măcar disimularea lui, frecventă la moderni [4, p. 234]\*\*\*\*\*, îl animă pe optzeciștii Vasile Gârneț. Programul său minimum este *expresia*, himera funcționalizării, sensibile, a mecanismelor limbajului poetic, în ultimă analiză, „acea stare de încântare, provocată de puterea verbului, în care o conștiință *fericită și docilă* (s. n., *N. L.*) realizează poemul” [5, p. 123]. Optzeciștii știu că cititorul este capabil să desăvârșească „în sine ceea ce poetul a creat” [5, p. 123].

Apariții intermitente, oarecum propedeutice, la nivelul lexicului primelor două cărți, termenii *ficțiune* și *regie*, cu derivatele lor, au o frecvență calculată, dacă nu programatică, în volumul *Câmpia Borges* (2002). Asimilabili aceleiași strategii autoreferențiale a viziunii poetice, ei acționează, totuși, două pârgii distincte ale practicii semnificante. Anume acestea, independent de tacticile discursive și zigzagurile scriiturii, determină procesele de tematizare și configurația, definitivă [6, p. 7], a textului. Propulsând viziunea sau destrămând-o, structurând cronotopul sau dezarhivând *urmele mnezice*, dispunând imaginile de extracție culturală (lecturate / vizionate / audiate etc. sau elaborate) și secvențele de real, introduse în discurs prin notație și comparație, *ficțiunea* și *regia* funcționează ca niște concepte ce-și coordonează reacțiile într-un act de recuperare (și *montaj*) a evanescențelor imaginației / imaginarului. Edificator este, în acest sens, poemul *semne pentru inițiați*, conceput ca o *relatare* (reiterată: „am mai spus”) a unor imagini disparate, suprapunând *amintiri* (de „la un film”), *senzații auditive* („în tema lui muzicală am remarcat / trompeta lui Nini Rosso”), *tactile* („Ioana mi-a strâns mâna”), *olfactive* („mirosul de spray ieftin de măr din sală”); *reflecții* („noi măcar știm să ne ocrotim sărăcia, / adică o înțelegem mai bine, m-am gândit eu”), *dorințe* („pe urmă am vrut să-i țin mânușile”), *replici* („o biserică catolică, a nuanțat Ioana mai târziu”), *detalii vizuale* (din film: „ceața mânca din zidurile albe”), *observații* („peisajul rămânea în continuare bine regizat / folosiseră tehnica mozaicului”). Ajutat de verva reconstitativă a actantului liric, *mozaicul* textului integrează trecutul, imprimându-i o fluentă de scenariu evocator. Filmul (*ficțiunea* – *obiectivă*, în sensul de văzută / auzită – de pe ecran) și *trăirea* actului artistic (o altă *ficțiune* – deformată?, reformulată? – substanțializată prin cunoaștere?) fuzionează în conștiință, revărsându-și preaplinul emoțional într-un flux – BINE REGIZAT! – de impresii. Poemul „culminează” cu regretul celor doi cinefili că „istoria reține foarte puțin / din toate acestea”, în timp ce afară ninge „ca într-o ilustrată de Crăciun”. Înalt sugestiv, radicalizând accepția consacrată a sinesteziei, textul ne spune că funcția poeziei este aceea de a recupera ceea ce istoria nu atât uită, cât nu ia în seamă, pentru

că sensul ei – *la fel de înalt* – este acela de *a nu se opri*, precum ninsoarea, *încrămențată*, într-o ilustrată de Crăciun.

Solicitat în cadrul unei anchete a revistei *Semn* să dezvăluie *datele interne* ale poezicii sale, Vasile Gârneț mărturisi: „Cred că „o poetică de autor” se conturează în timp, după o mai lungă carieră literară. Există și cazuri fericite când o singură, splendidă și măreață carte de poezie poate impune o „poetică de autor”. Pe de altă parte, trebuie să recunosc că privesc cu multă suspiciune și răceală sintagme precum „poetică de autor” sau „formulă poetică”. Un poet este, ar trebui să fie o ființă foarte deschisă spre noutate și experiment, disponibilă pentru mai multe vârste de cultură, ori unul instalat într-o „formulă poetică” sau într-o „poetică de autor” mi se pare un autor terminat, mai ales, dacă scrie și mult, redundant. Mult mai important, esențial așa zice, este să-ți descoperi / să-ți inventezi un ritm al propriei poezii – un ritm „de lucru”, dar mai ales, un ritm al adecvării interioare, un „ritm de racordare” a ființei tale profunde la limbajul cu care aproximezi o stare poetică, ceea ce îmi pare mult mai dificil de atins, în schimb producând efecte remarcabile în plan estetic și în planul *autenticității* (dacă o mai fi valabilă noțiunea!). Or, acestea sunt „piesele de rezistență” ale unui autor. Nu retorică de dragul retoricii, nu ostentație de tip *up to date*, de poet cu formulele „la zi”, ci o expresie – sublimată, firește – a stărilor mele de spirit (*wise*, *angoase*, *obsesii*) am încercat să obțin prin cele trei cărți de poezie publicate până acum.” [6, p. 7].

Cu toată suspiciunea, justificată la un creator, pentru o terminologie „străină” (oarecum exterioară substanței sensibile a limbajului poetic), care i-ar putea îngreuna libertatea de manifestare în chiar forul său interior, poetul amendează prompt «mirifica înconștientă»\*\*\*\*\* a plebei literare („redundanța”, „retorica de dragul retoricii”, «ostentația de tip *up to date*, de poet cu formulele „la zi”), privind direct și selectând riguros: *o poetică de autor* este o chestiune de timp (solicitând confirmarea critică), de generoasă disponibilitate pentru „mai multe vârste de cultură”, dar și pentru experiment; ceea ce presupune, în definitiv, *inventarea* unui ritm („de lucru”) *al propriei poezii*, dar și a unei *expresii* – sublimată!, precizează Vasile Gârneț – potrivite *stărilor de spirit* ale emitentului („*wise*, *angoase*, *obsesii*”). Aparent, avem de-a face cu enunțuri exprimând *bunul simț* (comun) al conștiinței literare actuale, dar abia contextualizarea spațio-temporală și cristalizarea lor în *operă* revelează organicitatea legăturii dintre teorie și praxis. Mai nimic din ceea ce divulgă reflecția asupra poeziei nu contrazice, la Vasile Gârneț, însuși discursul poetic și nu subminează scriitura. Poetul postmodern *știe* că nu este un oracol scrutând depărtări nostradamice (în esență, e un pios gest de încredere în discursul științific), cum nu e nici un șaman (livrându-și publicului bolboroselile fixate cu nuiaua pe apă în stări de transă) și că *ceea ce are de spus* stă în însăși ființa sa determinată de trecere și de *drama* (câți pot scoate de aici o tragedie?) confruntării cu o cunoaștere fragmentară, copleșită de incertitudini și limite.

3. Expresie a unei acribii modelatoare rar întâlnite, eul liric al lui Vasile Gârneț are aerul unui ar(t)istocrat contemplând lumea și bolta propriei interiorități cu o detașare tensionată. Privit de departe, personajul pare a fi o ființă care n-ar admite nici concesiile de a împărți spațiul public cu un bâzâit de muscă (oripilant! – bâzâitul; impertinentă! – musca, desigur). Ochelarii de citit, vor descoperi, totuși, un sentimental, nu un sentimentalist, numai pentru că ar fi moldovean, cum lasă să se înțeleagă Alex Ștefănescu în recenzie [7] la *Peisaje bolnave*. Înstrăinat de o lume din care a fost *evacuat prezentul*, personajul se refugiază în lumea fundalurilor muzicale baroce sau a amurgurilor în agonie, a însingurărilor picurând de tristețe sau a freneticelor atingeri de mâini / mânuși.

Cu ani în urmă, comentând primele două cărți ale poetului, vedeam în acest personaj un tânăr Pascalopol, un fante rece și spilcuit, intrând în poem(e) pe ușa pentru inițiați și salutând provocator publicul „cu un gest indescifrabil – postmodern”. Știind deja că *indescifrabilul* nu are, la Vasile Gârneț, vreo legătură cu ermetismul, e firesc să prindem, din aer, unda retorică a aluziei, care se îndreaptă cu fermitate spre percepția, *asincronă*, a consumatorului de romane de prin părțile locului. Grav, în atitudinile sale generale, personajul are ironia, superioară, în sânge. Dar are și o specializare, străveche, amintind de Heinrich von Ofterdingen și explorând „o nouă versiune a melancoliei” (II, 50), ceea ce ar fi un soi de automutilare estetică; neîndoios, fără putință de tămăduire nici sub observațiile lui Jean Starobinski.

Când vocea auctorială, în molcoma ei insinuare, reușește să umilească orice tresărire de orgoliu a mitului modernist al impersonalizării discursului, personajul poeziei lui Vasile Gârneț își aruncă pe umeri, deloc eminesciant, hlamida persoanei a treia: el se deghizează ba într-un umil *scrib*, care-și „nituește poemul cu romburi, cercuri, ovale” (I, 29), ba într-un isteț *cronicar*, *caligraf* sau *grefier*, încercând să pună „în exergă” himerele – reîntrupate imaginativ – ale realului. Fie că transcrie sau face o mică interpolare, scribul se examinează cu un ochi exterior ca într-o oglindă, având revelația că este un condrumet al zădărniceii, „o metaforă a deznădejdi” (II, 45).

Deși, în Basarabia, tradiționaliștii mai văd în cărturar un *profet* (de ex., la Nicolae Dabija, Leonida Lari), un dascăl *zidit între caiete* (la Liviu Damian) sau un *tribun* (la Gr. Vieru), acest personaj – când cumulativ, când schimbând o mască pe alta – nu-și imaginează decât... realitatea exasperantă și *jocul ei secund*, lumea Cărții, înghițită de o altă lume – și aceasta cu valoare *compensativă* (Ioana Em. Petrescu) –, a Artei. Cum dai pagina, răsare însă, iarăși, *eul biografic*, preluând odată cu drepturile asupra persoanei întâi și întregul rezervor de amintiri, reflecții și... *ficțiuni*, așa cum subliniază adeseori subiectul liric, pentru a fi conform cu dispozițiile *regiei* de emisie (lirică, bineînțeles).

Având toate datele pentru a-l reedita pe Nică a lui Ștefan a Petrei, personajul (din *grădina uitată*: metaforă a RM, un spațiu deloc vag, deci, căzut însă în atemporalitate) refuză, în general, șotia, practicând doar năzdrăvănia (de exemplu, construiește un dirijabil pentru a trece *dincolo* de Prut). Psihologic, el este un *sceptic mântuit de un cinic bonom* a cărui, întregă, esență stă în capacitatea de a-și verbaliza trăirea, de a o ridica, prin urmare, la idee. Dacă *rostirea* sa – ușor afectată și, uneori, prețioasă („altarele fricii”, „amarurile clipei”, I, 27) –, din primele două cărți, n-ar fi fost supusă unei severe terapii postmoderniste, prin implicarea autoironiei și autorelativizarea discursului, ceea ce s-ar fi reținut în fișele receptării, mai cu seamă la nivelul unei evaluări impresioniste, ar fi fost senzația de *potop nou de cuvinte*. Intuiția poetică (sau *harul* – preoțesc, în cazul său – despre care vorbesc atâta ai zilelor noastre barzi, deputați și cumularzi) nu l-a înșelat pe Alexei Mateevici, când lansa chemarea („șterge-ți slinul, mucegaiul...”) de a reactiva resursele latente (gemând în uitare) ale limbii *noastre*. Abia poezii optzeciști l-au înțeles în spirit, stimulați și de demersul colegilor lor din Țară (Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Alexandru Mișina, Magda Cârneci), reînălțând neologismul ca stindard pe baricadele luptelor literare din ultimele decenii. De reținut, totuși, că o bună parte din ceea ce numim neologisme sunt, în esență, profesionalisme, noutatea lor reală fiind una cât se poate de relativă (inclusiv în poezia lui Mircea Cărtărescu). Împrumutate mai ales din muzicologie, biologie, medicină, chimie și chiar numismatică, lexemele *noi* largesc sfera poeticului, introducând un *alt mod* de a substanțializa viziunea și de a asigura precizia confesiei, observației, întemeind-o pe simțul *nuanței* (un cuvânt-fetiș, la Vasile Gârneț). Ca și

în cazul poeziei lui Ghenadie Nicu, nici la Vasile Gârneț un lung și meschin inventar de cuvinte n-ar rezolva mare lucru în înțelegerea statutului stilistic al neologismului. Sunt, de exemplu, *moar*, *milieu* sau *intarsie* lexeme noi? Pentru unii, poate, miza lor, însă, este aceea de a pune carnația noii sensibilități pe scheletul, homeric, îmi vine să scriu, al eternelor obsesii ale poeziei: geneza / nașterea, călătoria, dragostea, confruntarea (cu lumea, misterele, dar și cu sine însuși), moartea / apocalipsa. În interstițiile sintaxei stau, însă, *nuanțele*, iar ele pot fi fixate doar cu ajutorul *cuvântului ce exprimă adevărul*. Mirosul lui, neologicistic, e mai degrabă o problemă de percepție decât una de programare a discursului poetic.

Sensibil, dar și cerebral (cu program), personajul lui Vasile Gârneț înregistrează „pulsățiile” unui „cotidian destrămat de sens”, încercând să *reîntemeieze* lumea după propriul său „scenariu” („vom descrie (...) ah mătasea unui stil gotic! / vom curăți limbajul și vom înlătura circumstanțele / gata oricând să corupă o crisalidă”. Spațiu neîngrădit al posibilului, actul poetic *re-face* – în conștiință – existența de la început, reclădind-o în limbaj: pură, eliberată de povara „circumstanțelor” și de inerentul-i instinct practic („gata să corupă o crisalidă!”). *Competența* personajului lui Vasile Gârneț în materie de *suferință* e, asemeni celei a lui Mircea Ivănescu (a se compara, de exemplu, *semne-le de carte* ale ambilor poeți), „una ajunsă la rafinament” [8, p. 27]. El nu renunță nici pentru o clipă la condiția sa de *poet*, fie ironizând poeții-tribuni („dacă le spui o poezie neangajată / te mănâncă” – ), fie definind și redefinind, metaforic, stările, lucrurile, fenomenele: „copilăria – un miracol ofilit / un film rebutat / din care aș fi vrut să păstrez pentru – acum / spaimele metafizice” (I, 8); „meandre / diversiuni ale timpului – sentimentele” (II, 12); „bietul meu corp – o enclavă uitată / stă ghemuit în haina / unor nostalgii desuete” (II, 54).

Degustător de finețuri, decupate din spațiile selecte ale limbajului (pentru el memoria fiind, înainte de toate limbaj), personajul se exprimă pe muchie, declarându-se – cu o autoironie ce se răstoarnă, la capăt, în grav – stăpân atotputernic al unui „comitat”. Distracțiile și pasiunile sale, proiectate în imaginație, sunt, dacă nu ale unui lord, căzut în dizgrație și exilat pe urmele lui Ovidiu, atunci ale unui gentleman: golful, crochetul, tenisul, șahul. Toate, embleme ale unui temperament retractil și reflexiv, molipsit de o anumită teatralitate, evitând sporturile dure, de contact (chiar dacă poetul le comentează cu plăcere, la gazetă, după ce le va fi urmărit la televizor).

Deși e mereu prudent, cenzurându-și efuziunile patetice, personajul se revendică de la o biografie verificabilă. Cu origini rustice, el parcurge un traseu ce se dezvăluie mai degrabă în conștiință decât în lumea reală. Autenticist în teorie, personajul este un visător melancolic în praxis („am vrut întotdeauna să văd / să știu / să depun mărturie”, II, 22), o ființă care viețuiește sub presiunea neconținută a unor forțe ostile. El nu este un agent al istoriei, ci al propriei sale conștiințe („măcar să memorizez tonul acestor / evanescente imagini”, I, 46), aspirând să reconstituie temporalitatea – asemeni lui Wolfgang Iser, care caută adevărata operă în *golurile* textului și, implicit, în *tăcerile* autorului – din ecourile ecourilor acesteia, din urmele impalpabile ale trecerii. Cu o miză teleologică vagă, modificându-se în funcție de *inițiativele* discursului, de progresia limbajului însuși, căutarea pendulează dramatic („sufletul meu / între luciditate și vis / vă întinde mâna peste cărările de sare”, I, 10) între conștiința limitelor cunoașterii și virtualitatea transgresării onirice, mai exact, *poetice* a acestora. Biet supraviețuitor „într-o lume ce osândește lumina” (I, 57), personajul se refugiază în sine precum semnificatul în semnificant („uneori [...] nu vreau să fiu decât o fișă / o simplă fișă”, I, 57). Nu e vorba aici, desigur, de o dorință de dizolvare în anonimatul expresionist, în *plastica strigătului*, cum ar spune Marin Mincu,

ci de nevoia de a sonda profunda legătură dintre individ și comunitate: „e foarte greu să realizezi / un tablou colectiv / urându-te doar pe tine însuși” (I, 62). Reevaluând mitul romantic al singurătății, din care va elimina inflamările geniale, ca și disprețul elitist al avangardei față de confortul *cultural* burghez, personajul lui Vasile Gârneț nu renunță la singurătate, ci doar o ancorează (uneori cinic; peciorinian) în lume și, totodată, în reversul *spiritualizat* al acesteia, în... text. De unde și numeroasele-i umbre (proiecții ludice ale sinelui, mai degrabă) ce-i însoțesc existența: Ioana (având, după Eugen Lungu, „clauza celui mai favorizat personaj [9, p. 176]”), Miron (un „personaj pe care l-ați mai întâlnit / într-un poem de al meu”, I, 44), un copil oligofren („care ne salută fals de câteva ori pe zi”, I, 28), un actor (cu „voce de stentor”), o bătrână („cu lornion și umbrelă”), un fotograf, turiști străini („admirând discreții ile fetelor de la țară”), niște „bătrâne carmelite”, un om *care împarte* visele (e poate cel mai clar indiciu al autoproiectării în exterior a personajului!), având „sânul burdușit cu prigori”, (I, 59), un medic rus, o învățătoare bătrână, o brasistă, poștașul, orfelini, cofetari etc.

Autonome până în punctul în care își divulgă esența de himere ale realului (dar și ale ficțiunilor... culturale) întrupate în imaginație, personajele DIN *personaj* sunt flancate, la limită, de ambasadorii realului în spațiul textului: Andrei (Bodiu!), Adrian (Popescu!), Vitalie (Ciobanu!), Leons (Briedis!) etc., dar și al... paratextului (a se vedea, în acest sens, dedicațiile pentru M. Dinescu, A. Pleșu, L. Antonesei ș. a.). Între Eu / Sine și Celălalt mediază – cu o conștiință suverană a *jocului* din care se ivește discursul – „scârțâitul fatigat al cuvintelor” și exclamația, programatică: „ce timpuri Doamne! ce lume volatilă / totul e ca un vas spart / spune personajul / și urcă încet treptele” (II, 84). Dacă n-ar exista Celălalt (proiecție multiplicată a sinelui, dar și confident & îndrumător („râzi, te rog, să învingi viața și moartea / scrie, scrie oricum și nu te vei sinucide”, I, 37), existentul și-ar pierde consistența ontologică, rămânând pură retorică, o apocalipsă de hârtie, în definitiv. Ca să reziste, amânând sfârșitul, viclenindu-l (la fel cum Penelopa își amăgea pețitorii), Ioana, de exemplu, împletește „cu iglița” „un timp pentru nimic”: e un fel de a spune poezând: literatura se servește de firele de tort ale vieții, producând pura gratuitate, timpul (recuperat) artistic\*\*\*\*\*.

## Note

1. Cf. Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu. Între poezie și poezie*, București, Ed. Eminescu, 1991, p. 6.
2. Vezi cap. *Bazele esteticii*, în cartea lui George Uscătescu, *Ontologia culturii*, traducere de Sarmiza Leahu, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1987.
3. Cf. Ion Pop, *Jocul poeziei*, ediția a doua, revăzută și adăugită, Cluj-Napoca, Editura Cărții de Știință, 2006, p. 21.
4. Jean-Louis Baudry, *Scritură, ficțiune, ideologie*, în vol. *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel-Quel”, 1960-1971*, introducere, antologie, traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, București, Ed. Univers, 1980, p. 235.
5. Mikel Dufrenne, *Poeticul*, cuvânt înainte și traducere de Ion Pascadi, București, Ed. Univers, 1971, p. 123.
6. Vezi răspunsul lui Vasile Gârneț la ancheta *Optzecismul din Basarabia, azi, Semn*, Anul VII, nr. 1-2, 2004, p. 7.
7. Vezi Alex Ștefănescu, *Valoarea fragmentului*, Anul XXIII, *România literară*, nr. 34, 1990.



8. Vezi Al. Cistelean, *Poezie și livresc*, București, Ed. *Cartea Românească*, 1987.  
9. Eugen Lungu, *Singur în cartier*, Basarabia, nr. 2, 1991.

\* *Peisaje bolnave*, Chișinău, Ed. *Literatura artistică*, 1990; *Personaj în grădina uitată*, Chișinău, Ed. *Hyperion*, 1992; *Câmpia Borges*, București, Ed. *Vinea*, 2002. În continuare, citatele din opera poetului vor fi însoțite, de regulă, de paranteze rotunde, care vor conține cifrele romane I, II sau III, simbolizând cărțile de poeme în ordinea apariției, în timp ce trimiterile la pagină vor fi consemnate cu cifre arabe.

\*\* Convenția literară a momentului. Apartenența la un sistem de referință nu este mai puțin importantă ca diferența. Dependentă de un anumit cadru de omologare, opera poate fi *stranie*, cum ar spune Harold Bloom, în *Canonul occidental*, dar ea nu mai contează în postmodernitate pe o noutate caracterizabilă exclusiv (ca la dadaști) prin *ruptură*. Ca să fie acceptată (și ca... marfă!), *valoarea* (potențială, virtuală) se conformează unei ordini generice, unui... plan-cadru, dacă vreți, de o incontrolabilă stabilitate internă, totuși. Acest *balans* exprimă, de fapt, însăși dialectica afirmării valorii literare / artistice, care ar putea fi sugerată prin ecuația: tradiție + inovație + autorelativizare = valoare (rămâne de văzut, dacă și... estetică).

\*\*\* Liric? Greu de spus câtă siguranță mai putem avea în acest termen în epoca ștergerii frontierei dintre genuri, dar, mai ales, a subminării (ludico-parodice) a însăși demnității categoriale a lirismului.

\*\*\*\* *A emitentului*, dar și a *destinatarului*, între care mediază *personajul* (*eul*, *ficțiunea care scrie*), o triplă creație („sfânta treime”?) a axei autor-text-receptor.

\*\*\*\*\* În eseu *Strategiile ironiei*, Jean Baudrillard (v. *Strategiile fatale*, traducere de Felicia Sicoe, Iași, Ed. *Polirom*, 1996, p. 81) atrage atenția asupra faptului că în lumea postmodernă „Întreaga tensiune metafizică s-a disipat, cedând locul unei ambianțe patafizice, adică perfecțiunii tautologice și grotești a proceselor adevărului.”

\*\*\*\*\* „Masca lasă iluzia unei profunzimi, dar ea se maschează de fapt pe sine: ea simulează disimularea pentru a disimula că nu este decât simulare.”

\*\*\*\*\* Sintagma în cauză este titlul cunoscutului articol al falsului jurnalist francez Daniel Boignet (sub a cărui identitate ludică s-a dezvoltat dramaturgul Constantin Cheianu), publicat în *Contrafort*, Anul II, nr. 11, 1995, p. 3.

\*\*\*\*\* Textul de față reprezintă partea introductivă a unui studiu mai amplu, dedicat poeziei lui Vasile Gârneț.

### Nicolae LEAHU. Vasile Gârneț or the Poetics of the imaginary evanescence

The present text is an introductory part to a more ample study dedicated to the poetry written by Vasile Gârneț. The introduction intends to make the profile of Vasile Gârneț's *ars poetica*, one that constitutes itself, in general, as a pleasure of writing under the star of mystery.

În spațiul liminal al „*Personne c'est moi*”. Emilian Galaicu-Păun este unul dintre primii scriitori care anunță în spațiul literaturii dintre Nistru și Prut o ruptură textuală revoluționară, inițiind un discurs atipic, principial diferit. La apariția romanului *Gesturi. Trilogia nimicului* (1996), recenziții au declarat aproape în unanimitate că este vorba despre prima experiență de „gradul zero al scriiturii” în proza de la Chișinău. Fără îndoială, scriitorului îi reușește o scriitură „albă”, „neutră”, „oblică” și „transparentă”, el nu aderă declarativ și nu întemeiază nicio ideologie, renunță la povești, la pronumele personal *eu*, la dreptul de autor-proprietar-părinte al sensurilor, la multe alte convenții ale romanului tradițional, situându-se într-o epistemă a intertextului și a simulacrului. În același timp, textul lasă să se întrevadă o polemică a autorului cu modelul mecanicist al Lumii și al Cărții, pe care l-au impus adepții structuralismului și poststructuralismului. Mai mult decât atât, el experimentează *paradigma dadaistă antiverbalistă*, găsind *gestul* drept una dintre acele zone marginale de expresivitate artistică ce asigură libertatea față de logică și universalitate. Ne întrebăm dacă nu indică acea exclamație finală – „*Personne c'est moi*” – o stare de alertă a subiectivității, o replică a creatorului împotriva textului care aproape că l-a devorat? Să fie oare romanul lui Emilian Galaicu-Păun doar o expresie narativă a teoriei barthesiene despre acea „realitate formală independentă de limbă și stil”?

Dincolo de faptul că textul romanului reprezintă un excelent material pentru aplicarea teoriei intertextualității și se pretează foarte bine la sofisticatele instrumente de lucru ale naratologilor francezi sau ale reprezentanților Școlii neoretorice de la Liège (grupul  $\mu$ ), e la fel de rezonabilă și necesară o perspectivă metalingvistică asupra lui, care i-ar pune în evidență mărcile intersubiectualității și i-ar confirma caracterul dialogic. „*Personne*” înseamnă, în același timp, „nimeni” și „persoană”, iar prozatorul profită de această ambiguitate. Sensul se află la graniță și rămâne mereu disponibil răsturnărilor, dar tocmai acest fapt este urmărit ca într-o bună tradiție a romanului heterodox.

Dispuși să ne conformăm convențiilor acestei scriituri, putem glisa după necesitate în orizontul celor doi versanți ai textului. Pe de o parte, putem urmări mecanismul lingvistic de generare a sensului în spațiul interstițial al textului, apreciind activitatea scriitorului care devine similară cu cea a *bricoleur*-ului și a meșteșugarului, pe de altă parte și în pofida convențiilor expuse de Barthes în *Moartea autorului*, vom căuta să identificăm vocea / vocile, schimbul de registre vocale *replică-acord* ale subiectului / subiecților creatori.

Ideea răspândită potrivit căreia sursa sensurilor este limbajul însuși, constituie subiectul predilect al reflecțiilor din romanul lui Emilian Galaicu-Păun. Multiplele referințe la memoria culturală a limbajului denotă convingerea că literatura este limitată și constrânsă inevitabil de o forță supraindividuală care o reduce la reproducerea abilității a „aceluiiași”, a jocului cu invariantul. Reflecția privind natura și funcționarea discursului

literar exondează în apele întregii scriituri a autorului basarabean. Iată, spre exemplu, un fragment din eseu *Poezia de după poezie*:

„Cred că mi-a venit, după atâta deznădejde, soluția pentru «Damenwahl». Încerc să mi-o clarific chiar în rândurile de mai jos: mai întâi vine ritualul de inițiere a Ei (nu se știe nimic despre Ea, în afară că-i Ea), pentru care sunt convocați pe rând Coregraful, Maestrul de balet și Croitorul de dame. Coregraful îi inventează Gesturile (pe când ea nici nu există!) ideale. Abia Maestrul de balet îi inventează trupul Ei, inițiind-o în mișcarea ideală a Gesturilor apriorice. Atunci când se realizează identitatea dintre mișcările (trupului) Ei concret și Gesturile *date* de Coregraf, apare Croitorul de dame, care trebuie să-i potrivească veșmintele corespunzătoare (îi coase direct pe trup corsetul „das ewing weibliche”, îi potrivește fusta-nflorată a cimitirului). Abia atunci Ea apare la bal („Strânsă-n corsetul ghipsat al bisericii, moartea...”) să mă invite la dans.”\*

Vaporoasa și lunecoasa doamnă – poezia, a cărei figură formează ansamblul câtorva gesturi naturale („*date*”, „apriorice”), corporalizate în cuvânt, invită, pe de o parte, la „balul” imaginației și creativității, iar, pe de alta, împinge în vria narcisismului lingvistic, a ocurenței și autogenerării. Gesturile consemnează structura de adâncime, poezia fiind o „gimnastică” (idee sugerată prin imaginile Coregrafului și Maestrului de balet) aflată mereu sub presiunea „corsetului ghipsat” al cuvântului (Croitorul de dame). În această secvență textuală, ai cărei referenți sunt poezia însăși și mecanismele ei de generare, putem întrezări indicii pentru o posibilă variantă de lectură a romanului în cauză ca meditație asupra *actului de căutare / producere a sensului / poeziei*\*\*.

**Despre gest și corporalitate. Relația corp – text.** În linii generale, gestul reprezintă o configurație plasticospațială a corporalității, care dispune de un sistem semiotic articulat și căruia i se recunoaște privilegiul de a fi o modalitate de comunicare universală\*\*\*, precum și unul dintre principalele mijloace ale expresivității artistice în tradiția seculară a teatrului, a plasticii, a sculpturii ș. a. În secolul al XX-lea numărul celor preocupați de gestică, amploarea studiilor dedicate acestui tip de comunicare în artă este impunător. Bergson, M. Mauss, A.J. Greimas, F. Rastier, C. Gresswell, R.L. Birdwhistell, J. Fast, A. Jacob, A. Bara, M. Bernard, Deleuze, Guattari, M. Merleau-Ponty, Gh. Crăciun, M. Nedelciu ș. a. au pornit de la premisa că nu numai vorbirea este un limbaj, ci și *gestul*, care exprimă mai bine ideea de *act și dinamică a sensului*.

Fenomenul gestului s-a aflat în egală măsură în centrul atenției atât a filosofilor modernității, cât și ai postmodernității, căpătând două interpretări mai proeminente. Într-o primă accepție, gestul este un semn având o semantică stabilă în tradiția culturală, pe care receptorul trebuie să o decodifice. Pe această convenție contează tradiția dansului indian, a cărei semiotică fixată permite dansatorului să figureze gestual, spre exemplu, capitole întregi din *Ramayana*. În a doua accepție, gestul nu se mai pretează interpretării în funcție de deprinderile stabilite prin tradițiile vreunui sistem de simbolizare (sensul lui neavând niciun pretext), ci constituie o provocare, un stimulent pentru imaginația receptorului. Postmodernitatea privează gestul de fundamentarea metafizică și îl tratează ca având un propriu potențial de generare a sensului manifest în anumite contexte.

În căutarea răspunsului la întrebarea „Unde se naște sensul?”, fenomenologul și existențialistul Merleau-Ponty ajunge la constatarea faptului că primele operații de semnificare a lumii se produc nu în conștiință, ci în spațiul corpului fenomenal (*le corps*

*propre*), acesta fiind „nucleul de semnificare” sau „nodul semnificațiilor vii”. Corpul stă la baza cuvintelor și acțiunilor umane, el generează sensul și asigură dialogul omului cu lumea. În studiul său *Fenomenologia percepției* savantul francez atribuie corpului uman rolul de subiect, datorită căruia percepția spontană a lumii capătă unitate. Sensurile se nasc în adâncurile experienței existențiale prereflexive și se transmit prin gesturi, mimică. Prin gesturi, omul – corp viu – descoperă pentru sine lumea, îi conferă sens și o comunică celuilalt: „Vorbirea este un gest veritabil, având semnificația ei, la fel gestul are semnificația lui. Acest fapt face posibilă comunicarea” [1, p. 214]. Sensurile gesturilor nu sunt date, ele se descoperă într-o relație intersubiectivă, „prin reciprocitatea intențiilor mele și a gesturilor celuilalt, a gesturilor mele și a intențiilor lizibile în conduita altuia. Totul se petrece ca și când intenția celuilalt s-ar produce în corpul meu sau ca și când intențiile mele s-ar petrece în al său. Gestul la care sunt martor indică vag un obiect intențional. Obiectul acesta devine actual și este în întregime înțeles, când forțele corpului meu se adaptează la el și îl acoperă” [1, p. 215]. Descrierea gesturilor reconstituie omul: „Vorbirea este un gest și semnificația lui reprezintă o lume” [1, p. 214].

O perspectivă semantic-structurală ne propune Algirdas Julien Greimas, potrivit căruia gestul este unitatea minimă în ansamblul „textului gesticulatoriu”. Cercetătorul asemuiește limbajul corpului uman cu sistemul limbii, considerând gesticulația „o întreprindere globală a corpului omenesc, în care gesturile particulare ale agenților corporali sunt coordonate și / sau subordonate unui proiect de ansamblu ce se desfășoară simultan”. În operațiunea globală a corpului omenesc, gestului îi revine responsabilitatea actului emițător, actantul somatic înlocuind funcția de semnificare a subiectului tradițional [2, p. 71]. Această ipoteză validează abordarea sintactică a gesturilor, analiza lor gramaticală: împărțirea textului „în unități ale manifestării ce au dimensiuni minimale în planul expresiei” – „fonemele gestuale” – și „combinatoria” acestor unități, care produc enunțurile gestuale și discursul gestual în ansamblul lui [2, p. 77].

Interpretarea poststructuralistă pornește de la paradigma antiverbalistă a dadaistilor, care au văzut gestul ca pe o soluție împotriva constrângerilor sistemului limbii, dându-i statutul unui limbaj autentic, dionisiac-eliberator. De menționat că Derrida considera cuvântul „corpul neînsuflețit al vorbirii psihicului” și că, prin urmare, „limbajul vieții” ar fi doar „vorbirea existentă până la cuvinte” [3, p. 268-271]. Gesturile ar fi, în această schemă, vorbirea în momentul când a încetat să fie un simplu răcnet, dar nu a devenit încă coerentă. Potrivit lui Derrida, din momentul în care structurile verbale sunt înlocuite de gesturi, nu se mai poate vorbi despre o transparență a cuvântului datorată capacității omului de a raționa. Nimicirea transparenței are ca efect *dezgolirea trupului cuvântului* care începe să vorbească altfel decât fiind mediat de vorbirea articulată\*\*\*\*. Corpul însuși este un limbaj care anticipează și chiar substituie expresia verbală. Se promovează concepte cum sunt „vorbirea corporală”, „limbajul corpului” apt de a comunica sensuri în anumite poziții și de a fi expresiv în mișcare; se vorbește chiar și despre o *reflecție care prinde configurațiile corpului scriind*. Sensurile emane de corporalitate se emancipează de ideea universalistă, proliferată atât de adepții abstractizării, cât și de cei care se conduc de principiul iterabilității [ibidem].

„Gestul” lui Emilian Galaicu-Păun are ceva din înțelesul „necuvântului” stănescian ca vorbire de până la cuvânt, ca verbalizare prediscursivă, exprimată *în procesualitate, în dinamică*. Astfel că axioma evanghelistului Ioan („La început a fost cuvântul”) capătă o altă interpretare: „La început a fost gestul, nu cuvântul, căci însăși apariția cuvântului a fost un gest înainte de a fi sunet”. Trecerea de la paradigma cuvântului la cea a gesturilor

este dictată de necesitatea de a căuta un mecanism nou de generare a sensurilor care să fie apt pentru „Remodelarea lumii, adică întoarcerea ei cu altă față spre noi”, care „începe – ne sugerează autorul – chiar de la studierea gestului menit să înfăptuiască această schimbare. De la gest la gest se trece la mâna care face gestul, care mână constituie ea însăși o formă, ceea ce va să însemne că se supune și ea modelării”. Principala preocupare consta în urmărirea „mâinii” care „leapădă” gesturi pe hârtie; interesează „tot ce se întâmplă în timpul impactului dintre trup și obiecte, dintre ființă și neființă”. Gestul înseamnă în același timp acțiune și semn; el este mișcarea care exprimă un gând, o intenție, o stare sufletească, este deci limbajul vieții având manifestare exterioară. Și cum *gestul* (viața) este de nedespărțit de *mână* (corp, literă, text), tot așa sunt indisolubile sufletul și trupul, senzația și limbajul, sentimentul și gândirea.

Cel puțin prima parte a romanului ilustrează, se pare, ideatica fenomenologiei existențiale. Manifestarea conștiinței perceptive aparținând unui „corp anonim” (Merleau-Ponty), imposibilitatea centralizării existenței, depersonalizarea („golirea”) centrului conștiinței responsabile atât de geneza gândurilor, cât și de cea a sensurilor predispuși la o interpretare care face abstracție de persoana autorului. În partea a doua a romanului demersul se radicalizează prin abordarea perspectivei textualiste despre golul comunicativ. Și totuși, insistența cu care în romanul *Gesturi* se promovează principalele conceptualizări în defavoarea persoanei sociale și chiar a subiectului provoacă și suscită deliberat forța contraargumentelor:

„**Singura** modalitate de exprimare o vede în transformarea radicală a întrebării pusă lumii (*Cine-i vinovat?* sau *Ce-i de făcut?*) într-o interogație asupra scrisului: în tot romanul, al cărui volum **nu va depăși** o coală de autor, fiindcă **s-a spus** «*Felul vostru de vorbire să fie: «Da, da, nu, nu». Ce se petrece peste aceste cuvinte, vine de la cel rău», va trebui să evite a-i spune personajului său pe nume, a-i indica vârsta, naționalitatea, a-i zugrăvi portretul, biografia, caracterul etc.*” (subl. n.)

Noile achiziții în materie teoretică ale poststructuraliștilor înprospătează indiscutabil reflecția asupra literaturii. Introducerea de către Julia Kristeva a ideilor despre dialogism ale lui Bahtin în spațiul francez, teoria enunțării a lui Benveniste, concepția lui Barthes despre „gradul zero al scriiturii”, tezele deconstructiviste ale lui Derrida ș. a. au constituit primele breșe în sistemul totalizator structuralist, dar aceste schimbări au fost, cel puțin pentru o perioadă, în defavoarea subiectului. Orice manifestare a reflecției în lumea contemporană, în viziunea teoreticienilor poststructuraliști, este deja fixată în sistemul limbii sau al textelor, în codurile supratemporale sau gramatica universală. Autonomia subiectului se pierde tocmai atunci când el se pomenește în mirajul structurilor verbale și al re-scrierii codurilor. Textul nu se produce în conștiința subiectului – a autorului sau a cititorului –, ci este un immanent proces al limbii, suficient să se vadă în vederea procedurii de generare a sensului. Chiar și cititorul se dizolvă în spațiul unic al discursului, ale cărui semnificații sunt apte să intre la infinit în relații unele cu altele. Pornind de la Bahtin, paradigma poststructuralistă în mod paradoxal îngustează sau, să spunem altfel, specializează conceptul bahtinian de dialog al textelor prin înlocuirea lui cu cel al intertextualității, creând de fapt, prin felul de a o trata, un model antidialogic. Sub influența spectaculoasă a literaturii borgesiene sau a afirmațiilor de tipul celor lansate de Northrop Frye despre faptul că literatura nu-și trage seva decât din ea însăși și se creează pornind de la literatură, reprezentanții teoriilor comunicării au dezvoltat un program în care rolul

de actori ai enunțării îl comportă codurile literare sau culturale, în fond obiecte care au asimilat subiectul uman. Dar poate e cazul să se revină la explicația dialogistului rus care semnaleză faptul că „Textul trăiește doar în contact cu alt text (context). Subliniem că acest contact dintre texte (enunțuri) este unul dialogic, și nu unul mecanic, un contact al «opozitiilor» posibile doar în limitele unui text (dar nu al textului și contextului) între elementele abstracte (semnele din interiorul textului) și necesare doar la prima etapă de înțelegere (înțelegerea semnificațiilor, dar nu a sensului). Acest contact este al persoanelor și nu al obiectelor (care au limite). Dacă noi am transforma dialogul într-un singur text, adică am șterge secțiunile vocilor (schimbul subiecților vorbitori), ceea ce în general este posibil (în dialectica monologică a lui Hegel), atunci sensul profund (infinat) va dispărea, ne vom lovi de fund, vom pune punctul” [4, p. 364].

În viziunea lui Barthes, a-i da textului un autor înseamnă a închide sensurile în cele conferite de el, a închide scriitura. Iată de ce autorul este eliminat, în mod regretabil, din schemă, repudiat, considerat „detaliu aproape inutil”. Dar „oare – își pune întrebarea Eugen Simion analizând un studiu semnat de Blanchot, unul dintre susținătorii programului, – negând existența autorului, eseistul nu face, în realitate, decât să-i sublinieze în chip stăruitor prezența. Această *absență* și acest *loc de absență* sugerează, la lectură, contrariul: o plenitudine, o prezență, o forță structurantă. Chiar și în ipostaza de exilat, autorul este unul din acele goluri din sculptura modernă care semnifică, poate, mai mult decât *plinurile*. Absența lui este suspectă: o absență interogativă, un exil care pune mereu ceva în discuție și, negreșit, ne provoacă. Ne provoacă să ne gândim fără încetare la absența, la exilul său. Nu-i, oare, această formă o formă a prezenței lui?” [5, p. 81].

Reușește Emilian Galaicu-Păun să-și dizolve totalmente eul în textul *Gesturilor*, să devină un „nimeni”? Actul de sinucidere auctorială durează până la un timp, cel al experimentului și al expunerii „cuvântului propriu” fără ambiții de monitorizare autoritară a sensurilor. Convenția dictează autorului să amuțească, să „golească” de conținut corpul textului; gestul îi devine o „formă goală” – mâna ce scrie „romanul *Condiția porcineă*”, al cărui personaj „își pierde buletinul de identitate”, fiind izgonit „chiar din sex, până și din pronume”. „Imposibilitatea comunicării transformă lumea într-o problemă de limbaj” și atunci „clișeele mentale rulează mereu, automat” –, „ca o groapă comună” etc. Dar tăcerea lui devine îndată vorbitoare dacă interpretăm aceste afirmații după o *logică apofantică, a contralecturii, a răsturnării semnificațiilor*. Și atunci, vom descoperi o lume cu alte valori, în care pierderea „buletinului de identitate” înseamnă condamnare la o existență redusă la animalitate, iar anonimatul și scufundarea în „groapa comună” a clișeelelor nu constituie cea mai convenabilă perspectivă a literaturii. Între aceste două abordări, probe de comprehensiune ce vizează tendința de nirvanizare estetică a lumii prin intermediul dexterității manieriste depersonalizatoare, se instalează un dialog în contradictoriu. Aventura „liminalului” e în *Gesturi* ca la ea acasă; un text mai potrivit pentru ilustrarea cronotopului bahtinian al *pragului* nu poate fi. Contralectura descoperă o altă față a lucrurilor; Emilian Galaicu-Păun creează, de fapt, un antitext (text invers), o antiutopie a „morții autorului”.

Potrivit cercetătoarei Carmen Mușat, preocuparea prozatorilor postmoderni pentru corporalitate apare ca efect al confruntării cu masiva derealizare a omului și a realității în literatura secolului al XX-lea, care a făcut posibilă dispariția din text a subiectului unitar și coerent. Tentativele de construire a unor „trupuri textuale” sunt și în consonanță cu dorința de a exprima natura rizomatică a identității [6, p. 129-154]. Preocupați de autenticitate, prozatorii optzeciști stăruie în explicarea necesității prezenței autorului „cu trupul său viu” în text. Corporalitatea și textul sunt, după Gheorghe Crăciun (*Lepădarea de piele //*

*Frumoasa fără corp*), entități izomorfe, punct de intersecție a vieții cu litera. Pe de o parte, stă trupul care este vorbirea particularizată contingentă, a senzorialității individuale, pe de alta, litera – „sistemul osos al unui cod retoric”, convenția literară, canonul. Trupul viu, fluiditatea și discontinuitatea senzorialității nu permit artificializarea totală, victoria literarului asupra corporalului.

Deși s-a spus că „corpul omenesc e mai mult decât corp: adică el ține deopotrivă, și mai mult, de cultură decât de natură” [7, p. 33], omul rămâne a fi în ultimă instanță cel care în practica dialogică recuperează și reactualizează deliberat sau inconștient formele expresive prin care comunică. Viața nu poate fi închisă în literă, intenția umană de a dialoga distruge orice ambiție de fixare în tiparele limbii a vreunui adevăr. Alta e problema că dialogul instanțelor reflexive în textul literar nu e unul existențial, cu desfășurare imediată între vorbitor și ascultător, ci unul îndelung elaborat, textualizat de autor și interpretat de cititor, ambii în plină dispunere a unui fond de limbaje și convenții literare. E vorba de un dialog mediat de text, de lumea lui de semne și coduri culturale.

Ca și la Gheorghe Crăciun, personajul echivoc al lui Emilian Galaicu-Păun exersează ritualuri de descoperire a trupului volatil. Microscopia conglomeratului de senzații în halou devine echivalentă cu o experiență spirituală. Simțul tactil prevalează, mâna efectuând arpentajul ființei pentru a-i da acesteia consistență textuală.

Reconstituirea geografiei imaginare a trupului oscilează pe muchia a două eventualități sau trasee narative ale explicării naturii subiectivității umane: modelul monolitic cu tradiții încă din Iluminism, care promovează ideea unei individualități libere și autonome, și ipoteza modernă a omului ca derivat al limbii, existând doar în limbaj și fiind dependent de el. După aceeași logică de **propulsare a negației** („Expresia pură a negației (nu are ceea, nici aceea, altceva la fel nu are)”), prozatorul parcurge / experimentează itinerare teoretice care au declarat „moartea”, diseminarea, descentrarea etc. a subiectivității. Frânturile acestor parcursuri dispuse reticular lasă de întrevăzut speculații psihanalitice, freudiene și lacaniene, ce țin de lingvistica saussuriană, de filosofia heideggeriană sau de viziunea borgesiană a lumii.

Întâlnim în textul lui Emilian Galaicu-Păun proiecții lăuntrice, autoscopice, plonjări în interior, în „adâncul cel mai întunecat” al ființei, al somnului rațiunii, acolo unde mâna rămâne „prinsă ca într-o capcană, groapă sau laț, pierită de spaimă”, unde are loc „înstrăinarea de propriul corp” și de propria identitate („gesturi golite de trup”). Ceremonia alunecării în impersonal amintește practica suprarealistă de reproducere mecanică a unui imagism insolit:

„Deasupra capului – pleoapa de var a tavanului, sub fund – salteaua, patul, podeaua... Pe podea, aceeași foaie de hârtie mototolită, cu un text nesemnăt, pe două coloane:

#### *Figură în repaos*

1. „Mo-o-r” – șopti abia venindu-și în fire, dar înspăimântat de cele rostite, își duse numaidecât palma la gură, (...)	19. Numai creierul, încăpățânatul, nu s-a decis mult timp prin care gaură să se scurgă, căutând argumente pro și contra pentru fiecare din ele. (...)
10. e-asemeni, de la mâneci spre poale, i s-au scurs prin găurile din palme, zgândărându-le cu nodurile și cusăturile lor, lărgindu-i-le. (...)	32. și s-a auzit (și s-a văzut) în jocul de vocale și consoane (în ansamblul de plinuri și goluri): „moo-r!” (al sculpturilor lui Moore). 33. „...dar lumea nu L-a cunoscut”

Suntem martorii unui spectacol suprarealist, actorul căruia, trecând prin „stări efialtice” (Gellu Naum), dă curs unei imagistici stranii ca rezultat al „dicteului automat”. Dizolvat în materia imponderabilă a visului, a inconștientului, individul își pierde pe rând „vocea”, „privirea”, „gândirea”, „viața”, „sudoarea”, memoria neamului întreg, „viii și morții” și chiar „timpul” și „Lumea”. Resimțind dureros golul din centrul ființei („figura în repaos”\*\*\*\*), „înspăimântat” de pierderea reperelor fundamentale, subiectul le caută în afară, în lume, în sistemul de valori ierarhizate lingvistic, în „jocul de vocale și consoane”, cu care încearcă să se identifice. Conștientizarea echivalenței „Ființa este Limbă” justifică pretextul experimentării și proliferării unui „idealism lingvistic”, gen poststructuralist, precum și al altor teme convergente: „că Lumea a fost făurită ca să sfârșească într-o Carte, că Societatea este un Text, că Scrierea este Istorie, că Discursul este Praxis” [8, p. 61].

Prefabricatele textuale (ființa textuală), semnele golite de viață se pare că pun definitiv stăpânire pe „conștiința de sine” a omului. Întâmpină însă revolta subiectului atomizat și pulverizat în „ansamblul de plinuri și goluri” ale textului, revoltă, în parte, a autorului fizic care se impune, vorba lui Gheorghe Crăciun, cu „diferența sa de corp”. Se explică astfel cealaltă avansare orientată înspre cucerirea organismului visceral și fiziologic: „Își imaginează cum atinge prundișul, lanțul de munți subacvatici (coloana vertebrală), recifele de corali, lianele încolăcite ale intestinelor”). Or, corpul (carnavalesc-grotesc, ca la Bahtin) reprezintă transgresivitatea și rezistența la închiderea și osificarea teoretică, devenind pivotul unor discursuri care subminează ideologiile dominante. „După cum capul dispare ca unitate supraordonată, copleșit de rebeliunea corpului și de vacarmul simțurilor, susține în acest sens Adrian Oțoiu, tot astfel marile adevăruri – fie ele ideologice, religioase sau estetice – încetează să mai constituie sensul cel mai înalt spre care textul țintește aluziv sau alegoric. După cum corpul își reclamă independența, tot astfel textul se emancipează de tirania metanarațiunilor legitimizează” [9, p. 111-112]. Contradicțiile și jocul de opoziții ale romanului dau glas revoltei omului amenințat de căderea în una din cele două extreme: „moartea” în textualizare sau căderea în imperiul simțurilor primare. Adrian Oțoiu găsește că soluția este undeva la mijloc: „Figura autorului este un garant al autenticității, dar ea dispare cu totul în câmpul textualității infinite. Prins între polul autenticității și cel al texturării, autorul are simultan un trup concret, producător al unui text limitat, și unul abstract, produs al textului nelimitat” [9, p. 27]. Oscilarea între aceste poluri monocorde permite evitarea unilateralității unui limbaj „absolut”, „comun”, „standard”.

**„În căutarea limbii perfecte”.** Utopia limbii care locuiește corpul ca subiect reactivează o altă utopie ce străbate istoria tuturor culturilor, alimentată de ideea „căutării unei limbi perfecte” și „comune întregii specii omenești”, prin care oamenii ar putea comunica între ei fără obstacolele lingvistice survenite în urma prăbușirii miticului turn Babel [vezi 10, p. 8-266]. Aventura cunoașterii corpului echivalează în *Gesturi* cu reconstituirea memoriei lingvistice a acestuia, ce concentrează cabalistic invariante de limbi considerate originare, *a priori*, prebabelice, precum ebraica, egipteană, greacă și chineza. Dacă condiționările acestor limbi neaoșe, „sublime” sunt acceptate și redescoperite „cu plăcere”, forța uniformizatoare a limbilor totalitare este resimțită ca o iminentă desființare: „La polul opus se află alfabetul rus, cu litere croite ca niște uniforme – prea largi unele,



altele prea strâmte – pe caracterele grecești spre a le ascunde goliciunea athletică”.

Romanul în întregime se arată a fi un caleidoscop de limbaje sau texte „pseudoreferențiale” – magice, religioase sau literare, care structurează omul, forme și semne pline de înțelesuri contradictorii, disponibile decodificării. Distribuția lor este aparent aleatorie în roman, căci miscelaneul jucat de limbaje lasă de întrevăzut o tendință ebraizantă de abreviere magică a lumii. Cititorul cu preocupări cabalistice va căuta să pătrundă dincolo de aparență, căutând un principiu de coerență internă, care ar conduce la revelarea secretelor creației divine. Textul îi furnizează acestuia suficiente pretexte de exersare a cunoștințelor de *cabală teosofică* și *cabală extatică*\*\*\*\*\*, multitudinea de cifre, formule algebrice, litere cu caracter diferit, versete evanghelice, anagrame, acrostihuri, expresii notorii, semne zodiacale și paratextuale etc., combinate după principiul unei *ars magna*, încifrează inefabilul divin, dar și structura realului. Exactitatea literară trădează intenția de a experimenta maniera lui Borges de căutare a adevărului ocult și unitar (litera aleph) în diversitatea de limbi și literaturi, citate și referințe literar-istorice.

Complexa arhitectonică a romanului-palimpsest, stratificat pe nivele structurante ca evenimente-episod, oferă indicii multiple și pentru cititorul interesat de arhetipul cultural, care va căuta corespondențele livrești, linkurile ce trimit la texte literare și extraliterare consacrate: la versetele biblice, la motivele eminesciene (dublul), la povestirile lui Borges (motive cabalistice), la prozele kafkiene (motivul metamorfozei, al labirintului și al creatorului-arpentor), la tratatele psihanalitice freudiene („complexul lui Oedip”, problema identității), la eseurile nietschiene („moartea lui Dumnezeu”) sau foucaultiene („moartea omului”), precum și la unele texte ocultiste, semnele zodiacale, semne matematice și imagini grafice, limbaje sociale clișeizate, discursuri politice, lozinci și sloganuri agitatorice etc. Marius Chivu îi recunoaște romanului statutul unei biblioteci care e în stare să ofere delicii aparte cititorului cu apetențe pentru narațiuni arborescente, ingenios distribuite: „În bizareria sa parabolică fermecătoare, evanghelic și gnostic, labirintic și înșelător, necesitând o lectură cvasidistributivă, cu trimiteri în profunzimea simbolică a conceptelor sau doar în apropierea unor referințe textuale apropiate, *Gesturi* este un text-test, o proză care îndeamnă la suspiciune și decriptare. Nimic nu pare scris la întâmplare, niciun cuvânt nu e de umplutură, textul fiind o adevărată provocare pentru cititorii de tipul Bibliotecarului-detectiv care iubește corespondențele livrești și ambiguitățile mistic-oculte” [11]. Izvorul plăcerii hermeneutice nu constă în epuizarea înțelesurilor, ci în localizarea și clasificarea formelor și codurilor ce le fac posibile.

Această permanentă punere în abis a limbajului creează imaginea unui „*Babel fericit*”, artificializa(n)t, a unei scriituri a cărei imaginație „aspiră la fericirea cuvintelor, la acel limbaj visat, a cărui prospețime ar prefigura, printr-un soi de anticipație ideală, perfecțiunea unei noi lumi adamice, unde limbajul nu ar mai fi alienat” [12, p. 70-71]. Utopia limbajului presupune o lume în care își dau întâlnire și conviețuiesc în pace și bună înțelegere toate limbile, codurile, idiolectele, instanțele culturale etc. Intransitivitatea discursului, exprimată mai ales prin forma circulară din subsolul romanului („*iuda capo*”), sincretismul abuziv și strident este în răspăr însă cu ideea substanțialității fundamental-umaniste a literaturii. Intelectualismul exacerbă tergiversează **unificarea intersubiectuală**. Și totuși, fragmentul final lasă să se întrevadă vibrația umană subversivă, a individului cuprins de îndoieli și bântuit de mistuitorul suflu al interogației:

La radio se dă ora exactă. Ultimele știri sunt cele de-astă noapte, cele de ieri, de-alaltăieri, de când lumea. Să nu le audă – radioul funcționează întruna de la imn la imn – ia o carte, unde știe că va da peste rândurile subliniate cândva cu unghia: „Lumea mea parcă ar fi străpunsă prin apariția celuiilalt, ea începând să se rever se prin gaura astfel făcută. Eu nu pot împiedica această scurgere, nici nu o pot zăgăzui decât luându-i-o înaintea celuiilalt și determinându-l să devină obiect al lumii mele; cu alte cuvinte, „să-l fixeze, să-l înțepe nesc” după cum îmi convine...”, pe care le citește acum cu alți ochi. Iarăși se dă ora exactă. Ia ceasul și restabilește ora („*Acesta este ceasul vostru*”) de până la „decretul despre timpul de iarnă”. „*S-a întâmplat. A fost!*” Apoi scotocește nervos prin sertare, buzunare, grămădind un pumn de somnere, grămădind câte le-a găsit, pe care le-nghite înecându-se. „Tot așa autorul a avut nevoie de șori cioaică doar ca să se poată identifica pe-o clipă cu personajul său, deși nu cred că...” Se dezbracă până la piele și intră în apă abia călduță („de temperatura corpului”), fără a-și mai căuta, ca de obișnuit, imaginea în oglinda venețiană de vis-à-vis. Apoi închide ochii și aude aievea vocea mamei de-acum *n* ani când, însărcinată în luna a șaptea, (îi) citea seară de seară una și aceeași poveste – „*Mai-nainte de a veni ceasul nașterii, copilul se puse pe un plâns, de n-a putut nici un vrac să-l împace...*” – și cu toate acestea „*copilul tăcu și se născu*”. Instinctiv, își adună genunchii la gură, și atunci când o imensitate albă i se deschide în fața ochilor, aude porunca: „Spune-ți numele”. În clipa aceea i se revelează răspunsul, singurul posibil, pe care nu mai apucă să-l scrie cu degetul arătător pe oglinda abia aburită: „*Personne c'est moi*”.

Conturul corpului „golit de organe” intercalat în textul de față e în stare să suscite multiple interpretări. La un prim nivel de lectură întrevădem o transpunere în roman a modelului identitar modern, conform căruia identitatea unui text literar este o „absență” de ordine superioară, purtătoare de sens. În același timp, figura amintește ideea fundamentală în postmodernism potrivit căreia spațiul semantic descentralizat al textului are el însuși un immanent potențial creativ. Tentantă este și dorința de a vedea în imaginea dată o ilustrare a teoriei ricoeurienne a textului ca „proiecție externă” a posibilelor lumi umane, ca multiplicare și variație imaginativă a egoului. Fapt evident este că desenul confirmă încă o dată deplasarea de accent, constantă și trecută în roman prin grila mai multor sisteme de semne, de la instanța reflexivă omniscientă la cea ambiguă a textului. Această schimbare de perspectivă în acord cu teoria textului nu periclitează însă altele posibile.

Din perspectivă contemporană, omul nu se mai poate cunoaște pe sine pe cale psihologică, prin sondarea microcosmosului său. În opinia lui Deleuze și Guattari, corporalitatea golită de structură („corp gol(it)” sau „corpul fără organe”) își generează semnificațiile contextual și sintagmatic și este, prin urmare, deschisă spre autoconfigurare variațională. Pretexte pentru o atare interpretare servesc tezele psihanalitice ale lui Jacques Lacan privind „stadiul oglinzii” prin care trece orice individ la vârsta de 6-18

luni. Oglinda imaginară îi permite copilului să se vadă ca o imagine din afară și să se perceapă ca entitate separată. Dar tocmai acest imaginar speculativ subminează integralitatea subiectului, căci sensul său este proiectat spre el dinspre o lume asupra căreia nu poate avea niciun control – „discursul Celuilalt”.

Noi am dorit a vedea în acest fragment și o ilustrare a stării de excentricitate estetică ce permite buna funcționare a dialogului interuman, intersubiectual în opera literară.

Pentru a se cunoaște ca întreg, subiectul trebuie să se situeze pe o poziție ce-i transcende individualitatea. Relațiile intersubiectuale sunt posibile doar în același plan, situat, după Buber și Bahtin, într-un spațiu „în afara” lumii egocentriste a subiectului, în spațiul „între”, în care subiectul se poate cunoaște pe sine doar pornind de la viziunea altuia despre el. Punctul de tangență dintre orizontul eului (figura corpului) și orizontul altui vorbitor formează instanța enunțiativă (coenunțiativă), tranșa de discurs ce are mai mulți locutori. Ideea unui limbaj intersubiectual transferă discuțiile la un alt palier, dincolo de speculațiile privind condiționările unui „limbaj comun”, „fixat”, „absolut”, care reclamă desubiectualizarea sau depersonalizarea atât a Eu-lui, cât și a Altuia. Astfel că, fără a exila subiectul / autorul din text, enunțarea se excentrează, dobândește o structură internă bivocală și devine funciar deschisă, autorul nemaiputând pretinde a deține unitatea semantică de tip monologic. Participant activ și organizator al dialogului polifonic, autorul nu se află în centrul universului, ci în punctul mereu schimbător al interconexiunii vocilor, „pozițiilor semantice”, lumilor etc. O atare abordare a romanului *Gesturi* permite a întrezări, dincolo de structura și limbajul excentric, o nouă modalitate artistică de figurare a omului, dezmembrat până la cele mai elementare părți constitutive și proiectat infim în spațiul textului.

**Autorul și imaginația lui dialogică.** Vom încerca, în pofida aparențelor și declarațiilor din preambulul romanului, să percepem acea substanță gânditoare din *Gesturi*, care trădează mentalitatea, vocea, intenția și poziția axiologică proprii autorului. E vorba de acea realitate ce desemnează identitatea pe care și-o asumă romancierul atunci când elaborează lumea sa fictivă, circumscrișă fiecărei opere individuale (după Bahtin, „autor *II*”), și căreia îi revine rolul de a crea și a organiza unitatea arhitectonică a operei. Or, „chiar dacă eliminăm toate judecățile explicite de această factură, susține tranșant unul dintre teoreticienii romanului modern, Wayne G. Booth, în studiul său *Retorica romanului*, prezența autorului va fi evidentă cu fiecare ocazie, când el intră și iese din mintea unui personaj, când își schimbă punctul de vedere. (...) Pe scurt, judecata autorului este întotdeauna prezentă, întotdeauna evidentă oricui va ști să o caute. (...) Nu trebuie să uităm niciodată că, deși un autor poate până la un punct să-și aleagă deghizările, el nu poate niciodată alege să dispară” [13, p. 46-49].

În obiectivul cercetărilor noastre stă **cuvântul** în înțelesul pe care i-l dă Bahtin de „cuvânt bivoc”, „enunț orientat către gândurile și semnificațiile străine”, „dialog interior” sau fenomenologic. Deci, nu discursul omogen al unui autor omniscient ne interesează, ci cuvântul înțeles ca țesătură complexă alcătuită atât din cuvintele proprii ale *eului creator*, cât și din cuvintele străine ale altor eu-ri creatoare. În *Gesturi*, cuvintele autorului trebuie căutate în acele *goluri*, despre care Eugen Simion scria că sunt mai semnificative, mai structurante decât *plinurile*, or, discursul românesc arată ca o distribuție de cuvinte „străine” transpuse metonimic în formă de citate, pastişe, aluzii etc. Față de aceste cuvinte-voci „străine” se ia deseori o atitudine, ascunsă sub vălul unei duplicități aproape nesoluționate. Iată, de exemplu, un fragment:

„După o mie și una de nopți nu mai ai ce învăța și atunci se trece la alfabetul ebraic. Acesta se învață de unul singur și toți împreună, făcând genuflexiuni în fața Dumnezeului Tatălui tău: SĂ NU AI DUMNEZEI AFARĂ DE MINE; ridicând patetic palmele *schin* și *sin* la cer, ca pentru amenințare: SĂ NU FACI CHIP CIOPLIT... sau avertisment (...). Sublim e alfabetul grec, care se învață trăind eroic, fără rest, ca cetățean liber al Republicii, făcând gimnastică-poesie-matematică-război-iliadă-odisee-logică-metafizică-dialectică, întru glorificarea goliciunii care-i de la zei. La polul opus se află alfabetul rus, cu litere croite ca niște uniforme – prea largi unele, altele prea strâmte – pe caracterele grecești spre a le ascunde goliciunea athletică. Alfabetul rus se deprinde din mers și de nevoie, grăbindu-te la serviciu-școală-grădiniță, pășind în pas cadențat pe câmpul de instrucție – „*S pesnei na meste șagom marș!*” –, dar și la parada militară de 7 Noiembrie, la demonstrațiile de 1 Mai, 9 Mai și mai ce?, înaintând pe cerc până-ți dai cu nasul în cur(tea pușcării popoarelor), stând la post, stând la straja păcii, stând la coadă pentru pâine-apă-gaz, pentru a transmite un colet sau pentru a primi pașaport, dar mai ales fugind mâncând pământul și călcând în picioare dreptul roman, literele latine, caracterele gotice... În Ch-ău, alfabetul latin nu are trecere...”

Avem în față un text din care autorul a eludat comentariul său direct, dar nu și „cuvântul”, transpunându-l într-o „pantomimă grațioasă și absurdă” (Ad. Oțoiu). O interpretare subtilă ar trebui să comenteze nuanțele de atitudine, formele de travestiri ludice, subversive, polemice, parodice, ironice, cinice, serioase, grave, critice, inconștiente, isterice, emoționale, tolerante, evlavioase etc., care se aștern subtil peste cuvintele străine, alcătuiind o partitură plurivocă pe o temă preferată de postmoderniști privind discursul autoritar homogenetic. Nuanțele scot în evidență *intenția semantic-expresivă și axiologică* de acceptare / contracarare a oricărei autorități de semnificare, atât a celei stipulate de omnisciența auctorială, cât și a celei revendicate de semnificant. Autorul anunță un grad zero, dar aprecierile sale axiologice nu dispar din text; fascinația față de limbajele instituitoare se îmbină polifonic cu oroarea și contestarea acestora. Paliativul acestor duplicități și dedublări constă în cooptarea părerii celuiilalt și în inițierea dialogului cu alte puncte de vedere. Autorul își asumă faptul că fiecare situație de comunicare îl poziționează în mod diferit în cadrul unei rețele de relații intersubiectuale și recunoaște totuși că implicarea sa subiectivă este inevitabilă în fiecare dintre aceste relații, relativizând și punând pe picior de egalitate cu alte modalități de reprezentare a realității mitul detașării, al „gradului zero”, al „poziției neutre”, promovat de modernitate.

Constatarea ne permite să trecem la un alt palier al discuțiilor, în care dialogismul și polifonia nu sunt considerate competențe exclusive ale intertextului, ci valori ale comunicării umane. Din această perspectivă e limpede că Emilian Galaicu-Păun nu proliferază citate-fragmente de texte consacrate, cu semnificații imanente, ci reia contrapunctiv feluri străine de a înțelege existența, poetici și strategii ale precursorilor, făcând apel, inclusiv, la imaginația și sensibilitatea cititorului. Astfel privind lucrurile, putem spune că romanul inițiază o *abordare plurivocală și polifonică* a unor teme care au preocupat scriitorii, eventual filosofii, teoreticienii etc. în secolul al XX-lea. O primă consecință a unei atari percepții este anularea „neutralității” în limbă și gândire în favoarea unei autentice „heteroglosii din limbă și polifazii din gândire” [14, p. 272], pe care o manifestă autorul în textul artistic atunci când cugetă la o temă. Anume imaginației dialogice a autorului i se datorează faptul că textul devine „un eveniment al coexistenței în spațiul artistic”, un bun pretext pentru „întâlnirea a două poziții existențiale” (Bahtin).

**Câteva referințe tematice ale dialogurilor din *Gesturi*.** Temele romanului lui Emilian Galaicu-Păun, obiectivele meditațiilor în vederea cărora sunt cooptate păreri, viziuni, poziții etc., sunt multiple și greu eșalonabile. Putem, totuși, urmări unele subiecte de rezonanță în secolul trecut (cu predilecție din orizontul gândirii teoretice), care formează unitatea semantică a dialogurilor sau macrostructura tematică a romanului. Obiectul discuțiilor, al întrebărilor și răspunsurilor, vizează o problematizare a perspectivelor tradiționale asupra celor mai importante concepte legate de creația literară. Cum ar fi, spre exemplu, problema **stilului autorului**, anunțată prin sugestivul *motto* încă la începutul romanului. Dincolo de celelalte interpretări ale particularităților de expresie ale unui autor, ale raporturilor dintre om, limbajul său și lume, se pune în discuție posibilitatea unui „grad zero”, neutru, practic, normativ al comunicării verbale, teoretizat de formalști / structuraliști. Dacă Barthes contrapune categoriilor individualiste saussuriene un „grad zero” al limbajului, Bahtin pledează pentru dezvoltarea unei teorii a plurilingvismului și a dialogului social, considerând din start că subiectivitatea este imanentă discursului umanistic. După savantul rus, discursul unui autor se modelează stilistic în procesul de interacțiune vie (imaginară) cu discursul celuilalt participant la dialog. Prin stratificarea limbajelor și diversitatea stilurilor, construind deci un sistem artistic armonios pluristilistic, autorul conturează unitatea stilistică a creației sale. Stilul rece, raționalizat, care își monitorizează efectele prin combinarea mozaicală a citatelor, în lumina interpretării dialogice devine plastic, nuanțat uman. Stilul, definit în spiritul lui Buffon, după celebra formulă „*le style c'est l'homme même*”, este o amprentă a personalității omenești, o sinteză a trăsăturilor ce caracterizează individualitatea unui scriitor, sinteză dedusă din folosirea mijloacelor de limbă motivate pe plan psihologic și estetic. Afirmăția stilistei Ileana Oancea: „Limbajul în textul literar este limbajul prin excelență al subiectivității” [15, p. 18], din perspectivă dialogică capătă altă formulă: *Limbajul în textul literar este limbajul prin excelență al intersubiectualității*.

Acceptarea conceptului de imaginație dialogică a autorului ca factor determinant al unității semantice „relativ-stabile” a operei literare ne permite a vorbi despre o (re) personalizare a comunicării chiar și atunci când avem de față un discurs aparent / inclusiv experimental și (auto)generator. Sursa de generare a semnificațiilor ar fi, în acest sens, dialogul dintre creatorii cooptați, ale căror poziții, viziuni sunt considerate pertinente de o prestație argumentativă notabilă în raport cu tema dezbaterii. Unitățile textuale ale lui Flaubert, Howard Nemerov și ale altor gânditori neanunțați direct sunt reluate neîncetat, explorate și determinate să releve intenția și poziția. Discursurile „străine”, recognoscibile ori ba, sunt întotdeauna la limită între acceptarea „morții subiectului” și recunoașterea relevanței demersurilor subiective, între imperativul de a „NU ÎNCĂLCA REGULILE DE CIRCULAȚIE” și tentația distorsiunilor individualizatoare, între supunere dogmatică și revoltă etc. Nuanțele de intonație indică faptul că Emilian Galaicu-Păun depășește complexele acelor naratologi structuraliști, care au trecut prea tranșant de la *Cogito* la declararea morții subiectului și a omului în lumea postindustrială, demonstrând o viziune care sincronizează cu programul filosofic de „reabilitare a subiectului” și reafirmare a unui „nou antropocentrism”, postmodern, de la sfârșitul secolului trecut.

Insistența cu care se promovează ideea „*Ca instituție, autorul a murit...*” și cea potrivit căreia în text are loc dezagregarea autorului individual într-unul universal din pasajul „necrologului” este egală proporțional cu tensiunea împotrivirii și tăgădei. Tehnica punerii în abis (imaginea femeii în oglinda pudrierei), experimentarea unui eu

impersonal ca instanță narativă, enumerarea „neutră”, fals științifică, a „deceselor livrești” („...anele mor de 1,7 și respectiv de 2,4 ori mai des decât margaretele și elenele și de 0,9 ori mai rar decât măriile; petrii sunt la egalitate cu pavelii, întâietatea absolută având-o io(a)nii”), dar și / mai ales inserția discursului totalitarist-desființator dominant în „Ch-ău”-l sovietic („În Ch-ău, moartea este un secret de stat, a cărui dezvăluire se pedepsește conform legii...”), sunt tot atâtea provocări ale celuilalt și probări ale opiniei proprii, dispute nicidecum încheiate privind **viziunea asupra autorului-creator**.

În acest context se impune a fi menționată o altă temă de dezbateră a romanului – **problema cunoașterii de sine și problema lui *Alter* în textul literar**. Amintim faptul că în studiul *Автор и герой в эстетической деятельности* Bahtin pledează argumentat împotriva abordărilor psihanalitice ale cunoașterii de sine prin contemplarea *Eului*. Sufletul, în opinia cercetătorului, trebuie să constituie o problemă de estetică, nu de psihologie, dat fiind faptul că ultima nu este interesată de valoare. Omul nu poate de unul singur să-și exprime plastic valorile în spațiul estetic, el are nevoie de o altă conștiință care să-i determine și să-i descrie poziția circumscrisă în spațiu și în timp (cronotop). Cunoașterea de sine a autorului se produce în actul de „vorbire internă” cu eroul operei literare (personaje, voci narrative), a cărui viață poate fi concepută drept „încheiată”, „determinată” estetic. Adică, omul se percepe pe sine ca subiect nu în interioritatea *Eului*, și nici în cea a unui *Tu*, centrul de greutate aflându-se „în afara” conștiinței autorului, la granița cu conștiința *altuia*, în relația de *intersubiectualitate*. Aceste interrelații («внезаходимость») mențin „nemurirea sufletului” care, spre deosebire de acea realitate spiritual-transcendentală („subiect abstract”) promovată de metafizicieni, este rezultatul unui act empiric de cunoaștere a „întregului valoric individual trecând prin timpul vieții interioare și trăit de noi prin altul, care este descrisă și figurată în artă prin cuvinte, culori, sunete ale spiritului, care stau în același plan cu corpul exterior al altuia și este indivizibil de el în momentul morții” [4, p. 89].

Dincolo de faptul că *alteritatea* în romanul lui Emilian Galaicu-Păun este, în mare, considerată în termeni psihanalitici (drept o caracteristică a omului primordial, a omului androgen ca dualitate *animus / anima*), se poate vorbi și despre o abordare a *alterității* de sorginte istorică, contingentă, despre care vorbea Bahtin. *Alteritatea* se prezintă în roman, în viziunea Mariei Șleahțișchi, drept „niște copii, niște avataruri ale vocii auctoriale”, pe care autorul le „joacă” în structurile subiacente ale textului, „ipostaze ale unui eu ontologic cu statut de narator, de autor abstract și de cititor totodată” [16, p. 131]. Dar aceste afirmații stau totuși în bună vecinătate cu încrederea că demersul lui Emilian Galaicu-Păun este o replică dată unor discursuri concrete, aparținând unor oameni vii concreți, care au avut locul lor unic în istorie: „Astfel, autorul romanului *Gesturi*, exploatănd ideea despre pierderea comunicării în lumea modernă, provoacă cititorul, declarând (în situația în care chiar existența lumii este o problemă de limbaj) că romanul său este o «trilogie a nimicului». Autorul ridică, la nivelul construcției / deconstrucției narrative, mănuașă «Noului Roman Francez», polemizând implicit cu acea «ontologie a nimicului, a non-semnificării» care are totuși sens” [17, p. 68].

Atitudinea lui Emilian Galaicu-Păun față de problema lui *Alter* se definește în dialog cu teoriile identitare contemporane\*\*\*\*\* și, în paralel, cu modelele narrative ale identității impuse de marii scriitori și gânditori ai omenirii.

„«Principiul identității sună într-o formulă curentă  $A - A$ .» «...aici sunt atât cât sunt», zice, punând accentul pe «atât cât», ceea ce vrea să însemne că existența-i se

identifică, devine una cu această cameră, doar aici fiind la adăpost de orice primejdie din afară. «...și eu?» în loc să primească provocarea («...și eu?»), firească, spontană, cu obișnuita-i ironie? Indulgență?, pe-o clipă se simte în nesiguranță. Atâtea «și eu»-ri de-ale mamei s-au perindat în această încăpere, fiecare înghesuindu-i micuțul «eu» pipiriu, încât orice prezență străină i se pare un imens ou de cuc, gata clocit, din care îndată va ieși puiul, «fratele meu ucigașul meu». Dar, fiecare dintre ei este un altul al amândurora, în schimb își este lui însuși același. «Lună plină...», aude o șoaptă stinsă, și întorcându-se brusc înspre locul de unde vine vocea, vede o față lividă, descărnată, cu găvanele pline de întuneric, cu fruntea ca dată cu var și zâmbetul, nu zâmbetul – râșnetul, doamne dumnezeule! Mai ales râșnetul acela de-o miime de secundă, efect al clarului de lună? Al jocului de umbre? Al unghiului de vedere? «cum a ajuns persoana aceasta aici?» Ultimele știri sunt ca cele de ieri, alaltăieri, un fel de frânturi de limbă din care e demnă a fi reținută doar informația că «de mâine pe întreg teritoriul... prin decret guvernamental... la cererea oamenilor muncii... se introduce... timpul de iarnă... la ora trei de noapte... mutați acele ceasornicului cu o oră înapoi...» O altă voce decât cea venită pe unde medii continuă: «...ca un elev corigent, statul repetă ora». «Corigent la somn?» «Chit că nu la insomnii. Oricum, câștigăm și noi o oră în plus, o oră-pereche...» «O oră-geamănă, ca un cromosom», continuă în gând și, cu voce tare: «De la plecarea mamei, picior de străin n-a mai călcat aici...» «...și eu?» «Taina aceasta este mare...»

Încercarea *eului* de a se localiza în *Alter* decurge dintr-un sentiment profund ancorat în om, al individului amenințat de distrugerea sa completă prin moarte, amenințare „pe care omul încearcă s-o analizeze printr-o serie întreagă de mituri bazate pe credința în nemurire, pe care religia, arta și filosofia i le oferă pentru a-l consola” [18, p. 37]. Mai cu seamă, paradigma romantismului dezvoltă o ideologie oportună pentru explorările în dimensiunea *dublului* care „nu este altceva decât problema morții, de care eul se simte amenințat toată viața” (ibidem). Spre exemplu, la Mihai Eminescu *tema dublului* constituie expresia artistică a cunoașterii de sine în varianta ideologiei romantice și a doctrinei identității formulate de Schelling, conform căreia dedublarea eului este efectul autoscopiei și al percepției duble – subiectivă și obiectivă – a sinelui. De regulă, această percepție se realizează plastic prin descrierea eului fiziologic dublată de cea a imaginii reflectate în oglindă, care devine independentă, separată de *Eu*. Hoffman, Baudelaire, Strindberg, Kleist, Gunther, Grabbe, Hölderlin, Dostoievski și alții formează împreună o familie înrudită spiritual prin faptul că au creat *cronotopul omului în oglindă*. În această familie tinde să se integreze și Emilian Galaicu-Păun, inițiind un dialog privind dedublarea, scindarea, pierderea, pulverizarea, obiectivizarea, alienarea, relativizarea personalității.

În studiul său *Dublul. Don Juan*, Otto Rank analizează pe spații largi creația unor scriitori care au ilustrat artistic concepția dualistă despre suflet și au promovat cultul gemenilor, identificând mai multe scenarii narrative de descriere a acestora: „scindarea eului în două personaje contrarii (ca la Jekyll și domnul Hyde). (...) dublul fratern (ca la Musset) și, în sfârșit, dublul geamăn și în această ultimă formă (mitul lui Narcis), chiar și dragostea a doi gemeni de sexe diferite” [18, p. 115-130], pe care le găsim fragmentar și la Emilian Galaicu-Păun. Potrivit lui Marian Popa, dedublarea și dualitatea ființei sunt descoperiri eterne ale literaturii, dar ele au fost „speculate cu maximum de concretețe de abia în secolul nostru”, odată cu ofensiva psihanalitică [19, p. 71-76]. Creatori ca Pirandello, Alban Berg, Orwel, Kafka, Musil, Dürrenmatt, Hemingway, Fellini, Camus, Sartre, Ionescu, Albee ș. a. au promovat o „cultură a alienării, o cultură despre alienați sau

scrisă de alienați pentru alienați”, care a văzut omul „din ce în ce mai puțin «el însuși» și din ce în ce mai mult o formă socială mecanică, vidată de interioritate, un complex de acte automate, străine voinței și asperității sale” [19, p. 80], fapt care a dus la pierderea identității, la transformarea individului într-un obiect care se deplasează într-un univers de obiecte aneantizate. În planul literaturii au dispărut motivațiile pentru acțiunile personajelor paralel cu o dispariție a motivării cărții și a finalității acesteia. Opera literară a început să debiteze o curgere amorfă de acte, evenimente interioare și exterioare, gânduri, percepții, senzații nediferențiate și nesistematizate, iar romanele lui Gide, Huxley, Pirandello au în genere aspectul unor segmente dintr-o continuitate presupusă, fără început și sfârșit, fără conflict și punct culminant.

Viziunea modernistă asupra identității a fost, desigur, condiționată de epistema științifică a secolului trecut în care „conceptul de câmp, mecanica quantelor și teoria ondulatorie, relația de indeterminare vor duce la ideea unității lumii în cadrul unei discontinuități universale, fiecare obiect putând servi drept punct de întâlnire al unui număr indefinit de perspective, toate justificate din rațiunea lor interioară și din aceea absolută, universală. Se dezvoltă în fond un mod mistic de a gândi, al armoniei generale, care nu mai ține seama că omul se află în centrul universului, ci undeva, într-un punct misterios al lui” [19, p. 84-85]. Teoria relativității a condus, în planul creației artistice, la indeterminarea (post)modernă a identității. Textul artistic începe să figureze un nou tip de umanitate care exhiba un *Eu* nedeterminat și fluctuant, un spațiu flotant, fără puncte fixe sau repere, o pură disponibilitate, deschisă tuturor combinațiilor și seducțiilor, în permanentă schimbare, cu alte cuvinte, un joc postmodern al inventării *Eului* [vezi 20, p. 363-372]. Astfel că lumea omului nu mai apare ca o realitate încremenită, ci se află într-o neîncetată metamorfoză în jocul creativității combinatorii.

O reacție la pierderea modernă a identității constituie și gestul de pulverizare, „interioară” identității în spațiul textului, ilustrată de Noul Roman Francez. De menționat, în acest sens, dialogul dintre Emilian Galaicu-Păun și romanciera Nathalie Sarraute, care a deplasat accentul de pe analiza raporturilor eului cu lumea socială pe surprinderea „conversației și subconversației, dialogului și impulsurilor interioare, infralumii la nivelul căreia se compun și se descompun abstracțiile și repulsiile, într-o înlănțuire intimă și continuă – într-un cuvânt, tropismele. (...) acele mișcări indefinibile care alunecă foarte rapid la limitele conștiinței noastre: ele se găsesc la originea gesturilor noastre, a sentimentelor pe care le manifestăm, pe care credem că le încercăm și că e posibil să le definim”. Dincolo de acest monolog are loc „acel foșnet fără nume al senzațiilor, imagini, sentimente, amintiri, impulsuri, al micilor acte larvare pe care niciun limbaj interior nu le exprimă” [apud 19]. Universul romancierei se limitează la realitatea sentimentelor și trăirilor umane, anterioare expresiei.

Nu se poate vorbi însă de o alienare și de o înstrăinare de societate autentice în cazul acestor scriitori, precum nu se poate invoca decât accidental această stare în cazul lui Emilian Galaicu-Păun. Dovadă ne stă viziunea satiric-caricaturală a realității, înclinația spre lirism, care îl apropie pe Emilian Galaicu-Păun, mai cu seamă în pasajul „necrologului”, de Gogol, creatorul *Sufletelor moarte*, care îi devine un partener dialogal. Pertinența creatorului lui Cicikov, unul dintre cele mai perspicace personaje din literatura universală, speculantul rapace al „sufletelor moarte”, în chestiunea identității nu lasă niciun dubiu. Obiectul în discuție este traversat și de contextul ideologic al Chișinăului anilor '50-'80, unde anomaliile ideologice au provocat abateri grave în sectorul identității. Refuzul totalitarismului în plan social se mulează pe dorința de anihilare a forțelor centrifuge,



depersonalizatoare în sistemul de semnificare a textului. Discursul sovietic monologist servește ca exemplu negativ, argument împotriva omologării ființei; or, susține la rândul ei Carmen Mușat: „În sistemul totalitar comunist ideologia distruge realitatea pentru a pune în locul acesteia o imagine golită de orice conținut” [6, p. 45]. Descrierea grotescă, în speță gogoliană, a cortegiului mortuar de pe scările unui bloc construit după șablonul sovietic lasă să transpară nuanțe de profundă tristețe.

Cert e că Emilian Galaicu-Păun pledează pentru o identitate flexibilă care se definește continuu, or, *eul* autentic se poate defini tocmai în momentele de necoincidență cu sine însuși, ca o „tainică” pluralitate de alterități. Aceasta îi permite identității să fie de natură versatilă, inconsistentă, și să amâne la nesfârșit iminența obiectivării, păstrându-și astfel nesecată „marea taină”. Potrivit filosofiei postmoderniste, omul se regăsește pe sine doar în afara orizontului egocentric, de unde se poate „construi” cu instrumentele pe care i le pune la dispoziție societatea și cultura. Astfel că textul se impune ca un ansamblu de *alterități-efecte* ale descentrării de sine și ale relațiilor interlocutive cu reflecții *diferite*. În versiunea dialogiștilor însă, pentru a se cunoaște pe sine, personalitatea se proiectează în orizontul vieții, căpătând garanția propriei identități de la ceilalți, care îi solicită responsabilitate. În acest sens, alteritățile reprezintă tentative de *depășire de sine și apropiere de alte conștiințe străine*, cu care se inițiază un dialog creator de tensiuni și conflicte, în al cărui cadru „ambii parteneri își negociază pozițiile, își aprofundează înțelegerea și neînțelegerea și își modifică reciproc perspectivele” [14, p. 20]. Avem suficiente motive să credem că Emilian Galaicu-Păun prefigurează o identitate care se pretează completărilor și validărilor continue în mediul dialogului, formula inițială („Principiul identității sună într-o formulă curentă  $A - A'$ ”) căpătând, din această perspectivă, caracter de polemică.

### **Imaginea lumii contemporane. Povara și splendoarea prăbușirii turnului Babel.**

Felul în care Emilian Galaicu-Păun vede lumea și textul, viața și literatura denotă gustul pentru pluralismul postmodernist și refuzul ostentativ al proiectului unei singure variante de lume impus de totalitarisme. Modul discursiv al acestei atitudini se realizează fie prin explorarea resurselor limbajului și proliferarea experimentală a scriiturilor (Barthes), fiecare având în sine un proiect de lume sau constituind un fragment dintr-un univers mistic, unic și imens, încifrat în galeriile labirintice ale bibliotecii turnului Babel (Borges), fie prin reactivarea memoriei cultural-istorice, adică a acelor experiențe „*post-*” sau *de după* prăbușirea celebrei construcții, eveniment soldat cu spectaculosul fenomen *confusio linguarum*. Având toate datele unui „modernism radicalizat”, această scriitură se emancipează totuși de obsesia producerii monologice a unei lumi ideale, universal valabile, prefigurând și fiind deschisă și spre o viziune *alternativă, împărtășită* asupra realității.

Lumea postbabelică a romanului lui Emilian Galaicu-Păun definește raportul dintre om și o lume fermecată de simulacrele comunicării, având, totodată, conștiința pericolului dezumanizării, a discreditării și relativizării categoriei de adevăr și valoare. Proiectul unitar al acestei lumi în care „se pot regăsi spiritul, suflul, parfumul, urmele polilingvismului original” [10, p. 280] se arată a fi o vastă rețea interactivă, ai cărei participanți contribuie împreună la evenimentul creației și al schimbului de sens fără sfârșit.

Calea de acces spre această lume eterogenă, cu fracturi de lumi reale sau ficționale ascunse cu îndemănare nu e deloc simplă și comodă. „A înțelege această lume, afirmă

Bahtin, ca fiind lumea altor oameni ce și-au realizat viața în ea – lumea lui Hristos, Socrate, Napoleon, Pușkin ș. a. – este prima condiție a abordării ei estetice” [4, p. 98]. Lumea romanului semnat de Emilian Galaicu-Păun este întrepătrunsă de o mulțime de lumi ale creatorilor din toate timpurile, interpretarea ei însă nu se poate reduce la *praxis*, la aspectul tehnic, la aprecierea capacității autorului de a mixa fragmente de texte care să emane sau nu semnificații. Concepând polifonia acestei lumi drept derulare simultană a mai multor puncte de vedere specifice asupra lumii și a pluralității de reprezentare a realității, vom urmări poziția, crezul etic, estetic, politic etc., în permanentă dinamică și metamorfoză a autorului, care își lansează deasupra („în afară”) conștiinței de sine propria lui variantă, modelată de timpul și arealul cultural din care face parte. Prezența atitudinii față de poziția celuilalt este o alternativă la mitul „poziției neutre”, obiective, detașate; atitudinea indică un subiect angajat în experiența scriiturii și a cunoașterii, în permanent dialog cu ceilalți subiecți în vederea creării unei *opinii plurilingve concrete despre lume*. Paradigma dialogului și a polifoniei, care recunoaște intersubiectualitatea și caracterul contextual al sensurilor, evită efectele nefaste ale unei viziuni reductibile.

Capacitatea de a te orienta în labirintul de universuri descrise nu este direct proporțională cu abilitatea explorării miscelaneului textual. Pe lângă o percepție ascuțită a subtilităților și a meandrelor textului, cititorul mai trebuie să se poată transpune în orizontul imaginar, pentru a veni cu o replică, vocea lui participând în aceeași măsură la plurivocitatea de ansamblu. Disponibilitatea și deschiderea autorului reclamă imaginația dialogică a cititorului.

În orizontul organizat polifonic fiecare actor, în calitatea sa de membru al unei culturi cu un anumit crez literar și o viziune specifică asupra lumii, participă la actul de creație. Ne putem imagina o mare orchestră fără dirijor și partitură, în care fiecare cântă acordându-și vocea în funcție de celelalte voci. Prodigioasa eterogenitate culturală și lingvistică, potențialul democratic al lumii românești, aflate sub egida unei fantezii polifonice *unitas multiplex*, ni-l prezintă pe Emilian Galaicu-Păun ca pe un spirit cu adevărat european.

## Note

1. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Editura Gallimard, Paris, 1945.
2. Algirdas Julien Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, Editura Univers, București, 1975.
3. apud M. Л. Можейко, *Жест*, в *Постмодернизм. Энциклопедия*, Интерпрессервис; Книжный Дом, Минск, 2001.
4. Михаил Михайлович Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, составитель С. Г. Бочаров, текст подготовили Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина, «Искусство», Москва, 1979.
5. Eugen Simion, *Întoarcerea autorului, Vol. I*, Editura Minerva, București, 1993.
6. Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, Editura Paralela 45, Pitești, București, Brașov, Cluj-Napoca, 2002.
7. Vasile Tonoiu, *Omul dialogal*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995.

8. Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Editura Polirom, Iași, 2003.
9. Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000.
10. Umberto Eco, *În căutarea limbii perfecte*, traducere de Dragoș Cojocaru, Editura Polirom, Iași, 2002.
11. Marius Chivu, *Proză cât o bibliotecă*, în *România literară*, nr. 40, 2004
12. Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii. Noi eseuri critice*, traducere din franceză de Alex. Cistelican, Editura Cartier, Chișinău, 2006.
13. Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, traducere de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, Editura Univers, București, 1976.
14. Ivana Marková, *Dialogistica și reprezentările sociale*, argument de Adrian Neculau, traducere de Margrit Talpalaru, Editura Polirom, Iași, 2004.
15. Ileana Oancea, *Semiostilistica*, Editura Excelsior, Timișoara, 1998.
16. Maria Șlehtițchi, *Jocurile alterității*, Editura Cartier, Chișinău, 2002.
17. Maria Șlehtițchi, *Cerc deschis. Literatura română din Basarabia în postcomunism*, Editura Timpul, Iași, 2007.
18. Otto Rank, *Dublul. Don juan*, în traducere de Georgeta Mirela Vicol, prefață de Petru Ursache, Editura Institutului European, Iași, 1997.
19. Marian Popa, *Homo fictus*, Editura Pentru Literatură, București, 1968.
20. Jacques Le Rider, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, Editura Universității „Al. Cuza”, Iași, 1995.

\* În traducere din germană, „Damenwahl” înseamnă „opțiunea femeii”: e un termen de dans care indică faptul că e rândul femeilor să-și aleagă partenerul.

\*\* De altfel, într-un interviu din *Sud-Est cultural* (2009, nr. 2, 45-55), Emilian Galaicu-Păun crede de cuviință să sugereze faptul că romanul *Gesturi* este „mai degrabă un poem în proză, decât un mini?-anti?-roman, după cum a fost perceput”.

\*\*\* Potrivit psihologilor, mai mult de 80% din toată informația unui dialog parvine prin canalul vizual.

\*\*\*\* Suntem foarte tentați aici să facem referință la același interviu din revista *Sud-Est cultural*. Fiind întrebat ce înseamnă literatura (poezia) pentru el, Emilian Galaicu-Păun răspunde: „...nu atât răspunsul mă interesează, cât... căutarea. (...) Abia căutarea, nu neapărat încununată de succes (...), face posibile celelalte (cel puțin două) răspunsuri. Fiindcă, în ultimă instanță, cheia de boltă a ființei mele este poezia, chit că ori de câte ori ridic ochii în sus, nu știu niciodată dacă dau de ea sau mă uit în gol”. Sensul *golului* este foarte larg în romanul *Gesturi*, încăpând în sine atât ideea de ființă / poezie / verbalizare prediscursivă / realitate indefinibilă, cât și ideea de neființă / depersonalizare / standardizare ideologică.

\*\*\*\*\* „Semn gol” – concepție a postmodernismului conform căreia mediul semiotic al textului e o realitate independentă de fenomenele extratextuale.

\*\*\*\*\* „Cabala extatică se practică recitând numele divine pe care textul Torei le ascunde, mizând pe diferitele combinații ale literelor alfabetului ebraic. (...) alterează, răscolește, descompune și recombina suprafața textuală și însăși structura ei sintagmatică, până la acei atomi lingvistici care sunt literele alfabetului, într-un proces de re-creație lingvistică neîntreruptă. (...) Pentru cabala extatică, limbajul e un univers în sine, iar structura limbajului reprezintă structura realului. Încă din scrierile lui Filon din Alexandria se încercase compararea esenței intime a Torei cu *Logosul*, *Lumea ideilor*, iar concepțiile

platoniciene pătrunseră și în literatura haggadico-midrașică, unde Tora era văzută ca fiind schema de care folosindu-se Dumnezeu a creat lumea. Tora eternă se identifică cu Cunoașterea și, în numeroase pasaje, cu o lume a formelor, un univers de arhetipuri”. Cabala teosofică relevă textul sacru (Eco, 2002, 29-30).

\*\*\*\*\* Este vorba în general de cele două modele identitare: modern și postmodern, care se reduc la formulele: „modelul identitar modern poate fi socotit cel al «absenței», reflectând nevoia de identificare cu o ordine superioară, purtătoare de sens. «Problema identității», la rândul ei, poate fi reformulată în termenii unei creații, și anume cea a unui «eu» propriu, integru, distinct și unitar, un «sine» unic, a cărui esență este anterioară limbajului. La polul opus se conturează modelul identitar postmodern, unde «problema identității» privește precaritatea ipostazelor unei identități flexibile și multiple, reflectând caracterul centrifug al fragmentării *sine*-lui în reprezentările sale lingvistice” (Mohor-Ivan, Ioana, *Identitatea*, în v. *Dicționar de postmodernism. Monografii și corespondențe tematice*, Editura Institutului European, Iași, 2005, p. 111).

#### **Aliona GRATI. The novel “Gestures” by Em. Galaicu-Păun: a post-Babel world**

Emilian Galaicu-Paun is one of the first writers from Bessarabia who wrote his novel according to the narrative experiments of the New French Novel. Passing from verbal to non-verbal paradigms is dictated by the necessity to look for a new mechanism of meaning generation. The author believes that the right gesture is one of those marginal spheres of artistic expressivity that assures freedom against the structure, logic and universality. In his work the author fully uses dialogic strategies, but our investigation rejects the concept of intertextuality proposed by J. Kristeva and R. Barthes and is based on Mihail Bahtin’s model. In order to regain the human content of this postmodern discourse, a „metalinguistique” analysis is made.

The way Emilian Galaicu-Paun perceives the world and the text, life and literature denotes his taste for postmodernist pluralism, which opposes the totalitarian system with the only one variant of the world. The discursive mode of this attitude is realized either through exploration of the language resources and experimental proliferation of the writings (Barthes), each of them having a project of the world or being a fragment from a mystic world, unique and immense, hidden in the labyrinth galleries of the library of the Babel tower (Borges), or through re-activation of the cultural and historic memory, i.e. of those experiences occurred after the demolition of the famous construction, events that resulted with the spectacular phenomenon of *confusio linguarum*. Having all the data of some “radicalized modernism”, this writing surpasses the obsession for monologic production of some ideal world, universally valid, prefiguring and being open also for an alternative, shared vision of the reality.

Sergiu PAVLICENCU

(Institutul de Filologie al AȘM)

ABORDĂRI SISTEMICE: ȘTIINȚA EMPIRICĂ  
A LITERATURII

Teoria sistemelor s-a constituit în ultimele decenii într-o adevărată paradigmă. Astfel, R. Baasner [1, p.187] consideră că „die Systemtheorie hat sich zum wichtigsten soziologischen Paradigma der letzten Dekade entwickelt – zumindest in den Kulturwissenschaften”. Influența sa este determinantă în mai multe discipline: cibernetica, biologia, sociologia, științele politice, lingvistica, teoria literaturii ș. a. Cu referire la teoria literaturii, conceptul de sistem literar își găsește, istoric vorbind, una dintre primele sale expresii în sânul școlii formale ruse, în primul rând, în lucrările lui I. Tînianov, în special, în *Despre evoluția literară* (1927). Nu ne vom opri asupra acestui aspect aici, l-am abordat succint cu alt prilej. Ceea ce trebuie însă reținut este că aproape toate abordările sistemice ale literaturii existente până în prezent se revendică, într-un fel sau altul, din concepția lui Tînianov despre literatură ca sistem literar, din scrierile altor reprezentanți ai formalismului rus, care, după 1925, s-a transformat în ceea ce s-a numit funcționalism sau funcționalism dinamic.

Perspectiva sistemică presupune în teoria literaturii o orientare pragmatică. Această abordare sistemică a literaturii își propune substituirea textocentrismului caracteristic viziunii structuraliste prin noțiunea de sistem și privește literatura într-un mod funcțional și dinamic ca o formă de interacțiune socială și de comunicare, ca un fenomen complex, care, fiind integrat într-o amplă rețea de acțiuni sociale, încetează de a mai fi valorat numai pornind de la imanența textuală. Literatura se conceptualizează, prin urmare, ca un sistem de acțiuni, procese și fenomene literare, în care diferitele sale componente se integrează și se leagă reciproc.

M. Maldonado Aleman [2, p.18] evidențiază cinci orientări sistemice mai relevante în abordarea literaturii, care s-au constituit în ultimele decenii în diferite țări:

1. Teoria (sau știința) empirică a literaturii;
2. Teoria polisistemului;
3. Teoria sistemică a literaturii;
4. Teoria structural-funcțională a literaturii;
5. Orientarea reprezentată de grupurile canadiene HOLIC și CRELIQ.

Teoria (sau știința) empirică a literaturii, teoria sistemică a literaturii și teoria structural-funcțională a literaturii au apărut și sunt practicate în Germania. De necrezut însă este faptul că în arealul german aproape că nu sunt cunoscute teoria polisistemului și teoriile grupurilor canadiene HOLIC și CRELIQ. După cum menționează M. Maldonado Aleman [2, p.19], „ambele orientări nici măcar nu apar în recenziile la lucrările care s-au publicat în ultimii ani în Germania, dedicate fie prezentării unor metode și modele de mare transcendență în teoria literaturii, fie analizei specifice a legăturii teoriei sistemelor cu literatura”. În schimb, în Spania aceste orientări sunt cunoscute, figurează în cursurile universitare de teorie literară, iar lucrările unor reprezentanți de vază ale acestora au fost traduse în limba spaniolă și au făcut obiectul unor studii și articole

semnate de specialiști consacrați în domeniu ca M. Maldonado Aleman, M. Iglesias Santos, F. Chico Rico, A. Chiharro Chamorro, A. García Berrio ș. a. Din păcate, la noi nu sunt cunoscute aceste orientări sistemice în abordarea literaturii, cel puțin nu s-a scris aproape nimic despre ele.

În cazul teoriei empirice a literaturii, considerăm că mai indicat ar fi să utilizăm termenul *știința empirică a literaturii* din cel puțin două considerente: în primul rând, teoriei, dacă este teorie, nu i se prea potrivește calificativul *empirică*, pentru că diminuează, într-un fel sau altul, noțiunea însăși de *teorie*; în al doilea rând, termenul german *Empirische Literaturwissenschaft* înseamnă exact *știința empirică a literaturii*, dar, deoarece termenul „știința literaturii” nu se prea utilizează în limbile române, acestea dau preferință termenului *teorie literară* sau *teoria literaturii*. Astfel, de exemplu, în traduceri în limba spaniolă se vehiculează termenul *teoria empirică a literaturii* și mai rar cel de *știința empirică a literaturii*. O excepție ar fi limba română, unde se utilizează ambii termeni, deși în ultima vreme balanța uzului, inclusiv în studiile literare, înclină spre *teoria*, nu spre *știința literaturii*. Din cele expuse până aici considerăm că suntem îndreptățiți mai mult pentru a opta, în cazul concret al termenului *Empirische Literaturwissenschaft*, în favoarea *științei empirice a literaturii*.

În opinia lui M. Maldonado Aleman [2, p. 18], *știința empirică a literaturii* se bazează pe o versiune parțial modificată a teoriei sistemelor a lui Niklas Luhmann și pe concepția constructivistă a sistemului dezvoltată de Peter M. Hejl.

Teoria empirică a literaturii reprezintă un model teoretico-literar care, prin integrarea concepției sociologice a sistemelor într-o teorie globală a acțiunii și a comunicării, pretinde să servească drept fundament pentru realizarea cercetărilor și studiilor literare. Această orientare a fost concepută și dezvoltată de către Siegfried L. Schmidt în colaborare cu grupul de cercetare NICOL (*Nicht-konservative Literaturwissenschaftskonzeption*), al cărui director era, începând cu anul 1974, în urma constatării situației de criză în care se afla cercetarea literaturii. La început grupul NICOL a activat în cadrul Universității din Bielefeld, fiind format din specialiști din diferite domenii: teoria științei (Peter Finke), logica și matematicile (Walther Kindt), pragmatica și lingvistica (Siegfried J. Schmidt), lingvistica (Jan Wirrer) și psihologia empirică (Reinhold Zobel), ceea ce asigură condiția interdisciplinară a cercetărilor întreprinse. Din 1980 grupul a fost completat cu Achim Barsch, Helmut Hauptmeier, Peter M. Hejl, Dietrich Meutsch, Gehbard Rush și Reinhold Viehoff, stabilindu-se la Universitatea din Siegen, unde se transferase directorul grupului S. J. Schmidt. În 1984 secția din Siegen a grupului NICOL se integrează în Institutul LUMIS (*Institut für Empirische Literatur- und Medienforschung*) al acestei universități, creat de Siegfried J. Schmidt, care în calitate de director l-a condus până în 1997, când s-a transferat la Universitatea din Münster. Rezultatele cercetărilor efectuate de grupul NICOL și-au găsit expresia în numeroase lucrări publicate, apărute în seria *Konzeption Empirischer Literaturwissenschaft* a editurii Vieweg, la editura Suhrkamp, precum și în revistele *SPIEL* (*Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft*), *Poetics* (*International Review for the Theory of Literature*), *ESA* (*Empirical Study of the Arts*), *IASL* (*Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur*) și *Lili* (*Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*), în afară de lucrările publicate de Institutul LUMIS. De asemenea, pentru a facilita difuzarea internațională a cercetărilor efectuate, la Universitatea din Siegen a fost creată în 1987 Societatea Internațională IGEL (*Internationale Gesellschaft für Empirische Literaturwissenschaft*), al cărei prim președinte a fost ales în unanimitate Siegfried J. Schmidt.

Ca punct de plecare al noii teorii a servit o lucrare a lui Siegfried J. Schmidt din 1975 (*Zum Dogma der prinzipiellen Differenz zwischen Natur- und Geisteswissenschaft*), în care autorul respinge dogma care stabilește deosebirea dintre științele naturii și cele ale spiritului, impusă încă din secolul al XIX-lea ca urmare a schemelor dualiste (de tipul *realitate / ficțiune, subiect / obiect, individ / societate* etc.) ale gândirii pozitivistice occidentale. Depășirea acestei dogme nu însemna însă negarea oricăror posibilități de investigare științifică, nici a raționalității cercetărilor literare, pentru că au fost și asemenea reacții. Pornind de la validitatea universală a unei metode științifice, se avea în vedere mai curând examinarea modului prin care se poate garanta justificarea empirică și confirmarea intersubiectivă a rezultatelor obținute în studiile literare. Atingerea acestui scop ar permite cercetării literare depășirea nu numai a eterogenității conceptuale, ci și a parțializării și instabilității teoretico-metodologice care o caracterizează, ajungând să se constituie într-o știință normală, conform concepției lui Thomas S. Kuhn [3, p.33 și urm.] sau într-o știință solidă sub aspect teoretic și relevantă sub aspect practic, după cum susține P. Finke [4, p.38-42]. Renunțând la metoda hermeneutică, Schmidt încearcă să fundamenteze o concepție despre știința empirică a literaturii care se întemeiază pe unele supoziții sau ipoteze epistemologice, teoretico-științifice, comunicativ-lingvistice și teoretico-literare, înglobând contribuțiile unor numeroase discipline, ca biologia cognitivă, psihologia, cibernetica, lingvistica textuală, teoria științei, sociologia, teoria sistemelor și însăși teoria literaturii. Din această fundamentare interdisciplinară, cu evidente accente constructiviste, reies caracteristicile, obiectul și funcția științei empirice a literaturii. În anul 1980, S. J. Schmidt prezintă în primul volum al cărții *Schiță asupra științei empirice a literaturii (Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft)* o teorie complexă a actului comunicării literare. Aceasta este dezvoltată treptat, într-o manieră specializatoare și teoretizatoare, dintr-o teorie generală a actului comunicării literare în o estetică a actului comunicării literare. Teoria lui Schmidt este axată pe actul literar, și nu pe texte. În cadrul actului literar, actorii (numiți actanți), interpretează, conform propriei lor experiențe, acele texte cărora le atribuie însușirea de a fi literare. Astfel, literaritatea textelor depinde de modul în care actorii, în calitate de subiecți sociali, tratează textele. Dacă actanții care produc sau citesc texte nu pornesc de la experiența lor socială primară, adică de la principiul referențialității (ceea ce înseamnă că nu răspund la întrebări de genul: ce fapte sunt descrise? sunt aceste fapte adevărate?), atunci actul comunicării literare este o *convenție estetică*, construită complementar și similar cu *convenția faptelor adevărate* din domeniul non-esteticului. Dacă perspectiva din care actanții produc sau receptează textele nu este focalizată asupra semnificației și a componentelor structurale ale textelor, ci asupra lecturii / scrierii din perspectiva varietății modurilor posibile de interpretare și percepție, atunci actul comunicării literare se înscrie în *convenția polivalenței*, construită complementar și similar cu *convenția monovalenței sensului* în domeniul non-esteticului. Pornind de la aceste premise teoretice, sunt considerate literare acele texte care sunt tratate de actanți drept texte literare, cu condiția ca actanții să țină cont de ambele convenții numite anterior. În același timp, actul comunicării literare și actul comunicării nonliterare, care constituie temele de bază ale convenției estetice și ale convenției polivalente, sunt strict diferențiate de celelalte domenii sau acte sociale. Convenția estetică și convenția polivalenței structurează actul comunicării literare în conformitate cu cele patru roluri îndeplinite de actanți: producerea literară, intermedierea literară, receptarea literară și prelucrarea literară. Aceste patru roluri sunt corelate de acțiunea logică, de timp și de cauză. În procesul comunicării literare, rolurile de producere și de receptare sunt obligatorii, iar cele de mediere și de prelucrare sunt facultative. De asemenea, rolurile reve-

sunt și criteriile de împărțire a domeniilor teoriei actului comunicării literare: teoria actului producerii literare, teoria actului medierii literare, teoria actului receptării literare și teoria actului prelucrării literare. În toate aceste teorii, termenul de bază este actul, care indică, în cazul de față, schimbarea sau menținerea unei stări de către un actant. Actantul (sau actorul) este definit drept un sistem de acțiuni individuale, colective, instituționale sau corporative. În acest sens, neurofiziologul și bioepistemologul chilian Humberto Maturana (n. 1928) definește actanții individuali drept sisteme cognitive autopo(i)etice. Orice cunoaștere este într-o strictă dependență de un sistem și de autoreferențialitate, susține H. Maturana în lucrarea sa *Cunoașterea. Organizarea și întruchiparea realității* (1985). Contextul în care se produce actul, precum și sistemul de premise care îl preced și îl determină (restricțiile, însușirile generale și particulare, necesitățile, intențiile, motivele, totalitatea cunoștințelor lingvistice și enciclopedice, convențiile sociale, normele și valorile, condițiile incontroleabile ale acțiunii și restricțiile biografice ale acțiunii, adică, cele fizice, psihice, morale, sociale, politice, religioase, economice etc.) definesc modelul realității, construit de actanții individuali în procesul actului comunicării literare. În teoria lui Schmidt, strategia, realizarea, rezultatul și mijloacele de înfăptuire a actului comunicării literare depind în mod esențial de limbaj, care este baza comunicării sau chiar comunicarea însăși. Printre termenii centrali ai teoriei empirice a literaturii figurează și conceptul de sistem literar. Așa apare ideea unui sistem literar social care, alături de alte subsisteme sociale, ca arta, știința, economia sau politica, este responsabil de realizarea unor funcții specifice în societate (de exemplu, formarea capacității reflexive, inovative, inventive sau constituirea identității), de care beneficiază alte subsisteme sociale (de exemplu, sistemul economic sau sistemul juridic, în care activează indivizii formați de sistemul literar în plan cognitiv, emotiv, moral, etic sau normativ). Maniera în care este percepută astăzi instituția literară ilustrează varietatea proceselor, corelațiilor și domeniilor implicate în actul comunicării literare.

În al doilea volum al cărții *Schiță asupra științei empirice a literaturii* sunt reluate, din perspectiva teoriei empirice a literaturii, întrebările și problemele legate de istoria, sociologia, psihologia, critica și didactica literaturii. Istoria literaturii este prezentată drept o cercetare diacronică a sistemului literar: În știința empirică a literaturii, consideră Schmidt, istoria literaturii reprezintă o cercetare a istoriei tuturor elementelor sistemului literar în contextul celorlalte sisteme sociale dintr-o societate dată (S) sau dintr-o mulțime de societăți (S1...Sn). Aceasta înseamnă că, în cadrul teoriei empirice a literaturii, istoria literaturii nu este concepută ca o disciplină autonomă, ci ca o parte componentă a macrosistemului social. Conform acestei concepții, știința empirică a literaturii devine o metodă totală doar atunci când ea este capabilă să cerceteze toate aspectele, sincronice și diacronice, ale tuturor elementelor sistemului literar dintr-o societate dată (S). În știința empirică a literaturii, considerată în forma ei totală, baza analizelor istorice o constituie schimbarea, adică modificarea diacronică a proceselor sistemului literar, de aceea ea poate fi considerată o teorie a dezvoltării diacronice a structurilor și funcțiilor sistemului literar. Din punctul de vedere al științei empirice a literaturii rezultă că didactica ar avea următoarele scopuri: perfecționarea și augmentarea participării sistemului literar la macrosistemul social, perfecționarea capacității actanților de a-și asuma cât mai multe roluri în cadrul procesului comunicării literare, precum și cunoașterea, judecarea, analiza și critica aspectelor structurale și funcționale ale sistemului literar. Teoria empirică a literaturii este dezvoltată în cadrul unei concepții mai generale a științei empirice a literaturii, ce postulează empirismul, teoretizarea și aplicabilitatea valorilor științifice și metodologice ale literaturii. Știința empirică



a literaturii este obligată să țină cont de standardele de bază ale actului științific: intersubiectivitatea și explicitatea limbajului de lucru, revizuirea intersubiectivă a rezultatelor obținute, relevanța socială a problemelor cercetate. Valoarea metateoretică și aplicativă deschide largi perspective pentru o știință a aplicabilității literare care se concentrează asupra cercetării problemelor actului comunicării literare și a diverselor roluri îndeplinite de actanți în cadrul acestei acțiuni.

Interdisciplinaritatea, în opinia lui S. J. Schmidt (5, p. 27), trebuie să devină un principiu fundamental al oricărei concepții științifico-literare noi. "Constructivismul radical", ca fundament teoretic al acestei abordări a literaturii, se constituie din perspectivă interdisciplinară: teoria biologică a lui Humberto R. Maturana, fizica matematică a lui Joseph D. Sneed, teoria cibernetică a lui Heinz von Foerster, teoria psihologică a lui Ernst von Glasersfeld, filosofia analitică a lui W. Stegmüller – toate disciplinele urmând să colaboreze și să elaboreze o terminologie precisă și un aparat teoretic comun pentru a putea formaliza cunoștințele căpătate din perspectiva diferitelor discipline, pentru a putea lucra în echipă. Însă discursul unei asemenea teorii, după cum a semnalat M. Iglesias Santos (6, p.314), se dovedește a fi "nu numai arid, greu de citit, dar și excesiv de rigid, reiterativ, în multe cazuri, și complicat până la netrebuință, în altele", deoarece conține diferite formule matematice, abrevieri etc., de care sunt departe studiile umanistice. Tocmai de aceea teoria empirică a literaturii a fost întâmpinată cu răceală, cu rezerve chiar de la început, constituind, de fapt, în dorința sa de a fi o teorie de alternativă, o opoziție față de paradigma hermeneutică, de monopolul dominant al tradiției, încât însuși Schmidt și unii adepți ai lui s-au văzut nevoiți să cedeze din rigiditatea lor inițială și să pledeze din interiorul teoriei lor pentru un fel de pluralism critic, pentru libertatea de a folosi totul ce se poate prelua din diferite concepții, teorii, abordări, modele etc.

Vom reveni mai pe larg asupra acestei abordări sistemice a literaturii cu altă ocazie. Pentru moment vom spune că, chiar dacă știința empirică a literaturii are și unele contribuții în domeniu, considerăm mai aproape de adevăr și mai acceptabilă tendința despre care vorbește Francisco Chico-Rico (3, p. 137-139). Constatând stadiul actual al științei literare, în care s-a putut observa, pe de o parte, o orientare spre abordările lingvistico-imanentiste ale operei literare, iar pe de altă parte, o tendință de studiere preponderent extratextuală a faptului literar, F. Chico-Rico pledează pentru o teorie literară și o critică literară integrală sau globală ca model științifico-literar universal, a cărui bază metodologică ar lua în considerare ambele demersuri în complementaritatea lor ca unică soluție de depășire a stadiului actual al științei literare.

#### Note

1. R. Baasner, *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Erich Schmidt, Berlin, 1996.
2. Aleman M. Maldonado, *El pensamiento sistémico en la teoría literaria alemana I // Revista de Filología Alemana*, 1999.
3. Th. S. Kuhn, *La estructura de la revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1975.
4. P. Finke, *Konstruktiver Funktionalismus. Die wissenschaftstheoretische Basis einer empirischen Theorie der Literatur*, Braunschweig Wiesbaden, Vieweg, 1982.

5. S. J. Schmidt, *Fundamentos de una ciencia empírica de la literatura*, Taurus, Madrid, 1990.

6. Santos M. Iglesias, *El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas // Avances en Teoría de la literatura*, Universidade, Santiago de Compostela, 1994.

7. F. Chico-Rico, *Problemática actual de la ciencia literaria. Hacia una teoría y crítica literaria integral o global como modelo científico-literario universal // Analele științifice ale Universității de Stat din Moldova. Seria „Științe filologice”*. V. I, CE USM, Chișinău, 2001.

#### **Sergiu PAVLICENCU. Systemic approaches: an empirical science of literature**

Taking into consideration that in the last decades the theory of the systems had evolved into a true paradigm, and in reference to the theory of literature the concept of a literary system appeared, historically speaking, amidst the members of the Russian Formal School. The author of the article underlines the most relevant systemic consideration of literature – the so-called *empirical science of literature*, which is based partially on a modified version of the theory of Niklas Luhman's systems on one hand and on the constructivist concept of a system created by Peter M. Hejl on the other, being initiated and promoted by the studies of NIKOL group, mainly by Siegfried J. Schmidt in his work *Essay on the empirical science of literature* and in other works signed by members of NIKOL group.

*Povestire / istorie / narațiune.* Ca și în cazul interpretărilor textului ca unitate comunicativ-discursivă, ce vizează elaborarea unui concept de „textualitate” de maximă universalitate, cercetările unor practici semnificative concrete (texte științifice, literare, publicistice, juridice etc.) se ciocnesc de probleme complexe. În cazul textului narativ, complexitatea este cauzată atât de varietatea aspectelor ce formează obiectul de studiu, cât și de multitudinea metodologiilor și metodelor cu care acesta este investigat, precum și de eterogenitatea conceptuală și noțională pe care aceste investigații le-a proliferat în ultima vreme. Situația în această privință e de asemenea natură, încât a devenit aproape un loc comun concluzia potrivit căreia cercetările în domeniul respectiv sunt dominate de o „anarhie conceptuală” [1, p. 3; 2, p. 8]. Astfel că este evidentă necesitatea unor anumite clarificări hermeneutice și explicitări conceptuale meNote a institui, cel puțin, o minimă rigoare în ce privește unitățile terminologice de bază.

Naratologia, ca disciplină de studiu al textelor narrative, este de apariție relativ recentă. Termenul a fost lansat în cadrul structuralismului francez, printre primii de către Tz. Todorov, care înțelegea prin naratologie „știința povestirii”, aflată atunci, la 1969, *in statu nascendi* [3, p. 149]\*. Astăzi a devenit evident că factorii ce au determinat apariția disciplinei au fost condiționați de conștiința tot mai acută a insuficiențelor și restricțiilor poeziei lingvistice, care, cantonată în imanența „limbajului poetic”, a eșuat în tentativele de a oferi o definiție eidetică a literaturii. Metodele aplicate la analiza poeziilor – texte mici – s-au dovedit ineficace atunci când se extrapolau asupra narațiunilor de proporții. Respectiv, stilistica lingvistică, fundamentată în cadrul poeziei, nu putea explica articitatea prozei, care se realizează la un nivel supralingvistic, cel al macrostructurilor generatoare de „lumi” și „viziuni” filosofice, în sensul lui R. Ingarden și R. Wellek.

Rolul primordial, atât în ordine logică, cât și istorică, în acest proces al detașării gândirii teoretice de cadrele înguste ale poeziei și în fundamentarea unei veritabile științe a prozei îi aparține, indubitabil, lui M. Bahtin. Deși orientările poetologice și naratologice contemporane, evocate în continuare, au urmat alte traiecte decât cele preconizate de Bahtin, merită să fie citată una dintre concluziile sale principale: „Toate categoriile stilisticii tradiționale și însăși concepția despre discurs poetic, artistic, care stă la baza lor, nu sunt aplicabile la discursul românesc” [4, p. 114]. Într-adevăr, multe dintre dilemele și dificultățile naratologiei au fost cauzate, mai ales în primele ei etape de constituire, de asimilarea și vehicularea obedientă a categoriilor de inspirație poetico-lingvistică.

Dificultățile n-au fost surmontate nici după ce naratologia – în ramura ei europeană (franceză), care a adus contribuțiile cele mai notabile – a îmbrățișat instrumentarul semiologiei. Și aceasta din considerentul relevat de J.-M. Schaeffer: „Caracteristica principală a semiologiei franceze este că se inspiră direct din modelul lingvisticii structurale (mai ales din teoriile lui Jakobson și Hjelmslev)” [3, p. 145]. Consecințele acestei orientări au fost multiple, cea mai importantă fiind tentativa de a subsuma întreaga semiologie lingvistică. În această privință, este exemplar gestul lui R. Barthes, cel din

deceniul șapte, grevat de paradigma structuralistă dominantă a anilor '60. Spre deosebire de Saussure, care integra lingvistica și semiologia într-o psihologie socială generală, Barthes a propus ca semiologia să fie considerată un aspect al lingvisticii discursului sau translingvisticii, pe motivul identității obiectului de studiu al semioticilor particulare, anume limbajul, discursul oral sau cel scris [5, p. 442]. E adevărat că nivelul propozițional, care formează, după E. Benveniste, pragul de sus al cercetărilor lingvistice, constituie în translingvistica barthesiană doar punctul de plecare în descrierea enunțurilor discursive, ale căror funcții nu se mărginesc la comunicare, ci îndeplinesc și funcții secundare de ordin retoric, estetic, ritualic, exhortativ etc., deci integrează și referința la situația de enunțare, la factorii culturali. Chiar și cercetătorii care au aderat mai puțin la „ordinul limbajului” (Pavel Toma), în speță Cl. Bremond, G. Genette sau Tz. Todorov, au acordat paradigmei lingvistice, debitoare distincției saussuriene limbă/vorbire, un rol predominant. Rezultatul l-a constituit atât o îngustare operațională a categoriilor semiotice, excluderea referentului și a intenționalității, cât și un exces formalizant al analizelor literare propriu-zise, cantonate cu predilecție la nivelurile morfologic și sintactic.

Situația la acest capitol a fost diferită în acele zone culturale și la acei cercetători care nu au extrapatat întocmai modelul semiolingvistic la analiza altor sisteme de semnificație. A se vedea, bunăoară, cazul lui Umberto Eco, adept al viziunii sincretiste și al căilor generalizatoare, el acordând în demersurile sale prioritate pragmaticii, pe linia lui Peirce [6].

Am întreprins aceste delimitări și precizări expeditiv și în scopul de a disocia cele două direcții de bază în interiorul naratologiei. Deși se consideră că sunt totuși două linii convergente și coocurente, în general însă nu s-a format deocamdată un *consensus omnia*, astfel că se vorbește în continuare despre naratologii distincte, fiecare având propriul ei obiect. În vederea înțelegerii și fixării acestui obiect pentru fiecare orientare naratologică, este necesar de a preconiza un obiect general, comun pentru ambele, anume **narațiunea** sau **povestirea** (fr. *récit*, angl. *narrative*, rus *повествование*, germ. *Erzählung*).

Deja cu privire la acești doi termeni există mai multe modalități de interpretare, ei fiind investiți uneori cu conținuturi diferite, mai ales în critica românească. Bunăoară, în dicționarul de *Terminologie poetică și retorică* (1994), narațiunea este prezentată ca echivalent al francezului „*récit*”, adică „povestire”. În mod implicit, aici se deosebește între narațiune – „o înșiruire de întâmplări încadrate într-un text” și „narație”, prin care se desemnează procesul sau actul narării [7, p.121]. Pentru C. Parfene, narațiunea include un triunghi de constituenți: enunțarea – actul de a enunța sau a nara ceva; enunțul, care ar fi „concretizarea” procesului enunțării în discurs oral sau scris (= discurs); povestea – universul imaginar evocat destinatarului prin intermediul discursului narativ [8, p. 233–237]. Prin acești trei termeni autorul adaptează, din franceză, noțiunile corespunzătoare de „*narration*”, „*récit*” și „*histoire*”. Astfel, el a considerat mai adecvate noțiunile preluate din lingvistica textului – „enunț” și „enunțare”. Amintim că în lingvistica discursivă enunțul este „orice mărime dotată cu sens” (Benveniste), indiferent de dimensiunile sale sintagmatice (frază ori discurs). Enunțul se determină în opoziție cu **enunțarea**, înțeleasă ca **act de vorbire** sau **situație de discurs** în care se actualizează enunțul.

Respectivele fluctuații terminologice, în raport cu aceste categorii naratologice fundamentale, ar fi, probabil, minime, dacă s-ar opera o traducere mai fidelă a surselor. Anume astfel au procedat tălmăcitorii *Noului dicționar enciclopedic al științelor limbajului* (1996), care, deși păstrează echivalența dintre povestire („*récit*”) și narațiune, preferă în mod univoc primul termen. Aceeași terminologie mai apropiată de sursă se

regăsește la Genette [9], Lintvelt [10], Todorov [11], în *Terminologie poetică și retorică*, în care „povestire” și „narațiune” circulă ca sinonime, dar cu o frecvență mai mare a ultimului termen.

Dar afirmând că naratologia are ca obiect „povestirea” / „narațiunea” nu înseamnă nici pe departe că s-ar institui de la sine o rigoare terminologică, căci și „povestirea” circulă în diverse accepții, dintre care le remarcăm pe cele mai frecvente, după L. Baladier [2].

Mai întâi, prin povestire se desemnează o anumită suită de evenimente și întâmplări, reale sau imaginare, care alcătuiesc materia unui discurs oral sau scris. Prin același termen se indică alteori actul prin care se povestește ceva, faptul de a nara, bunăoară, în numeroase capitole din *Odiseea*, Ulise povestește propriile aventuri. Referindu-se la acest aspect, Tz. Todorov concluzionează că „*Odiseea* nu este deci o simplă povestire, ci o povestire făcută din povestiri” [11, p. 326]. În fine, e vorba de un enunț narativ, care poate constitui fie un text definitiv și autonom – roman, eseu, piesă de teatru –, fie povestiri ale personajelor. Baladier propune să se rezerve termenul de „povestire” exclusiv pentru ultimul fenomen. Respectiv, el distinge între conținutul narativ, numit **istorie**, actul de producere a enunțului narativ – „**narration**” (pentru care se folosește și „narare / narație”) și enunțul narativ însuși – **povestirea** sau **discursul** narativ. Făcând în continuare remarcă importantă că textul narativ nu este constituit în exclusivitate din enunțuri narative, adică el nu este doar o povestire, Baladier [2, p. 19] reclamă să se păstreze „povestirea” doar cu referire la veritabilele digresiuni narative, care se grefează pe linia povestirii principale. Este vorba de situațiile care probează o povestire în povestire, de exemplu, povestirea Șaherezadei în *O mie și una de nopți*. Pe terenul literaturii române, această situație e reprezentată tipic la M. Sadoveanu, în *Hanul Ancuței*, în care personajele își desfășoară, pe rând, propriile povestiri incluse într-o narațiune încadrantă. În cazurile examinate, „povestirea” se aplică, prin urmare, mai ales unor texte în care predomină enunțurile narative, identificându-se cu acestea.

Pe de altă parte, atunci când se urmărește diferențierea pasajelor narative de cele nonnarative, care conțin descrieri, comentarii, dialoguri, primele trebuie numite, afirmă Baladier [2, p. 19], „segmente narative”. Acceptând în principiu aceste disocieri clarificatoare oferite de Baladier, se poate utiliza, de regulă, „povestirea” în legătură cu propozițiile narative care enunță evenimente (narațiunea ca atare), iar „textul” sau „mesajul narativ” – atunci când o povestire inserează și enclave nonnarative – descrieri, sentințe, efuziuni lirice etc.

Distincțiile operate mai sus induc câteva concluzii principiale asupra extensiunii noțiunii în cauză. Prima este că uneori prin povestire se înțelege discursul narativ privit ca entitate discursivă sau ca gen. Această idee i-a ghidat pe autorii dicționarului citat de *Terminologie...* [7], care au înglobat în „narațiune” sensurile „povestirii” („*récit*”). Deci prin povestire se desemnează fie un discurs narativ privit sub specie generică, fie un anumit tip de enunț, care este o componentă a unei tehnici sau scriituri individuale. Acest tip de enunț narativ poate constitui o parte dintr-o operă narativă sau nonnarativă. Pe lângă exemplul menționat al povestirilor lui Ulise din *Odiseea*, poate fi invocată introducerea la romanul *În căutarea timpului pierdut* de M. Proust. Mai mult de jumătate din această introducere, intitulată *Sodoma și Gomora*, include o povestire, iar restul – reflecții și explicații asupra homosexualității ori, în termenii citați ai lui Baladier, un segment narativ și o clauză didactică\*\*. Povestirea (narațiunea) ca gen se divide în subgenuri narative: roman,

epopee, basm, nuvelă, povestire ș. a. În ultimul caz, „povestirea” capătă o altă interpretare extensională, referindu-se la anumite forme de opere, care formează un gen istoric concret. Se cunosc mai mulți autori care și-au intitulat scrierile lor ca „povestiri”. În acest caz, se înțelege că opțiunea pentru „narațiune” se motivează și prin această posibilă confuzie.

Revenind în punctul *ab quo*, trebuie menționat că povestirea, indiferent de limitele interpretării și aplicării sale extensionale, implică niște constituenți inalienabili, ce se raportează la definirea sa intensională. Orice povestire are un obiect sau ceva de povestit, care este **istoria ei**. Prin „istorie”, în mod general, se înțelege evenimentele, reale sau imaginare, care sunt evocate prin intermediul povestirii. Un text este povestire atunci când relatează o succesiune de acțiuni sau evenimente între care există raporturi cronologice și logice. În afară de acest principiu al succesiunii, orice povestire e caracterizată de un „model transformațional” implicit: transformarea unei stări (eveniment) inițiale într-o stare finală, trecând printr-o serie de schimbări [12, p. 213] (în cazul dat: povestirea ca enunț narativ se opune enunțurilor descriptive).

Deși în aceste definiții recurente în naratologie „evenimentul” și „istoria” sunt situate în același plan, totuși, considerate într-o perspectivă fenomenologică și ontologică, ele nu sunt izomorfe. Dacă evenimentul se raportează fie la trăirea în act a subiectului, fie, după Foucault [13, p. 46-47], la relația, coexistența, dispersia, acumularea unor elemente materiale, istoria presupune conceptualizarea (semnificarea) evenimentului în conștiința reflexivă. Distanța este aceea dintre a trăi și a povesti: viața e trăită, iar istoria – povestită. De aici rezultă importanța și necesitatea **intrigii** în povestire, căci intriga este „ansamblul combinațiilor prin care evenimentele sunt transformate în istorie”, este „mediatorul între eveniment și istorie”, după P.Ricoeur [14, p. 12].

O distincție de mult clasicizată pe terenul naratologiei este, astfel, cea dintre „istorie” și „povestire”, ea privind deci realitatea povestită și modul în care această realitate este povestită. Formaliștii ruși au legiferat distincția în termenii de **fabulă** (evenimentele în ordinea lor reală) și **subiect** (modul de redare a acestor evenimente în opera literară). Orice operă literară narativă este, așadar, concomitent istorie și povestire sau discurs narativ prin care istoria este transmisă.

În limbajul semiotic sau, mai exact, al semiolingvisticii, totul se reduce la asocierea dintre un semnificant și semnificat ori, după Hjelmslev, dintre un plan al expresiei și altul al conținutului, care formează o unitate de semnificație, un obiect semiotic. Cele două componente ale acestuia se bucură de o relativă autonomie, în virtutea faptului că orice proces discursiv se realizează pe axa sintagmatică a limbajului. Respectiv, orice unitate dotată cu sens, indiferent de substanța expresiei, manifestă o structură sintagmatică lineară: textul verbal, benzile desenate, filmul, baletul, ritualul etc. Astfel, în timp ce pentru Jakobson doar scriitura constituia o traducere grafică a discursului oral, Hjelmslev respingea punctul de vedere fonetic, opinând că aceeași formă semiotică se poate exterioriza prin diverse substanțe [15, p. 390]. Același semnificat (conținut) poate fi exprimat, așadar, opțional, el fiind, precum preciza Greimas cu privire la sens, traductibil, transpozabil și rezumabil (o povestire poate fi tradusă în alte limbi, transpusă în limbaj cinematografic etc.)\*\*\*.

Această autonomie a alegerii unui semnificant în raport cu obiectul de exprimat a fost reflectată în cunoscutul principiu al arbitrarului lingvistic, teoretizat de Saussure. Privit fenomenul mai larg, este vorba de o însușire inalienabilă a însăși funcției simbolice umane, funcție ce stă la baza activității expresive a omului. Este proprie substituției simbolice, înrădăcinată în structura fundamentală a conștiinței (subconștient), o întrebuintare în

fond irațională (nemotivată rațional) a unui lucru în locul altuia – *aliquid pro aliquo* – lucruri ce nu sunt cuprinse în planuri izomorfe [17, p. 82]. Abia într-o fază ulterioară declanșării mecanismelor originare, pre-conceptuale de semnificare, rațiunea caută cauțiuni deterministe, motivând *a posteriori* aceste transferuri arbitrare prin invocarea analogiei și contiguității (de ex., a onomatopeii, în lingvistică). Anume aceasta s-a și întâmplat în epistema modernă, grevată de imperialismul rațiunii, atunci când filosofia și științele „pozitive“ au repudiat *a limine* din gnoseologie rolul **întâmplării**, factorii istorici, conștiința subiectivă, sensibilitatea perceptivă și emoțiile etc.

Din această dublă perspectivă asupra povestirii (istorie / discurs) pot fi considerate cele două ramuri sau direcții menționate ale naratologiei.

Prima (e prima și cronologic) se preocupă de narativitatea\*\*\*\* istoriei, de conținuturile narative văzute în desfășurarea lor lineară. În urma acestui studiu, ea tinde să degajeze ceea ce Todorov preconiza pentru poetică: o gramatică a povestirii, niște universalii extrase din analiza motivelor, temelor și, de fapt în primul rând, a funcțiilor. În atare demers, interesează mai puțin sau deloc suportul semnic care vehiculează semnificațiile, manifestarea semiotică a povestirilor: „Povestirea este independentă de practicile semnificative care o manifestă” [19, p. 202].

A doua orientare nu acceptă că însăși existența unei istorii ar fi suficientă pentru atestarea povestirii, dimpotrivă, susține că ultima se definește exclusiv prin modul de reprezentare verbală a istoriei, prin discursul narativ [20, p. 168].

Relativ la aceste direcții, opinia tot mai generalizată este că doar ultima, cercetând textele verbale, se ratașează la poetică, fiind o naratologie *stricto sensu*. În același timp, studiile de semiotică narativă sau de analiză tematico-funcțională (de tip Propp, Greimas, Bremond) ar fi în raporturi de juxtapunere cu poetica, dar nu de apartenență [21, p. 151]. Fără a nega în totalitate această poziție, credem totuși că ea reclamă o extensiune în direcția apropierii teoriilor narative ale genului – teorii ale basmului, romanului, ale literaturii narative sub toate formele – cu teoriile ce depășesc genurile și formele semiotice, în maniera naratologiei structurale\*\*\*\*\*. În continuare vom încerca să argumentăm această opțiune pentru încadrarea teoriilor narative\*\*\*\*\* într-o teorie sistematică a textului și literaturii.

Alături de aceste două linii metodologice, care își dispută dreptul de proprietate asupra termenului de naratologie, s-au remarcat tentative de conciliere a lor, mai ales în arealul anglo-saxon.

Se cere de remarcat că în direcția naratologică interesată de **modul** redării istoriei, dihotomia menționată a fost extinsă la o formă tripartită: narațiune, povestire, istorie. Distanța a operat-o Gérard Genette în *Nouveau discours du récit* (1983), cu scopul de a pune în evidență povestirile ficționale, în care, spre deosebire de cele factuale, caracterul de act discursiv nu poate fi eludat. Ordinea de dependență logică ar fi în povestirile factuale următoarea: **istoria** (evenimentele denotate – engl. *story*) – **narația** (enuțarea povestirii) – **povestirea** (produsul sintactic și semantic al actului narativ, înregistrat sub formă grafică sau prezervat în memoria colectivă etc.). În povestirile ficționale, pornind de la premisa că în acestea narațiunea este o aserțiune fără efect de denotare, iar istoria nu există înaintea povestirii ei, fiind reperabilă doar în text, ordinea logică este: narație–povestire–istorie (ficțiune)\*\*\*\*\*.

Separția remarcată între povestirea ca istorie și ca mod de prezentare a acesteia revine la antica opoziție dintre modul narativ (*diegesis*) și modul dramatic (*mimesis*). În niște termeni consacrați de W. Booth [22], e vorba despre *showing* (a arăta scenic sau dramatic) și *telling* (a povesti, a spune), care sunt prezente în doze diferite în orice povestire. Este o evidență azi ceea ce intuiuse de mult Aristotel: narativul pur (*telling fără*

*showing*) este imposibil atât la nivelul unei opere, cât și la cel al unui gen [9, p. 35]. E drept că același Genette prefera, din rațiuni teoretice, să stabilească anterior în *Figures II* o antiteză milenară între *diegesis* și *mimesis*, între elementele cu valoare pur funcțională și cele descriptive, circumstanțiale, pitorești, responsabile de iluzia referențială. Pornind de la această axă, care merge dinspre diegetic spre mimetic, se înregistrează diversele grade de prezență a naratorului: „Mimesisul se definește printr-un maximum de informație și un minim de informator, iar diegeza – prin raportul invers” [23, p. 33].

Astfel, opoziția a fost interpretată de către anumiți cercetători (P. Lubbock, K. Hamburger) în sensul existenței unor povestiri fără narator, strict dramatice, „mimetice”, în care evenimentele „s-ar povesti singure”, fără medierea unui locutor-narator [21, p. 152]. De aceea, introducerea în analiză a „narațiunii” / „narației”, în sistemele unui G. Genette sau F. Stanzel, are meritul important de a sublinia elementul de performanță și intenționalitate, iar prin aceasta – de a repune în valoare rolul structurant al autorului-narator, inerent modului narativ, care este întotdeauna o „povestire”, „spunere” sau „discurs”. Accedem la istorie exclusiv prin intermediul narațiunii, dar tot Genette subliniază că „povestirea – discursul narativ – poate exista doar întrucât narează o istorie, în lipsa căreia discursul nu mai este narativ... Ca narațiune, povestirea există datorită legăturii cu istoria..., iar ca discurs – datorită actului enunțării care o generează” [24, p. 67]. Totul revine la teza că cititorul percepe lumea fictivă nu direct, ci printr-o serie de filtre mediatică, între care locul discursului este covârșitor. Și acesta este și punctul de vedere predominant în naratologia clasică, perpetuat până la Stanzel, în care povestirea / narațiunea este opusă modului dramatic și se definește prin „prezența în text a vocii instanței mediatore, numită „narator” sau „povestitor” [25, p. 12].

În acest context, se cere menționat că studiul discursului, implicând aspectele pragmatice ale enunțării și comunicării, a reverberat numeroase idei în semiotica literară, fără de care nu pot fi înțelese mutațiile poeticii naratologice moderne. Astfel, apreciind importanța cercetărilor discursului ca activitate ilocutivă, J.-M. Klinkenberg [26, p. 195] afirmă că, departe de a reintroduce vechea confuzie dintre „creator” și opera sa, cercetările enunțării, dimpotrivă, au ca rezultat diferențierea textelor de producătorii lor, relevând relațiile care îi unesc cu receptorul. Studiul discursiv luminează, așadar, condițiile producerii semnificației și contribuie la conceptualizarea dihotomiei discurs / povestire, omoloagă celei expresie / conținut. În termeni semiotici, e vorba de opoziția clasică semnificant / semnificat, ce se regăsește la diferiți naratologi sub diferite denotații: subiect / fabulă [27, p. 255], discurs / istorie [11, p. 372], povestire / istorie [24, p. 63-67], ceea ce e povestit (*le raconté*) / elementele prin care se povestește (*les racontants*) [28, p. 27].

În planul strict naratologic, aceste disocieri teoretice au avut repercusiuni directe, sprijinind conceptual acea direcție pe care am calificat-o **modală**, ilustrată exemplar de cel care a fundamentat-o – G. Genette – sau de succesorii săi, bunăoară, de Jaap Lintvelt [10]. Reînodând tradiția originată de Aristotel și Platon, care interpretau narativul și dramaticul ca moduri fundamentale de enunțare\*\*\*\*\*, această direcție stăruie în studiul discursului narativ, al modului locutoriu de redare a evenimentelor. Spre deosebire de naratologia **tematică**, preocupată de suita de evenimente și acțiuni și de logica acestora, cea modală este, în expresia lui Genette, **rematică**, ea privilegiind raporturile instanței enunțatoare cu discursul produs și cu universul fictiv reprezentat.

Totuși anume teoriile situațiilor și structurilor narrative, care depășesc limitele genurilor și discursurilor concrete, sunt în măsură să ofere concepte pentru o teorie sistematică a textului și literaturii.



## Note

1. Sanda-Maria Ardeleanu, *Repere în dinamica studiilor pe text (De la o gramatică narativă către un model de investigație textuală)*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., București, 1995.
2. L. Baladier, *Le récit: Panorama et repère*, Éd. Minuit, Paris, 1991.
3. Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Ed. Babel, București, 1996.
4. Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, Ed. Univers, București, 1982.
5. P. Барг, *Лингвистика текста // Новое в зарубежной лингвистике*, fasc. VIII, «Прогресс», Moscova, 1978.
6. Umberto Eco, *Limitele interpretării*, Ed. Pontica, Constanța, 1996.
7. *Terminologie poetică și retorică*, Ed. Universității „A. I. Cuza”, Iași, 1994.
8. Constantin Parfene, *Teorie și analiză literară*, Ed. Științifică, București, 1993.
9. Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, Ed. Univers, București, 1994.
10. Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*, Ed. Univers, București, 1994.
11. Tzvetan Todorov, *Povestirea primitivă*. În: Babeți Adriana; Șepețean-Vasiliu Delia (eds.), *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel” (1960–1971)*, Ed. Univers, București, 1972.
12. A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986.
13. Michel Foucault, *Ordinea discursului. Un discurs despre discurs*, Eurosong&Book, București, 1998.
14. Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, Humanitas, București, 1995.
15. A. J. Greimas; J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Classiques Hachette, Paris, 1979.
16. A. J. Greimas, *Despre sens*, Ed. Univers, București, 1975.
17. Cesare Brandi, *Teoria generală a criticii*, Ed. Univers, București, 1985.
18. Wladimir Krysinsky, „Subjectum comparationis”: *les incidences du sujet dans le discours*. In: *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, PUF, Paris, 1989.
19. Philippe Hamon, *Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit // Le français moderne*, nr. 3, 1972.
20. C. Angelet; J. Herman, *Naratologie*. In: *Méthodes du Texte. Introduction aux études littéraires*, Ed. Duculot, Paris, 1987.
21. Marielle Abrioux, *Naratologia*. In: O. Ducrot, J.-M. Schaeffer, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Ed. Babel, București, 1996.
22. Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, Ed. Univers, București, 1976.
23. Bernard Vallette, *Le roman*, Ed. Nathan, Paris, 1993.
24. Ж. Женетт, *Фигуры*. В 2-х томах. Том 2, Moscova: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998.
25. В. Шмид, *Нарратология*, Moscova: Языки славянской культуры, 2003.
26. Jean-Marie Klinkenberg, *Le linguistique et le sémiologique // Le français moderne*, nr. 3, 1972.
27. Boris Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, Ed. Univers, București, 1973
28. Claude Bremond, *Logica povestirii*, Ed. Univers, București, 1981.

\* În fapt, debutul studiului structural al povestirii se situează la începutul secolului al XX-lea, în cadrul formalismului rus.

\*\* În acest caz, „povestirea” se identifică mai degrabă cu „istoria” (vezi în continuare).

\*\*\* „Semnificația nu este, așadar, altceva decât această transpunere dint-un nivel al limbajului în altul, dintr-un limbaj într-un limbaj diferit, iar sensul este tocmai această posibilitate de transcodare” [16, p.27].

\*\*\*\* Înțelegem prin narativitate punerea în valoare a firului evenimential în continuitatea sau discontinuitatea sa spațio-temporală [18, p. 244].

\*\*\*\*\* Istoric, este vorba de teorii narative tradiționale, prestructuraliste (Booth, Friedman, Lubbock, Pouillon, Stanzel ș.a.) și clasa teoriilor structuraliste, ridicată pe distincția cardinală discurs / istorie (Propp, Barthes, Bremond, Greimas, Lotman, Genette, Todorov ș. a.).

\*\*\*\*\* „Naratologia” sau „teoria narativă” subsumează deci numeroase subteorii ce diferă fie prin corpusul semiotic la care se aplică: genuri particulare, sau anumite substructuri (structuri ale narațiunii, ale reprezentării – la nivelul discursului, sau structuri ale lumii reprezentate – la nivelul istoriei), sau fenomene ce se manifestă în texte nonnarrative, sau în enunțuri narative fără origine literară sau lingvistică, fie prin nivelurile textuale la care se aplică etc.

\*\*\*\*\* Totuși este necesară o conștiință vie a faptului că și în narațiunile cu pretenție științifică, în primul rând cele istorice, orice reprezentare implică o doză ineluctabilă de ficționalizare, prin implicarea punctului de vedere, a perspectivei asupra obiectului reprezentat etc., deci „narativizarea” este acea formă comună și primară prin care omul impune o ordine și o perspectivă în experiența sa de viață. O reprezentare „pură” și „naivă” a experiențelor fenomenale concrete, dincolo de artificiile retorice și narative, este o iluzie platonicească subminată insistent și argumentat în poststructuralism.

\*\*\*\*\* Atât pentru Platon, care distingea trei genuri: narativ, dramatic și mixt, cât și pentru Aristotel, care, din considerentul empiric că narativul pur este o imposibilitate și că orice narativ este mixt (diegesis + mimesis), a instituit dihotomia narativ / dramatic, ambele aceste moduri erau mimetice și ficționale. Ambii găseau deosebirea pornind de la situațiile de enunțare: în modul narativ, poetul vorbește (povestește: gr. *haple diegesis*) în numele propriu despre niște acțiuni posibile, iar în cel dramatic, înseși personajele vorbesc (deci – mimesisul sau reprezentarea dramatică). Acest monopol mimetic asupra artelor a generat în istoria poeziei numeroase discuții și controverse marcate de intenția reintegrării în sistemul genurilor literare a liricului, gen prin definiție nonimitativ. O critică strălucită a acestei istorii genologice a se vedea la G. Genette [9].

### **Ion PLĂMĂDEALĂ. Specifications on some narratological concepts**

This paper highlights a number of essential narratological concepts – *narrative / history / narration* etc. – examining their basic meanings in thematic and functions narratology (Propp), and also in discourse narratology (Genette). Referring to the important works in this area, the author offers variants of translation of these terms in the Romanian language.

Adrian Dinu RACHIERU  
(Universitatea „Tibiscus”, Timișoara)

VLADIMIR BEȘLEAGĂ, POETUL „SUGRUMAT”

„...cu fiecă zi sufletul meu se  
mută să trăiască în cuvinte”

Școlit la „uzina Rebreanu” în anii de aspirantură (când, sub conducerea lui Vasile Coroban, se ocupa de „arta romanului”), transnistreanul Vladimir Beșleagă (n. 25 iulie 1931, la Mălăiești-Grigoriopol) a absolvit Facultatea de Litere a Universității de Stat din Chișinău (1955) construindu-și destinul literar sub pecetea unei Istории traumatizante; dar, important, nu și-a maltratată vocația pactizând cu ispitele oportuniste. Cititor insașiabil, mereu nemulțumit de sine, autorul *Zbor-ului frânt* (1966) se consideră chiar *un întârziat*. Iar creația, în optica celui care s-a perindat pe la diferite reviste (*Scânteia leninistă*, *Cultura*, *Chipăruș*, *Nistru*) și a fost deputat pe listele Frontului Popular (1990-1993) se sincronizează cu durerea, cu marile încercări ale vieții.

Evident, necazurile nu l-au ocolit. Trecut prin infernul suferinței, acumulând varii experiențe în anii de ziaristică sub jugul realismului socialist, ascultând însă de vocea interioară, Vladimir Beșleagă s-a simțit un om liber, imun la „semnele răioase ale timpului” și sfaturile *anti-învățătorilor*. A prins trei ani de carte românească (1941-1944) și memorabilul Congres scriitoricesc din 1965, cerând revenirea la alfabetul latin; a luat notă – aflăm din *Dialoguri literare* (2006) – de „moleșea” cenzurii (uneori), ideologia stagnării și disidența „leșinată” din fosta RSSM. În fine, atent la *sufletul vremii* (1981) aplaudă apariția optzeciștilor reformând paradigma (cultism, eticism), se implică în harța generaționistă și deplânge *comunismul postmodern*, vorba lui Vasile Gârneț. Ca și soarta unui *neam mut*, deposedat de limbă, cu un destin supus sfârșirii.

De fapt Vladimir Beșleagă a avut parte de trei debuturi (1948, 1956, 1966)! S-a chinuit cu însușirea limbii producând, la început, versuri ironice, săltărețe și debutând la 17 ani (cu „o poezioară”) în ziarul raional. A publicat, totuși, puțin. După *Zbânțuila* (1956), evident o carte pentru copii, a tipărit *La fântâna Leahului* (1963), amintitul *Zbor frânt*, marea sa carte, roman care a schimbat fața prozei basarabene, apoi *Acasă* (1976), *Ignat și Ana* (1979), *Durere* (1979), *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* (1988), *Sânge pe zăpadă* (1985). Un destin întortocheat, în plin comunism clasic, încercând a elibera proza de elementaritate, oralitate, paseism congenital. Mai ales că Druță impusese o nouă ștachetă. Analizând starea prozei (rev. *Nistru*, 1979), Vladimir Beșleagă va recunoaște ca imperioasă ieșirea din ruralismul tradițional (neașism, folclorizare, etnografism), blamând producția în serie și afirmând că literatura aservită, controlată de satrapii ideologici, produce autori fosilizați. Spirit torturat de întrebări, știind prea bine că poezia este punctul forte al literaturii basarabene și că „triajul valorilor” este inevitabil, Vladimir Beșleagă a scris „numai când l-a ars la suflet”, în momente de criză, salvându-și ființa. O tentă tragică se insinuează dealtminteri

în scrisul său, populat cu personaje introvertite, reflexive, interogative, confiscate de mari dileme morale într-o lume bizară. Dar pe axa memorării el poate fi și jovial, combinând comentariul eseistic cu filosofarea, experimentul cu mărturia documentară (v. *Hoții din apartamente*, 2006). Oricum, este o fire ludică îmbibată de tragism, de permeabilitate postmodernă, coborând însă în adâncurile ființei. Doar acolo află impulsul scrisului; doar o mare durere (precum pierderea mamei) îl face să se încredințeze paginii albe.

Dacă se știa că Vladimir Beșleagă este un nume de referință în spațiul prozei basarabene (omologat ca atare), iată că placheta *Țipătul lăstunului* (Cartier, 2006) ne rezervă o aparent mare surpriză. În selecția lui Andrei Țurcanu, *poetul Vladimir Beșleagă scoate din închisoarea sertarului acele „însăilări” risipite în ani, decantate („notații lirice”, cum plin de modestie le spune), toate fără titlu, purtând un aer funebru. Este un gest de răzvrătire a poetului „sugrumat” atâta vreme, ne explică însuși autorul. Fiindcă, reamintim, Vladimir Beșleagă a debutat „cu poezéle” și acum alaiul cuvintelor (care îi „sunau în urechi”), ieșind din „bezna timpului” cer – somativ – a fi așternute pe hârtie. Fie rememorând „orgile cerești ale adolescenței”, fie așteptând noaptea prăvălită „ca un munte negru”, cu speranța recăștigării purității: „poate va ninge în sfârșit și se / va face / lumea albă”.*

Ca o curiozitate să notăm, parantetic, că un alt poet moldav, trăitor la Paris, actorul și regizorul Victor Voinicescu Sotski Dumonceau (n. 22 octombrie 1945, la Florești) publica „în trei limbi” *Cântecul lăstunului / Le chant du passereau* (Litera, 1998). Iar în *L'heure évanescence de minuit / Evanescența miezenoapții oră* (Lyceum, 2004), purtându-și dorul, nostalgiile și tristețile în cheie eminesciană și bacoviană, cerșind – chemat de repaos – „un pumn de toamnă”, el va include și poemul scurtissim *Zborul frânt*, scris la Paris, în decembrie 2000. Am făcut trimiterea deoarece celebrul roman al lui Beșleagă, ivit în 1966, cunoscând acum un nou timp al gloriei și un binemeritat ecou critic purta titlul (inițial, „de lucru”) *Țipătul lăstunilor*, titlu păstrat în traduceri de care s-a bucurat în fostul spațiu unional sovietic. Dar Vladimir Beșleagă l-a abandonat tocmai sub rezerva că ar fi „prea poetic”!

Avem de-a face, se confesa autorul, cu un subiect latent. În fond rememorările lui Isai, folosind substanță autobiografică, vorbesc despre destinul unei provincii: Basarabia, o colonie sovietică și *loc de ruptură* în oceanul slav. Cum Beșleagă iubește spontaneitatea nu cizelarea, această carte „de viață lungă” s-a cristalizat rapid, în vreo trei luni. Disparația mamei i-a pricinuit o mare durere sufletească și, astfel, un subiect pierdut în hăurile memoriei, brusc reactivat, a fost „eliberat” în stare de transă. În schimb *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* (roman scris în 1969-1970) a fost publicat după 18 ani! Un realism dur (fără a-l avea pe Rebreanu ca model), proustianismul (fărămițarea, dilatarea timpului), examenul moral și problematica etică fac din această carte o apariție de top. Iar autorul se instalează merituos „la vârful ierarhiei în proza basarabeană” (cf. Ion Simuț). Introspectivul Filimon reconstituie în *Noaptea a treia* (cum fusese botezat manuscrisul) „o viață și o lume” prin cronică evenimentială și pulverizare epică, în vecinătatea rețetei lui D.R. Popescu, cultivând straniețea. Stranie a fost însă și soarta acestui manuscris „îngropat” de Haralambie Corbu printr-un „referat intern” (1971), denunțând „aberația delirantă” a prozatorului. Încât „mariajul cu cenzura” (o *absență omniprezentă*, va scrie ironic-amar Vladimir Beșleagă) a întârziat nepermis apariția unei cărți care ar fi înviorat peisajul editorial, obedient, de regulă și ocupat, strivitor, de rozaceea maculatură propagandistică.

În replică, oferta lui Vladimir Beșleagă vizează alte zone. Din promisa trilogie despre Miron Costin au apărut două volume, dar prozatorul se gândește să le retopească în *Capul lui Miron*, urmând un sfat (vechi) al lui Liviu Damian. Din *Pălăria lui Sofronie* (un text-embriion, 1974) ar trage o carte „vorbită”, gândită la timpul viitor cu un titlu de policier: *Dublul suicid din Zona Lacurilor*. În fine, lunga spovedanie pe care o va încredința volumului de memorii, publicând deja *Jurnal* (2002), va stârni, previzibil, un enorm interes, dincolo de zestrea anecdotică. Fiindcă, observa Alexandru Burlacu, la polivalentul Vladimir Beșleagă interesează – deopotrivă – geneza dar și semiotica volumelor, încapsulând tocmai zbuciumul vieții. Personaj incomod, cu o evoluție lentă, cunoscând sedimentări temeinice, autorul – urmând „sfânta pedeapsă a creației” – își apără *bunul nume*. Vrea, înțeleptit, străin de țâfnoasa demiurgie să fie în primul rând cititor. Visează, înainte de marea plecare (când va fi „gol și singur”) la *o carte a cărților nescrise*. Regretă că nu s-a născut mai târziu, că aparține unei generații „naive”, încasând loviturile destinului și înrolându-se unor idealuri străine; totuși, și-a valorificat timpul, reușind – va mărturisi deseori – „să se oblige”. Iar recolta prozastică impune. „Aproape clasicizat” (și nu doar după vrerea lui Vasile Gârneț), își amprentează cu un tragism difuz poezia știind prea bine că „...ființa mea adevărată / e doar în noapte / împărată...” Sau: cu sufletul „trist și bolnav” ar dori să umple lumea (un boț de lut devenit ulcior) cu vise și lacrimi. În scrisul lui Vladimir Beșleagă zace ferecat un poet reprimat. Încât volumul *Țipătul lăstunului* nu poate fi doar o pauză igienică...

**Adrian Dinu Rachieru. Vladimir Beșleagă, a “Throttled” Poet**

The study outlines the profile of Vladimir Beșleagă – a poet, a prosaist, but also a journalist and a politician. It presents the catalyzing models and the stages of evolution which certify a transition from poetry to prose. Being a spirit tortured by enquiries and knowing too well that poetry is the strong point of the Bassarabian literature, as well as recognizing the inevitable “selection of values”, Vl. Beșleagă wrote only *when his soul burnt*. He wrote during the crisis moments, saving his being from himself. His writing shows a tragic touch, being populated by introverted, reflexive and interrogative characters, all of them deprived from the huge moral dilemmas of a strange world.

Poezia erotică la Magda Isanos este interiorizată, îmbrăcând efuziunile de dragoste într-o aură gravă, de melancolie sfâșietoare.

Nu putem vorbi despre erotica poeziei Magdei Isanos fără a defini expresionismul, fără a demonstra tendința de clasicizare a expresionismului românesc, sesizabilă mai ales în poezia lui Lucian Blaga.

Prin expresionism s-a înțeles acea metodă de creație ce refuză să înregistreze senzațiile oferite de lumea exterioară și să rețină în variante cromatice, obiectuale, lexicale, experiențe ale vieții interioare, ardente trăiri lăuntrice. În plan literar, țipătul expresionist este strigătul unui eu rănit, ce caută să se întoarcă la originar, prin elanuri dionisiace.

Ca și romantismul, expresionismul afirmă primatul subiectivității creatoare și se definește ca „o biciuire a eului” [1, p. 282], care se zbate între efluviile revoluționare, se conjugă cu cele erotice și se contopește în plasma nebuloaselor cosmice.

Artistul expresionist trăiește intens oroarea morții, este damnat, neliniștit, războiului în desfășurare îi dă o dimensiune de mare tragism, el se revarsă cu toată simțirea sa panteistică, în elementele unei cosmologii primare, în pământ, în soare, în stele, în faună și floră și se regăsește pe sine. Contopirea cu natura, panteismul constituie o căutare a purității și candorii paradiziace pierdute.

La Magda Isanos, poeziile de tinerețe, dacă se poate vorbi despre această etapă la o ființă care a murit la numai 28 de ani, sunt străbătute de fiorul iubirii, acest sentiment fiind descoperit ca o bucurie pleneră și cea mai umană formă de expresie a existenței. „A iubi” este, din perspectiva pasiunii, opusul lui „a trăi” [2, p. 325], dar cele două verbe sunt complementare, pentru că la Magda Isanos este o secătuire a ființei, o asceză fără viitor, o dăruire totală sentimentului care poate înlătura tristețea și moartea, care modifică imaginea lucrurilor prin puritate și vis, dăruindu-le frumuseți și sfințenie.

Dragostea se integrează marelui miracol al firii, este o miraculoasă recompensă a scurtei treceri spre neant a poetei, este exercițiu de libertate, principiu cosmic și cosmogonic.

Flacăra tremurătoare a dragostei este „dubla flăcără” [3, p. 18], după cum o numește Octavio Paz, este partea cea mai subtilă a focului, care se ridică și se înalță spre cer în formă de piramidă, care ne trimite cu gândul la focul originar, înălțat ca flăcără albastră spre transcendent, unde iubirea și poezia se întâlnesc. Focul acesta este trăit cu acuitate. Plină de dragoste, ființa poetei sparge orice limite într-un elan de contopire cu întreg Universul, este dezmărginirea vitalistă intuită în gestul mut, dar grăitor în simbolistica lui: „de-ți vine să-ntinzi brațele spre zări”.

Iubirea este un dar de cea mai mare valoare, de care poeta se simte parcă nedemnă, este „sentimentul care-i îmbogățește sufletul, i-l înobilează” [4, p.16], îi dă forță să depășească durerile proprii, să își găsească liniștea, să urce treaptă cu treaptă către contemplarea binelui în sens platonician. Grație dragostei, ne îndepărtăm de la condiția mortalității spre nemurirea divină.

Încă din copilărie, moartea a fost înțeleasă de Magda Isanos ca alternativă la suferință, de aceea nu a înspăimântat-o. Dar timpul a măsurat mult prea repede și dramatic nisipul din clepsidră, aducând-o pe Magda de două ori în fața altarului. Prima experiență matrimonială a fost legată de Leon, în anul 1936, „cu care a avut mai mult o legătură intelectuală decât de suflet” [5, p. 44], și de care foarte curând a divorțat. În toamna lui 1937, la „Însemnări ieșene”, îl cunoaște pe scriitorul Eusebiu Camilar, cu care pe 31 martie se căsătorește și „alături de care a trăit o frumoasă poveste de dragoste, în care se simțea ca o principesă în exil” [5, p. 49]. Povestea de dragoste a fost scurtă, dar minunată. Atracția dintre cei doi îndrăgostiți a devenit de un magnetism secret și atotputernic și a fost în același timp o alegere. Predestinare și alegere care fixează destinul și libertatea, două principii uNote prin dragoste, doi poeți ce se completează, două iubiri pecetluite prin metaforă, dictate dinspre trecut (karma).

Umbră de cenușiu războiului, povestea s-a materializat în câteva poezii de adâncă vibrație și incontestabilă valoare, ce proiectează peste veacuri sensibilitatea unui suflet prea dur încercat.

Există un optimism al frumuseții și al purității elementare, invincibile, care are la bază certitudinea că dragostea se înalță deasupra accidentelor terestre, mărunte, este urcușul către contemplația esențelor înainte de contopirea cu Marele Tot, unde viața și moartea se îmbrățișează.

Pasiunea este sublimată în tensiune într-o varietate de tonalități emotive și de forme artistice, în care limbajul capătă accente de retorism reflexiv.

Magda iubește: „*Zebi dragă, eu sper totuși că într-o zi n-o să mai fim așa de săraci, numai dacă ne-am mai iubi atunci. Iubitule, cum să te mângâi de cele ce suferi acum (...) În prima seară mi s-a părut că plângi, îndată ce m-am gândit intens la tine m-a cuprins tristețea ta. Altădată să nu mai plângi pentru că simt și sufăr. (...) Te voiu răsplăti când ne-ntâlnim și vom fi cu mult mai fericiți decât este îngăduit pe pământ.*”

Magda visează: „*când o să fim niște persoane cunoscute și când o să fim bogați*”, „*un viitor calm și prosper ne așteaptă*”, „*vom învinge viața și vremea și moartea*” [5, p. 152]. Speranță, optimism, încredere – toate aceste sentimente sunt alimentate de iubirea concepută ca sete de alteritate. În limbaj socratic, dragostea se naște din dorința de a poseda binele, de a lumina întunericul ce ne înconjoară, de a stabili o corelație între dragoste și valoare, în permanență.

Aceasta este interpretarea pe care o dă Magda Isanos nobilului sentiment în creația sa. Poeziile sale nu sunt simple confesiuni sau confidențe, sunt imagini, reprezentări, monologuri cu adresă, în care glasul rostitor nu este al Magdei Isanos, ci este o *persona*, o mască de sub care transpare chipul real, devlăguit de suferință ce se ascunde în același timp în spatele figurilor de stil.

Apariția omului iubit schimbă totul în jur, amplifică bucuria de a trăi:

„Umplând încăperea și inima toată,  
bărbatul veni de-afară, din zloată;  
glasul lui mare făcu să se sperie focul.  
Suduia lepădându-și cojocul.”

(*Bărbatul*)

În poezia *Bărbatul* este o insinuare a prezenței acestuia în apropierea femeii. El „umple încăperea și inima toată, venind din zloată”. Bărbatul este o ființă dominatoare, ceva din ea izvorăște forță, un reazem liniștitor care umple universul casnic. El vine din alte sfere și trebuie ancorat în iubire, prin aflarea tainei puterii sale. Degradarea naturii

prin substantivul „zloată” amplifică sentimentul erotic, în apropierea ființei iubite, el face să tresară focul. Cele două substantive în antiteză creionează decorul intim al căminului, plin de căldură, în contrast cu răceala de afară, a unei epoci în care războiul, durerea, boala persistă.

Suduiala bărbatului impune respectul, instaurează teama, neexprimată însă, pentru că sufletul este ars de dor, sentiment trădat în compararea lui cu „un stejar stufos”. Eul liric feminin este conștient de farmecele sale și se dorește biruitor în numele iubirii: „Acum am să-l fac să nu mai poată pleca”. Vitalitatea ființei, dorința, camuflete în această afirmație, întrețin pasiunea sentimentului universal, după care însetează dintotdeauna ființa umană, cu speranța ca, descoperindu-l, să identifice dragostea ca exercițiu de eliberare.

Discursul liric capătă accente narrative sub impulsul de portretizare indirectă a bărbatului, care își subliniază maiestatea fizică prin atenționarea: „teme-te de mâna mea că ai să mori...” Fragilitatea femeii este conturată la nivel lexical prin asemănări vegetale cu valoare oximoronică: „ghimpi și flori”, „ești plină de ghimpi și flori”. Ființa feminină este vulnerabilă, dar se vrea „Dalila, vicleană”, iar în această ipostază va putea să îl supună pe cel puternic, făcându-l robul „visului ei pământesc”, periclitându-i securitatea:

„Doamne, fă-mă ca Dalila, vicleană,  
când o da geană prin geană,  
să-i aflu taina și să-l robesc  
visului meu pământesc.”

(*Bărbatul*)

El este ființa mult dorită și „darul neașteptat și mult prea scump”:

„Tu ești în inima mea ca un dar  
neașteptat și mult prea scump,  
pe care îl cercetez mirată iar și iar,  
cu-aceeași neseacă desfătare.”

Iubirea este cea care metamorfozează ființa poetei, cea care coboară „cerul mai aproape”, ferind-o de dureri:

„Ești tainica putere și mândrie,  
de când te știu mi-i cerul mai aproape  
și nu mai pot durerile să vie,  
să-mi tulbure-ale sufletului ape.”

(*Daruri*)

Dragostea conduce la cunoaștere, presupune depășirea sinelui, ieșirea din sine, comuniune, contopire cu celălalt, identificare între tu și eu, Eros și Psyche.

Descartes vedea în dragoste o „commotio animae”, o emoție a sufletului, pricinuită printr-o tălăzuire a spiritului. La Leibniz, dragostea este bucuria de a participa la fericirea altuia, de a te descoperi pe tine în ființa unică a celui de lângă tine. Aceasta este și forma pe care erosul isanoscian o îmbracă.

Chipul iubitului se încheagă din chemare, iar chemarea ține de năzuința întoarcerii la androgin, de refacere a cuplului originar:



„Vom fi ca la începutul lumii: doi  
și toate animalele blânde cu noi,  
toate soiurile de poame dorite,  
toate frunzele frumos împărțite.”

(*Fata*)

Construcția anaforică are la bază visul de iubire, aspirația spre refacerea Paradisului primordial, în care ura, întunericul, tristețea nu pătrunseseră niciodată.

Iluzia naște incertitudine, dezamăgirile și regretele nu sunt nici ele excluse. Sentimentul poate urca până în piscul sublimat al spiritului, dezvăluind golul eului liric. Sentimentul nu reușește să-și găsească intensitate în expresie, pentru că versurile acestea au fost scrise de Magda Isanos la vârsta imaturității artistice. Mai târziu, când poeta experimentează exercițiul scrisului, un alt sentiment pune stăpânire pe ființa ei, thanatosul care nu este descris la valențele unui sentiment ce poate fi învins de Eros, așa cum apare acesta, capabil să recompenseze scurta noastră trecere spre neant, înainte de contopirea cu Marele Tot.

Putem identifica în toată lirica Magdei Isanos, dar mai pregnant în lirica erotică, constante ale unui topos propriu, care descriu o geografie intimă inspirată și decupată din natură.

„Logodnicul vine-n amurg,  
vesele pletele-i curg.  
Puneți-mi rochii albastre, flori.  
n-auziți pașii biruitori?  
Unde-i inelul scump, dăruit?  
Luna nu vrea să-l zărească.”

(*Logodnă*)

Acest cadru cu valențe sacre contribuie la cristalizarea imaginarii în reliefuri unice, care conduc în chip magistral la portretizarea iubitului:

„Ți-s ochii ca două ferești  
Spre mare, chenare cerești;  
Și genele o sută de furtuni,  
Comise-ntr-o țară de fluturi.”

(*Romanță*)

Grădina Edenului primordial devine pădurea de brad, adică paradisul terestru și păgân, identificabil uneori cu patria în numele căreia poeta luptă.

Peisajul este un tărâm idealizat după criteriile ale subiectivității, care conturează o imagine a sensibilității regenerate la nivel teluric prin implicarea elementelor cosmice, dar mai ales a divinității.

„Ca să ne-ntâlnim noi doi acum,  
stelele-au făcut atâta drum,  
și-a fost soare-n lume, și-au fost ploi,  
cer rotund și lanuri pentru noi...  
Doamne, n-am genunchi să-ți mulțumesc...”

(*Rugăciune în pădurea de brad*)

Poveștile de dragoste nu scapă de sugestia depărtării, a distanței despărțitoare, descrisă atât pe verticală, cât și pe orizontală și sugerată prin „basmul dragostei noastre” neuitat însă de „apa cea stătătoare a inimii mele”, în indestructibilă existență, asemeni lacului ce nu uită „nuferii ce i-a purtat”.

„Basmul dragostei noastre nu l-a uitat  
Apa cea stătătoare a inimii mele,  
Cum nu uită lacul nuferi c-a purtat,  
Sau, în zori, că noaptea oglindise stele”.  
(*Naufragiu*)

Spațiul arcadic din imaginarul erotic al Magdei Isanos este un avatar al Edenului primordial, din care sunt decupate elemente naturale însuflețite și atribuite iubitului: mâna lui „e ca o frunză mare, pală”.

Lumea acestui spațiu paradiziac este impresionantă, alcătuită dintr-o varietate de forme: la nivel terestru este exprimată prin crâng, pădure, grădină; la nivel acvatic, prin lac, mare, ploaie; la nivel cosmic, prin cer, soare, stele, lună, luceferi, iar la nivel floral, prin maci, flori albastre, accentul căzând pe gesturi, întruchipări impresionante ale eului liric sau ale ființei iubite, pe comunicarea natură-ființă umană, natura devenind ca la Eminescu, stare de suflet, leagăn al împlinirii erotice.

Explozia vegetală face ca poeta să aparțină decorului natural cu funcție revelatorie, având capacitatea de a potența gesturile, simțurile, într-un elan de pură contemplație.

Toposul imaginarului erotic poate fi „țara amintirilor comune, / în care însă dragostea n-apune”, dar odată cu trecerea timpului și venirea toamnei în suflet, această țară „lucește în stropi de lacrimi sub pleoape, / atât de-ndepărtată și de-aproape”. Antiteza exprimată prin locuțiunea adverbială este accentuată în primul vers al poeziei *Țara amintirilor* prin metafora „visu-ntreg apune”, unde apusul sugerează sfârșitul implacabil, mult prea devreme hărăzit poetei.

În poezia Magdei Isanos erotica are ceva din gestică simplă a naturii, din spontaneitatea și forța irumperii sevelor de primăvară. Chemare, împlinire, amintiri, golul lăsat de celălalt – toate se consumă în zona trăirilor de mare profunzime, generând un lirism pur.

Adesea întâlnim aici simboluri vegetale, dar mai ales copacul, ca semn al ascensionalului, care „prin înflorirea lui, prin fructele sale, pare a îndemna la visare” [6, p. 329], întrucât verticalitatea orientează devenirea și-o umanizează.

În poezia *Vis vegetal* impulsul erotic vizează apropierea de cel iubit printr-o metamorfoză mistică, vegetală. Dorință, libertate, bucurie, tandrețe, protecție – sunt tonalități sufletești generate de Eros și sublimate în imaginea unui copac, ce devine un dublu vegetal al eului crescut „lângă fereastră”, în imediata apropiere. Simbolistica arborelui afrodisiac, devenit *axis mundi*, implică multiple conotații: din afară, tăcută, mută, prezență neștiută, manifestată floral și roditor, de o frumusețe contaminată de perfecțiunea naturii, iubita-copac își împletește existența cu cea a iubitului, într-un act sublim de contopire absolută. Prin izomorfism, iubita preia atributele copacului, convertindu-le în sens feminin.

„Aș vrea să fiu copac și-aș vrea să cresc  
lângă fereastra ta, te-aș auzi  
și-n voie te-aș privi întreaga zi.  
M-aș apuca și iarna să-nfloresc,  
ca să te bucuri.”

Scenariul erotic se desfășoară gradat: contemplare, rodire, pentru că iubirea dă vigoare copacului oniric și îi schimbă ciclul vital, făcându-l să rodească în iarnă, spre fericirea iubitului. Copacul devine simbolul microcosmosului vertical care este iubitul, iar ființa feminină, ce visează să fie copac, își manifestă cochetăria și în plan vegetal până la atingerea frumuseții ideale:

„și nopțile mi-ar da cercei de stele,  
pe care, ca pe frunze, ți le-aș da.”

Imaginea femeii-copac este sublimată într-o apoteoză antropovegetală:

„m-aș apleca ușoară, să-ți sărut  
când părul ce pe frunte ți-a căzut,  
când buzele, cu buze moi de flori.”

Rolul metamorfozant al vegetalului este adesea acela de a prelungi sau de a sugera prelungirea vieții. Verticalismul facilitează mult circuitul dintre nivelul vegetal și nivelul uman, pentru că simbolistica sa întărește imaginile învierii și triumfului. Copacul poate fi astfel interpretat ca scut împotriva trecerii timpului, cu care devenirea este complice, mai ales că acest copac se transformă în funcție de anotimpuri:

„M-aș apuca și iarna să-floresc,...  
Spre toamnă m-aș juca svârlindu-ți mere  
și foi de aur roșu prin odaie...  
Și, cine știe, poate că într-o seară  
de primăvară, când va fi și lună,  
va trece prin grădină-o zână bună,  
făcându-mă femeie să fiu iară.”

De ce în primăvară se face metamorfozarea? Înțelegem că acesta este anotimpul regenerării, al reluării ciclului ce induce ideea transcendenței, al valorificării erosului ca principiu regenerator și ordonator, ca relație între pământ și cer (*yin* și *yang*), al întoarcerii spre elementele primordiale într-o cosmogonie *sui-generis*.

Reîntorcându-se la ipostaza de femeie, iubita ar începe să zâmbească, caldă și protectoare, continuând armonizarea cu ființa iubitului.

Această armonizare se poate realiza și prin sărut, „formă de adeziune a spiritului la spirit, de realizare a unității” [7, p. 200], de convertire a impulsului erotic în patos expresionist. Trăirea lăuntrică exacerbată, suferința din dragoste se exteriorizează prin chemare, ca în poezia eminesciană „Floare albastră”.

Sărutul, ca expresie sublimă a iubirii, consfințește împăcarea, aspirația la unitate și asigură re-nașterea. Iubirea apare într-o dublă ipostază în poezia *Sărută-mă*: este forță destructivă, destabilizatoare, pe de o parte, care amenință echilibrul fragil al ființei cu „focul rău, gândurile rele și îndoielile”, pe de alta, este forță generatoare și re-generatoare în același timp, asigurând prin refacerea androgenului accesul la starea primordială. Ființa nouă, reîntregită, se manifestă solar, într-o existență-primăvară, regenerată prin forța Erosului, care stabilește o relație izomorfică între ochi-iubire-soare, sub semnul luminii, ca simbol al vieții, al transcendenței divine:

„Sărută-mi ochii grei de-atâta plâns,  
Doar sărutarea ta ar fi în stare  
Să stingă focul rău ce i-a cuprins,  
Să-i umple de iubire și de soare.”

Aceste versuri amintesc parcă de poemele din *Cântarea Cântărilor*. Poezia este construită gradat și surprinde o sublimă metamorfoză, pusă sub semnul imperativului: „Sărută-mă”. Sărutul are virtutea catharsisului, a purificării prin suferință.

Finalitatea chemării are funcția renașterii spirituale, lucru sugerat de simbolistica substantivelor metonimice: ochi, (oglindea sufletului, cale de cunoaștere), gură, (Logosul primordial, creația, cunoașterea), fruntea, (simbol al rațiunii, al intelectului). Aceste

simboluri alcătuiesc un cerc imaginar, simbol al perfecțiunii, dar și al Creației originare ce se sprijină pe Dragoste și Cuvânt.

„Sărută-mi gura, buzele-ncleștate  
Ce vorba și surâsul și-au pierdut.  
Îți vor zâmbi din nou înseninate  
Și-ndrăgostite ca și la început.

Sărută-mi fruntea, gândurile rele  
Și toate îndoielile-or să moară,  
În loc vor naște visurile mele  
De viață nouă și de primăvară.”

(*Sărută-mă*)

Astfel, Erosul devine un principiu creator, suferința și dorința se convertesc în materie lirică, într-un poem sensibil al renașterii prin iubire.

Influența argeziană, „topită și bătută în metal propriu” [8, p. 2], este valorificată în poezia *Nuntă*, a cărei lectură trimite la poezia *Morgenstimmung*, prin verificarea conceptului de intertextualitate, înțeles în maniera definită de Julia Kristeva, „concept ce trece în locul celui de intersubiectivitate... Un text este totdeauna inspirat din alte texte” [9, p. 113].

În poezia *Nuntă*, Erosul face posibilă imaginarea unui spațiu arcadic prin întoarcere la începutul absolut. Iubirea este o epifanie, o ivire care se asociază cu experiența aurorală. În misterul începutului este legătura Erosului cu mitul, cu timpul primordial. Erosul înseamnă aspirația luminoasă, elanul religios, originar, ajuns la extrema intensitate, la suprema aspirație spre puritate, adică la suprema dorință de unitate. Femeia este cea care îl inițiază pe bărbat, care „ascultă negreșit acele porunci”, iar dragostea favorizează o identificare a celor doi cu elementele fundamentale, funcția ei fiind nu numai revelatorie, ci și creativă. Se ajunge la un complex simbolism al femeii, în care aceasta deține poziția-cheie, definindu-se ca matrice a germinăției, simbol al fertilității:

„Eu eram principiul neschimbat,  
țărâna, întunericul roditor,  
luna, spre care marea tuturor  
oceanelor adânci au urcat.”

Misterul creației este revelat aici prin contopirea luminii (soare) în întuneric (pământ), lumina marchează epifania rodului, *Magna Mater* – principiul feminin făcut să rodească sub caldă mângâiere a focului – soare – principiu masculin. „Maternitatea identificată cu fertilitatea pământului face posibilă perpetuarea vieții” [10, p. 76] și, astfel, victoria asupra morții:

„Tu, soarele care-aruncă-n spații  
arcul superbeii grații,  
amintind chiar în somn nemișcarea...”

Actul creației apare ca o revoltă împotriva morții, ca o speranță de amânare a sfârșitului implacabil, dar somnul anticipează acest eveniment, devenind cale de armonizare totală prin comuniune afectivă: „noaptea primului somn din noi”.

Structura internă a textului este susținută și de funcția semantică a mitului prin sacralizarea bărbatului: „Glasul tău plutea / ca duhul deasupra apelor și creștea”.

Intertextualitatea mitică este un instrument consubstanțial al poeziei, ce sporește acea magie sugestivă prin care se definește actul poetic.

Mitologia Erosului la Magda Isanos nu tinde să traducă experiența subiectivă a dragostei, cât mai ales să exprime natura femeii, prin ce are aceasta insesizabil, misterul pe care îl ascunde, ambiguitatea ei profundă, polaritatea neîntrerupt împărțită între zi și noapte, între limpezimea soarelui și opacitatea umbrelor, a teluricului.

Natura stabilește o comunicare constantă între substanța cosmică și energia psihică a eului liric prin elementele fundamentale care îi călăuzesc opera: pământul, apa, focul. Dragostea poruncește refacerea androginului, ea însăși izvorăște din pământ și din ape:

„Dragostea care ne purta pe noi  
Nu știa de amintiri și strigoi.  
Venea din pământ, din ape,  
Poruncindu-ne să ne ținem aproape.”  
(*Dragostea*)

Imaginarul erotic la Magda Isanos este autoreflexiv, pentru că poeta iubește tot ce înverzește, se iubește în celălalt ca într-o proiecție în oglindă, fără a aștepta răspuns la iubirea ei, pentru că „iubirea toate le suferă, toate le nădăjduiește...” Chiar dacă iubirea nu este împărtășită, în poezia *Dragostea mea*, sentimentul erotic apare ca manifestare existențială izvorâtă din sensibilitatea metafizică, pentru a deveni expresia umanizată a eului liric prin care încearcă să țină piept declinului vieții:

„Eu știu că tu nu meriți dragostea  
și-mi place totuși să ți-o dăruiesc;  
dar parcă bolta merită vreo stea,  
și totuși, câte-ntr-însa s-oglesc...”

Construcția oximoronică a întregului discurs liric conturează un cadru natural cosmic, devenit leagăn al erosului și martor mut al sentimentului nobil ce se spiritualizează: „Iubirea însă e ca soarele, / care rămâne pururea curat.”

În lirica postumă a Magdei Isanos, iubirea apare descrisă ca „un triumf”, eul liric se definește acum prin descrierea celui de-al patrulea element fundamental: aerul.

„Aș vrea să fiu ca aerul ușoară,  
și să mă sui la cer, și să-l sărut,  
de bucurie că se desfășoară  
deasupra mea și-a ta și c-a făcut  
să ne-ntâlnim mereu în câte- o stea.”  
(*Triumful iubirii*)

Cerul apare ca o posibilă transcendență, tărâmul de lumină spre care tindem adesea, când suntem străfulgerați de avânturi, speranțe, când Dumnezeu se află nu doar în lucruri, panteistic, ci și în noi înșine, pentru a ne da imboldul aspirației spre neant. Puterea divină generează energia care întreține viața, dar și nobilul sentiment, prin forța căruia „Din creștet până-n sprintenul călcâi / simți viața ca un val domol și plin” (*Iubirea*). Sentiment al fetei neîmpliniri sau mai curând al predestinării la o împlinire sublimată, iubirea este „o bucurie fără de temeii”, pentru că iubirea presupune o potențare a omenescului în tragic.

Poezia postumă [*Iubirea...*] este un discurs al erosului transcendentalizat, exilat în Idee, în dorința absolută.

Ruptura nu este sesizabilă în imaginarul erotic al Magdei Isanos, nu este determinată de separarea îndrăgostiților. Ruptura este dictată empiric, este așteptată, creată de „Moartea cea rea”. Vitalitatea poetei este ușor diminuată în fața amenințării ei. Printr-o misterioasă forță erotică, poeta se angajează într-o nuntă cosmică, iar acum ținutul paradiziac se

infuzează de prospețime vegetală, care alcătuiește un spațiu securizant, compensatoriu, de cămin cosmic, în care moartea poate fi eludată, ignorată. Atitudinea adoptată este aceeași a baciului mioritic, care se contopește cu elementarul natural în tot ce are el mai pur. Spaima metafizică este atenuată de speranța contopirii cu devenirea eternă.

#### Note

1. Wilhelm Worringer, *Gânduri critice despre arta nouă*, în volumul. *Abstracție și intropatie*, Editura Univers, București, 1970.
2. Denis Rougemont, *Iubirea și Occidentul*, Editura Univers București, 1987.
3. Octavio Paz, *Dubla flacără. Dragoste și erotism*, Editura Humanitas, București, 1993.
4. Horia Bădescu, *Drumul spre Eleusis*, București, Editura Albatros, 1975.
5. Elisabeta Isanos, *În căutarea Magdei Isanos*, Editura Fundației Pro, București, 2003.
6. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.
7. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1995.
8. G. Mărgărit, *Poezia Magdei Isanos*, în *Tribuna poporului*, 1944, nr. 89.
9. Julia Kristeva, *Recherche sur une semanalyse*, Editure du Seuil, Paris, 1969.
10. Aliona Grati, *Magda Isanos. Eseu despre structura imaginarului*, Editura Prut Internațional, Chișinău, 2004.

#### Lidia PIRCA. Erotic Imaginary in Magda Isanos'Lyrics

In Magda Isanos' poetry the erotic field has something from nature's ordinary movements, from the spontaneity and from the bursting power of the spring saps. Call, fulfillment, memories, the emptiness left by the other, all of them are consumed in the area of very profound feelings, generating pure lyricism.

Love becomes part of the great miracle of being, it is a miraculous reward for the poet's short passing towards nothingness, and is an exercise of freedom, cosmic and cosmogonist principle. The analogies with the kingdom of plants give the poem a plus of vigour. The beloved man, just like "the thick oak", is a gift from nature.

Magda Isanos' love poetry belongs to a woman whose existence is divided between home and society, tribune woman – woman in love, who feels to share the man's suffering together with whom she fights via words for the salvation from suffering of the many others having cruel fate.

**Tatiana CIOCOI**  
(Universitatea de Stat din Moldova)

**ELSA MORANTE ȘI FENOMENOLOGIA SPIRITUI-  
LUI ROMANESC**

Pentru cititorul care parcurge din interes, sau pur și simplu din curiozitate, istoria (istoriile) literaturii italiene din secolul al XX-lea, devine limpede faptul că esențiala contribuție culturală a Elsei Morante (1912-1985) a fost aceea de a se fi căsătorit, în 1941, cu marele prozator neorealist Alberto Moravia (1907-1990). Nici deținerea unor importante premii literare (Viareggio, în 1952, și Strega, în 1957), nici aprecierile prompte și autoritare venite din partea unor „clasici” ai *establishment*-ului critic european (György Lukács, care vedea în *Menzogna e sortilegio* (1948) „cel mai mare roman italian modern,” sau Dominique Fernandez, care definește, fără nici o rezervă, *L'Isola di Arturo* (1957), „le plus beau livre, sans doute, de la littérature italienne contemporaine”), nu au fost capabile să o scoată pe această scriitoare teribilă (și teribilistă) de la periferia atenției cititorilor avizați și implicați în procesul de teaurizare a culturii literare (post)moderne. Ar fi banal și poate chiar greșit să afirmăm că sexul scriitoarei se face vinovat de ignorarea talentului ei excepțional de către contemporani sau de receptarea ei târzie de către posteritate. Banal, pentru că nu este singurul caz de miopie critică sau de intoleranță intelectuală față de o operă greu digerabilă, dacă nu chiar incontestabilă, acoperită de ceața ambiguității și programată fariseic să le întindă capcane cititorilor avizi de sensuri univoce. Greșit, pentru că „descoperirea” postumă a Elsei Morante, marcată de o evidentă stupefacție în fața „grandorii incontestabile” a acestei „autoare-nepereche,” se datorează detașamentului masculin al criticii literare, mult mai numeros și mai deschis față de „jocurile virile” ale poieticii sale, decât cel reprezentat de critica feminină.

În ultimele decenii, preocuparea pentru înțelegerea adecvată a sensului operei literare a Elsei Morante se configurează ca o necesitate metodologică de a „restabili scările valorice și criteriile de judecată”, necesitate dictată de modificarea complexă a relației autor-operă-realitate în orizontul informațional de dată recentă. Conferința națională de la Perugia, ținută în perioada 15-16 ianuarie 1993 cu genericul „Pentru Elsa Morante. Opera narativă, poezia și ideile unuia dintre cei mai mari scriitori din secolul al XX-lea,” este un exemplu elocvent în acest sens. Acceptând cu generozitate erorile trecutului, cunoscătorii mai vechi ai omului Elsa Morante și ai operei sale (Cesare Garboli, Alfonso Berardinelli, Ginevra Bompiani, Giulio Ferroni, Giovanna Rosa ș.a.) și critici mai tineri, care, din raționamente de vârstă, nu au „cunoscut-o” decât prin intermediul textelor (Marino Sinibaldi, Gianfranco Bettin, Giuseppe Pontremoli, Franco Serpa ș.a.), construiesc eșafodajul teoretic pentru „relectura într-o manieră nouă” și „aprecierea la justa ei valoare” a operei morantiene. Cifra comună a validărilor estetice depășește însă cu mult programul enunțat de conferință: Elsa Morante devine în urma acestor relecturi „un scriitor de prim rang,” „inimitabilă,” „măreață,” „singulară,” „genială,” „teribilă,” „un monstru sacru,” „o vizionară,” „o dilemă pentru veacul al XXI-lea.” Eterogenitatea comparațiilor cu alți „monștri sacri” ai literaturii mondiale (o „Sheherazadă modernă,” un „Homer feminin,” un „Cervantes al Italiei,” un „Ariosto contemporan,” un „Dostoievski,”

un „Kafka”, un „Joyce” sau un „Proust al Italiei”) și vastitatea referințelor culturale (Vergiliu, Dante, Petrarca, Mozart, Poe, Stendhal, Verga, Saba, Lampedusa, Calvino, Pasolini, Musil, Simone Weil, Freud, Lacan etc.) ne obligă să recunoaștem trăsăturile unei „piese de colecție,” ale unei adevărate rarități literare. Pe diferite tonuri și cu diferite mize, romanele Elsei Morante sunt catalogate drept „capodopere ale reprezentării pure” (Donatella La Monaca), o specie de narațiune „postumă” „de roman de dincolo de Roman” (Mario Lavagetto) sau „relecturi sinoptice ale tradiției românești: adevărate enciclopedii de tehnici și tematici românești predecesoare” (Alfonso Berardinelli). Adus mereu în prim plan, romanul *Menzogna e sortilegio* pare să fie conceput ca un vast laborator de inginerie genetică, în care se experimentează fertilizarea (*in vitro*) a unui nou specimen de scriitură, recognoscibil în datele esențiale ale modelelor anterioare, dar irepetabil în rezultatul nimicirii imitațiilor sterile. Elogiul entuziast venit din partea lui Giulio Ferroni sintetizează anvergura și complexitatea fenomenului numit Elsa Morante: „În fața unui asemenea roman ca *Menzogna e sortilegio* apar de-a dreptul rizibile dezbaterile privind rolul intelectualilor, angajarea, neorealismul și realismul în general, care aveau loc în perioada imediat postbelică și care au devenit și mai insistente, mai invazive, în anii '50 (aceiași lucru este valabil și pentru dezbaterile succesive privind neoavangarda, structuralismul și deconstrucția): e una dintre acele cărți care nu urmărește curentul istoric (prezumptiv și iluzoriu, și aproape întotdeauna dezmințit de evenimentele și evoluțiile ulterioare), dar care aspiră să se impună cu o violență absolută și determinantă în fața istoriei, a realității, a literaturii; o carte care nu poate fi interpretată prin scheme preprogramate, orizonturi de poetică, funcții ideologice, principii estetice sau semiotice, dar care sugerează o configurație nemaiauzită a literaturii, oferind pe cont propriu o nouă posibilitate de interpretare a prezentului, dezmințind previziunile și echilibrele ordonat chibzuite, impunându-se cu propria voință de a semnifica și de a fi”.

Zecile de volume și de studii critice sau monografice dedicate Elsei Morante în ultima perioadă (pentru a da doar câteva titluri, dintre cele mai semnificative: Donatella Ravello, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante* (1980), Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere* (1995), Stefania Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana* (1998), Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante* (2003) ș. a.) merg în aceeași direcție. Orice specialist al problemei, care vine cu un nou opus despre Elsa Morante, înmulțește argumentele în favoarea unei concluzii ce se impunea de la bun început: Italia și-a avut, în secolul al XX-lea, propriul său scriitor-fetiș, paradigmatic și axiologic pentru sensibilitatea perioadei în care a creat, și acest Mare Scriitor a fost o femeie – Elsa Morante. Cum se face atunci că o țară, care și-a trăit atât de dramatic incapacitatea de a produce o proză modernă, cum este Italia, resimțindu-și „provincialismul” literar ca pe un adevărat complex de inferioritate în raport cu restul țărilor europene, a rămas insensibilă în fața evidenței exclusivității acestuia? Pe lângă conformismul criticii literare, „care prin definiție este și cea mai mare parte a criticii,” și optica prezbită a acelei mase de „așa-ziși naratologi” sau cercetători ai structurilor narrative, care „nu și-au dat seama câtă conștiință metaliterară, istorică și tehnică conțin romanele Elsei Morante,” Alfonso Berardinelli delimitează trei fronturi de rezistență și de ostilitate care au împiedicat recunoașterea imediată a valorii operei morantiene: „1) Frontul avangardist, în sens larg, favorabil scriiturii provizorii, experimentale, de intervenție: aici îl întâlnim pe Vittorini, de la *Politecnico* până la *Menabò*, expresionismul filologizant și ideologic de la *Officina*, Grupul '63 aproape integral și, mai târziu, Calvino, ambiguu și șiret aliat al avangardei franceze. 2) Frontul politic, inițial prevalent populist, apoi prevalent supermarxist,



favorabil, în primul caz, unui angajament politico-literar conformist, apoi, mai târziu, detractor al valorii cognitive a oricărei forme de artă. Am în vedere aici Neorealismul și noua politică de stânga. 3) În sfârșit, frontul definibil ca „al specialiștilor literari” care, considerând drept nonștiințifice și nonprofesionale fie judecata de gust, fie judecata de valoare, au sfârșit prin a se transforma în lectori fără judecată: au devenit muți și orbi față de calitatea cărților pe care le citeau, sau mai exact, le radiografiau. *La Storia* valora pentru ei, dacă valora, nu mai mult de un *best-seller*”.

Iată, așadar, retractat, trecut la capitolul fluctuațiilor capricioase ale modei, un întreg corpus ideologic și estetic clădit cu vitalitate și convingere pe durata unei jumătăți de veac. Dacă însă, din motivele enumerate de Berardinelli sau din altele, mai puțin semnificative, Elsa Morante nu a intrat într-o firească simbioză cu literatura și cultura timpului său istoric, e tot atât de adevărat că opera sa, ca reverberație sau replică dată spiritului epocii, nu poate fi apreciată cu severitate decât bransată la contextul sociocultural care a produs-o. La momentul când Elsa Morante își edita primul său roman, *Menzogna e sortilegio* (1948), publicul cititor aflase deja despre „criza romanului” interbelic, luase act de „moartea eroului burghez,” iar până la decretarea „morții povestitorului,” care avea să însemne și „moartea romanului,” nu mai rămăseseră decât câțiva ani. De pe un alt versant, preocuparea scriitorilor pentru înregistrarea consecințelor catastrofei umane declanșate de cel de al doilea război mondial, orientează proza europeană spre consemnarea nudă, reportericească, a evenimentului cotidian. Nimic din tensiunea apocaliptică a unora, dispuși să-și asume rolul de gropari ai literaturii, și nici din alerta febrilă a altora, înrolați în armata de fotografi ai umanității suferinde, nu pare să intre în calculele autoarei contemporane cu aceste copleșitoare transformări. Cu o sfidătoare nonșalanță, Morante își propune să scrie „ultimul roman” și să încheie istoria multiseculară a acestui gen literar capricios și răsfățat al publicului: „Cu *Menzogna e sortilegio* am vrut să fac, ca «gen» romanesc, ceea ce pentru poemul cavaleresc a făcut Ariosto: a scrie ultimul poem și a omorî genul. Eu vroiam să scriu ultimul roman posibil, ultimul roman de pe pământ și, desigur, ultimul meu roman.”

Marea noutate tematică pe care o introduce în literatură poemul ariostesc este „neburnia din dragoste” a lui Orlando. Dar *Orlando furioso* (1516) are și o miză mai cuprinzătoare decât cea a înșirării nesfârșitelor aventuri fantastice și extraordinare ale nefericitului cavaler îndrăgostit de frumoasa, dar inaccesibila Angelica. Materia poemului, de o insondabilă irealitate, e îndreptată împotriva universului static și repetitiv al literaturii cavaleresti, adică împotriva farmecului de Sirenă al ficțiunii literare și a puterii ei inepuizabile de alienare. Mai mult decât o bizarerie, tema nebuniei amoroase face, în textul ariostesc, figură de simptom. Ea inaugurează marele „subiect” al lumii moderne: nonidentitatea cu sine a individului invadat de celălalt și de cunoașterea pe care acesta / aceștia i-o oferă prin fabulație, invenție, reprezentare, iluzie, ficțiune, artificiu, creație. În alți termeni, literatura privită ca minciună și reversul acesteia – răsturnarea ei într-o autoiluzie, într-o vrajă, făcătură, „sortilegiu” al poveștilor depănate încă de la începuturile umanității. Lumea paralelă a „visului în stare de veghe” concurează realitatea și o substituie datorită excesivei complicități cu ceea ce râvnim să credem. Valențele complexe ale acestei mistificări furibunde a realității, prin care literatura ne ajută să înțelegem realitatea, aveau să iasă în evidență o dată cu publicarea lui *Don Quijote* (1605), în care Cervantes chestionează, dimpreună cu propriile iluzii și principii estetice, întreaga literatură de ficțiune care îl precede. Interșanjabilitatea dintre ficțiune și realitate, dintre nevoia de a fabula și paranoia pe care o impune, este magistral pusă în scenă de către

René Girard, specialistul prin excelență al minciunii literare. Această idee care străbate *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) explică straniul sentiment de alienare al eroilor cervantești prin conceptul de dorință mimetică. Realul îi este „imposibil” și chiar inaccesibil nefericitului hidalgo decât numai cu ajutorul unui mediator care-i desemnează obiectul dorinței (Dulcineea, principiile morale) și calea de parvenire (Amadis de Gaula și ritualurile cavaleriești). *Don Quijote* inaugurează astfel figura triumfiulară (obiect-mediator-obiectul dorinței) a dorinței mediatizate, expresie a alienării moderne, care de la Dostoievski (prin tema dublului) și Proust (prin snobism) încoace compune structura de profunzime a romanului occidental contemporan.

Poetica reveriei la care a aderat Elsa Morante se definește anume pe această cale. Toate personajele romanelor sale sunt mitomane, abulice, victime ale unui raport defectuos cu realitatea, cauzat de proliferarea incontrollabilă a minciunii. Având ascendență quijotescă și bovarică, nebunia lor nu se trage însă de la cititul cărților, căci personajele morantiene sunt „postume,” ele vin după carte și după lectură, când Marile Cărți au săltat în realitate, au infestat-o, devenind cunoscute fără să fie citite. Minciuna lor e un semn al memoriei, al cunoașterii trecutului, al invaziei celuilalt și al alienării. Ea trebuie înțeleasă în sensul atribuit de Montaigne acestui termen și antonimului său – sinceritatea – a cărui presupusă etimologie (*sine cera*, fără ceară) trimite la comparația platonice a memoriei cu o placă de ceară, pe care percepțiile își înscriu urmele. Sinceritatea ar fi, prin urmare, o lipsă de memorie, o *tabula rasa*, o autenticitate imbecilă cu nimic mai reconfortantă decât alienarea. Cicatricea lui Montaigne (*La cicatrice di Montaigne*, Mario Lavagetto, 1992) este semnul distinctiv al universului morantian și certificatul ei de apartenență la „loja” marilor iluzioniști ai adevărului-minciună. Că arta e un cadru în care se face uz de elemente neadevărate (toate echivalentele minciunii – invenție, născocire, plăsmuire, poveste, basm, mit, mistificare, fantastic, fabulare, ficțiune – corespund diverselor gradații ale literaturii) pentru a transmite fragmente de adevăr, nu e un lucru nou sub soare de la Platon încoace. Felul în care viața reală se împletește cu marele fluviu românesc până la estomparea completă a granițelor își are comentarii săi pasionați (de ex., Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna* (1967), Carlo Bo, *La letteratura come vita* (2003), sau Gabriel Liiceanu, *Despre minciună* (2006)) și este pivotul în jurul căruia se organizează opera lui Ariosto, Cervantes, Calderon De La Barca, Flaubert, Dostoievski, Proust, Joyce, Kafka, Borges, Llosa etc., fapt care explică nenumăratele tangențe ale acestor scriitori cu opera morantiană, depistate de critica literară. Dar ceea ce o interesează în mod predilect pe Elsa Morante este substanța rarefiată pe care o degajă literatura-minciună în atmosfera cotidianului, „farmecele” ei hipnotice care modelează, pedagogizează, dresează, exaltă comportamentul uman determinându-i emulația anumitor forme de „iubire ideală,” „suferință nobilă” sau gustul morbid pentru spectacolul morții. Privite din perspectiva actualelor studii de gender, romanele Elsei Morante reprezintă adevărate „texte antologice” pentru înțelegerea materialității corpurilor produse prin puterea logosului de a obiectiva țesătura semnificativă a limbajului, a imaginilor și a reprezentărilor. Dincolo de comedia filologică, *Menzogna e sortilegio* este un roman de dragoste, dar fondul problemei nu îl constituie o istorie amoroasă „în carne și oase,” ci mimesisul, mimicria, fetișismul, teatralitatea și scenografia acestui fenomen psiho-somatic în întregime artificial, creat de diversele „filosofii ale iubirii,” de la cea curtenească, a trubadurilor sau a galanților și până la sentimentalismul romantic sau decadent. Morante intuiește și anticipează o bună parte din teoriile contemporane ale simulacrii realității, cu diferența că sosiile realului nu sunt produse ale tehnologiilor comunicării de masă, ci ale fluxului inconștient

al memoriei românești. În micul său tratat de poetică a romanului (*Sul romanzo* (1959)), Morante exprimă explicit această idee: „Referitor la ipoteza că romanul *a întors definitiv spatele psihologismului*, ea mi se pare absurdă în chiar felul cum este enunțată, pentru că romanul este, prin natura lui, *o proiecție a unei psihologii în lume*”. De aceea, psihanaliza tradițională, în pofida multiplelor indicii (oedipiene, castratoare, narcisiste etc.) dispersate în romanele morantiene, se arată inaptă de a descifra codurile subconștientului uman. În fond, întrebarea pe care și-o pune Elsa Morante este următoarea: cât din nostalgiile, obsesiile, dorințele, pulsunile, angoasele, complexe sau frustrările umane a rămas autentic, „natural,” în urma manipulărilor culturale ale psihicului omenesc? Consecința acestor nesfârșite trucaje este înstrăinarea omului față de el însuși, așa cum definește Julia Kristeva, cu mare precizie, acest fenomen în *Etrangers à nous-mêmes* (1988). Și dacă e adevărat că *Menzogna e sortilrgio* reprezintă o parodie a imensului repertoriu de ficțiuni și artificii românești, „personaje magice din basme, metamorfoze ale mitului, degradări ale grotescului, armele și amorurile poemelor cavalierești, ecouri ale celui mai artificios exotism, aventuri și încurcături ale narațiunilor populare, jocuri în oglindă ale celui mai somptuos teatru baroc, suferințe sentimentale ale literaturii romantice,” așa cum remarcă Giulio Ferroni, fiind, din punctul de vedere al tipologiei literare, o savuroasă comedie filologică, nu e mai puțin adevărat că prin îngroșarea clișeelelor comportamentale desprinse din această hipertrofiată tradiție românească, el reprezintă și o inedită comedie a simțurilor.

Specificul caricaturist al romanului se extinde, așadar, și asupra „formeii” exacerbate a personajelor, clișeizate până la refuz, corupte de invarianții literari ai codurilor simbolice și semice, „paralizate” de frumusețea intangibilă a idealurilor românești. Pentru a se elibera de aceste farmece (sortilegiu) nu există o altă cale decât cea „tradițională” – dezlegarea, descâlceirea ghemului de încurcături, intrigi, sentimente false și pasiuni induse, care au aneantizat viața a trei generații de femei. Ultima dintre ele, Elisa, reface istoria familiei într-un roman al „căutării sensului pierdut”. Printr-o mimare savantă a topoilor specifici pentru saga de familie, ea își începe povestirea cu o „introducere”, din care aflăm că după moartea tuturor celor care vor deveni personajele istoriei, Elisa se izolează voluntar de lumea exterioară în apartamentul moștenit de la prostituata Rosaria, mama ei adoptivă și singura protectoare pe care a avut-o din momentul în care rămăsese orfană. Ea trăiește „îngropată de vie” în acest apartament stilizat după gustul lui Gozzano pentru *belle cose di pessimo gusto* (e primul indice al timpului narațiunii), mișcându-se somnambulic prin „funebra atmosferă acvatică a solitudinii”, populată de fantasmale defuncțiilor și de propriile imagini, mereu irecognoscibile, pe care i le restituie interioarele împodobite cu oglinzi (existența în fața oglinzii trimite și ea la o perioadă plină de prețiozitate și eleganță extremă care pentru Italia a fost decadentismul). Creatura din oglindă seamănă uneori cu o „meduză,” alteori cu o „fată bătrână” sau cu o „copilă prost crescută.” Așa se delimitează scopul romanului: a afla „cine este această femeie? Cine este această Elisa?”. Câteva rânduri mai apoi, naratoarea declară că ceea ce vrea este „nimic altceva decât propria mea sinceritate,” adică ștergerea urmelor de pe placa de ceară a memoriei până la atingerea autenticității originare. Poate de aceea, modul Elisei de a nara seamănă cu săparea unui tunel în trecut, în memorie, dând la o parte, cu o acuratețe de arheolog, fiecare strat al istoriei, fiecare detaliu de percepție și fiecare ciob de senzație, vis, halucinație sau reverie. Memoria Elisei este cumulativă și funcționează ca un film cu dezvoltare întârziată. A discerne conținutul autobiografic „real” de cel distorsionat de vise mari proiectate în aparențe efemere se prezintă drept principiu organizator al autoscopiei

naratoarei. Evocarea fulgurantă a Rosariei anunță despărțirea lentă de evanescența galerie portretistică din muzeul său de umbre: „am preferat întotdeauna prezența sa imaginară (transfigurată și modelată de imaginația mea conform propriilor mele dorințe) prezenței sale carnale. Și iată-mă ajunsă la punctul în care vă explic rațiunea cea mai secretă a inerției mele, care s-ar putea spune că este și rațiunea acestei cărți, și a multor personaje care sălășluiesc în ea”.

De fapt, Elisa recompune o existență ipotetică dintr-un punct terminus: dezlegarea enigmei vieții și a morții părinților săi, pe care a transformat-o, grație pasiunii pentru cărțile „în care viața terestră nu e descrisă așa cum li se arată ea zilnic muritorilor chibzuiți, ci plină de miracole, extravagante și nebunie”, dintr-o „dramă mic-burgheză”, într-o splendidă legendă compensatorie a deficitului său de personalitate, de dragoste și de origine ilustră. Solitară, această ciudată naratoare găsește însă o satisfacție morbidă în examenul patomorfologic al cadavrului legendei familiale. Vocea ei nu este stridentă, nu se grăbește, ea spune tot ce știe despre profunda insatisfacție de propria condiție terestră care i-a determinat pe bieții săi părinți să se refugieze din realitate în minciună și despre înclinația ei spre visare (minciunile Elisei sunt congenitale), care răspunde nevoii ei de a trăi imaginar o viață spoită cu aurul poveștilor de glorie. Eroul absolut al acestei conștiințe însetate de senzațional este Anna Massia di Corullo, mama-regină, sublimată și adorată, pe care tensiunea afectelor Elisei o va proiecta într-un obiect al doliului încă înainte ca aceasta să fi murit. Lipsită, „în realitate”, de orice date senzaționale, viața Annei Massia di Corullo e mai curând o jalnică aventură picarescă decât materie demnă de un epos eroic.

O imensă rană narcisistă constituie fondul banal din care se detașează euforia ei erotică pentru frumosul și diabolicul Edoardo Cerentano. Vanitoasă și afectată, cu aerul ei sfidător de mare doamnă, Anna este fiica unei țărance pe nume Cesira, parvenită până la rangul de institutoare, și a lui Teodoro Massia di Corullo, vlăstarul masculin al unei vechi familii nobiliare din Palermo, care și-a irosit întreaga avere prin lăcașuri rău famate și afaceri prost administrate. Constatând după nuntă că nu s-a ales, după această căsătorie minuțios calculată, decât cu un bărbat ramolit și cu o gură în plus de hrănit din salariul ei de învățătoare, Cesira se refugiază după paravanul unei ostilități glaciare, alternată de crize neurastenice și epuizare emoțională progresivă. Tulburările ei nervoase determină închiderea sentimentelor Annei în temnița secretă a urii nemărturisite față de mamă. Minte ei începe să prepare spații imagine de evadare din acest infern afectiv. Dragostea ei pentru tată și relația masochistă cu Edoardo se întemeiază pe această legătură conflictuală cu mama. Nobilă numai pe jumătate și decăzută, însă totuși nobilă, Anna Massia di Corullo va face din buna imagine falică paternă un scut protector împotriva ostilității materne, îndărătul căruia se ascunde și urăște pe toată lumea. La rândul său, tatăl respins și frustrat, îi alimentează sentimentul de castă prin exaltarea trăsăturilor ei fizice „diferite” față de cele materne și meridionale. Teodoro obișnuiește să iasă la plimbare cu fiica sa „blondă”, „fină”, „palidă”, să-i cumpere buchete de ciclamene sau violete (florile „cu certificat” ale aristocrației rafinate) și ciocolată elvețiană (și aceasta un semn al gustului superior), semnalându-i precaritatea anturajului nedemn de „alteța sa regală”. În una din aceste escapade, Teodoro îi arată caleașca cu blazon a nobililor Cerentano, în care tronau impasibili ca niște zei, sora lui Teodoro, Concetta Massia di Corullo, măritată cu nobilul normand (rasă nordică, „ariană”) Cerentano și fiul său, Edoardo. Această imagine pasageră este suficientă pentru a crea, în creierul Annei, obiectul abnorm al alegerii sale narcisice. Vărul Edoardo este suprainvestit de libidoul social, apoi sexual, al Annei, care va menține cu el, prin intermediul fantasmelor, o schizofrenică relație erotică. De acum

înainte, scopul ei va fi să se facă iubită de către acest ideal al perfecțiunii, de a-i plăcea pentru a-și recuceri dragostea de sine. Ocazia de a-și vedea visul transformat în realitate îi apare șase ani mai târziu. Într-o zi de iarnă, când delicatul Edoardo se amuza, împreună cu alți fii de bani gata, punându-le piedică domnișoarelor lipsite de sprijinul unui braț bărbătesc, Anna se prăbușește la picioarele marchizului Cerentano într-o „reverență” împudică, provocată de cizma elegantă a tânărului aristocrat. Episodul întâlnirii verilor este un sugestiv preludiv al rafinementului pervers, care va caracteriza iubirea pătimașă a „victimei inocente” pentru imaginea adorată a persecutorului său.

Construită cu o minuțiozitate remarcabilă, ținuta lui Edoardo se înscrie perfect în canoanele de viață estetizată ale tinerilor *fashionable*, tirajați de producțiile literare ale epocii. Vestimentația elegantă comandată la Paris, incluzând obligatoriu mănușile, pipa și bastonul încrustat cu nestemate, precocitatea intelectuală și propensiunea pentru cele mai variate activități artistice, de la muzică și pictură până la poezie și filosofie, gustul pentru decorurile fastuoase, fragilitatea fizică dublată de o frecventă schimbare a dispoziției, de la afecțiune, tandrețe și chiar compasiune, până la sarcasmul disprețuitor și crize incontroabile de furie, – totul pare să reproducă prototipul miilor de eleganți, efebii și dandy puși în circulație de „părinții” lor literați din întreaga Europă și, de ce nu?, de prințul italian al artificiei, Gabriele D’Annunzio. Restaurația bufonă a imaginarului feminin și masculin despre acest tip de erou socioliterar constituie partea cea mai savuroasă a romanului deschis spre burlescul caracterologic. Amourile lui Edoardo sunt pigmentate cu toate atributele crizei identitare masculine de la începutul secolului al XX-lea: pasiunea incestuoasă pentru mamă (Edoardo-Concetta), frica patologică de femininul emancipat (Edoardo-Rosaria), oroarea de femininul arhetipal (Edoardo-Anna) și atracția erotică față de propriul sex (Edoardo-Francesco). Lumea romanului e aceea a lui Huysmans, Wilde, Schnitzler, Gide, Proust sau D’Annunzio, filmată însă de jos în sus, prin prisma deformantă a „underground-ului” mic-burghez. Iată de ce, tot ce e doctrină de viață la primii, la Morante devine un carnaval de răsturnări parodice din cele mai bizare.

În imaginația inflamată a Annei, Edoardo capătă forma unui superlativ al existenței: el este modelul-etalon al aristocratismului în stare pură și „biletul de intrare” în acest paradis terestru al aleșilor. Dar articulațiile de kitsch ale acestei fascinații morbide pentru lumea splendidă, luxoasă și rafinată a aristocrației, încarnată de grațiosul Edoardo, nu capătă autenticitate parodică decât prin decupajele din realitatea „veselei apocalipse” de la începutul secolului al XX-lea, cu agoniile, crizele și decadența ei care au stimulat iluziile și visurile cu ochii deschiși ale unei întregi colectivități umane. Anna este oglinda răsturnată în care se reflectă o întreagă civilizație bolnavă de propria ei cultură.

Personaj mozaicat din sosii literare, Anna repetă cu gesturi largi, teatrale, un vast repertoriu de clișee comportamentale feminine. Ea așteaptă, roșește, pălește, leșină, udă cu lacrimi biletele de dragoste, păstrează cu pietate florile (deja uscate) dăruite de amant și visează să nască un copil – Copilul lui Edoardo (firește, băiat), copia exactă a tatălui, pe care să-l păstreze „doar pentru sine”. La rândul său, Edoardo realizează un colaj de tonuri romantic-sentimentale și dedublări cinic-sardonice ale amantului arhetipal. Dragostea acestor doi nevrozați reprezintă un exemplar spectacol tragi-comic al patologiilor iubirii. Anna se crede născută exclusiv pentru a îndeplini această predestinare superioară și, ignorând semnificatul intim al ofrandei, se grăbește să încheie „pactul faustic cu destinul”: „fă din mine ceea ce vrei”. Când Edoardo o sărută, pudoarea ei rănită o face să sufere, „dar nici o plăcere nu a îmbătat-o vreodată la fel ca această suferință,” iar când libidoul sexual al amantului se intensifică, ea fremătă de „bizara dorință ca acei dinți să pătrundă

cât mai adânc, făcând-o să sângereze”. Ea și-ar fi dorit „să fie străpunsă cu spada”, „rănită de moarte”, „sacrificată” și imaginația perversă a cuzinului nu întârzie să-i ofere aceste plăceri. Cu un amestec de „superioritate și tiranie, pe care el nu știa să-l distingă de dragoste”, Edoardo îi impune verișoarei o reclusiune totală, îi ordonă să gândească numai la el atunci când nu sunt împreună și să-l viseze, neîncetat, în fiecare noapte. De fiecare dată, perversul amarez verifică obediența cuzinei și, atunci când consideră că nu a fost suficient de ascultătoare, îi aplică cele mai rafinate suplicii erotice: printre mângâieri și săruturi, Edoardo îi descrie splendidele domnișoare din societatea înaltă pe care le frecventează sau le curtează, rochiile lor de seară care le descoperă sânii și spatele trandafiriu, bijuteriile lor somptuoase care indică vechimea și bogăția familiei din care provin, vocea, gesturile și modulațiile trupești ale acestor „ființe superioare”, apoi, urmărind efectul de umilință al discursului său, conchide printr-un aforism: „adevărata femeie este numai doamna, adică acea femeie a cărei natură devine prestigioasă datorită artei”. Alteori, pedagogia cuzinului include mici lecții înscenate: îngenuncheată și despletită, Anna așteaptă lovitura fatală prin care mâna amantului, înarmată cu foarfece, o va lipsi de podoaba capilară drept pedeapsă pentru impulsurile ei de gelozie, dar, după o pauză dramatică bine calculată, execuția este înlocuită cu un sărut. O adevărată urgență a excentricității, cruzimii, deghizărilor și plăcerilor morbide lasă să se strecoare bănuiala că regizorul nevăzut ale acestor comicii ale erosului este spiritul marchizului de Sade. Extenuată de jocurile vicioase de atracție și excitare, terorizată de amenințările amantului că o va părăsi pentru a călători prin capitalele lumii (bineînțeles, nerăbdătoare să-și exprime omagiile acestui adevărat rege al frumuseții), Anna îi cere să-i „stigmatizeze cu cruzime corpul”, înainte de a o părăsi, ca să poată păstra o amintire despre el. Ceremonia barbară a „probei de foc” amintește și ea de *Filosofia în budoar*: Anna înroșește fierul de făcut zuluși al Cesirei și, „după o scurtă așteptare plină de groază, în care gentilul său frizer se transformă într-un chirurg perfid, apăsându-i cu cea armă frivolă obrazul chiar în locul de lângă gură, unde aștepta să fie sărutată, ea urlă de durere fără să vrea. Anna fu veselă și fericită”.

Sfârșitul iubirii verilor este semnat de ftizia lui Edoardo, care-l va „scoate” din roman, făcându-l oaspete al tuturor sanatoriilor din Europa. Este momentul introducerii în scenă a unui alt tip de monomanie erotică. Povestea lui Francesco De Salvi are la bază o constantă psihologică transistorică: tendința de a imita, de a se identifica sau de a se afla cât mai aproape de personajele social privilegiate (fie acestea aristocrați și nobili sau staruri, vedete, vipuri, oligarhi, campioni etc.). Spre deosebire de Anna, rana narcisistă a lui Francesco este dublă. Evitat și zeflemisit din cauza înfățișării sale mutilate de variolă, acest fiu de țărani crește plin de ambiții mari și visuri de răzbunare alimentate de secretul originii sale. Fantasma obsedantă a tatălui de viță nobilă devine pentru el un factor de alienare, cu atât mai grav, cu cât complicitatea tăcerii asupra culpei materne proiectează mama și fiul într-un orizont de așteptare a paradisului terestru. Ajuns la vârsta studiilor, Francesco se pornește în căutarea tatălui morganic și așa îl cunoaște pe Edoardo, din gura căruia află crudul adevăr: Nicola Monaco nu era baron, ci administratorul familiei Cerentano și hoț pe de asupra, încheindu-și aventurile terestre într-o închisoare. Bastard și ciupit de vărsat, falsul baron primește avansurile de prietenie ale lui Edoardo ca pe un dar împărătesc sau un privilegiu divin. Morante este extrem de abilă în explorarea cavernelor întunecate ale psihicului uman. Numeroase sunt capilarele, căile și canalele care-i leagă pe aleșii soartei de proscrisii ei: așa cum Francesco, pentru a urca în ierarhie și în ochii proprii, avea nevoie de favorurile cuzinului, la fel și Edoardo „prefera compania oamenilor de rang modest sau a celor slabi, a femeilor, a tuturor celor care, fiindu-i inferiori dintr-un

motiv sau altul, îi arătau o supunere totală. El se complăcea, așa cum am mai spus, să vadă cum se descoperă și palpita dureros în fața lui neputința altora”. Provenită din adâncurile insondabile ale psihicului uman, atracția magnetică, fulgerătoare și irezistibilă care unește unul de altul aceste două personaje atât de diferite este consubstanțială prestigiului și distincției acordate frumuseții juvenile masculine la începutul secolului al XX-lea, dar își găsește logica în determinismul economic și social, care pune capitalul erotic într-o dependență directă de capitalul financiar. Cesare Garboli observa, și pe bună dreptate, că Morante oferă o înțelegere inedită a fenomenologiei iubirii, în cadrul căreia chemările senzualității și carisma socială sunt inseparabile: „dragostea, la Morante, este o pasiune sublimă, dar infectă; este un vânt care distruge tot, dar e și o plantă inseparabilă de obscura sa rădăcină socială subterană. Legătura dintre pasiunile inimii și determinismul lor social este una din trăsăturile cele mai originale ale romanului *Menzogna e sortilegio*. Ea desparte și îndepărtează romanul de codurile narrative ale secolului al XIX-lea, în măsura în care îl raportează la acea matrice”.

Ar fi important de adăugat că „sindromul sociopasional” observat de Garboli corespunde simetric fenomenului individualismului modern și acumulărilor sale abuzive de „capitaluri” și „resurse” necesare împlinirii personale. Nu poate exista un Eu valoros și valorificat decât susținut de un patrimoniu genealogic, de un capital biografic transmis din tată în fiu. De la Th. Mann (*Casa Buddenbrock* (1901)), J. Galsworthy (*Forsyte Saga* (1906-1921)), R. M. du Gard (*Familia Thibault* (1940)), C. J. Cella (*Familia lui Pascual Duarte* (1942)), H. Böll (*Biliard la ora nouă și jumătate* (1959)) etc., romanul de familie vizează aceeași miză identitară. Atât prin formă, cât și prin conținut, *Menzogna e sortilegio* este un roman de familie, însă al unei familii „mic-burgheze”, fără o istorie ilustră și fără un patrimoniu identitar. Efectul de parodie al acestui mit al ascendenței eroice și exemplare provine de la faptul că cea care îl concepe și îl narează este o femeie, Elisa. Lipsită de valorile tradiționale care validează poziția bărbatului în societate (nume, moșteniri, clanuri, lupte, concurență etc.) și care constituie, de fapt, ingredientele indispensabile pentru a scrie Istoria în general și istoria unei familii în particular, Elisa operează cu o materie identitară precară, aistorică sau chiar antiistorică – lumea lipsită de glorie a femeilor, cu iubirile lor, ca unică rațiune de a trăi (sortilegiu) și iluziile lor (minciunile), ca eterne proiecții ale eternului feminin. De aici, restrângerea spațiului romanesc la intimitatea apartamentului (întreaga intrigă evenimentială se derulează în apartamentul Cesirei, în cel al soților De Salvi și în apartamentul Rosariei – locul emiterii narațiunii) și interiorizarea timpului istoriei, perceput ca un labirint al memoriei afective. Și tot de aici, dislocarea imaginii „reale” a Elisei prin imaginile grotești din oglindă (oglindea restituie percepția de sine proiectată într-un „ochi” străin) și reducția programatică a personajelor la plasma informă a unor umbre, stafii, arătări fantomatice, voci fără corpuri, amintiri onirice, ecouri funebre ale unei lumi larvare. Fixația obsesivă asupra libidoului erotic feminin, cu întreg corolarul său de afecțiuni schizofrenic-paranoidale, – de la pactul amoros generator de fantasme ale paradisului pierdut și până la confuzia alienantă a pasiunii cu atașamentul matern, renașterea propriului narcisism în imaginea copilului de sex masculin, asupra căruia își proiectează toate visurile de nemurire, toate energiile vitale, până la epuizare, afazie sau autonegare, pulsuniile reacționale la adresa copilului de sex feminin, marcate de invidie față de frumusețea juvenilă a fetelor, sau descoperirea, cu o bucurie malițioasă, a semnelor urâteniei și îmbătrânirii lor – își găsește logica și coerența în această dioramă a dimensiunii antropocentrice feminine.

Partea romanului dedicată vieții conjugale a soților De Salvi nu depășește aglutinarea unor banalități insignifiante. Cu o plăcere mefistofelică, Edoardo distruge „amorul

dostoievskian” al falsului baron pentru prostituata Rosaria și o aruncă pe Anna, disperată și lipsită de surse existențiale, în brațele lui Francesco. Aceștia se căsătoresc și se naște Elisa. Cotidianul frustrant, cina frugală și întotdeauna rece, lipsuri, amanetarea bijuteriilor false, plictiseală, solitudine, accese înăbușite de furie etc. reprezintă secvențele unei vieți trăite cu o neagră resemnare. Universul domestic de tip balzacian pare împotmolit într-o intrigă fără perspectivă de rezolvare. Abia în ultimul capitol (*Il Postale*), vestea despre moartea lui Edoardo introduce în narațiune o combustie emotivă devastatoare, anunțând acordurile finale ale extazului și ale demenței. Două femei ireconciliabile interpretează această răscolitoare partitură wagneriană: mama îndoliată și amanta respinsă, Concetta și Anna. Un fior mistic le face să înțeleagă că, doar mort, Edoardo poate fi posedat pe deplin, gratificat, zeificat, transformat într-un cult religios pe care ele sunt gata să-l propovăduiască desculț, prin lume, să se sacrifice și să-i ofere jertfe nevinovate. Palatul Cerentano devine un templu al divinului Edoardo, în care aceste două vestale celebrează cultul himerei adorate, dedându-se unui adevărat extaz mistic, provocat de contemplarea sau atingerea obiectelor-relicve care i-au aparținut defunctului. Scrisorile fictive ale cuzinului, scrise de Anna pentru ea însăși, dau relevanță maximă trăirii schizofrenice a doliului. Sciziunea eu-lui este totală. Paciente și spectatoare ale propriei nebunii, ele consumă aceste aluviuni verbale „de dincolo de moarte” cu o aviditate febricitantă de morfinomane. Una citește transcrierea visurilor ei exaltante de iubire, iar cealaltă, din starea de alienare, comentează o anormalitate cu aparențe firești: „Citești prea repede! (...) Vezi bine că nu sunt surdă, iar tu ești poate afonă de citești cu vocea asta atât de scăzută. Cum a zis aici? N-am înțeles! Mai citește o dată. Și dacă o frază îi plăcea mai mult decât altele, provocându-i o emoție violentă și extraordinară, smulgea cu furie foile din mâinile mamei mele și, sărutându-le, exclama: Ah, fiul meu, lasă-mă să te sărut! Binecuvântat fie domnul nostru Dumnezeu că ți-a dat cuvintele îngerilor ca s-o glorifici pe roaba ta Concetta! – s-ar fi putut crede, auzind-o, că inspiratoarea acestor scrisori atât de admirate nu merita nici o laudă. Toate meritele erau ale ei, care l-a născut pe Edoardo, numai ale ei, ale Concettei”.

Corespondența aceasta lunatică reprezintă un valoros document clinic și literar. Reluând clișeele genului epistolar, Elisa reproduce conținutul scrisorilor Annei „așa cum credea ea că ar fi scris Anna imitând stilul lui Edoardo,” dar în pofida suprapunerii mai multor straturi ficționale, stilizarea patetismului romantic păstrează un mare coeficient de realitate psihică. Tehnica simulării limbajului specific scrisorilor de dragoste se dovedește inseparabilă de jocul captării inconștientului prin care fantezmele imaginate devin fantezme narate. Funcția textuală a epistolelor-fantomă este de a traduce mecanismele autopunitive ale Annei față de propria sa culpabilitate. O întreagă gamă de semnale anunță acumularea progresivă a pulsionilor sale thanatice: „indicațiile” primite de la Edoardo îi impun reclusiunea, abandonarea obligațiilor conjugale, automutilarea (tăierea părului) și, în ultimă instanță, ritualul pângăririi corpului (în transă erotică, se lasă posedată cu brutalitate de către Francesco). Ultimul act de autotiranie psihică îi comandă o orgolioasă exhibiție a eului său draconic. Francesco află că un alt bărbat stăpânește ființa soției și intuiește că amantul invincibil al Annei este unul și același cu obiectul propriilor sale investiții erotice – angelicul prinț al Infernului, Edoardo. Din ce în ce mai puțin suportabil, spectacolul sordid al suferinței se dizolvă într-un neant grotesc. Un absurd accident feroviar reduce corpul lui Francesco la un morman de carne însângerat. Prin mâna destinului, portretul rănilor necicatrizate ale complexului său de mutilare devine o capodoperă de reprezentare realistă. După un moment de calmă luciditate, care o face să înțeleagă că acest trup macerat îi aparținea singurului bărbat care a iubit-o vreodată, Anna



recade în plasa halucinantă a fantasmelor erotice. Rezeția morală are însă consecințe letale. Moartea este lăsată să decidă asupra opoziției ireductibile dintre viață și vis. „Istoria mării și decăderii” acestei familii de picari nevrozați, atinși de traumatismul incurabil al umilinței de clasă, de origine și de sex, proiectează sentimentul in justiției biogenetice asupra întregului sistem de relații sociale, în care unora le revine privilegiul atavic de învingători (frumoși, bogați, inteligenți, geniali, albi etc.), iar altora, rolul de perdanți (urâți, săraci, mediocri, incapabili, negri etc.).

**Tatiana CIOCOI. Elsa Morante and the phenomenology  
of novelistic spirit**

This article has an aim to elucidate the motives and causes which place Elsa Morante at the periphery of the attention of advisedly readers, being involved in the process of thesaurisation of post-modern literature and culture. The concern regarding adequate understanding of the meanings of Elsa Morante's works is focused on the methodological necessity to re-establish the values scale and reasoning criteria, being dictated by the complex modification of the relation author-work-reality within the informational horizon of the recent data. Re-reading Elsa Morante's narrative works transforms her novels into real encyclopaedias of the predecessor novelistic techniques and themes.

---

## CRITICĂ

---

Alexandru BURLACU  
(Institutul de Filologie al AȘM)

LA TIMONA DATORIEI: HARALAMBIE CORBU

Într-un *Argument* la volumul *Constantin Stere și timpul său. Schiță de portret psihologic*, Chișinău, Ed. *Cartea Moldovei*, 2005 (384 p.) de Haralambie Corbu descoperim o profesiune de credință, un program de investigație a moștenirii literare, realizată dintr-o perspectivă pretins academică. Nu sunt, poate, cel mai indicat să judec despre logica lor, dar ceea ce m-a intrigat în acest *argument* e strategia discursului critic, mult mai subtilă și discretă decât cea a *primitivilor* (de altă dată) cu brațul de fier, mai rafinată și mai elegantă decât cea a renumiților troglodiți, plagiatori românofobi, detractori de toată mâna, aspirați la glorie academice, care, în ultimul timp, se plodesc ca șobolanii.

Chiar din primul aliniat H. Corbu e, într-un fel, pornit la harță cu unii *răuvoitori*, ca să utilizeze un cuvânt mai delicat dintr-un limbaj al unui soi de academicieni și ideologi grosieri, atât de bine adaptați la noile realități gonflabile. Parcă suntem intrigați, parcă nu, de niște enigmatice mediocrități. Dar trecem lejer peste aceste himere.

Al doilea aliniat al *argumentului* vine cu o declarație boacăna: „**Adversarii** (aici și în continuare sublinierile ne aparțin – A. B.) lui C. Stere s-au «selectat» din diverse categorii de intelectuali, oameni de știință și de cultură și, nu în ultimul rând, din cel al diletanților și mediocrităților”(p. 5). Este un gând reluat din primul aliniat, în care aflăm că pe Constantin Stere „l-au elogiât personalități ilustre, de primă mărime, dar a avut și mai are parte de critici și **defăimări neîngrădite** ce veneau și **continuă să mai vină** din cele mai diverse zone și straturi ale intelectualității și pretinselor elite de tot felul”(p. 5). Căutăm la *Indicele de nume* câteva „*personalități*” belicoase, cozi de topor (mai întâi la litera „S”, dar nu găsim decât la „V” pe academicianul Iosif Varticean). Îmi aduc aminte că am mai citit așa ceva într-un articol al aceluiași mare savant despre Andrei Lupan. Găsesc și citez: „Personalitate neordinară, A. Lupan a avut numeroși admiratori, dar a avut parte și de **detractori**”. Recunosc stilul, dar continuu: „Admiratorii, cum se întâmplă adesea, pare să-l fi dat uitării; în timp ce **detractorii** îl țin minte și nu-i iartă nimic din cele săvârșite, chiar nici după moarte”. Unul, îmi zic, a făcut Unirea, altul a construit comunismul. Citesc mai departe: „Ar fi mai rezonabil, poate, din moment ce viii nu se pot încadra întotdeauna în **perimetrui** (probabil, e vorba de perimetrele) unor norme de comportament civilizate, să fim mai toleranți și mai dreپți cu cei care nu mai pot depune mărturie și nu se mai pot apăra”. O echilibriceă superbă. Dar dacă stăm și ne gândim, apoi nici Stere nu se mai poate apăra (dacă a încăput pe mâinile cui a încăput). Dar să continuăm: „De fapt, oamenii de talia lui A. Lupan (putem crede că și C. Stere, subl. n. – A. B.), de regulă, susține H. C., nu depun mărturie, nu se justifică, nu-și etalează meritele, nu acuză pe nimeni. Chiar și atunci când ar putea sau ar trebui s-o facă. Ei nu mizează și nu pozează narcisiac nici în fața oglinzii, nici în fața istoriei. Ei își lasă hulitorii să se sucumbe (verbul în cauză nu este pronominal! A. B.) în propriul venin, privindu-i cu îngăduință și dispreț suveran din turnul singurătății și demnității lor neîntinate”. Toate acestea se referă, probabil, și la Stere, dar poate și la Ion Vasilescu, care, sinceri să fim, acum nu prea are nevoie de apărarea lui Corbu. Nu intrăm în detalii. Probabil, este vorba de slăviții academicieni Iosif Varticean și

Artiom Lazarev. Despre cel de-al doilea se notează scurt pe doi: Artiom Lazarev „...după cum se știe, nu-și schimbă opiniile atât de simplu și atât de ușor. El dezaproba participarea lui C. Stere la actul care s-a produs la Chișinău pe 27 martie 1918 (actul acesta, care îi scapă domnului academician, se numește Unirea Basarabiei), și a condus (aici domnul academician, ca orice patriot adevărat, are bună ținere de minte) la lichidarea Republicii Populare Moldovenești, creată la începutul lunii decembrie 1917. Indiferent cum va fi apreciată opera literară, zice A. Lazarev, «vom fi datori să vorbim și despre concepțiile social-politice ale scriitorului, care concepții, după opinia mea, sunt dubioase» (p. 38). Nu comentăm!

Despre un alt academician, după moartea acestuia (și nicidecum în timpul vieții), și aici nu facem nicio paralelă cu Lupan, Corbu scrie literalmente următoarele: „Lingvist de profesie, I. Varticean s-a antrenat apoi în unele probleme de istorie literară, semnând mai multe articole și prefețe la operele unor scriitori clasici, fără a reuși să-și închege cel puțin o carte proprie cu privire la subiectele pe care le aborda din când în când. În schimb, titlul academic de care se învrednicise și o serie de înalte funcții administrative, pe care le deținea și pe care, trebuie s-o recunoaștem (câtă vigilență!), le onora (cât de absurd!) cu destul succes (comuniștii nu dădeau ordine și medalii cu lopata), îi permite (eufemistic spus) să-și asume niște responsabilități științifice (Nota Bene!), care-l depășeau, cum erau acele legate de activitatea și opera lui C. Stere, și care, evident, nu țineau nici într-un fel de activitățile sale cotidiene”. Și aici comentariile sunt de prisos. Deci care sunt detractorii lui Stere? Pentru ce atâta grijă patriotică?

Revenim la prima pagină și cităm din al treilea aliniat (calculatorul meu dă alienat) al *argumentului*: „Semnul distinct al mediocrității dintotdeauna a fost invidia și sentimentul primar al răzbunării, împotriva tuturor celor care o depășeau, măcar cu o fărâmbă de milimetru, din punct de vedere intelectual sau spiritual. Parcurgeți încă *odată* (calculatorul indică erată) *Biblia* – cartea cărților, sau traversați, oricât de sumar, istoria civilizațiilor umane de la începuturi și până în prezent, și o să vă convingeți că nu a existat pe frumoasa noastră *Terra* vreo personalitate de vază și cu pondere în cele mai diverse domenii de activitate, care să nu fi fost grav rănită, iar de multe ori și doborâtă, de aceste vicii și maladii potrivnice firii și spiritului de creativitate și înălțare”(p. 5-6). Și încă o mitraliere a mediocrităților: „Infimi, surzi în ce privește muzica vieții, capabili a vieții fără oxigen, trupuri neînsuflețite, capetele cărora servesc doar ca simple secvențe ale unor cioturi cu chip de om – aceasta e imaginea fără imagine a mediocrității cu două picioare”(p. 6). Cu atâta ură, un bun patriot poate scrie pamflete și nu *argumente* despre Stere, care a făcut Unirea. (De unde atâta supărare pe 4 septembrie 2005, zi în care a fost redactat *argumentul*?).

Să citim în al patrulea aliniat (trebuie să schimb pocitania asta de calculator): „Dat fiind faptul că inadapabilul Constantin Stere a fost o personalitate ieșită din comun, chiar dacă nu în totul și în toate poate fi pus pe cântarul valorilor naționale și universale de prim rang, s-a învrednicit din plin de *atenția și blamul neîndurător al adversarilor de diferite sorginți*, dar mai ales a acelor proveniți din *tagma mediocrităților*, fie ele cultural-artistice, fie social-politice și pretins intelectualiste. Asta a avut loc, și mai are uneori și astăzi, în ciuda faptului că minți dintre cele mai lucide și prestigioase din stânga și din dreapta Prutului cât și numeroși cercetători, au sesizat și au avertizat, cu convingere și temei asupra rolului neordinar, uneori poate și contradictoriu, pe care l-a jucat C. Stere în viața spiritual-politică a Basarabiei și a României în genere în ultimii ani ai secolului al XIX-lea – primele trei decenii ale celui de al XX-lea. Care e cauza acestor controverse, a *rupturii strigătoare* la cer, dintre aprecierile unora și ale altora, unde se situează

adevărul – la o extremă, la alta sau poate la mijloc? Cine, în cele din urmă, se află dacă nu în posesia adevărului total cel puțin mai aproape de esența acestuia?”(p. 6-7). Iată, în sfârșit, ajungem la Prut ca principiu diriguitor în studierea „vieții și operei lui C. Stere”. Cu modestie și umilință, domnul academician scrie: „... încercăm, în paginile ce urmează, să propunem un nou **unghi de vedere privind** destinul și opera lui C. Stere, **unghi de vedere**, la **temelia** căruia stă *concepția mentalului* (?), mai bine zis a diferenței de mentalități dintre intelectualitatea autohtonă din România și mentalitatea basarabeană, puternic afectată de cea rusă-slavă, a lui C. Stere”(p. 7). Și domnul academician, cu siguranță, trebuie să-și schimbe calculatorul, pentru că acesta admite / comite prea multe greșeli. La o vârstă venerabilă, mentalitatea să-ți-o schimbi e mult prea dificil.

Cu mediocritățile anilor '20-'30 sărmanul Stere lupta cum se luptau partidele politice. A dat lovituri și a primit lovituri cu vârf și îndesat. Aici nu fac politică și nu vreau să arăt cu degetul. Cititorul nu e cretin.

De aici și actualitatea lucrării, care se reduce nu la *dialogul* mentalităților, ci la *frica de diferență*. Iată că academicianul scrie, fără să-i tremure mâna. Cităm detaliat pentru a înțelege mentalitatea basarabeană: „Problema pusă în acest fel conduce nu spre căutarea unui răspuns categoric la întrebarea: *cine are dreptate?*, ci la găsirea și formularea unui răspuns echilibrat și echitabil pentru toți actorii aflați în scenă, și anume: fiecare are dreptate în perimetrul conceptului de viață și a (al – A. B.) mentalului intelectual-spiritual în care acționează”. Și mai departe: „... C. Stere, pe de o parte, și oponentii, pe de alta, reprezentau diferite (? – A. B.), în bună parte, zone și structuri mentale și psihologice diferite (?–A. B.) și incompatibile”. *Vot gde sobaca zarâta!* Explicațiile sunt inutile, cităm în continuare: „*Recunoașterea* acestei largi zone emergente din partea ambelor părți și elaborarea unui plan strategic de lungă durată privind lichidarea treptată și fără convulsii a acestei *zone de conflict*, ar fi fost cea mai rezonabilă cale, în opinia noastră, de a tranșa treptat și «pașnic» acest mod de confruntare iscat în baza unor evidente diferențe *obiective*, în primul rând de ordin mental-psihologic”. Speculațiile cu *cazul Stere*, în interpretarea venerabilului academician, obțin dimensiuni și rezonanțe cutremurătoare: „Evenimentele au luat însă o altă cale. S-a dorit *o integrare și o subordonare imediată* a celui venit de pe meleagurile spirituale și geografice basarabeano-ruso-slave în mediul național-autohton, dar ne-am ales cu un conflict politic, psihologic și mental fără soluții în acest context”. Mediocritățile de azi din ambele părți ale Prutului ar trebui, în logica lui H. C., să însușească bine *cazul Stere și punctum!*

Nu știu din care categorie face parte venerabilul academician, aflat mereu la timona datoriei, grijuliu, circumspect și prevăzător, se pare că ne avertizează să fim vigilenți. Păzea! Se arată iar fantomele mediocre și răuvoitoare. Apropo! Parcă Dante spunea cu dispreț că lor, mediocrităților, nu trebuie să li se acorde vreo atenție și vreun cuvânt de încurajare: e suficient numai să arunci asupra lor o privire fugară și să treci distant pe alături, ocolindu-le. Parcă am citat corect și argumentat.

#### Alexandru BURLACU. At the steering wheel of duty: Haralambie Corbu

The study analyzes the work *Constantin Stere și timpul său. Schiță de portret psihologic*, Chișinău: *Cartea Moldovei*, 2005 (“Constantin Stere and his Time. Sketch of a Psychological Portrait”), signed by the academician Haralambie Corbu. Generally speaking, the book about Stere is an attempt to value the worthiness of Bessarabia’s literary inheritance through the certain angle of primitive and aggressive “modovenism”.

**Diana VRABIE**  
(Universitatea „Alec Russo”, Bălți)

**MICHEL BÉNARD ȘI SPAȚIUL VALAHOFON**

„Poezia este ultima cale de speranță oferită omului”.

O întâlnire între culturi, a noastră și cea franceză, a oferit apariția în anul 2007 a volumului *Alphabet du silence / Alfabetul tăcerii* al lui Michel Bénard\*, scriitor cu o deosebită deschidere față de spațiul românesc, dovada elocventă constituind-o apariția celor trei volume în formulă bilingvă, româno-franceză, la Timișoara.

Poet, eseist, critic literar și renumit pictor, Michel Bénard este absolvent de literatură, filosofie și arte din Franța, impunându-se în arealul cultural prin cele 25 de cărți editate (dintre care am aminti: *Un certain regard* (1974); *L'univers clair-obscur* (1975); *Poésie picturale* (1976); *L'épigraphe* (1978); *Au chevalier du poète* (1981); *Poème sans nom* (1983); *Songes et nuances* (1985); *L'aube de cristal* (1986); *Stigmates* (1988); *La musique des mots* (1989); *Calligraphie* (1996); *Liturgie céleste* (1999) etc., precum și prin numeroasele expoziții naționale și internaționale de pictură. Voce distinctă în literatura franceză de azi, Michel Bénard este sedus deopotrivă de cuvinte, forme, culori și muzică.

Consilier cultural al Cenaclului european de arte și literatură, vicepreședinte al Societății poezilor și artiștilor din Franța, membru în comitetul director al Societății poezilor francezi, scriitorul devine în 2002 Laureat al Academiei Franceze pentru poezie. Este cunoscut în Franța în calitate de animator al unei emisiuni de literatură și artă la Radio Phare-Reims și responsabil de expoziții pentru spațiul Bristol, Sceneo, Lesage-Bose etc., fiind redactor la reviste literare prestigioase (*Art et Poésie, International, l'Agora* și *L'Étrave*) și corespondent la alte numeroase reviste (*L'Attention, Les Saisons du poème, Rencontres Littéraires, Laudes, Les amis de Thalie, Soleil et Cendre* etc.). Fondator al unor premii literare (Laurent Desvignes, Camille Lecrique, Thibaut de Champagne) este totodată și deținătorul unor importante premii (Premiul internațional *Jean Monnet* în Italia; Medalia de aur *Academie de Lutece*; Premiul mondial de poezie mistică *Fernando Rielo* din Spania; Premiul *Jose Maria De Heredia* al Academiei Franceze în 2002; Premiul *Theophile Gautier* al Academiei Franceze în 2002; Premiul *Jean Cocteau* în 2006 etc.).

În spațiul românesc, Michel Bénard este prezent cu trei substanțiale antologii bilingve: *Fragilité des signes / Fragilitatea semnelor* (Timișoara, Editura Augusta, 2001); *Cerneluri amestecate / Encres mêlées* (Timișoara, Editura Marineasa, 2003) și *Alphabet du silence / Alfabetul tăcerii* (prefață de Adrian Dinu Rachieru; Timișoara, Editurile ArtPress & Augusta, 2007). Pentru originalul volum, *Fragilité des signes / Fragilitatea semnelor* (tradus de Manolita Dragomir-Filimonescu, semnatara și unui pătrunzător studiu critic), poetul s-a învrednicit de Premiul Academiei Franței (*Prix de Poésie*, 2002).

Constituind pentru comunitatea literară românească un adevărat eveniment, volumul *Alphabet du silence / Alfabetul tăcerii* reprezintă un liant necesar între culturi. Reunind în interiorul său peste o sută de poeme în original, dar și în versiune românească, prin strădania

aceleași traducătoare, Manolita Dragomir-Filimonescu, culegerea descoperă și vocația de plastician a lui Michel Bénard. Poet și pictor în același timp, autorul *Alfabetului tăcerii* nu rezistă tentației de a-și ilustra singur volumele. În prefața volumului, criticul literar Adrian Dinu Rachieru, vorbește de „dublul angajament” (poetic și pictural) al autorului, care percepe poezia într-o relație indispensabilă de pictură: „Să încrustezi în vorbe / Miraculoase culori, / Să fixezi în țesătura viselor / Prafuri pastelate”. Poetul pictează în cuvinte și scrie în culori, metamorfozând viața prin intermediul pensulei, după cum lasă să se înțeleagă în poemul *Metamorfoză*: „Dar gestul unei pensule / Metamorfozează viața / Dând chipului / Reflexiile spiritului...”. Semnificantul poeziei lui Michel Bénard (relevat de *Fragilitatea semnelor* și *Alfabetul tăcerii*) pune în relief rafinamentul substanței lirice susținute de simboluri paradisiac-expresioniste.

Pășind pe „eternul drum al luminii”, poetul devine un febril căutător de „cuvinte talismane patinate de-albastru”, „cuvinte trezind amintirea din copilărie”, „cuvinte festonate cu semne în ofrandă”, fiind preocupat de descifrarea „alfabetului de piatră”. Ca și în volumul *Fragilitatea semnelor* se profilează neștrămutata credință a lui Michel Bénard în Cuvânt / Logos: „Cuvintele care ne locuiesc / Trezesc memoria pietrelor / În semne de scriere rupestră, / Orice operă mărturie se face / Purtătoare de amprente de viață”. Reflectând o luxuriantă imaginație și o elegantă sensibilitate, poemele sale sunt fructe ale căutării mistice. Nevoia ontologică de religios nu epuizează însă misterul. Așa cum bine observă prefațatorul volumului *Alfabetul tăcerii*, „mysterium-ul ca esență a lumii, ca temei al ei îngăduie deschiderea spre transcendent. Fiindcă, s-a spus demult, viața lumii e tocmai manifestarea esenței sale, saturată de taine. Michel Bénard, pe urmele altora, leagă inspirat, cu reușite certe, misterul ontologic de poezie” [1, p.14]. Cartea este zeul tutelat al acestei lumi a tăcerii „în care se reclădesc amintiri / ale drumurilor mătăsi”: „Cartea prinsă-n piroane pe cruce, / Cartea-templu, / Cartea-pietroi, / Unde omul se-nminunează / Prin cerneala memoriei. / Peisaj-fântână, / Pământ de sub răgălie, / Cremene a scrierii, / În pereți cu var de-albăstrele, / Evidențiind albul din mausolee. / Carte-ofrandă, / Carte-nisip, / Carte-spuma-laptelui, / Unde omul se trezește / În fața grațiilor trase la o parte / Ca la porțile deșertului. / Cartea-ideogramă, / Cartea-simbol, / Cartea sfântă”.

Dihotomia Ființă / Logos apare obsesiv pe parcursul întregului volum *Alfabetul tăcerii* (v. *Cuvinte deschise*, *Cartea lapidară*, *Devenire*, *Cearceaful mistic*, *Să crezi în cuvinte*, *Magia cuvintelor* etc.). Pentru Michel Bénard, poezia „trebuie să fie actul revelator care ne restituie sensul sacrului, al resacralizării lumii prin concluzia unei reale promisiuni de liberate”. Devenit spirit liber, poetul culege speranțele clandestine pe care le poartă lumea, privirea sa se erodează pe icoana cerului, atingând visul inaccesibil. Dincolo de dorința dialogului inefabil, poetul sondează „memoria pietrelor”, năzuind să descopere limbajul intimului, „acela al semnelor clandestine / unde fiecă venă albă / se miră de culorile vocalelor”. Recunoscând-se „păsărar de cuvinte, hărțuitor de verbe”, „sufălător de litere”, poetul caută în fructele din insule „savorile cărnii matriciale”. Ca raza de lumină, ce se prelinge din cer, „bărbatul se descoperă în strigătul femeii”. Poetul din Reims surprinde femeia în ipostazele cele mai neobișnuite: „femeia vulcan adormit”; „femeia-poem”; „femeia iluzie”; „femeia ofrandă”; „femeia revelație” etc. Opiumul iubirii nu exclude dorința carnală: „Să prind rădăcini, să fac lăstari / În carnea ta de femeie / Unde se-ntrupează rățăcirile mele” (*Talisman*), trimiterile la un pântec-ofrandă, în așteptarea fecundării fiind dense în acest din urmă volum: „Să modelez materia trupului tău / Să amestec în el un bloc de argilă, / Să mă-nrădăcinez în pământuri primitoare / Ale pântecului tău în ofrandă” (*Migrări*); „Să mă ancoroz de pontonul de-opal / De mătăsurile pântecului tău ca ofrandă...” (*Doamnele albe*); „Trupul tău în ofrandă se identifică / Cu acela al

învăluitoare vestale” (*Ierbarul*). Poetul vorbește uimitor despre Femeie, combinând culorile întregii paletă cromatică, pentru a-i descifra alfabetul sufletului: „Înecat între mirajele amintirii / Din albastrul pietrelor vulcanice / Și cenușul ochilor tăi / Pe care iubirea o subliniază cu mov, / Depun sub voalul unui vis / Buzele mele pe pielea ta...” (*Clipa trecătoare*). Creatorul *Fragilității semnelor* vede femeia olfactiv: „Există mereu această amintire / De miros de sare și de-alge marine / Al unui trup ce se desenează / Pe cărarea memoriei” (*Mângâieri de spumă*) sau „Privesc până la îmbătare / Paleta nopților noastre de lavandă, / Visez până la parfumurile dezordinii noastre / Pierdute în misterioase adâncuri” (*Nopți de lavandă*), dar o simte și „ca pe o multiplă muzică” (Roland le Cordier): „Din trupul său în contur de liră / Emană o stranie muzică...” (*Obstacol*). Percepută olfactiv (fiind „delicată ca mirosurile / unei magnolii mângâind / boltirea unui cer transfigurat” și „exaltând parfumuri îmbătătoare”), dar și muzical (având trupul „în contur de liră”, purtând „reminiscențele lăutei orientale”, murmurând cântecul ce înflăcărează „ca focul de cârcei de vie”, pe când „buza redevine / pictor de vieți și vioară de suflet”) femeia, în viziunea lui Michel Bénard, rămâne un „mister izvodit din dantele negre”, un alfabet care trebuie descifrat: „Să-ți sondez izvoarele cu bagheta de nuc / Și să împărtășesc toate consonanțele din / Alfabetul sufletului tău de femeie” (*Doamnele albe*).

Strania „frumusețe nimbată de transparentă”, cu „bustul în profil de arcă”, are chipul „frumos ca o floare sălbatică”, cu „reflex de suflet de țigancă”, „ochii latini” cu „nuanțe de brun”, gura ce „șterge sfâșierile” și „pudrează paiete de iubire”, „sânii înfierbântați” ca și „mătăsurile pântecului”, „talia blândă”, iar inaccesibilul ei trup, „tandru în așteptare” se „drapează în culorile cerului / ca un suflu etern”. Esența femeii îl face pe poet să descopere „cealaltă față argintată a oglinzilor lumii”. Purtătoarea „noilor noastre existențe”, femeia, este ființa „celei de-a doua nașteri / aceea a riturilor de sare / a rădăcinii și a sevei”. Devenită revelație, iubirea provoacă muzica sferelor și trezește „sufletele pereche într-o complicitate care atinge, prin scriere celestă, sub un cer transfigurat, chiar universalitatea” [1, p. 16]: „Și vom pleca în secret / Pe arhipelagul acoperit de măceși / Să aprindem focuri de Saint Jean / Sărbătorind în iubire / Trezirea sufletelor noastre pereche”. Conducându-ne din taină în taină până la misterul ființei, poemele lui Michel Bénard descoperă femeia, care „este trăită la scară cosmică în țărnițele sale, în fluviile sale, în insulele și în tăcerile ei interstelare” (Gabrielle Clerc). Contemplând un univers „în care viața se fisurează în tăcere / de gratiile închisorilor uitării”, poetul caută un echilibru, o axă a lumii. În acest scop, „el plasează femeia undeva în centrul acestei lumi și prezența ei umple golul, căci din această relație interumană se separă izvoarele și prinde viața imensul ocean al sentimentelor”, după cum observă traducătoarea volumului *Alfabetul tăcerii*, Manolita Dragomir-Filimonescu [2, p. 242].

Poetul nu este singur în acest univers abandonat „în voia vânturilor”, îl însoțesc peste tot „pensulele de mătase”, „coloanele scrisului”, „cercurile eternului”, „urmele copilăriei” și „mirosurile aratului”. El împarte cu generozitate culori, gesturi, parfumuri, sunete. Poemele reuNote în acest volum conturează profilul unui poet sensibil, a cărui substanță lirică vine dintr-o imensă dorință de a descifra misterul universului alcătuit din jocuri de culori, emoții și imagini. Poezia sa nu poate fi cantonată între pereții înguști ai unei grile stilistice paradigmatică. Aceasta este o poezie care ne invită să descoperim sublimul cu sufletul, cu simțurile deșteptate. Motivele dominante: nisipul visător, alchimia bronzului, stelele cântătoare, verdele grâului, nuanțele de albastru sau mov, cometele aurii, umbrele saturniene, giulgiul mistic, prafurile pastelate, tăcerea albă creează „o muzică a luminii... precum o muzică a sufletului”, în care „cuvintele și gândurile se iubesc muzical în lumină sau luminos în muzică” (Maurice Courant).

Evocând Femeia, Iubirea, Copilăria, Natura, Moartea sau însăși Divinitatea, Michel Bénard creează un teritoriu liric în care forma cuvintelor se împletește cu luxurianța culorilor și muzica sferelor. Poezia sa este a „unui pictor, a unei culori albastre, care-mi pare că se apropie de acel albastru mistic, albastrul lumii de dincolo” (André Henry); este o poezie a *catharsis*-ului, pentru că „sensul frumuseții este întotdeauna prezent” (Jean Aubert). Purtând pecetea unui stil definitoriu, versurile poetului din Reims provoacă sensurile să se lase descoperite. Suple, elegante, candidă și insinuante, cuvintele participă alchimic la crearea unui metalimbaj liric benardian. Surprinde această prospețime și vervă a limbajului care reușește să producă efectul estetic necesar pentru transmiterea emoției, fără a afecta autenticitatea trăirii.

#### Note

1. Adrian Dinu Rachieru, *Michel Bénard și „dublul angajament” // Alphabet du silence / Alfabetul tăcerii* de Michel Bénard, Editurile ArtPress & Augusta, Timișoara, 2007.

2. Manolita Dragomir-Filimonescu, *Un cuvânt al traducătorului // Alphabet du silence / Alfabetul tăcerii* de Michel Bénard, Editurile ArtPress & Augusta, Timișoara, 2007.

\* Michel Bénard, *Alphabet du silence / Alfabetul tăcerii*, Editurile ArtPress & Augusta, Timișoara, 2007.

#### Diana VRABIE. Michel Bénard and Valahofonian Area

Michel Bernard is a poet, essayist, and a French literary critic who has more than 25 books written in French and Romanian. Being a distinct voice in modern French literature, Michel Bénard has written works that consist of words, forms, colors, and music. Evoking Women, Love, Childhood, Nature, Death, and Divinity, Michel Bénard creates a unique territory where words are knit with colors and music.

Michel Bénard is a Councilor in the Cultural Society of European Art and Literature, the Vice President of the French Artists and Poets Society, and a Member of the Main Committee of the French Poets Society. In 2002 he became a Laureate of the French Academy for Poetry.



<b>ACADEMY OF SCIENCE FROM MOLDOVA PHILOLOGY INSTITUTE “ION CREANGA” STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY FROM CHISINAU PHILOLOGY DEPARTMENT</b>	<b>METALITERATURE</b> A quarterly scientific review of Philology Institute, Academy of Science from Moldova and of the Philology Department, “Ion Creanga” State Pedagogical University from Chisinau.
--	--

It was founded in 2000

---

Year IX, number 1-2 (20), 2009

---

**TABLE OF CONTENTS:**

<b>IN MEMORIAM GRIGORE VIERU</b>	
Mihai CIMPOI. Cinderella or “a good housekeeper”?	3
Alexandru BURLACU. Grigore Vieru’s Poetics.	6
Nina CORCINSCHI. Grigore Vieru and coming to a being.	13
Olesea GÂRLEA. Semantic values of the word “tear” in Grigore Vieru’s literary works.	18
<b>ESSAY</b>	
Liviu ANTONESEI. Eliade under the star of Mihai Eminescu.	24
Anatol GAVRILOV. A word about our Latin-Romanian “word”.	28
Iosif TAMAȘ, Nadia-Elena VĂCARU. “ <i>Philosophia perennis</i> ” and the dynamics of the metaphysical Christian religious discourse.	40
<b>POETICS</b>	
Nicolae LEAHU. Vasile Gârneț or the Poetics of the imaginary evanescence.	49
Aliona GRATI. The novel “Gestures” by Em. Galaicu-Păun: a post-Babel world.	58
<b>LITERARY THEORY</b>	
Sergiu PAVLICENCO. Systemic approaches: an empirical science of literature.	77
Ion PLĂMĂDEALĂ. Specifications on some narratological concepts.	83
<b>HISTORY OF LITERATURE</b>	
Adrian Dinu RACHIERU. Vladimir Beșleagă, a “throttled” poet.	91
Lidia PIRCA. Erotic Imaginary in Magda Isanos’s Lyrics.	94

**COMPARATIVE LITERATURE**

Tatiana CIOCOI. Elsa Morante and the phenomenology of novelistic spirit. 103

**CRITICISM**

Alexandru BURLACU. At the steering wheel of duty: Haralambie Corbu. 114

Diana VRABIE. Michel Bernard and Valahofonian Area. 117

**Founding Director:**

Alexandru BURLACU

**Editor in Chief:**

Aliona GRATI

**Deputy Editors:**

Tatiana CARTALEANU

Anatol GAVRILOV

**Stylistic editor:**

Mihai PAPUC

**Responsible for English version:**

Felicia CENUȘĂ

Lilia PORUBIN

**Editorial office:**

Vlad CARAMAN

**Editing and Design:**

Galina PRODAN

**Editorial Board:**

Liviu ANTONESEI (Iași)

Alexandra BARBĂNEAGRĂ

Nicolae BĂIEȘU

Nicolae BILEȚCHI

Mihai CIMPOI

Theodor CODREANU (Huși)

Nina CORCINSCHI

Inga DRUȚĂ

Nicolae LEAHU

Dan MĂNUCĂ (Iași)

Andrei NESTORESCU (Bucharest)

Sergiu PAVLICENCU

Elena PRUS

Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)

Andrei ȚURCANU

Maria ȘLEAHTIȚCHI

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

---

The address of the Editorial Board: 1, Stefan cel Mare si Sfânt Avenue,  
MD-2001, Chisinau, Republic of Moldova, office 416. **Tel: 022-27-21-50**

**E-mail. metaliteratura@gmail.com**

**www.metaliteratura.110mb.com**

---





*In MEMORIAM GRIGORE VIERU*

---

---

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

---

ISSN 1857–1905

# Metaliteratură

Anul IX, nr. 1-2 (20), 2009

---

critică

\*

istorie

\*

teorie literară

---