

UNIVERSITATEA PEDAGOGICĂ DE
STAT „ION CREANGĂ”

Metaliteratură

Analele Facultății de Filologie
Vol. I

Chișinău • 2001

SUMAR:

ESEU LITERAR

GRIGORE CANȚĂR. Un... "Arghezi al nostru" ? Nu, nu e bine / 3

ALEXANDRU BURLACU. În așteptarea noului val / 7

GRIGORE CANȚĂR. Proza noastră, ce-ați făcut cu ea... / 12

ISTORIA LITERATURII CONTEMPORANE

VLAD CARAMAN. Bildungsromanul lui C. Stere: considerări și reconsiderări / 17

ALINA CIOBANU. Presa literară din Basarabia anilor '30: atitudini și polemici / 20

GRIGORE CANȚĂR. Glosse la Nichita Stănescu / 30

POETICĂ

ALIONA GRATI. *Apele* în imaginarul Magdei Isanos / 37

ALIONA GRATI. Poezia Magdei Isanos: simbolistica spațiilor / 40

ALIONA GRATI. *Viață – moarte* în sistemul poetic al Magdei Isanos / 43

TEORIE LITERARĂ

MIHAIL DOLGAN. Conceptul modern de poezie la L. Damian / 49

NICOLAE BILEȚCHI. Resurecția unui model demodat / 55

VICTORIA BARAGA. Timpul macondian / 60

VLAD CARAMAN. Textualism și intertextualism. (*În preajma revoluției* de C. Stere) / 63

LILIA GAȘCIUC. Hipotext eminescian în poezia lui Mircea Cărtărescu / 67

LITERATURĂ COMPARATĂ

VICTORIA BARAGA. Tipologia romanului hispano – american / 71

MEMORIALISTICĂ

ALINA CIOBANU. N. Costenco: aventura confesiunii / 76

ALINA CIOBANU. Repere basarabene în *memoriile optimiste* ale lui A. Ciurunga / 85

TEHNICĂ NARATIVĂ

VICTORIA BARAGA. G. García Márquez. Între demonul iubirii și cel al scriiturii / 88

LUDMILA ARMAȘU-CANȚĂR. Jocul ca metaforă / 90

ISTORIA LITERATURII VECHI

DUMITRIȚA SMOLNIȚCHI. Umanismul renașcentist. Originea neamului românesc / 98

ISTORIA LITERATURII MODERNE

DUMITRIȚA SMOLNIȚCHI. Tradiția istorică în literatura patruzecioptistă / 101

RECEPTARE LITERARĂ

DUMITRU APETRI. Procesul literar și fenomenul receptării / 105

DUMITRU APETRI. Eminescu în versiune ucraineană / 110

DUMITRU APETRI. Traducerea literară și dictatul ideologic / 112

DISOCIERI

TIMOFEI ROȘCA. Critica literară de azi: viziune și stil / 115

GHEORGHE TÂNASE. La Chișinău – o prestigioasă istorie a literaturii române postbelice / 126

PRO DIDACTICA

VIORICA ZAHARIA. Receptarea conceptelor de teorie literară: dificultăți și soluții / 129

OCHEANUL ÎNTORS

ALEXANDRU BURLACU. Literatura basarabească din anii '20-'30. Ideea sincronizării / 132

Redactor-șef:

Alexandru Burlacu, doctor habilitat în filologie

Colegiul de redacție: **Alexandra Barbăneagră**, doctor în filologie, **Victoria Baraga**, doctor în filologie, **Nicolae Bilețchi**, doctor habilitat în filologie, membru corespondent al A.Ș.M., **Eliza Botezatu**, doctor în filologie, profesor universitar, **Petru Butuc**, doctor în filologie, academician al A.Ș.M., **Alina Cimpoi**, doctor habilitat în filologie, **Mihail Dolgan**, doctor habilitat în filologie, membru corespondent al A.Ș.M., **Loretta Handrabura**, doctor în filologie, **Vasile Pavel**, doctor habilitat în filologie, profesor universitar, **Liuba Petrencu**, doctor în filologie, **Timofei Roșca**, doctor în filologie, **Angela Sângereanu**, doctor în filologie, **Gabriela Topor**, doctor în filologie

Procesare computerizată: **Vlad Caraman**

Adresa colegiului de redacție: MD. 2069, Chișinău, str. *Ion Creangă*, nr. 1, biroul 308. Tel/Fax: 022-741615.
e-mail. creangalitrom@moldova.cc

Grigore Canțâr

Un... “Arghezi al nostru” ?
Nu, nu e bine

Mai multe personaje ale exegezei literare de la Chișinău încearcă să-și impună, ici-colo, ideea pretins sincronizantă – dar de fapt profund defavorabilă integrării reale a literaturii din Basarabia în circuitul actual al celei general-naționale – că aproape fiecărui mare scriitor “regățean” de formație interbelică i-ar reveni, “structural grăind”, câte un corespondent interriversan pe măsură, care s-ar fi produs însă (NB) “ ... pe teren cultural distinct “ și “deh!, ceva mai târziu...”.

Întru a și-o sprijini, sunt puși în cauză, mai frecvent, rudimentarul și proletkultistul până-n ultimul semn de punctuație Andrei Lupan (atribuindu-i-se, nu se știe de ce, statura poetică a unui Arghezi), George Meniuc – poet autentic , dar fără să fi dat vreun răspuns competitiv provocărilor inovatorii de mare anvergură ale lui Ion Barbu (cu carele este întotdeauna confruntat), apoi Ion Druță – prin compararea bizară a povestirii sale *Frunze de dor* cu romanul *Ion* al lui Liviu Rebreanu. Însă din păcate în locul invocării unor probe elocvente, pe text – indispensabile discuțiilor ce urmăresc atare (grave) finalități – sunt vehiculate un fel de interjecții impresionist-localiste, care nu exprimă nimic altceva decât un coeficient de gândire critică egal cu nivelul mării și o rătăcire lamentabilă prin grottele oficializatului, la noi, moldovenism primitiv.

Dincolo de toate acestea, se pare că d-lor intuiesc totuși o chestiune destul de importantă (dar și banală deja): astăzi textul supus lecturii solicită – prin multitudinea legăturilor sale firești cu o configurație sintactică mai amplă, sau datorită presiunilor exercitate de câmpurile semantice adiacente – o interogație **relațională**. Privită în această perspectivă, care ține deci de estetica receptării, vrerea est - “patriotică” de a detecta anumite contingențe între cele “două” literaturi înduioșează și merită tratată (de ce nu?) cu îngăduință. Dar când unii forțează nota, pradă nostalgiilor idolatrizante, cu iz de (ne)simțire realist-socialistă, închipuind construcții comparatistice grandioase în baza unor paralele mecanice între nume și demersuri scriitoricești care nu au nici o afinitate

paradigmatică, gestul lor este (cum să nu le-o spui?) descalificant, dacă nu de-a dreptul ridicol.

Le reamintesc aici, cu amabilitate, că poezia adevărată nu a însemnat niciodată doar versificație. Și că poeții marcanți ai tuturor timpurilor, inclusiv cei români din perioada interbelică, au întreprins, fiecare în măsura radicalității sale ideologico-estetice, modificări (exact!) **structurale** în consecuția eu-lume-text, iar acestea au atras, de fiecare dată, instituirea unui **nou tip de poetică**. Spre exemplu, T. Arghezi re-descoperă înțelesurile intrinseci ale realului, în aspectele lui “urâte” (*Flori de mușcări*), situându-se astfel într-o **altă** relație cu lumea. Plictisit de cantabilitatea emfatică și retorismul literaturii romantice, el re-crează întreaga substanță a cuvintelor, precum și a metaforei (*Cuvinte potrivite*), pentru a-i conferi limbii române, dar și propriului discurs, o “materialitate” extrem de densă. Potrivit scenariului său ontologic, spiritul individual al poetului nu mai rătăcește prin spațiile transcendente, ci se în-trupează în “această lume” ca adaos la “palpitabilitatea” lexicului. Ș.a.m.d.

Ei bine, eu mă întreb: oare cât de reprezentativă o fi fiind – pe linia unor atât de importante inițiative literare (rog să mă ierte cititorul instruit) “poezia ” lui Andrei Pavlovici Lupan și cât de disertabilă este asimilarea ei intervenției poetice extra-ordinare, în epocă, a lui Tudor Arghezi? Răspunsul, cred, trebuie căutat nu în meritele zis culturale ale “dublurii” argheziene de pe colinele Bâcului, cu atât mai puțin în steaua sa de erou-al-nu-știu-cărei-munci, ci în scrisul pe care, iată, ni l-a lăsat. Iar acesta spulberă pur și simplu, la cea mai timidă probă de lectură, nu numai tentația de a i se găsi te miri ce tangențe cu cutare model poetic interbelic, ci și eventualitatea simplei lui plasări în zona literaturii pasabile. Cea mai relevantă în acest sens e, cu siguranță, bucata intitulată *A fi*, al cărei statut de ars poetica (!) este de ordinul evidenței. Voi reproduce-o aici având convingerea că cititorul va reuși, lesne, să aproximeze adevăratele dimensiuni (non)valorice ale generalului prin lectura atentă a particularului. Iată deci cum începe ea: “Ce este arta ?/ Ce-i literatura ?/ Culege citate, înjgheabă o părere, / stoarce esența, întoarce-o de-a dura, / prin haosul punctelor de vedere. / Cărți răscolite...”

— Sto-o-o-o-p!

Înțeleg. Țin doar să informez cititorul privilegiat de istorie că după această strofă urmează un șir de versuri tot atât de abracadabrante, “înjghebate” într-un limbaj eminent subcultural (calificat de *lupanologi* ca fiind “bolovănos, a la T. Arghezi”) și – cu scuzele de rigoare – să mai citez și finalul textulețului cu pricina. E de o “elegantă” intelectuală năucitoare : Uneori, filosofie, doamne mă iartă, /E o mare belea literatura și arta “. Etc. etc. etc. – pe întinderea a peste 400 de

pagini, legate într-un volum care include, ca să vezi, “cele mai reprezentative cicluri de poezie”, constituindu-se (să știe golani postmoderniști!) “într-o pledoarie fierbinte pentru dragostea față de patrie, față de omul truditor și față de plaiul natal”. (Vezi adnotația la ediția Andrei Lupan *Frate al pământului*, Chișinău, Ed. ”Literatura artistică”, 1996)

Indiscutabil, dintr-o altă speță de scriitori, mai onorantă, face parte George Meniuc. În condițiile de după cel de-al doilea război, când oamenii de creație basarabeni erau supuși unei perfide preparări proletkultist - schizoide, el a reușit – în ciuda anumitor concesii regretabile făcute ideologiei utopizante a vremii – să-și întrețină demnitatea intelectuală la o cotă relativ înaltă și să dea o măsură onorabilă vocației sale de scriitor, rămânând, până în prezent, unul dintre puținii poeți valizi ai locului.

După ce a studiat literele și filosofia în a.a. 1937-40 la universitatea din București (unde i-a avut ca profesori pe Tudor Vianu, Mircea Florian, Const. Rădulescu - Motru, D. Gusti ș.a.), va reveni la Chișinău ca să impună, întâi, o formulă poetică de extracție simbolistă (*Interior cosmic, Vremea lerului*), apoi – de-a lungul timpului – una intelectualist – livrească, evoluând programatic (în *Florile dalbe* și *Toamna lui Orfeu*), pe linia a ceea ce Ion Simuț a numit literatură evazionistă. O trăsătură ce definește deasemenea poezia lui G. Meniuc este deschiderea spre informația culturală. Despre aceasta a scris cu pertinentță Eugen Lungu în prefața volumului de sinteză *Preludiul bucuriei* și cred că nu are sens să revin aici asupra subiectului. Aș menționa doar faptul, lăsat oarecum în penumbră, că cele mai izbutite texte din această carte reactivează – prin efectul unei intertextualități implicite – o serie de mitologeme antice, punând totodată în ecuație un eu reflexiv, mereu identic cu sine însuși, care probează însă, parcă pentru a-și tăinui rănilor interioare și patimile, măștile unor figuri emblemistice ale umanității, cum ar fi: Orfeu, Ulise, Icar, dar și Arhimede, Diogene, Columb ș.a.m.d. “Topit în măști, / Bucurat amurg, și singur al toamnei, / Sufletul meu, pânză de corabie în soare, / este marele pirat al acestui fior”, zice poetul într-un sugestiv *Preludiu*.

Erede târziu al modului clasic de a fi în literatură (“... numai eu am rămas pe pământ - / Să cuget, să cânt...”), dar fără a fi refractar la inerentele estetice ale modernității, G. Meniuc va cultiva o poetică în care cele două tipuri de sensibilitate să coexiste de o manieră plauzibilă.

Cu toate acestea, citit în relație cu Ion Barbu, poetul basarabean nu este chiar ceea ce am fi vrut noi p-aci să fie, din simplu motiv că spre deosebire de autorul jocului secund el rămâne – funciarmente – un poet **liric**. În sensul că profesează, cu excepția anumitor variațiuni neînsemnate, o poezie **melică**, prin care își exprimă **propria**

subiectivitate : “Titan, simt totuși că mă-nvinge zarea : / Eu cânt să nu mă-nece disperarea ”. Sau: “Oraș modern, ce vrajă m-a împins înapoi / Să-nvăț a plânge și a pătimi?”

Or, în creația lui Ion Barbu anume acest principiu – fundamental – al lirismului este încălcat cu fermitate ca fiind unul care “... a coborât poezia până la mizeria lamentației” (vezi *Evoluția poeziei lirice: după E. Lovinescu*). “O poezie depresivă, de spovedanie și atmosferă, poezia care nu conține un principiu liberator, e o poezie lirică și **ca atare** (subl. n., Gr .C) nu mă interesează”, afirmă poetul, la modul aristocrat-glacial, într-un interesant dialog cu Paul. B. Marian. În viziunea lui, poezia este o “alcătuire simbolică” – secundă în raport cu Creația – orânduită spre reprezentarea formelor posibile de existență” (*De la geometrie la poezie*). Ea trebuie așadar să reediteze “structura identică a universului sensibil” pentru a face, astfel, similar geometriei superioare, “concretența demiurgului în imaginea unor lumi probabile” (ibidem). Concepută în asemenea parametri, poezia capătă demnitatea unei experiențe **transindividuale**, subiectul căreia nu mai este “eul” poetului ci Ființa înseși depășind obsesiile și constituția creaturilor antropomorfe. (Revelatorii în această direcție par a fi poemele *Lava, Panteism, Pitagora* ș.a., dar mai ales *Elanul* – text publicat prima dată, deloc întâmplător, sub chiar titlu de o semnificativitate frapantă *Ființa*.)

Structurală fiind, opoziția dintre poezii în discuție este și una **valorică**. De ce? Fiindcă o dată cu afirmarea modernismului inovația radicală, de genul aceleia adusă în poezia română de Ion Barbu, devine o dimensiune **estetică** a producției de autor în ansamblu.

Altminteri, se pare că esteticul, ca praxis, nici n-a însemnat vreodată altceva decât exercițiul ordonator, adică un mod de **(re)structurare** a unei sau altei materii, pasive și “absurde”, într-o construcție funcțională, capabilă să comunice contemporaneității sens. E tocmai ceea ce a realizat Ion Barbu, trans-formând lirismul tradițional, și perimat, într-un fel de fenomenologie “obiectivă” pe care o numește Lirism Absolut.

George Meniuc însă ... “cântă”.

Iar cântecul, fie și orfic, tot cântec rămâne.

El rămâne cântec chiar și atunci când e supus unei transpuneri epice.

Iată de ce cred că și eforturile de a face din *Frunze de dor* un *Ion* “al nostru” sunt așijderea niște ghidușii ale criticii autohtone zis consacrate, dacă nu vor fi prefigurând cumva niște manevre cu bătaie extraliterară, dintre acelea care ar submina în continuare orice tresărire de realism și normalitate în viața culturală din Basarabia.

De fapt, întrebarea care se impune aici, cu toată acuitatea, vine dintr-o altă zonă decât cea a insinuărilor **inter** - , dar și decât cea a cozeriilor literare **intra**-generaționiste: Oare ce obligațiune și-o fi asumând – pe termen lung – partea mai lucidă a criticii literare de la Chișinău, în

condițiile în care promisiunile sincronizante ale scrisului actual de la noi devin autentice și tot mai substanțiale? De a perora că “iacă”, dacă nu azi mâine fitecinele cutare va fi un... “Cărtărescu al nostru”?

Nu, n-ar fi bine.

P.S.: Absolut bineînțeles că n-ar fi bine.

Alexandru Burlacu

În așteptarea noului val

Motto: *Nu facem decât să ne glosăm reciproc,
să ciugulim ici și colo din alții*
Montaigne

1. O literatură îngropată în cimitirul literelor chirilice

Moartea firească a *literaturii moldovenești* la sfârșitul deceniului al noulea e un eveniment care rămâne a fi conștientizat. Capodoperele gen *Dimineața pe Nistru*, *Deșteptarea*, *Tovarășul Vanea*, *Cresc etajele*, *Badea Cozma* și multe... multe altele țin deja de trecutul nostru “glorios”. Trist și dezolant e că puțini, foarte puțini prozatori riscă să-și translitereze opera. De ce? Pentru că...

Oricum, azi cu toții sunt “disidenți”. *Disidenți*, pentru că au locuit în “mlaștină”, pe “insula lui Circe”, pedepsiți sau nepedepsiți. Hrăniți cu torocală, unii au ajuns să meargă în patru labe. Alții, cum au pornit a “grohăi”, nu mai conțin. Dar păzea! În “ceața tranziției” un alt lot a început a se apleca înainte “cu toate extremele anterioare”. Doamne, mult prea mari sunt farmecele Puterii. Incredibil, dar istoria preacurviei Literaturii cu Puterea se repetă ca în toate utopiile și antiutopiile, mereu în contra timp. De aici, probabil, și presentimentul devizei: “Haideți să producem maculatură de calitate!” Astfel, dintr-un program guvernamental de editare și reeditare a operelor scriitorilor moldoveni până în anul 2000 ne-am ales doar cu un “sfârâiac” (Creangă). De fapt, nu! Totuși “Patriarhul” literaturii moldovenești și-a îmbrăcat opera în vestimentație nouă, dar aici intrăm în o altă zonă. Asupra subiectului vom reveni în mod special.

2. Din textiada ultimului timp

Disputa dintre tradiționaliști și moderniști în proza anilor '90 înregistrează mai multe momente revelatorii. Fără îndoială, polemica de creație, în ultimă instanță, constă în justificarea prestigiului unor valori literare, care trec drept “noi” sau “vechi”. Opinia mea e că proza basarabeană are două centre de forță.

Într-un cerc, mai larg, se situează romanul tradițional, de tip balzacian-rebrenian, cu un puternic mobil utopic, fantastic. (*Badea Cozma* cu “revoluție-n Bursuc mai ceva ca-n Petersburg” este doar un caz deloc bizar).

În al doilea cerc, mai restrâns, se află romanul modernist, de tip proustian – camilpetrescian. acest tip de roman e mult prea modest, chiar ne semnificativ. Și cu totul singuratic e romanul postmodernist, primele însemne ale căruia Nicolae Manolescu le depistează încă în proza lui Urmuz, T. Argheze, Mateiu I. Caragiale, M. Blecher. În cadrul acestui tip de roman poate fi plasată doar *Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache. Sincer vorbind, în linii generale disputa de creație în anii '90 se polarizează, pe de o parte, în jurul romanului tip Vasile Vasilache cu *Povestea cu cocoșul* și *Surâsul lui Vișnu* și, pe de altă parte, Vladimir Beșleagă cu *Zbor frânt* și *Viața și moartea nefericitului Filimon*. Tot aici, îl includem pe Aureliu Busuioc cu *Singur în fața dragostei*, sau mai puțin semnificativul *Lătrând la lună*. Dintre aparițiile editoriale de la '90 înapoi romanele acestea rămân, deocamdată, mai importante. Întrebat – “Cum apreciați starea prozei basarabene din ultimul timp?” – Vasile Vasilache dă un răspuns acid și dur: “Proză nu prea există. Sau e prin sertare, sau ... se scrie”.

3. Despre mainimic sau câte ceva din secretele literaturii de sertar

Literatura de sertar întârzie să apară. Odiseea editorială a mai multor romane semnate și de Ion Druță, Vladimir Beșleagă, Vasile Vasilache etc... etc... a fost o lecție pentru toți “indezirabili”. Politica editorială de editare a noilor manuscrise în cazuri speciale mai întâi la Moscova și apoi la Chișinău a dat rezultatele scontate. După strangularea revistei *Novâi mir*, după exilul și expulzarea forțată a mai multor scriitori ruși de valoare (între care cel mai reprezentativ rămâne Aleksandr Soljenițân) vidul spiritual din “centru” a fost umplut cu soli de la periferiile imperiului, etalându-se teoria literaturii sovietice multinațională ca o culme a literaturii universale. Aceștia “criticau” sistemul de pe pozițiile unui conservatorism specific prozei rurale, mult mai puțin agresiv și periculos regimului. Din perspectiva dată, “disidența” inofensivă și inocentă a prozei rurale era chiar încurajată. (Deschideți parantezele, puneți numele unui C. Aitmatov, I. Druță etc; opera

cărora e populată de comuniști, și veți descoperi cât de anticomuniști și disidenți sunt creștinii, musulmanii și toți apostolii).

Și totuși literatura **scrisă pentru sertar** nu este un fenomen cu totul străin scriitorilor noștri. Și azi rămân nevalorificate manuscrisele mai multor scriitori basarabeni. Anume literatura de sertar a unui Vlad Ioviță, Nicolae Costenco, Nicolae Vieru, Lidia Istrati, Vladimir Beșleagă, Aureliu Busuioc poate fi mai elocventă, inedită sau chiar mai valoroasă decât opera lor editată. Mari surprize nu ascund sertarele, dar scrisorile, jurnalele, cu siguranță, își așteaptă timpul publicării. Mai bine spus, doar memoriile, scrisorile și jurnalele ca mod de supraviețuire spirituală într-un mediu ostil, mai pot salva aparențele unei literaturi... inexistente (a paraliteraturii sau maculaturii noastre).

4. De la sămănătorism la neosămănătorism

Dacă e să apelăm la conceptele lui Lucian Blaga, literatura română din Basarabia ține de *cultura minoră*. Este o formulă ce cuprinde evoluția literaturii noastre în momentele ei esențiale, prin ce are ea mai rezistent și totodată mai anacronic. Deci e o literatură de inspirație preponderent rurală, cu un spațiu mioritic și un timp artistic atemporal, cu o foarte mare miză pe elementul etnofolcloric, din cercul închis al căruia nu poate ieși. M. Cimpoi vede în scriitorii basarabeni “păzitori fideli” ai fondului etnofolcloric, fond pe care-l opun noului formal. Și o remarcă esențială: “Conservatorismul basarabean are, astfel, rațiuni polemice, el fiind întreținător de ființă națională, de continuitate românească”. Nu întâmplător, Eugen Lungu în aceeași revistă bucureșteană observa că “o resurecție a ideii naționale incită, de regulă, și o resurecție a sămănătorismului, acesta renăscând din propria “cenușă”. În noua situație, când “tranziția schimbă măsura tuturor lucrurilor” (Ion Simuț) starea prozei se modifică fundamental. Ceea ce ieri era un element pozitiv, astăzi a devenit fatalmente anacronic. Anacronismul în toate aspectele lui este păcatul capital al prozei noastre. Iulian Ciocan, în eseuul său *Miorița și proza românească din secolul XX* (*Contrafort*, 1997, nr. 7-8-9), pune *Toiagul păstoriei* într-o lumină demitizantă. Prin antimioriticul ei programatic se face inconfundabilă și noua proză.

5. Câteva încercări de sincronizare (în anii '90)

Dintre romanele mai noi apărute în ultimul timp, remarcăm *Schimbarea din strajă* (1991) de Vitalie Ciobanu, *Cubul de zahăr* (1991) de Nicolae Popa, *Goana după vânt* (1992) de Lidia Istrati, *Gesturi* (1996) de Em. Galaicu-Păun și *Lătrând la lună* de Aureliu

Busuioc. Desigur toate aceste romane foarte bune în intenții sunt, în fond, ratate. (Tinerii deja au depășit acest nivel de scriitură. Ne o testează prozele lor scurte din ultimii doi-trei ani. Remarcăm aici și pe Constantin Cheianu, Iurie Bodrug, chiar și pe Dumitru-Dan Maxim). În anul 2000 nimeni nu are să-și amintească de ele dar și mai proaste sunt romanele și prozele ce nu le-am numit. Probabil, într-o literatură ce doarme și visează un *spirit critic* ar trebui declarate cele mai proaste cărți ale anului. (Pentru anul '97, spre exemplu, poate fi înaintată *O femeie își caută ... pantalonii* de Boris Druță).

6. Însemnele înnoirii: dialogul textelor

Proza noastră are de trecut mai multe handicapuri. Dar principalul e că scriitorul basarabean a înțeles o teză de bază, de fapt simplă, cum susține Adrian Marino: "...Orice text trece printr-un **pre-text**; orice text este un **intertext**; orice text este produs prin "transformarea" unui alt text; orice text este chiar "o mașină de produs texte". Aceste formule sunt conștientizate și aplicate în scriitura lui N. Popa, V. Ciobanu, L. Istrati, Em. Galaicu-Păun ș.a. Scriitorul cu "patru clase la împăratul Nicolai" nu are nici o șansă să supraviețuiască. "Un text se scrie cu texte și nu cu fraze sau cuvinte" – afirmă Philippe Sollers. O altă figură importantă a noii critici franceze, Julia Kristeva, exprimă un adevăr, aproape fără paternitate: "Orice text se construiește ca un mozaic de citate, orice text este o absorbție și transformare a unui alt text". *Gesturi* de Em. G.-P. în acest plan e foarte elocvent. Nu mai puțin inventive sunt "Cubul de zahăr" de N. Popa și *Schimbarea din strajă* de V. Ciobanu. La drept vorbind, fenomenul intertextualității e foarte vechi, dar cunoaște o amplificare deosebită în literatura secolului XX și în special în a doua jumătate.

7. Tehnica narativă și ontologie românească

Flaubert într-o scrisoare a sa mărturisește că "ceea ce i se pare frumos și ar dori să realizeze este o carte despre nimic, o carte fără suport exterior..., o carte care aproape să nu aibă subiect sau cel puțin subiectul să fie invizibil, dacă lucrul acesta este cu puțință". „Nimicul” sau ontologia nimicului devine subiectul atractiv și stimulator în proza noastră din anii '90. Badea Cozma cu revoluția lui dar și cu "complexele agro-industriale" nu-și mai află loc în spațiul basarabean. Se asimilează o tehnică nouă care presupune și o ontologie nouă. Am încercat să demonstrez aceasta în articolul *Tehnica narativă în Povestea...* lui Vasile Vasilache (*Contrafort*, 1997, nr.8). Procedeele utilizate de Vasilache sunt foarte frecvente și în proza noastră din anii '90, precum

și altele noi, pe care le remarcă Matei Călinescu: o nouă utilizare existențială sau “ontologică” a perspectivismului narativ; dublarea și multiplicarea începuturilor, finalurilor și acțiunilor narate; tematizarea parodică a autorului; tematizarea nu mai puțin parodică, dar mult mai deconcentrată a cititorului; tratarea pe picior de egalitate a acțiunii și ficțiunii, a realității și mitului, a adevărului și minciunii, a originalului și imitației, ca mijloc de a accentua imprecizia; autoreferențialitatea și “metaficțiunea” ca mijloace de dramatizare a inevitabilei învârtiri în cerc; versiunile extreme ale “naratorului îndoielnic”, utilizate uneori, paradoxal, pentru a obține o construcție riguroasă ș.a.

8. Esențele și aparențele sincronizării

Intertextualitatea nu este un colac de salvare pentru proza noastră. Nu e nici un panaceu. Evoluția prozei din Țară spre un “nou antropocentrism” cunoaște multe experimentări.

În inerția unor opinii ne mângâiem cu ideea sincronizării. Sincronizările prozei sunt niște blufuri. 3-4 romane nu fac o literatură. Suntem la vârsta însușirii unui nou alfabet al prozei. Poate că proza scurtă la acest capitol e într-o stare mai favorabilă decât marile construcții românești. Astăzi alte sunt valorile prozei orientată spre o nouă mentalitate, noi vizuini ale corporalității. Gratuitatea sau artificialitatea, extrema convenționalitate sau elementul ludic sunt acele componente ale tehnicii narrative ce vin să exprime absurditatea existenței ființiale.

9. En attendant Godot

Care e vina criticii... de Godot n-a mai venit? Poate a trecut pe alături? Poate că... va veni? Oricum, noul val nu credem să fie “al nouălea val”.

Care e starea prozei basarabene? **Ea se scrie.** În ce constă absurditatea situației? Nota Bene! Proză nu există, dar discuții putem face.

Grigore Canțâr

Proza noastră, ce-ați făcut cu ea...

Discuția despre starea prozei contemporane din acest spațiu, inițiată de revista *Basarabia*, este, indubitabil, extrem de necesară și oportună.

Deaceea e și firesc să sperăm la evoluția ei spre o variantă cât mai salutară și fructuoasă. Căci trebuie să se înțeleagă odată și odată, fie și ca la nimeni alții, adică realizând inadmisibil de târziu complexitatea momentului socio-istoric și a timpului cultural pe care-l trăiește lumea avansată, că nu ni se mai rezervă, deja mai bine de un deceniu, nici o singură clipă pentru satisfacerea – autodistructivă – a iluziei autohtone că am întreprinde demersuri substanțiale, care de fapt n-au însemnat vreo dată altceva decât un “clasic” mod de... aflare în treabă.

Îmi amintesc, pe linia acestor regrete, de o anchetă cu tematică asemănătoare celei a discuției curente, organizată de revista *Sud-Est* în anul 1994. Răspundeau la ea El. Botezatu, N. Bilețchi, Al. Busuioc și nu-mai-țin-minte-cine. Răspunsuri frumoase. Incitante. Sugestive. Dar mă întreb: Cu ce s-a îmbogățit de atunci încoace, în parametrii tipologici “șaiszeciști”, literatura română locală? Cu mult și nu prea. Cu romanul *Lătrând la lună* al lui Aureliu Busuioc, care este o carte inegală și chiar inferioară ca valoare romanului său *Singur în fața dragostei*. Iată de ce cred că este inoperant să se mai pună în cauză (im)posibile surprize pe care le-ar oferi literaturii contemporane generația de prozatori a “dezghețului” hrușciolist. Exceptând proza reprezentativă a lui V. Vasilache întâi de toate, apoi *Întoarcerea țărâniei în pământ* (I. Druță), amintitul *Singur în fața dragostei* (A. Busuioc) și *Zbor frânt* (V. Beșleagă), însuși circuitul actual al valorilor literare românești – care constituie cel mai obiectiv sistem de selectare a scrisului “sincron” – respinge restul producției autorilor menționați, adresându-le cu fermitate ionescianul **Nu!**

O mare izbândă a dumnealor, inclusiv morală, ar fi fost astăzi lansarea pe piața a unor volume de literatură memorialistică / a mărturisirilor, o dată ce destinul i-a obligat să suporte calvarul regimului sovietic. Însă din păcate manuscrisele basarabene comparabile cu zguduitorile cărți *Jurnalul fericirii* (N. Steinhardt), *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* (Ion D. Sârbu) sau *Oceanul întors* (Radu Petrescu) întârzie inexplicabil de mult în drumul lor spre tipar. Vorba poetului: De ce oare? De ce oare? Argumentul precum că jurnalul se scrie după consumarea experiențelor politice, existențiale, personale etc., că e nevoie de o anumită distanță pentru ale transforma în literatură, că mărturisirile se fac la vârsta cuvenită ș.a.m.d., nu rezistă, din moment ce încă tânărul om de cultură din România H-R. Patapievici și-a publicat *Zborul în bătaia săgeții* – un excepțional jurnal – eseu despre devenirea personalității umane în condițiile sociale ceaușiste.

Ceea ce mai publică ei acum reprezintă fie niște încercări de a-și depăși evazionismul de odinioară, fie niște probe de sfidare retroactivă a propriului limbaj esopic și a ambiguităților tehnico-narative comise –

dovadă că sunt furați de o tristă derută în fața imperativelor intelectuale fundamentale ale prezentului.

Se creează impresia că scriitorii noștri intuiesc doar, foarte vag, un fapt conștientizarea profundă a căruia ar avea o importanță crucială pentru prosperarea domeniului pe care-l profesează: Providența și istoria i-a implicat într-o ecuație socioculturală de o compexitate și o fertilitate poate nemaiîntâlnite altă dată în aceste spații. Am în vedere atât dinamica și imprezibilitatea, cu toate inerențele sale, ale lumii cu care ne confruntăm, cât și presiunea benefică de ordin cultural, pe care o exercită pretutindeni și tot mai insistent excelențele tehnice și structurale achiziționate de-a lungul vremii de literatura universală. Chiar dacă admitem că circumstanțele date au fost totuși conștientizate de unii, e cert faptul că, din motive demne de cel mai drastic examen psihanalitic, încă nimeni nu și le-a **asumat** întru creație. Iar această lamentabilă stare de lucruri nu poate fi explicată decât prin **lipsa de cultură**. În accepția cea mai gravă a temperamentului, desigur.

Numai o adecvare decisivă la dialectica celui de – *Al Treilea Val* (A.Toffler), adecvare care presupune, în mod implicit, o vastă **erudiție** și – nu în ultimul rând – un grad superior de **specializare**, ar mai putea determina apariția, și-n dulcile spații est-mioritice, a unei proze cel puțin competitive cu cea din țară.

Nu întâmplător mă refer la gradul de specializare: orice student de la filologie poate deduce lesne, în baza textelor concrete, că autorii basarabeni au evitat experiența realismului de tip camil-petrescian de exemplu; au ratat șansa prozei autoreferențiale (de altfel, pe cale de a fi depășită și aceasta); au ignorat constituția actuală **reală** a lectorului, precum și simpla lui așteptare de a fi implicat – prin efectul unei scriituri ce i-ar cere să coordoneze componentele narative incoordonabile – în economia romanului ca unul dintre personajele lui, **egal** celorlalte ș.a. La noi “e atâta jale” în spațiul epicii pentru că se mai scrie sub influența mitului fals – prăbușit peste tot în literatura secolului XX – al inspirației *divine*, producându-se astfel o proză ce nu mai răspunde sensibilității receptorului ajuns în epoca **internetului** și a paradigmei postmoderne. O bună parte a scriitorilor basarabeni refuză să înțeleagă că toate speciile epice și-au spart întotdeauna propriile frontiere și că romanul însuși, după toate revoluțiile sale, se află din nou într-un moment de criză, deci și în preajma unei reconsiderări a propriilor posibilități. *Războiul sfârșitului lumii* de M. V. Llosa este destul de revelatoriu în acest ultim sens...

Să fiu înțeles corect: nu sunt eu cel care să dea – și nu dau nimănui – lecții de naratologie. Eu consemnez doar, în calitate de cititor, câteva evidențe pe care realitatea literară și le-a însușit ca premise. Premise absolut necesare pentru scrierea unei proze competitive, dar care – după

cum dovedesc textele de sorginte interriversană – la noi au fost deseori neglijate, în favoarea unor categorii iluzorii cum ar fi “harul nativ” sau (și mai și!) “geniul locului” și alte asemenea bizarerii. Iar de aici și timiditatea în fața marilor modele ale prozei române și universale. Or, sunt convins că o altă cauză – fundamentală – a stării dezastruoase în care rămâne proza din Basarabia rezidă anume în “cumințenia” asfixiantă a scriitorilor de aici, manifestată în special față cu numele importante de aiurea.

Istoria literaturii universale a înregistrat multe exemple, soldate cu rezultate extra-ordinare, de rescriere a unor opere notorii; de însușire, în regim de respingere, a unor modele românești; sau de înfruntarea lor structurală. Spre exemplu, “iritat” de tipul de proză care o impunea F. M. Dostoievski, V. Nabokov se produce ca scriitor prin înfruntarea marelui său înaintaș. Vizitând România, același M. V. Llosa mărturisea că maestrul de la care a învățat posibilitățile formelor, ale organizării timpului, ale punctelor de vedere, ale felului cum o anumită ordine a datelor unei ficțiuni poate conferi povestirii densitate, complexitate etc. – maestrul căruia i s-a și opus – a fost Faulkner. Romanul latino-american din a doua jumătate a secolului, luat în parametrii săi mai reprezentativi, pare să se constituie – prin ingeniozitatea structurală inegalabilă - într-o replică la adresa **Noului roman** occidental, adică la adresa acelui tip de roman care spulberase tocmai structura romanescă. La o lectură atentă, proza unuia dintre cei mai valoroși scriitori români de azi, D. Țepeneag, se prezintă ca un demers orientat programatic spre înfruntarea (paradoxal!) a postmodernismului însuși – paradigma literară căreia îi aparține. Creația lui Herman Hesse este, evident, o replică polemică dată operei lui Goethe. Nu mai amintesc de Joyce... Șirul exemplurilor menționate poate fi continuat pe multe pagini. Se impune deci următoarea concluzie: una din condițiile definitorii ale succesului literar o constituie elaborarea constructului epic *în relația cu un model preexistent*.

Ei bine, eu mă întreb: care vor fi fiind modelele, fie și naționale, la care să se fi raportat – așa cum subliniază Borges, adică printr-o insistență recitativă întru a le cunoaște și a le resemnifica – scriitorii basarabeni? Atestă oare scrierile majorității lor vreun conflict fertil cu texte de valoare universală? Răspunsul ține de evidență: nu! Consider că din toată pleiada lui V. Vasilache, el e singurul care a “umblat la țâțânile prozei” acestui veac, reluând – sporadic însă și cu prudență, într-o manieră mai mult mimetică – unele tehnici narrative descoperite de prozatorii din alte spații culturale. Ceilalți șaizeciști vin în contratimp cu sensibilitatea scriitoricească cultivată în biblioteca secolului XX.

Speranțele de redresare a stării prozei autohtone începuseră o dată cu ultimele publicații ale regretatului Nicolae Vieru. Acestea prefigurau, prin realismul ironic particularizat, o mutație substanțială ce avea să se producă în scrisul său. N-a fost să fie...

Având o evidentă patină inovatorie, laborioase, dar fără a se ridica la nivelul de complexitate al prozei optzeciste de peste Prut, o treaptă nouă pe scara prozei tinere o constituiau, la momentul apariției, romanele *Martorul* (V. Gârneț), *Schimbarea din strajă* (Vit. Ciobanu) și *Cubul de zahăr* (N. Popa). Se cuvine să fie menționate în acest context și eseurile analitico – “artiste” *Supliciul absenței* și *Celula suferindă* ale lui A. Țurcanu. Pentru cititorul care urmărește procesul literar contemporan e limpede că profesionalismul respectivilor tineri scriitori este mult mai înalt decât cel al deja “clasicizaților înaintași”. Ca dovadă în plus poate servi și prestigiul intelectual al revistelor *Contrafort* și *Basarabia* pe care le redactează domniile lor. Receptivitatea la valorile selecte, riscul cultural – salutar bineînțeles – pe care și-l asumă, perseverența și tendința spre autodepășirea continuă dovedesc că dâșii își cultivă metodic curajul înfruntării unor modele literare de anvergură. Ambiția necesară și erudiția nu le lipsesc. Șansa comunicării cu lumea literară contemporană, șansă care le-ar înlesni cristalizarea unor proiecte serioase, este pentru ei una reală.

Ce rol are în funcționalitatea literaturii ceea ce astăzi se numește *textistență*, le-a sugerat-o cu mii de ani în urmă autorul epopeii *Ghilgames*. Le-a repetat-o ceva mai recent confratele lor M. Cărtărescu, explicându-le românește că termenul înseamnă o fuziune a textului și existenței într-o bandă a lui Mobus. Astfel, toată recuzita le stă la îndemână.

Deci, dum spiro spero!

Deocamdată însă, după cum spuneam, proza optzecistă din Basarabia nu-i creează concurență nici măcar aceleiași din țară. Inovatorie în intenție, realmente ea reprezintă o tatonare a posibilităților semnificante (post)-moderne, devenite demult familiare prozei “regățene”, ceea ce înseamnă că se mai rămâne la etapa exercițiului mimetic. Din ceea ce au publicat prozatorii mai tineri până în prezent nu se desprinde o viziune individualizată, clară, asupra romanului ca **gen**. Una care ar fi respectată și dezvoltată în același timp prin actul scriiturii însăși. Căci fiecă salt calitativ în literatură începe – nu-i așa? – și prin regândirea de la capăt a genului profesat, precum și a funcțiilor sale în economia istoriei contemporane.

Se conturează, aşadar, o altă criză care afectează proza noastră: criza dimensiunii *teoretizante*. Dimensiune absolut indispensabilă romanului (post)modern. Improvizările preponderent impresioniste nu mai sunt în stare să provoace cititorul. Eventual de el aşteaptă *alt-ceva*. Aşteaptă un fel de Ştefan Agopian, de exemplu. Iar acesta întârzie să vină...

Indiscutabil, nu se poate aproxima o imagine a prozei optzeciste locale, fără referirile de rigoare la romanul *Gesturi* al lui Em. Galaicu-Păun. Într-unul din articolele sale – fulger Iul. Ciocan ni-l defineşte în felul următor: “unul dintre cele mai bine scrise vreodată în Basarabia şi poate singurul de la noi care ar putea să se înscrie fără dificultăţi în paradigma prozei postmoderniste de la John Barth încoace”. Exact. Însă acele “multe detalii” despre care se vorbeşte în continuare, detalii rămase neidentificate (!), dar care cică “au un mecanism complicat de construcţie”, sunt erupţii discursive spontane şi nu au nici un mecanism de construcţie. Ceea ce mă şi obligă să împărtăşesc întru totul ipoteza formulată în finalul articolului citat: ”Se pare că pe parcursul scrierii romanului Em. Galaicu-Păun a renunţat la proiectul grandios pe care şi-l propusese”. Şi e păcat. Cum se vede, imperativul construcţiilor “grandioase” e peste puterile noastre.

Oricum, speranţele spre mai bine sunt multe.

Dacă însuşi maestrul V. Vasilache, care-şi exprimă în nr. 7-8 din '97 al revistei *Basarabia* certitudinea că proză nu prea există, afirmă în acelaşi timp (şi spaţiu) că dacă totuşi există, “e prin sertare, sau... se scrie”, atunci n-avem de ce despera.

Sertarele au fost, nu o dată, locul în care s-au întâmplat lucruri mari.

Vlad Caraman

**Bildungsromanul lui C.Stere:
considerări și reconsiderări**

Chiar din primele exegeze asupra romanului *În preajma revoluției* se atestă mai multe opinii exprimate în contradictoriu. Esența neînțelegerilor, de cele mai multe ori, ține de modelul scriiturii lui Constantin Stere.

Toți cei care încearcă să abordeze romanul din perspectiva canoanelor tradiționale încep, de obicei, printr-o întrebare tranșantă: Ce este *În preajma revoluției*? Un roman sau un jurnal beletrizat? Cu alte cuvinte, criticii întâmpină dificultăți în stabilirea hotarelor dintre ficțiuni și memorii deghizate?

O sumară trecere în revistă a istoricului problemei este revelatoare din mai multe puncte de vedere:

Ov. S. Crohmălniceanu în *“Literatura română între cele două războaie mondiale”* constată următoarele: “Darurile neobișnuite pe care le dovedise Constantin Stere de-a lungul tumultoasei sale existențe în atâtea domenii (politică, știință, gazetărie) nu păreau să fie și acelea ale unui viguros prozator.”[1, p. 408]. Acest “talent scriitoricesc notabil” iese în evidență abia la sfârșitul vieții când “bătrânii încep să trăiască deja cu amintirile...”

Ion Negoïtescu în *“Istoria literaturii române”* vede în Stere “un ideolog complex, măiestrit dominându-și intelectualitatea”, iar “deoarece *Preludiile* preced o vastă întreprindere epică, acel roman-fluviu oricum grandios, dar inegal atât în concepție cât și în scriitura sa, *“În preajma revoluției”* (1931-1936), se înțelege în parte regretul contemporanilor pentru faptul că memorialistul a cedat locul romancierului”[2, p. 209].

Filip Aderca remarcă în *“Politică și poezie”* cu prilejul seriei de romane a domnului Constantin Stere *“În preajma revoluției”*: “Rezistențele lăuntrice pe care întâiile volume ale vastului roman trăit și

scris de domnul Stere le-au biruit și doborât, erau atât de îndârjite, încât triumful poeziei lui are drept la o consemnare critică hotărâtă.”[3, p. 57].

George Călinescu, într-o reflecție fugară asupra deficiențelor romanului românesc din epocă, dezvăluie sărăcia de experiență a scriitorilor. Lipsa de experiență a romancierilor este *protejată* printr-un *academism psihologic și social*. Reputatul critic observă că e nevoie de un salt miraculos la o altă structură sentimental-afectivă a epicului. În acest context al insuficiențelor experimentale, Călinescu găsește potrivit să accentueze că anume C. Stere „a făcut acest miracol. După o viață agitată și aventuroasă, spintecă ca o noapte cu fulgere, de voluptatea acțiunii, întors pe drumul de țară al contemplației, își trăiește bătrânețea din amintiri și plâsmuire, creând pe neașteptate romanul cel mai îmbulzit de viață ce s-a putut închipui vreodată în literatura românească după *Ion* al dlui Liviu Rebreanu” [Apud: 3, p. 65].

Mimarea *academismului psihologic și social* salva doar în aparență *obiectivitatea* romanului românesc. În albia acestui adevăr, Pompiliu Constantinescu găsea convingător pe Stere tocmai „în ipostaza de romancier”, care „și-a păstrat obiectivitatea de prezentare a oamenilor și a problemelor sociale mai elocventă decât orice tendenționism direct și speculativ” [3, p. 116].

Și totuși, punctul pe *i* este pus de Perpessicius: “După Duiliu Zamfirescu cu *Viața la țară* și celelalte capitole ale istoriei Comăneștilor și după d. Liviu Rebreanu, cu *Ion* și ceea ce *Răscoala* (deocamdată) va mai povesti din biografia familiei Herdelea, d. C. Stere este al treilea scriitor care întreprinde, în literatura noastră, romanul ciclic, social. Genealogia Răuteștilor din Basarabia și aventurile îndeosebi, aceluia ce este predestinat să devie pivotul acestui roman, ale lui Vania Răutu, umplu de acum două tomuri și se opresc în pragul închisorii pe care revoluționarul nostru eroul îl trece în anul 1881. Imagine a provinciei dintre Prut și Nistru, începând cam de la jumătatea veacului trecut *În preajma revoluției* aste totodată, dacă nu și mai mult “Romanul formației sociale a lui Vania Răutu, moldoveanul cu predispoziții revoluționare, crescut în mediul mișcărilor rusești și care va avea să acorde, în desfășurarea evenimentelor, comandamentele revoluției universale cu cele a poporului căruia aparține” [3, p. 134]. Această relatare *amplissimă* asupra bildungsromanului *În preajma revoluției*, completează doar câteva goluri dubitabile ale exegezei contemporane.

Nu lipsite de interes sunt și observațiile lui Al. A. Philipide, care, antrenându-se în disputa despre romanul românesc contemporan, face mai multe constatări judicioase privind diverși factori ce au pregătit apariția și dezvoltarea lui. Un elogiu aparte *i* se aduce, în finalul reflecțiilor sale anume (sic!) lui Stere, care contribuie esențial la “consolidarea romanului și încetățenirea lui în cultura românească”,

dând o replică de creație numeroșilor prozești ale modelor literare. Despre romanul lui Stere Philipide concluzionează: „În *preajma revoluției* a venit la timp, pentru a schimba această stare de lucruri. De la primele două volume, apărute acum câteva luni, se putea vedea că *În preajma revoluției*, stă pe alte temelii decât acelea pe care se clădise romanul românesc contemporan” [3, p. 153]. Temeliile noi pe care se clădește romanul lui Stere se referă la statutul lui proteic. Metamorfozele narative și structurale de la un volum la altul atestă o bună cunoaștere a tehnicilor de construcție a romanului. Bildungsromanul de la volum la volum îi dezorientează chiar și pe criticii încercați.

Chiar și M. Ralea, care are, de la bun început, o părere favorabilă despre Stere, afirmând că *În preajma revoluției* este „romanul Basarabiei, al Basarabiei patriarhale și revoluționare de acum 50 de ani”, sau: dacă noi „cunoaștem de la Slavici, de la Agârbiceanu, de la Rebreanu, lumea, sufletul și moravurile Ardealului” [3, p. 158], apoi prin romanul lui Stere noi avem pe deplin *simplista și naiva viață basarabeană* etc., ulterior va fi mai puțin receptiv la modificările esențiale ale *arhitecturii* romanului.

În același timp, Octav Șuluțiu, fără prea mari ezitări, intuiește, din capul locului, la Stere un *roman ciclic* care poate fi judecat din două puncte de vedere, al ansamblului și al părților, pentru ca în următorul pasaj să elucideze despre romanul lui Stere în termeni categorici: “În proporția lui, fiecare volum apărut își are un sens bine precizat, ca o necesitate a fiecărui an din viața unui om” [3, p. 172]. Este o idee fundamentală care scapă tuturor exegeților timpului. Toată critica s-a apropiat de roman cu instrumente vechi. Foarte puțini și-au dat seama că realitățile naratoriale se schimbă, uneori radical, de la un volum la altul.

O părere aparte, o depistăm la Tudor Teodorescu-Braniște, un critic cunoscut în epocă. Întreaga viață a lui Constantin Stere, care i-a servit, totuși, ca izvor de inspirație pentru ficțiunea românească, este o totalitate de romane orale [3, p. 179]. Desigur, aceste romane orale sunt primul *roman scris* al lui Stere.

Inovațiile *arhitectonice* ale lui Stere sunt sesizate de Izabela Sadoveanu care plasează Bildungsromanul în fruntea unui nou gen de romane, definit *roman cu cheie*. Mai mult decât atât. Ea plasează pe Stere în prim planul literaturii române: “Când o personalitate a început cu *Introducere în studiul dreptului constituțional* și a terminat cu monumentală scriere *În preajma revoluției*, are dreptul să se înalțe în fața sa și a vieții, așa precum este și, în fine, mulțumit de sine însuși” [3, p. 163].

Șerban Cioculescu în acest sens notează: “Formulă intermediară între memorialistică și epică, romanul dlui C. Stere se apropie de sfârșit ca

una din cele mai întinse încercări de *frescă socială*, din câte s-au întreprins vreodată în literatura noastră” [3, p. 114].

Mult mai târziu, discuțiile despre problema genului operei lui C. Stere s-au reluat și în critica din Basarabia. Astfel, Haralambie Corbu, unul dintre primii la noi, găsește că deși *În preajma revoluției* se află la hotarul dintre roman și memorii, acordă prioritate, totuși, începutului românesc [5]. Oricum, chiar și în Basarabia, cu întârziere, critica observă, în ultimă instanță, începutul arhitectonic al bildungsromanului.

Mihai Cimpoi, în ideea construirii romanești, afirmă: “Demiurgismul sterist este programatic prin excelență, însemnând nu doar compulsare pe linia memorialistică a unor date documentare, ci o întreagă constelație a realului și visului, a socialului și psihologicului, a epicului și liricului etc. Sunt trei romancierii în romancierul Stere: unul al condiției umane propriu zise, cel de-al doilea al condiției subumane (al lumii penitenciarelor și satelor siberiene), și cel de-al treilea al condiției supraumane (al firilor morale superioare) [4, p. 107-108].

Opiniile criticilor citați mai sus sunt în favoarea afirmării ideii de *construcție* a textului *În preajma revoluției*, ce reprezintă caracteristicile de bază ale genului de la care se pot porni investigații multiple.

Indiferent de paradigma în care este încadrat romanul, perspectivele de abordare sunt efective și eficiente în majoritatea cazurilor, deoarece *În preajma revoluției* este o apariție necanonică din mai multe puncte de vedere.

Referințe bibliografice

1. Ov. S. Crohmălniceanu. *Literatura română între cele două războaie mondiale*. București, 1967.
2. I. Negoïtescu. *Istoria literaturii române*. V-I (1800-1945), București, 1991.
3. C. Stere. *Victoria unui înfrânt*. Ediție îngrijită și bibliografie de Maria Teodorovici. Chișinău, 1997.
4. M. Cimpoi. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chișinău, 1997.
5. H. Corbu. *În preajma revoluției. Între roman și memorii* // Săptămâna, 1997, 5 decembrie.

Fiecărei perioade istorice, în virtutea circumstanțelor, necesităților și imperativelor concrete, îi corespunde un anumit cadru ideologic, care-și lasă amprenta inconfundabilă în toate manifestările de viață ale societății respective. Societatea românească interbelică a fost dominată de ideea *specificului național*, idee ce s-a aflat la originea operei de întregire teritorială a statului român, dar și la baza unor inițiative efervescente în viața publică românească după primul război mondial. Cvasi-obsesia descoperirii și afirmării *specificului național* în toate formele de existență spirituală a națiunii întregite a marcat într-un mod impresionant în special viața literară. G. Ibrăileanu, N. Iorga, N. Crainic, dar și M. Sadoveanu, Liviu Rebreanu și alții au formulat și promovat, fiecare în felul său, adevărate platforme ideologice privind semnificația și esența specificității și unicității poporului român. *Specificul național*, definit drept un “postulat al diferențierii pe care o râvnește fiecă neam în mijlocul unei lumi în plină efervescență și emulație”, a fost considerat “creația literaturii în primul rând și în general a artelor” [1, p. 47]. L. Rebreanu generalizează o opinie comună în epocă și, concomitent motivează interesul enorm față de această idee printr-o formulă inspirată: “Literatura e filtrul magic care alege esența calităților și defectelor unui neam, care-i trezește conștiința națională și o ține vie, care fixează un neam pe un anume pământ. Literatura, pământul și sângele, iată trinitatea care reprezintă o nație în lume...” [2, p. 47].

Ideea *specificului național* a influențat și a impulsionat în mod cert activitatea publicațiilor literare ale vremii, care erau adevărate megafoane în permanenta luptă de opinii pe arena vieții culturale din România interbelică. Într-un mod aparte această idee a fost promovată de publicațiile din provincii. Presa basarabeană, de exemplu, a adoptat formula propusă de prestigioasa *Viața românească* printr-o prismă cert regionalistă. Regionalismul cultural, apreciat astăzi drept un “un dat organic al fenomenului basarabean” [3, p. 88], a fost directiva definitorie a majorității publicațiilor culturale din Basarabia, care însă nu întotdeauna considerau necesară precizarea comandamentelor regionaliste ale programului lor. Cercetarea atentă a colecțiilor păstrate ale revistelor de cultură și literatură permite relevarea mai multor trăsături comune, de natură regionalistă (sau „autohtonistă”, „basarabeană”), în dezideratele ideologice promovate, atmosfera generală putând fi reconstituită și după mărturiile participanților la “ridicarea culturală” a Basarabiei. Iorgu Tudor, publicist și scriitor, redactor al mai multor publicații periodice basarabene (*Cuvânt moldovenesc*, *Moldova de la Nistru*, *Poetul*, *Itinerar*), peste decenii

evoca în următorii termeni avântul vieții spirituale basarabene după Unire: “Revenind la țara mamă, România, “acasă”, între ai săi, noi, rătăcitorii de un secol, subjugății de ieri, am purces la lucru, ne-am înrolat la muncă grea, de început pentru a ne reclădi viața, a o clădi din temelii pe un fundament nou, național românesc. Am făcut ca această viață să se desfășoare din plin în toate direcțiile, în toate domeniile.

Sub un suflu cald, primăvăratec, au reînviat legendele, au înflorit nădejțile și doinele, străbătând codrii seculari, în ecouri puternice, umplând văile de la Nistru la Prut. S-a vestit redeșteptarea tuturor energiilor și statornicia unei ere noi, a renașterii.

Sub razele unui soare – al libertăților – limba băștinașă a început să domine peste tot: în școli, în lăcașuri, în dregătorii...

În același timp începe o febrilă activitate culturală și apar în limba română ziare, reviste, cărți literare, științifice, se țin conferințe, se joacă piese de teatru, se dau concerte...” [4, p. 5-6].

“Febrila activitate culturală” din acei ani era axată pe ideea relevării și afirmării specificului național al acestei provincii în contextul cultural românesc. Dacă până la Unire presa națională (*Basarabia*, *Cuvântul moldovenesc* (revista și ziarul), *Sfatul Țării*) din Basarabia insista să prezinte dovezi multiple ale românității acestui ținut, presa locală din deceniile următoare este preocupată mai mult de afirmarea spiritului autohton, regional în cultura națională, românismul Basarabiei constituind deja o caracteristică *sui generis* a realității. Doctrina “basarabenismului” (sau a “autohtonismului”), adică a regionalismului cultural de culoare cert locală, a fost redactată în formă coerentă și promovată cu consecvență programatică de “steaua călăuzitoare a culturii românești (din Basarabia – n.n.) din această perioadă fecundă”, revista *Viața Basarabiei* (Chișinău, ianuarie 1932 – iunie 1940; București, iulie 1940- iulie 1944), dar ecouri cert regionaliste întâlnim în presa autohtonă încă la începutul deceniului trei. Un precursor în acest sens al *Vieții Basarabiei* este publicația *Moldova de la Nistru* (“revistă ilustrată scrisă pe înțelesul poporului”, Chișinău, ianuarie 1920 – aprilie 1922).

Conform articolului programatic *Către cititori*, revista *Moldova de la Nistru* era “născută din necesitatea (trebuința) simțitoare de a da intelectualilor, celor mulți cu o știință de carte, care puțini încă au deprins limba și mai ales mulțimii de jos, norodului, hrana sufletească, de care a dus atâta lipsă, mai bine de o sută de ani”. Conștienți de starea reală de lucruri din regiune, autorii publicației au hotărât să scoată *Moldova de la Nistru* “într-o limbă cât mai apropiată și mai înțeleasă de popor”. Programul noii publicații era absolut transparent, fiind denunțat în editorialul *Către cititori*: “În paginile acestei reviste vom stăruii să dăm povestiri din viața țărănească de aici, cântece și spuse (legende)

născute în codri bătrâni ai Basarabiei, povestiri din război (bătălie) la care au luat parte moldovenii noștri, vom da bucăți din trecutul nostru sub domnia rusească, din mișcările culturale naționale pentru luminare și din mișcările politice.

Câmpuri largi va deschide revista în ceea ce privește literatura noastră și cea străină, istoria trecutului plin de suferințe și de glorie (slavă) și aceea a timpului de față încărcat de sacrificii (jertfe) din partea unor oameni de bine pe care nu se cade să-i trecem cu vederea și nici nu se poate să nu-i cunoască suflarea românească” [5, p. 1].

Cei trei ani de activitate a *Moldovei de la Nistru* au decurs în conformitate cu programul anunțat inițial, revista acordând prioritate, într-un mod absolut firesc reflectării problemelor locale și promovării cu preponderență a valorilor autohtone. În liniamentele sale generale *Moldova de la Nistru* anticipează apariția revistei *Viața Basarabiei*, care în a doua jumătate a deceniului patru va deveni, în special grație redactorului Nicolae Costenco, o adevărată citadelă a regionalismului cultural.

Viața Basarabiei a adoptat ideea “specificului național” în spiritul lui G. Ibrăileanu, completând-o însă cu o doză sporită (intermitent până la extreme) de patriotism local. Corectivul spiritului autohton, operat specificului în literatura românească în special de publicațiile locale, dar și de cele de la centru (*Gândirea*, de exemplu, încă în a doua jumătate a deceniului trei a lansat ideea autohtoniei), în programul ideologic al *Vieții Basarabiei* a căpătat contururi clare, începând cu 1934, când acest corectiv devine laitmotivul diverselor “note redacționale”, semnate cu precădere de N. Costenco. Autohtonismul, de altfel, a fost din start un principiu fundamental al activității publicației chișinăuene, care chiar în momentul debutului său își propunea să “deștelenească și să pună în lumină” fondul spiritual basarabean. Conștientizând necesitățile și perspectivele culturale locale, conducerea revistei a concretizat mereu modalitățile de promovare a spiritului autohton.

Obiectivul explorării și reconsiderării valorilor autohtone a evoluat într-o orientare doctrinară, care a devenit în scurt timp apanajul activității *Vieții Basarabiei* în perioada de apariție la Chișinău. Examinată critic, realitatea culturală locală necesită, incontestabil, un șir de remanieri importante, care, după părerea redactorilor și colaboratorilor revistei lui Pan. Halippa, urmau să fie realizate cu forțe proprii, izvorâte din adâncul “sufletului Basarabiei”, aceasta fiind condiția esențială și postulatul fundamental al autohtonismului propovăduit de gruparea din jurul revistei.

Tenacitatea polemică și verva cu care *Viața Basarabiei* a apărat ideea afirmării “specificului național”, rigurozitatea statornică a regimului de selectare și de promovare a autorilor, precum și intransigența fățișă în

raport cu publicațiile contemporane, cărora le erau impuse, în numele propășirii autentice a Basarabiei, principiile regionalismului cultural, au imprimat ideologiei literare a publicației o tentă doctrinară, manifestă în activitatea desfășurată în a doua jumătate a deceniului patru.

Încă în 1934, folcloristul Petre Ștefănuță, unul din colaboratorii neobosiți ai publicației lui Pan. Halippa, constata: “Există, astăzi, o problemă a regionalismului cultural. Celelalte regiuni românești au rezolvat întrucâtva această problemă în sensul că cercetează și cultivă tot ce prezintă o valoare culturală caracteristică regiunii. S-au organizat cercurile cu preocupări culturale și literare, reviste, ziare, în care apare regiunea cu toate manifestările ei. În domeniul culturii populare, culeg folclorul, cultivă cântecul, dansul și portul național și orânduiesc statistic, în muzee, tot ce cuprinde o mărturie asupra civilizației și culturii românești în trecut” [6, p. 59]. Basarabia însă abia urma să cultive “duhul de a cunoaște și de a prețui comorile culturale regionale”, care a inspirat politica de promovare a spiritului autohton al revistei *Viața Basarabiei*.

Disocierile operate față de actele de cultură în funcție de originea elementului creator, precum și de fondul (revendicat autohton) motivelor de inspirație, au căpătat accente profund categorice spre sfârșitul deceniului patru. N. Costenco, considerat, pe bună dreptate, teoreticianul basarabenismului, a formulat un imperativ stringent al culturii și literaturii române din Basarabia – afirmarea în plan general-național, într-un apel simptomatic pentru mentalitatea provincială: “Numai tu, cel ce simți harul firească și putere de sus; numai tu, cel care judeci din dragoste și lovești cu mâna părintelui; numai tu care te bucuri de bucuria fraților și suferi de durerea tuturor; numai tu care ai primit altoiul cu sângerarea inimii și minții tale; numai tu ești acel chemat să altoiești la rândul tău, și nu alții. Iată de ce cer eu în Basarabia basarabeni: sufletul, obiceiurile, legile nescrise, gândul, bătaia inimii, graiul trebuie să se îmbine într-o desăvârșită armonie cu aceleași elemente ale norodului. Numai de aici va ieși folosul” [7, p. 117-118]. Dincolo de exclusivismul provocator al acestei adresări, transpare o realitate și o mentalitate, care s-au fructificat în ceea ce în epocă prezenta “tânăra literatură basarabească”, iar astăzi constituie importante file ale patrimoniului nostru cultural și literar. De altfel, originea acelei mentalități ce a alimentat orientarea spre valorile autohtone a generației de cărturari și scriitori basarabeni din anii ‘30 are rădăcini adânci în trecutul provinciei: “Soarta a vrut ca norodul basarabean să aibă un tipar sufletesc specific, modelat în lupta pentru libertatea politică și dreptatea socială, pe care au dus-o toate popoarele împărăției moscovite împotriva jugului țarist, precum și în mișcările intelectualității ruse, în misticismul ei fanatic s-a încheșat și s-a oțelit sufletește elita românilor din

Basarabia. ... Tiparul sufletesc specific al basarabeianului se rezumă, în trăsături generale, la următoarele elemente: credința aproape mistică într-un ideal social ireductibil (Stere); structura cerebrală aptă pentru abstracție, de aici rigiditatea doctrinară; înclinația de a duce tezele până la ultimele ... consecințe logice și pasiune nesfârșită în susținerea și propagarea convingerilor proprii; încrezător în conștiința sa; onest din fire; un dezvoltat sentiment de pudoare; respectul, care reclamă reciprocitate, al proprietății și individualității; naiv oarecum, cu extraordinară aplecare spre idealism; fiu al paradisului ideilor ireductibile, platonician într-o măsură” [8, p. 16].

Orientarea regionalistă a *Vieții Basarabiei* este certificată și de polemicele și de adversitățile de opinii dintre publicația lui Pan. Halippa și alte publicații locale, în special *Viața Basarabiei* pe de o parte, și *Pagini basarabene* și *Cuget moldovenesc*, pe de alta. Confruntările polemice au avut la origine regimul diferit aplicat promovării elementului creator local (în paginile ultimelor preponderente erau colaborările autorilor români “străini” de Basarabia), dar și modul diferit de înțelegere a necesităților vieții culturale provinciale. *Pagini basarabene*, în inauguralele *Cuvinte de drum*, anunța că “are menirea unei publicațiuni cu caracter mai mult informativ, care înregistrează faptul literar, indiferent de proveniența lui”, pentru a cuprinde mișcarea literară din întreaga țară, deoarece aceasta ar fi fost “tocmai una din cerințele spirituale ale colțului acestuia de țară. Căci, datorită împrejurărilor, este vădită inferioritatea cuvântului românesc din orașele Basarabiei, față de alte graiuri”. Prin precizarea: “Cucerind pământul Basarabiei – la fel, cartea, cântecul și poveștile noastre sunt menite să cucerească sufletul ei” [9, p. 1], revista *Pagini basarabene* a declanșat o reacție violentă din partea *Vieții Basarabiei*, redactorii acesteia fiind vexați profund de veleitățile de “cuceritori spirituali” ale unor intelectuali “nomazi”, care neglijau sau chiar desconsiderau specificul mediului cultural autohton. (Or, scopul final comun – “ridicarea spirituală” – era urmărit după rețete diferite, uneori chiar incompatibile.)

Unirea Basarabiei a fost un fapt istoric, idealul de totdeauna al basarabenilor, și nu un proces mecanic de “cucerire”, de anexare. Cel ce n-a înțeles acest adevăr este nu numai străin, ci chiar ostil realităților basarabene. Basarabia n-are nevoie de “cuceritori” sau de “apostoli”, fie și cu cartea românească în mână, care, de altfel, întotdeauna s-a bucurat de apreciere aici. Adevărata renaștere spirituală a regiunii după un secol de deznaționalizare are loc dintr-un impuls intern, cu forțe și mijloace proprii, dar nu prin prezența “apostolilor” nechemați. Intervenția promptă și hotărâtă a lui VI. Neaga a fost susținută de majoritatea condeierilor locali, aderenți la orientarea *Vieții Basarabiei* privind problema specificului național. Obiectiv, tendința de a discuta și de a

propaga într-un mediu cât mai larg problemele de cultură generală și de literatură națională a fost un punct de intersecție a activității celor două reviste chișinăuene. Ceea ce le situa de părți adverse ale baricadei era modul de materializare a unui obiectiv comun. După Pan. Halippa, o revistă de provincie, conștientă de rolul său, “trebuie să scoată în evidență problemele locale”, pentru a le înfățișa opiniei publice din țară, să fie deschisă tuturor “mânuiților condeiului din regiune care râvnesc să-și spuie cuvântul în arta scrisului”. Fără a știrbi ceva din caracterul fundamental al publicației, care rămânea “o revistă de studii istorice, geografice și economice și, totodată, de literatură pur și simplu, cu toate genurile ei”. Pan. Halippa declara necesare și binevenite contactele cu Institutul Social Român din Basarabia, care studia realitățile sociale și culturale ale provinciei, fapt ce putea fi utilizat pentru limpezirea “fondului românismului și culturii naționale românești” prin prisma afirmării spiritului autohton. Evident, “invazia” notorietăților din afara provinciei, salutară sub aspectul reprezentării literaturii contemporane și a valorii operelor lor, era inacceptabilă în sensul impunerii în viața literară basarabeană a unei ierarhii valorice, care ar fi marginalizat reprezentanții autohtoni. *Pagini basarabene*, deși refuza să adopte un program anume, deja prin înregistrarea faptului literar “indiferent de proveniența lui”, opunea un alt punct de vedere autohtonismului *Vieții Basarabiei*. Polemica dintre cele două reviste a continuat pe parcursul anului 1936, axându-se și în jurul problemei fondării Societății scriitorilor basarabeni, polarizarea opiniilor fiind o expresie a resurecției ideii “specificului național” în presa literară interbelică.

Confruntarea cu revista *Cuget moldovenesc*, care apărea la Bălți sub cârma lui Petru Stati, a avut un motiv similar cu cel al polemicii cu publicația lui Leon T. Boga. Într-o notă laconică, dar vitriolantă, publicată la rubrica *Cronică* și semnată cu pseudonimul Rafail Radiana de redactorul N. Costenco în nr. 3-4 din 1937, era criticată practica revistei lui P. Stati de a apela la autori din alte regiuni. Analizând sumarul unui caiet al *Cugetului moldovenesc* (A.IV, 1937, nr. 12), N. Costenco constată preponderența numelor unor condeieri neautohtoni. Conform principiilor adoptate și promovate de *Viața Basarabiei*, o asemenea situație era mai mult decât indezirabilă, fiind interpretată drept un factor de subminare a inițiativelor intelectualilor autohtoni: “Revista *Cuget moldovenesc* este un produs semnificativ a ceea ce vrem să numim “antibasarabenism”. Antibasarabenism, că nu dă posibilitate elementelor băștinașe să se afirme pe teren literar-cultural. Nu admitem și nu va admite nici un basarabean, ca în provincia noastră să se facă începuturile de ridicare culturală sub apostolatul unor oameni venetici, străini prin instinct, - nu conștient, care presupune interes, - de aspirațiile naționale și interesele particulare ale basarabenilor. Dacă

doriți (cine?) noi vrem să parvenim (dacă a fi conducător și stăpân în propria ta casă înseamnă parvenire), să fim mari, - dar nu cu ajutorul fustelor sau, mai bine, fustanelor unui Petre Stati. Prin noi înșine – asta e lozinca momentului de față a tinerilor basarabeni” [10, p. 77]. Concluzia finală este că publicația de la Bălți “ar trebui să fie colectorul spiritualității din Basarabia de Nord, nu pepinieră de nume exotice”. Recalcitranta criticului de la *Viața Basarabiei*, după toate probabilitățile, a avut ecouri imediate, deoarece în numărul următor (nr. 5-6) N. Costenco, semnând cu același pseudonim, avea să constate cu un ton apreciativ că nr. 3-4, 1937 al *Cugetului moldovenesc* atestă schimbările solicitate în ținuta publicației aflate sub veghea criticii. Simulând o indiferență degajată față de reacțiile posibile la intervențiile *Vieții Basarabiei* (“Nu știm în ce măsură înrăurește pe cutare sau cutare confrate opinia exprimată mai mult sau mai puțin aspru a celui care recenzează sau face observațiile convenite unei publicațiuni ..., nu știm dacă opinia noastră a fost calificată ca izvorâtă din rea credință, nici dacă suntem socotiți incompetenți și opinia noastră inutilă...”[11, p. 78]. În realitate poetul chișinăuian rămâne fidel orientării cristalizate îndeosebi începând din 1934 (când devine redactor). În numărul recenzat al *Cugetului moldovenesc* era publicat articolul *Localism* al lui Alexandru Vicol, care examina problemă actuală, cea a întregirii Basarabiei în viața culturală a țării. După părerea lui N. Costenco, care opta pentru o integrare cu mijloace proprii, “dl Vicol a adoptat voroava cumpătată a diplomatului, pe furca cumpenei, dând soluția unui compromis...” Tenacitatea și verva polemică cu care colaboratorii *Vieții Basarabiei* au apărat ideea autohtonistă, rigurozitatea statornică a regimului de selectare și de promovare a autorilor, precum și intransigența fățișă în raport cu publicațiile contemporane, cărora le-au fost impuse, în numele propășirii autentice a Basarabiei în contextul general românesc, principiile menționate, au imprimat ideologiei literare a publicației accente doctrinare, în special în ultimii ani de apariție la Chișinău.

Divergențele dintre revista chișinăuiană și *Cuget moldovenesc* nu au avut un caracter constant, exploziile temporare de animozitate fiind declanșate de optica diferită a celor două publicații aplicată în raport cu modul de integrare a Basarabiei în viața culturală a țării. În ultimii ani de apariție *Cuget moldovenesc* preia aproape în întregime platforma regionalistă a *Vieții Basarabiei*. “Crearea centrelor regionale, făcând cu putință o mai rapidă și mai eficace selecționare a valorilor”, este considerată “un fenomen de o însemnătate crucială”. Cronicarul *Cugetului moldovenesc* constată, cu statut de valabilitate generală, că “toate publicațiile literare ce osârduiesc în cuprinsul țării sunt impregnate în spirit și simțiri naționaliste, desigur cu particularitățile lor

locale, cu aporturile lor diferite, dar tocmai prin diversitatea aceasta, mai în stare de a reda fizionomia realității culturale românești” [11, p. 147]. Contribuția provinciei (regiunii) în viața culturală a țării, apreciată ca absolut necesară pentru asigurarea policromiei firești a culturii naționale, este tot mai imperios solicitată, astfel fiind perpetuate în fapt dezideratele esențiale ale regionalismului cultural.

În anii '30 sub stindardul regionalismului cultural s-au înregimentat, în mod declarat sau subteran, majoritatea) cu excepțiile deja menționate) publicațiile locale *Bugeacul*, *Familia noastră*, *Generația nouă*, *Poetul*, *Itinerar* etc. O datorie morală se considera “punerea la loc de cinste a problemelor culturii locale”, “crezul” regionalist al presei autohtone fiind rezumat, în opinia noastră, într-o notă redacțională, publicată în paginile revistei bolgrădene *Bugeacul*: “O revistă literară regională trebuie să fie scrisă în întregime de scriitorii regiunii unde apare, rostul unei atare publicații este să oglindească geniul acelei regiuni. În paginile ei trebuie să-și dea întâlnire toate talentele locale” [12, p. 72-73]. Această constatare necesară pentru înțelegerea rosturilor presei culturale și literare românești în Basarabia interbelică a fost prilejuită de apariția, la Bolgrad, a revistei de cultură *Moldavia* (director – Ioan Șt. Botez, redactor – Vladimir Cavarnali). Din articolul programatic al acesteia aflăm că “apariția unei reviste cu preocupări de literatură și de cultură în general, în care să se promoveze forțele creatoare nu numai din această regiune, ci și din alte părți ale țării, și prin care să se difuzeze în cât mai largă măsură cultura națională era o impetuoasă necesitate, imediat, însă, precizându-se că *Moldavia*, “regionalistă” prin nume, va pune în valoare specificul regiunii, dar va căuta să se integreze complet în viața culturală a țării” [13, p. 1]. “Integrarea completă” este concepută prin propagarea și promovarea în paginile acestei publicații a operelor scriitorilor români consacrați, alături de realizările literare ale autorilor locali și alături de “folclorul poetic și muzical” al regiunii. Priorități identice s-au aflat la originea activității majorității publicațiilor literare și culturale basarabene din anii 20-30, diferența rezumându-se doar la ponderea lor în conținutul anumitei reviste. Astfel, “țelurile primordiale, neabandonate o clipă”, ale celei mai “regionaliste” (prin titlu, dar mai ales prin orientare) reviste din Basarabia interbelică – *Viața Basarabiei* în permanență “au vizat promovarea complexului de calități ale norodului basarabean, înfățișând întregii pături românești un interesant specific regional” [14, p. 2]. În al treisprezecelea (și, fatal, ultimul) an de apariție redactorii puteau afirma cu tot temeiul: “Drumul parcurs ne îndreptățește să credem că, fără să fi impus colaboratorilor noștri anumite restricții, am slujit cu fidelitate acest ideal, pentru că n-am văzut în atingerea lui o înăbușire a specificului național, ci, dimpotrivă, o reliefare a trăsăturilor caracteristice care să dea suma valorii acestuia.

Revista *Viața Basarabiei* a fost și ține să rămână așa cum a definit-o presa: “Plămânul spiritual al Basarabiei”.

Paralel cu publicarea unui prețios material documentar, istoric și memorialistic, revista a cultivat proza literară și poezia, (...) s-a onorat încurajând tineretul și nu s-a dovedit exclusivistă în tratarea colaboratorilor din diferite părți ale pământului românesc, *Viața Basarabiei* înțelegând să înfrățească sub bolta acțiunii sale talentul și onestitatea, convergând spre respectarea și menținerea caracterului ei de revistă în slujba unei provincii, în fiecare primind elementul basarabeian” [15, p. 2]. Semnificativă în acest context pare și aprecierea dată ulterior (în 1955 (!), după arestul din iunie 1941 urmat de “experiența siberiană”) de N. Costenco publicației: “revistă lunară, de cultură generală și literatură, cu pretenția de apolitică, în fond, făcând o politică regională...” [16, p. 69].

Afirmarea în context general românesc a diferitelor regiuni ale țării, care își cucerise recent unitatea și integritatea națională a avut ca imperative axiale cercetarea și punerea în lumină a locurilor relativ puțin cunoscute, a microuniversurilor specifice spiritualității și mentalității regionale. În fine, regionalismul cultural reprezintă o căutare a ființei naționale, o investigație realistă, care permite unei literaturi naționale să se realizeze ca un tot unitar și să capete rezonanțe universale.

În pofida particularităților și chiar a contradicțiilor înregistrate, presa literară basarabeiană din anii 1918-1940, subordonată în totalitate orientării tradiționaliste preconizate de *Sămănătorul*, *Viața românească* și *Gândirea*, a propovăduit în permanență, prin prisma regionalismului cultural, idealul afirmării Basarabiei pe arena culturii și literaturii naționale, contribuind astfel la reanimarea vieții spirituale autohtone, la reala integrare a acesteia în context general românesc. Dincolo de declarațiile incendiare și interpretările exagerate, promovarea spiritului autohton a constituit condiția esențială a menținerii fenomenului spiritual basarabeian pe linia de plutire, doar astfel materializându-se reala întregire a spiritualității românești, care este sinteza tuturor contribuțiilor creatoare, inclusiv ale Basarabiei.

Referințe bibliografice

1. *Atitudini și polemici în presa literară interbelică*, București, 1984.
2. Idem.
3. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chișinău, 1997.
4. I. Tudor, *Mișcarea cultural-socială în Basarabia*, ms. Iași, B.C.U.
5. *Moldova de la Nistru*, 1920. – Nr. 1.

6. *Viața Basarabiei*, 1934. – Nr. 2.
7. *Viața Basarabiei*, 1934. – Nr. 7-8.
8. *Viața Basarabiei*, 1937. – Nr. 3-4.
9. *Pagini basarabene*, 1936. – Nr. 1.
10. *Viața Basarabiei*, 1937. – Nr. 3-4.
11. *Viața Basarabiei*, 1937. – Nr. 5-6.
12. *Bugeacul*, 1939. – Nr.6.
13. *Moldavia*, 1939. – Nr.1
14. *Viața Basarabiei*, 1944. – Nr. 1.
15. Idem.
16. N. Costenco. *Povestea Vulturului*, Chișinău, 1990.

Grigore Canțâru | Glose la Nichita Stănescu

Mai mulți reprezentanți ai criticii literare l-au plasat pe Nichita Stănescu sub semnul lui Eminescu, în speranța de a provoca înțelegerea mecanismelor interioare ale poeziei sale, adecvarea la orizonturile lui vizionare sau conștientizarea dimensiunii valorice a acestui poet care, într-o confesiune de tinerețe, își exprimase teama de a nu ajunge... “marele poet” pe care și l-a “construit” [1, p.206].

Se spune că “poezia lui din primele trei volume are o viziune eminesciană” (Eugen Simion); că este un “eminescian prin căutarea absolutului cu ajutorul unui metalingvism” (Mihai Cimpoi); că “poemele sale din urmă asimilează inserturi de extracție eminesciană” (Cristian Moraru) ; că a impus o meditație “care numai la Eminescu a mai dobândit dimensiuni atât de complexe” (Ștefania Mincu); că anume în totalitatea-i de tip postmodern “își găsește corespondentul perfect totalitatea romantică eminesciană” (Corin Braga) ; că “seamănă cu Eminescu prin faptul că ambii au schimbat profund destinul poeziei contemporane lor”(Alex. Ștefănescu), opera sa reprezentând – la fel ca și cea a unui Arghezi, Blaga sau, mai ales, Ion Barbu – una dintre ”mutațiile” (Ioana Em. Petrescu) fundamentale în poetica posteminesciană.

Ioana Em. Petrescu este exegetul (poate singurul) care, abandonând definitiv ideea studierii “surselor” și “influențelor”, precum și pe cea a exhaustivității, “ultimei metode” , a relevat cu atâta originalitate și rafinament critic semnificațiile profund culturale ale eminescianismului post-eminescian, iar în ultimul capitol din remarcabilul studiu *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, analizând în special

eminescianismul lui la N. Stănescu, cercetătoarea semnaleză (ca pe un fapt oarecum inedit, dar lăsat încă în penumbră) caracterul lui “dialogic”, sugestia fiind una dublă: primo - că fenomenul se deosebește prin ceva important de eminescianismul reprezentat de Blaga, Arghezi și Ion Barbu; secundo - că dialogul lui N. Stănescu cu Eminescu, desfășurându-se sub formă de intertext, depășește domeniul poeziei, din moment ce intertextul poate fi considerat “un fel de limbaj al ființei reactivat într-o nouă rostire individuală” [2, p.232].

Dacă adoptăm această “viziune” a Ioanei Em. Petrescu, vom “vedea” în confruntarea poetului modern cu universul eminescian o formă de dialog ontologizat ca expresie a intenției sale (aproape etalată) de a face pasul – limită și în această direcție. Că are această intenție sau nu are acoperire în substanța poeziei – unicul spațiu valoric ce i-ar justifica-o – e o altă problemă. Cert este însă faptul că cele mai numeroase aluzii și citate eminesciene, integrate în textura liricii proprii cu un efect semantic atât de tulburător, le întâlnim la Nichita Stănescu, el fiind unicul poet în literatura română care l-a mai și tematizat pe Eminescu. Avem în vedere o tematizare nu ocazional-festivă sau hagiografică (de care a fost tentat totuși în unele eseuri), ci una tot ontologizată. Iată un singur exemplu în acest sens:

Tu n-ai murit
pentru că eu sunt trupul tău,
care vorbește cu vorbele tale.
Când drag î-mi este mie pe lumea asta,
cu iubirea ta mă gândesc la amorul tău,
Mihai, dacă ai ști cât de tare îmi lipsești,
ca și ochilor, ca și pietrelor, ca și curcubeelor!

.....
Mihai, tu care ești mai tânăr decât mine,
gândind în vorbele tale nu mă lăsa să
îmbătrânesc!

.....
M-a apucat apoia pietrelor, apoia ierburilor.
M-a apucat apoia fructelor de toamnă, Mihai.
Himera trebuie să guste această apoie coaptă
și miezuroasă.
Creierul său sâmburos al acestui apoi
nu este un creier descreierat.

.....
ca dovadă inima ta ce a făcut pat din creierul meu,
ca dovadă singurătatea mea,
care nu credea să-nvăț a muri vreodată.

Subiectul liric din această vibrantă epistolă *Către Eminescu* nu este un “trimbulind” exprimându-și ludic ideea bizară a “reîncarnării” lui Eminescu, ci e unul profund marcat de experiența eminescianismului, adoptat ca ipoteză ontologică și resimțit acum ca o povară și o grea suferință; de unde și invocarea “mai tânărului Mihai”, ca o condiție a menținerii în starea “de cântec” în transcenderea spre moarte, spre această transtemporală “apoiie”. Subiect “învățând eminescianismul” și “dovedind” prin această cumplită “singurătate” autenticitatea și sensul neființei (“creierul” căreia “nu este un creier descreierat”), el se identifică în final, prin actul re-rostirii primului vers din *Oda (în metrul antic)*, cu idealul invocat.

Atât tematizarea lui Eminescu, cât și citarea abundentă - inclusiv sub forma reeditării întocmai a unor titluri (*O călărire în zori, Odă în metrul antic*)- funcționează la N. Stănescu în direcția unui eminescianism i-mediat, rădăcinile căruia trebuie căutate în chiar scenariul lui ontologic în care nu mai există poeți în înțelesul comun, ci doar “personalități exprimând – metalingvistic - impersonalitatea” [3 p. 582] sau “iubitori de poezie” în experiența existențială a cărora se relevă, etern, Eul - Unic, rolul unui asemenea “ales” în spațiul spiritualității românești atribuindu-i-se exclusiv lui Eminescu. Deci, trăirea i-mediată a eminescianismului ar urmări perpetuarea acestuia peste timp și sublimarea lui în acte semantico-estetice inedite.

Privite într-o atare perspectivă, par să aibă anumite semnificații, complementare gândirii poetice, și momentele de joc actoricesc (nu de ... “comportament infantil”, cum au fost numite insinuant fără a li se întrezări motivațiile existențiale) în care Nichita Stănescu, oferind autografe sau distincții în scris (ce se numeau “Ordinul lui Eminescu...” și “Steaua albastră a nordului, Luceafărul”) le semna “...lui Mihai de la Mihail” (M. Cimpoi) sau “... de la Mihai Eminescu” care “știe el ce face” (M. Bandac). Asemenea momente, de natură biografică, dar foarte frecvente în viața poetului, par să se constituie într-un limbaj – un fel de limbaj ritualizant sugerând conștiința dimensiunii eminesciene a propriei personalități creatoare.

Poet inegal în opera sa, dar tinzând mereu spre o superioritate categorică atât față de contemporaneitatea literară, cât și față de sine însuși, - nu din grandomanie, ci din convingerea că aceasta e o condiție a probității celui ce-și revendică un destin creator (“Dacă orice poet adevărat n-ar crede despre sine că este cel mai mare poet, ar fi o farsă și o minciună tot ceea ce scrie dânsul”) [3, p - 559], N. Stănescu se va afla

, în mod programatic, într-o permanentă stare de radicalitate și față de înaintași (inclusiv Eminescu), prin impunerea unui nou tip de poetică (numită în nichitologie “poetică pulsatorie”, sau “a rupturii”) și prin resemantizarea totală, pretins epuizantă a noțiunii de poezie. (Merite inovatorii comentate minuțios de Ioana Em. Petrescu și, respectiv, de Ștefania Mincu). Însă această întreprindere temerară nu-l împiedică să-și reclame, cu insistență, legătura dialectică – extrem de complexă – cu tradiția în general și cu Eminescu în special. Volumul eseistic selectiv *Fiziologia poeziei*, dar mai ales *Cartea de recitare* inclusă în acest volum, prezintă, în sensul dat, o mărturie, în plus. Vorbind aici despre informația și formația sa culturală, meditănd asupra propriei “genealogii” poetice, N. Stănescu îi va numi ca “blocuri etice masive și gânditoare”, care i-ar fi determinat istoricește apariția, pe Văcărescu și Cîrlova, pe Arghezi, Bacovia și Ion Barbu, dar mai presus de toți în această ierarhie va fi situat, întotdeauna, “Eminescu cel mare”. Or, atât scriitorii preeminescieni, cât și cei posteminescieni, fiind resimțiți ca “monade” determinante, n-au fost asumați ca modele perene la care să se fi raportat permanent verificându-și propriile performanțe. În viziunea sa, numai numele de Eminescu a devenit “criteriu de apreciere” [3, p. 230], adică un etalon demn de urmat.

De fapt, N. Stănescu n-a căutat niciodată în literatură modele. Cel eminescian i-a survenit – prin forța geniului – în mod firesc, iar survenindu-i, n-a fost însușit de poetul modern ca model literar, ci cu precădere ca model ontologic, în fața căruia toate celelalte sisteme de gândire i se par doar construcții experimentale sau ontologii particulare prea apropiate de simpla reprezentare poetică. Asimilarea, în cărțile sale reprezentative, a unor inserturi de sorginte eminesciană ce gravitează în jurul versului *Nu credeam să învăț a muri vrodată*, precum și detectarea în creația altor poeți a unor asemenea versuri echivalabile “necuvântului” – cum ar fi *Eu cred că veșnicia s-a născut la sat* (L. Blaga) sau *E timpul, toți nervii mă dor* (G. Bacovia) – constituie încă o dovadă a faptului că poetul a căutat în literatura înaintașilor mai curând acel misterios “altceva” – virtual ori manifestat accidental – care ar corespunde concepției sale asupra “naturii” poeziei *Caut în lectură ceea ce mă legitimează ca artist* [3, p. 547] și care să nu fi fost valorificat încă de nimeni, asumându-și, prin aceasta, curajul (și riscul) unui alt model poetic totalizator, spre încercarea de a-l “înfrunța” în perspectivă (în ciuda propriilor afirmații canonizante despre Eminescu) chiar și pe autorul *Odeii (în metrul antic)*. Merită atenție, pe linia afirmațiilor de mai sus, și unele confesiuni ale poetului însuși, ele dovedindu-se destul de relevante. Spre exemplu: “E adevărat că ne interesează cum respira el (Eminescu – n.n.). Vrem să învățăm cum respira el. Cine știe, poate vom putea și noi scrie *Luceafărul*, sau *Glossa*

sau *Kamadewa*. Dar *Luceafărul* 1-a scris el...” [3, p. 237]. Sau: “...cercetarea atentă a postumelor ne indică câteva posibile cărări însemnate de el și nestrăbătute încă în contemporaneitate” [3, p. 412].

Surprinde în asemenea confesiuni stănesciene vizând raportul său cu Eminescu și faptul că N. Stănescu nu mai plătește tribut vechilor concepții romantice despre originalitatea divină a scriitorului, el impunând eventualilor comentatori perspectiva evoluției interioare a literaturii. E de menționat, în acest sens, binecunoscuta “lecție covârșitoare de estetică” pe care i-a dat-o I. Barbu, îndemnându-l să prefere *Oda (în metrul antic)* înaintea *Luceafărului* – lecție care, însușită fiind, i-a produs brusc “relevația unui Eminescu profund, etern și în același timp măreț și de toate zilele” [3 p. 412], *Luceafărul* rămânând, în opinia ambilor mari poeți inovatori, “o pânză de epocă, amplă, în carte s-a folosit mult albastru de Prusia, care s-a înnegrit odată cu vremea, iar pânza a căpătat pe ea unele fisuri, devenite sacre, amintind mai mult de spiritul unei epoci decât de eternitate” [3, p.412]. Chiar dacă această evaluare a celor mai importante opere eminesciene mai rămâne discutabilă, ea se remarcă prin tratarea *Odei...* ca potențial semantic cu infinite posibilități de manifestare variată în literatura posterioară. Întrebat la vârsta maturității creatoare care este cea mai frumoasă poezie pe care a scris-o vreodată, N. Stănescu va răspunde de-a dreptul șocant: *Odă (în metrul antic)* de M. Eminescu [4, p. 82]. Să fie răspunsul o simplă mostră de exprimare înadins ludică, atât de caracteristică poetului? Sau e unul semnificativ – fapt ce ar naște alte întrebări: ce fel de (re) scriere are în vedere? Una literară, aplicând regimul stilistico-semantic eminescian propriilor texte, sau una “hemografică” (citește – ontologizată), reeditând “cu sine însuși”, pe plan existențial mesajul *Odei...*? În viziunea lui aceste două moduri de a scrie sunt identice; **între poeticitate și implicarea ontică nu mai există nici o diferență.** Astfel, poza de “coautor” târziu al *Odei (în metrul antic)* devine expresia identității cu Eminescu în ceea ce se poate numi *d e s t i n c r e a t i v* – ipostază ce se menține, subtextual, în aproape toată opera stănesciană.

Momente în bună parte extraliterare, aluziile cu privire la perenitatea *Odei (în metrul antic)* n-ar suscita atîta atenție, dacă n-ar fi fost reluate insistent în microeseuri, poetul configurând ideea că anume acest text constituie punctul de plecare și termenul de referință al universului său imaginar. Dar temeiul sigur prin care s-ar justifica o asemenea revendicare îl constituie, indiscutabil, opera poetică, întrucât anume valențele ei semantice intertextuale sunt în măsură să confirme declarațiile strict ocazionale ori speculative. În aria poeticității, orice tip de relație (inclusiv cea paradigmatică) se relevă cu mai multă pregnanță. Însă înainte de a interveni în această materie, e necesar a preciza că eminescianismul de tip intertextual, cultivat de N. Stănescu,

aspirând să repete – la limită – o experiență poetică dominantă, se deschide, în același timp, spre un spațiu mai larg, în care poezia realizează necesitatea propriei avansări și chiar a autodepășirii ca noțiune. Prin poetul *Necuvintelor* poezia se transformă din text în discurs oral (el își dicta poeziile), oralitatea presupunând “o mai mare intensitate a comunicării” [3, p. 557], iar ca noțiune ea se transformă din artă a cuvântului în “tensiune semantică spre un cuvânt... pe care nu l-a găsit” [3, p.557]. Cu alte cuvinte, N. Stănescu reprezintă acea “mutație” în gândirea artistică, prin care poezia se transformă din reprezentare în act – ceea ce echivalează, într-un anumit sens, cu re-instaurarea “viziunii (a unei noi viziuni. – n. n.) în locul vederii”, dacă e să raportăm acest merit fundamental la cel eminescian în formula Ioanei Em. Petrescu.

Așadar, obsesia Eminescu mai însemnează la N. Stănescu și prilejul unui alt mod de a concepe poezia. Dialogul cu *Oda (în metrul antic)* va sta sub semnul căutării unui alt-Ceva, a ineditului ce ar concura cu universul eminescian. Anume în acest sens vorbeam anterior de o “înfruntare” a lui Eminescu - o înfruntare prin căutarea și instaurarea unui alt concept de poeticitate, capabil, la rândul lui, să antreneze alte mutații pe plan literar, să marcheze destinul literaturii posteroare. Condiționat de această ambiție, poetul modern va avea revelația poeziei “metalingvistice”, care în opinia sa la Eminescu ar fi doar sesizabilă în *Odă...*, în *Kamadeva* și în unele postume. Prin valorificarea amplă a acestui tip de poezie (o valorificare deschizând noi posibilități limbii române, el î-și relevă propria statură de inovator rămânând fidel crezului său artistic, potrivit căruia valoarea unui scriitor constă “nu în copierea maestrului, ci în dezobișnuirea de maestru” [5, p. 280], în aspirația de a scrie “cu sine însuși”, ontologizând tensiunea metamorfozelor universale, așa cum ar fi încercat Eminescu în aceleași postume. Ambiția “înfruntării” se va reduce deci la continuitate – o continuitate prin promovarea cu elocvență (post) modernă a poeziei care “nu ține de cuvinte”, dar care, “din disperare” își manifestă palpabilitatea în acte semantice de genul *Nu credeam să-nvăț a muri vrodată*. Procesul va urmări - ca încununare finală – reînsușirea și ruperea definitivă a acestui tip de poezie de spațiul ei original și e condiționat, după cum am mai spus, de curajul unui alt model poetic totalizator, lansat ca o soluție la “disputele” – uneori acerbe – dintre modernism și romantism în poezia românească și nu numai a sec. XX: “...făcând calcului trist că se împlinesc 90 de ani de când Eminescu nu a mai scris real, scria poetul în 1979, cred că în acest an (atenție! – an în care scria deja tulburătoarea carte a “învățării morții” *Noduri și semne*, apărută abia în 1982. – n.n.) el se va naște din nou de la început... Eu am venit pe lumea limbii românești ca să-l vestesc” [6, p.66].

Citând, în serviciul propriilor cercetări, același pasaj din *Hemografie*, Corin Braga vede în el ideea de “înaintevestire” al lui Eminescu însuși “ca mesia în spațiul limbii românești” [7, p. 277]. E frumos. Dar se pare că exegetul a fost indus în eroare de verbul “a vesti”, care mai înseamnă și a înfățișa, a reprezenta pe cineva prin sine. Or, din contextul eseului reiese că N. Stănescu nu-i atribuie asemenea rol mântuitor lui Eminescu, ci conștientizează și î-și asumă personal imperativul unui alt model poetic de avengură și rezonanță eminesciană – proiect a cărui realizare va începe prin exploatarea posibilităților moderne ale poeziei, pe care abia le-a însemnat “ultimul” Eminescu. Paradoxală totuși, în esența ei, această continuitate va consista, practic, în re-dimensionarea “critică” a eminescianismului în baza *Odei (în metrul antic)*, poemul fiind conceput ca o formulă ce-l conservă într-o stare condensată la maximum.

Se impune deci – la intervenția analitică în sintaxa poeziei eminesciene, în mecanismul ei interior de devenire și funcționare – o raportare constantă a acesteia la *Oda...* eminesciană – “bloc semantic” ce constituie arhetipul generativ al universului stănescian. Or, în parametrii săi reprezentativi, creația lui N. Stănescu pare să-i legitimizeze pretenția re-scrierii *Odei...*, dacă prin “re - scriere” se are în vedere nu o reproiectare a ei în manieră mimetică, ci reactivarea poemului în toate articulațiile semantico-filozofice, cu tendința – tot mai accentuată de la *Elegii* înapoi – de a-i sublima mesajul, prin transgresarea lui în spațiul onticului.

Procesul se va desfășura într-un regim de permanentă confruntare cu *Oda...*- arhetip, configurându-se, gradat, după principiul concentric, în câteva “unde intertextualizante”.

În cele ce urmează îl vom urmări, verificându-l “pe text”.

Principalele unde intertextualizante, adică hipertextele rezultate în urma reînsușirii creative a *Odei (în metrul antic)*, schițate în ordinea gradului de amplificare și nuanțare semantică a textului eminescian, ar fi următoarele:

Odele-replici i-mediate – (1) *Odă în nici un fel de metru*; (2) *Dialog cu Oda în metrul antic*; (3) *Oda în metrul antic*.

11 Elegii (Cina cea de taină), având corespondențe tensionale și similitudini semantico - vizionale cu *Oda (în metrul antic)*.

Ciclurile poetice reprezentative, luate într-un ansamblu semantic coerent, în ordinea corespondentă arcului tensional - vizionar al *Odei...*

(Acestea ar fi: (1) *11 Elegii, Sensul iubirii, O viziune a sentimentelor*; (2) *Dreptul la timp*; (3) *Oul și sfera, Laus Ptolemaei, Necuvintele*; (4) *În dulcele stil clasic*; (5) *Noduri și semne*).

Acest grandios proces de re-valorificare a *Odei (în metrul antic)*, pe o spirală semantică mai nuanțată este perfect verificabil pe text.

Vom reveni asupra subiectului într-un alt volum al analelor.

Referințe bibliografice

1. Dumitrescu Aurelian Titu. Nichita Stănescu. Atât cât mai știm noi. – București, 1989.
2. Petrescu Ioana Em. *Eminwscu și mutațiile poeziei românești*. Cluj-Napoca, - 1989.
3. Stănescu Nichita. *Fiziologia poeziei*. București, - 1990.
4. Stănescu Nichita. *Album memorial*. București, - 1984.
5. Stănescu Nichita. *Antimetafizica*. București, - 1985.
6. Stănescu Nichita. *Respirări*. București, - 1982.
7. Braga Corin. *Orizontul imaginar*. – Sibiu, 1993.

poetică

Aliona Grati

| Apele în imaginarul Magdei Isanos

În poemul *Imnuri pentru pământ* Magda Isanos își anunță programatic temele predilecte ale poeziei sale: “Acum vreau să cânt / *imnuri pentru pământ, / păduri și izvoare /... Răcoarea nopții, stelele nestinse, / într-un cuvânt le-aș voi cuprinse.*” “Izvorul”, în genere, apa,

ocupă o poziție fundamentală în universul poetic al Magdei Isanos. Elementul acvatic este prezent aproape în toate poemele sale. Oceanul, marea, lacul, râul, ploaia ș. a., nu sunt însă simple reprezentări sau amănunte peisagistice, ci incifrează anumite semnificații cu substrat metafizic. *Oceanul transparent, Mările ce se clatină departe, Lacul adormit* fac parte dintr-o geografie a transcendentului. Apele lor reprezintă timpul primordial: "... Poate în fund, / unde ceru-ntâlnește câmpiile; / poare la temeliile / lacului unde stelele s-ascund, / să se deștepte un zeu..." (*Urcați ca fumul, imnuri liniștite*) sau: "La temeliile râului jos / mirosea ca-n pădure frumos" (*Solii pământului*). În sensul imaginilor lacustre eminesciene, aceste ape au abolit cu totul mișcarea și reprezintă un cer "întors". Semnificațiile apei se intersectează, sub acest unghi de vedere, cu somnul, moartea. A "pleca în largul ocean transparent" înseamnă a te întoarce la origini, a-ți regăsi obârșia într-un imens rezervor de începuturi latente, trăgându-ți de acolo forme noi. Originea a toate câte sunt, apa constituie infinitatea posibilităților: "Întâlnindu-se cu puterea din soare, / sevele se făceau când frunză când floare." (*Anotimpuri*). Ea reprezintă tot ceea ce va avea pe viitor formă: "Și toate există în claritatea / ceasului fără amintiri" (*N-auzi cum bat și cum cheamă*). Poeta își dorește mormântul "sub torentul spumos" (*Zâne de rouă*), ca mai apoi să răsară "în chip de floare", reintegrându-se, în acest mod, în marele circuit. Apele ușurează procesul, creând senzații de lunecare unduioasă. Ele înlesnesc și însoțesc *călătoriile imaginare*. Amintirile, reveriile, visele se produc în spații acvatice: "cu bice de aur trec sub fereastra mea ploi - / stau singură și-mi aduc aminte de multe:" (*Copilăria mea*). Sunt preferate călătoriile maritime cu ajutorul bărcii, corabiei: „Vin amintirile către inima mea / ca navele care se reîntorc de departe, / și pe covertă, dulce povară și grea, / ele-mi aduc bucuriile dragostei moarte." (*Ca niște pași*). Motivul *navigării maritime* în asociere cu *visul* ispititor frecventează mai multe poeme ale M. Isanos. Spre exemplu, „Visul e-aproape, / fă-i numai semn, / călător pe pământ și pe ape, / în corăbii și cară de lemn..." (*Visul e-aproape*), sau prin transfer metonimic: "Se clatină-n mine catarguri / și doruri de larguri, / de lanuri cu spicul de spumă, / cu sarea deasupra drept brumă." (*Romanță*). Fiind refractare, apele distrug realitatea și prin crearea stării de incertitudine amintesc de haosul primordial: "Ca ochii oboșiți de vis, așa / se desfăceau astralele pleoape, / și tulbure, ca-n fundul unei ape, / cocorii nopții ultimii treceau." (*Cerul acela*), sau "În cameră se făcuse iar ceață" (*Solii pământului*). Realitatea este distrusă, multiplicată și de jocul luminilor în oglinzile - ape: "Se deschide-n oglindă o poartă / spre nu știu ce lume moartă; / și ca un clopot sună, strălucește / iluzia care mereu pândește." Obiectul reveriilor sunt: "mările licărind înapoia ceții ca-n prima zi" (*Urcați ca fumul, ...*), "Râuri

sfinte netulburate visam ades” (*Râuri sfinte, mări netulburate*). Punctul final al călătoriilor e un paradis acvatic. De regulă, spațiul acesta e o *insulă* : “ O, câtă pace era-n ocean / atunci.../ meduzele și peștii străvezii / dormeau lângă albastrele temelii / ale insulei. Beau apă ușoară / din gura râului. Poate-ascultau / păsările, care-n fiecare seară, / ascunse-n tufiș, cântau.”. Domnesc peste acest paradis zânele și ielele. Ființe neptunice, ele au caracteristicile apei. “ Ușoare”, “ străvezii”, “cu părul despletit” din care “curgea apa”, zânele visează “cețosul anotimp”.

Uneori, o zână “a izvoarelor” apare din păpuriș “cu părul verde, rochii verzi”, din degete “picură mireasmă” (*Zâna*). Alteori, “cele mai frumoase iele și zâni” se ivesc din ape stătătoare și din “umbroase izvoare” (*Duhurile pământului*).

Apa, în imaginarul poetic al Magdei Isanos, este un izvor de regeneresență, izvor de viață și tinerețe. A te scufunda în apă înseamnă a prinde vigoare: “Intrând în apa albastră întinereai sub șal” (*Mama*). În acest sens apa capătă culoare verde: “Arborii stăteau drept, intonând / imnul vieții ți-n zarea foșnind, / verde ca un codru lichid, / s-auzeau cerurile cum se-nchid, se deschid.” (*Ții minte – ntâia ploaie*). Apa este Viața de culoare verde. O vitalitate incisivă sugerează curgerea vijelioasă a apelor râurilor. Ele simbolizează existența, care tinde să se reverse în “marea” vieții absolute: ”Toate râurile plecau undeva” (*Fata*). Eul poetic parcurge traseul reintegrării, însoțit de un râu “tânăr”, “voios”: “La dreapta c-un râu încă tânăr, voios, / pornit și el, ca și mine, pe jos, / râu străbătut de fulgere de mreie; / și-ndată ce-om ajunge ne-o fi lene.”. Ca și apa botezului, ploaia semnifică ideea unei noi nașteri: “Ploi verzi, de vară, sufletu-mi vrăjiră, / și-n melodia caldă, rămuroasă, / eu auzeam pământul cum respiră, / iarba cum crește, noaptea cum se lasă. / Nu era nimic trist, dar solemn, / sufletul lumii închis în lemn, / în flori palide, în hribi și scăieți / revarsă bucuria tainicei vieți.”. În sistemul acvatic al poetei, anume *ploaia* este elementul predilect. Fiind de sorginte dumnezeiască, ea face legătura dintre cer și pământ: “Când plouă nu se întâmplă nimic. / Oamenii spun asta vine de sus;”. În timpul ploii se transmite cuvântul divin, astfel ceremoniindu-se un ritual al purificării. Imaginea ploii-cavaler care înaintează călare pe “calul ei”, fiind înarmată cu “suliță și cu chitară”, cu “platoșă strălucind și cu pene / deasupra coifului său, alene” (*Cavalerul*) sugerează puterea transformatorie a ei. Prin apa ploii “mugurii”, “părul”, “măcieșul”, “furnicile”, “melcul”, “iarba” sorb miracolul divin. După ploaie totul devine “curat”, “sclipitor”, “clar”, “străveziu”: “sunt unele văratice, luminoase ploi, / care prefac pământul și apa din temelii. / Și eram străvezii, străvezii.” (*Nuntă*). “Sufletul – țărână” al poetului este însetat de Dumnezeu și aude “melodia caldă, rămuroasă a ploii de vară: “Sunt ploaie, sunt ploaie de vară / voi face să-nverzească pietrele și să răsară /

ochii morților în câmpia cu flori...Tu / m-ai visat ,poete, de-atâtea ori”. Într-o viziune panteistă apa divină e omniprezentă în toate formele vieții: ”Însă în mijlocul lor, bolnav de vis, / ochiul lui Dumnezeu șade deschis...”

O expresie a binecuvântării cerești este și *roua*. Ea reprezintă elementul care însuflețește. Însăși existența omului este o “picătură”: “cu toții atârnăm în picătura /luminoasă care precede viața” (*În asfințit*).

În imaginarul poetic al Magdei Isanos *apa* e un element esențial. Având o gândire care operează cu antinomii, poeta concepe apa ca un simbol al dualității. Pe de o parte sunt apele statice ale mărilor, oceanelor și lacurilor ce exprimă duhul materiei primordiale, ideea increatului, a neantului, a morții. Acestea sunt *apele – sămânță* născătoare de forme noi. Ele sunt apele regeneratoare, revitalizante, pe care le visează eul poetic. Pe de altă parte sunt apele râurilor voioase, alerte, care simbolizează goana vijelioasă a vitalității lor existențiale. O conceptualizare antinomică a apei este relevată în reprezentarea apelor “de sus”, ale cerului albastru și apele “de jos”, ale cerului “întors” în mări, oceane, lacuri. Legătura dintre aceste extreme o înfăptuiește ploaia. Ea este un “sol” al miracolului divin, adică un element, prin excelență, purificator și, în consecință, mesagerul morții apropiate.

Aliona Grati

**Poezia Magdei Isanos:
simbolistica spațiilor**

Natura are la Magda Isanos un statut aparte. Dacă la romantici natura e un ecran pe care se proiectează gândurile și sentimentele poetului, atunci la M. Isanos ea este construită după alte principii. Teza fundamentală a lui Ch. Baudelaire - “Fantezia descompune întreaga creațiune și cu materialele îngrămădite și dispuse după reguli a căror origine nu o putem afla decât în zona cea mai profundă a sufletului, creează o lume nouă” [1. p. 52] - a avut un impact decisiv asupra reinterpretării naturii de către poezia modernă. O perspectivă în acord cu noile funcții ale naturii în poezie adoptă și Magda Isanos. La poeta basarabeană nu vom întâlni peisaje mecanice, ci viziuni de o mare forță expresivă, înglobând “experiențele” romantice, parnasiene, simboliste, expresioniste într-o tehnică aparte, specifică adevăraților creatori de lumi virtuale.

Vizualitatea ca un însemn fundamental al “convenției clasicizante” (M. Scarlat) este, în principiu, anihilată din start. Nu contactul

senzorial, ci intuiția ia întâietate. Descompusă și derealizată, natura la M. Isanos apare în fragmente de real, proiecții ale sensibilității ei. Însăși poeta anunță: “Am văzut în fiecare lucru o mișcare / de rugăciune și de ardoare” (*Confesiuni*). Nu descrierea realului, în fond, o preocupă pe poetă, ci descoperirea în sens blagian a “corolii de minuni a lumii”: “Căutam în iarbă și-n mohor / tainele ascunse tuturor. / Mă uitam în fântână și în iaz / și-ascultam îndelung sub brazi...” (*Doamne, n-am isprăvit*).

Grădina, livada, pădurea, codrul, parcul traduc obsesiile poetei ce “se învață a muri”. De vreme ce moartea este percepută ca stare de odihnă într-un spațiu prielnic, un *locus omoenus* (E. R. Curtius) este pentru ea grădina. În acest sens grădina este un paradis ceresc, unde pleacă sufletul după moarte: ”Doamne, unde ai să ne așezi pe noi visătorii, / Iartă-ne ce-am greșit și primește-ne în grădinile / pe care îngerii tăi le-au plivit” (*Doamne, unde ai să ne așezi pe noi?*). Grădina M. Isanos este una adamică, unde natura se află în starea ei originală. *Feciorelnica lume* desfătă de veșnică primăvară este bogată în pomi fructiferi, arbori, plante luxuriante, flori mirositoare, ape magnifice. O astfel de grădină împodobește insula râvnită, care este în structura imaginarului o metaforă a paradisiului sufletesc: „Câte o insulă desprinsă de continent / pleca în largul ocean transparent: / vedeam grădinile ei suprapuse...” (*Țara luminii*). Grădina celestă este casa divinităților: „Era plină grădina. / Cu fiecare zeu creștea lumina.” (*Zei*). Aici trăiesc deopotrivă zeii, „centaurii, zâne și vrăjitoare”.

Corespondentul *grădinii cerești* este *grădina-livadă* pământescă. Dacă traiul în grădina celestă este acceptat cu resemnare aproape, înțeles ca un fapt iminent, cel în paradisul pământesc este dorit cu toată ființa. *Valia tempe* (E. R. Curtius), unde se poate refugia, însingura și visa, nu este un loc al odihnei bucolice, ci al confortului domestic. După moarte eul poetic își dorește reîntoarcerea în grădina de lângă casă: „...mai pe-noptate am să mă scol, / să dau livezii, stupilor ocol, / să mângâi lemnul ușilor de-acasă / și popușorii galbeni de pe masă” (*Întoarcere*). Tăierea pomilor „din fundul grădinii” este resimțită ca o pierdere a paradisiului terestru, care e copilăria: „Mi-i inima tristă. Mama mi-a scris c-au tăiat / pomii din fundul grădinii, / leagănul putred; / o dată cu dânsul, va fi căzut în buruieni / copilăria mea și-o mănâncă furnicile...” (*Copilăria mea*). Roadele grădinii terestre, în plină vară, sunt mesagerii morții apropiate: „Merele-n iarbă rostogolite / prăsade pe creanga plecată, gutuii... / Ce veselă horă de fete gătite! / și viermele dorm pe laurii lui ” (*Să vă cânt, fructe*). Însemnele morții le poartă și livada întomnată.

Pădurea în imaginarul M. Isanos este o variantă a grădinii paradisiace. Poeta îi păstrează sensul eminescian de natură primordială

ce dă omului sentimentul de saturație sufletească. La M. Isanos pădurea este un sanctuar în stare naturală: „Primăvara-n pădure văzui / cum trecea Dumnezeu cu cetele lui, / și-aprindea în fiecare mugur un fir / de lumină, ca un safir. / ...Apoi orice lucru părea / plin de rouă și sărutat de stea,” (*În pădure*). Înălțimea copacilor, umbra nepătrunsă, răcoarea tămăduitoare acordă locului mister și durabilitate: „O răcoroasă, taină, care-adie în jurul nostru, arbori seculari” (*Pâlc de stejari*). Arborii ei sunt proiecții ale naturii primordiale, „plămădite din cel dintâi lut al lumii, / în ere uitate fierbinți” (*În asfințit*). Dacă îi asculți atent „muțenia” lor se transformă într-o cântare a originilor: ”Însă crengi noaptea-n cer se desfac. / Apoi deodată zărilor-nfloresc / și clopote mari, clopote s-aud, / departe-n cerul vesel și rotund / hulubii albi și roșii se rotesc.” (*Primăvara*). Dat fiind faptul că în imaginarul poetei noaptea este metafora morții, priveliștea pădurii în acest timp va genera stări antinomice de spaimă și calm, frică și bucurie, apăsare și euforie: „Ascultam astă noapte / crescând pădurile pline de șoapte, / cât spațiul nalte; / aceleași și alte; / cu crengi felurit înflorite, / nu mai știu de unde pornite. / Stufos întunericul se făcea - / și rece-mprejurul tău, stea...” (*Noapte*).

Lacul aflat în mijlocul pădurii reamintește fântâna din mijlocul grădinii adamice: „În inima pădurilor bătrâne, / spun basmele c-ar fi un mândru lac” (*Lacul*). Imaginea începuturilor va avea la M. Isanos întotdeauna culorile apelor și ale verdelui pădurilor. Spre exemplu : „Verde ca un codru lichid, / S-auzeau cerurile cum se – nchid, se deschid ” (*Ții minte întâia ploaie*), sau: „Oglinda-ncet răsună și s-aprinde / și-n fundul ei pădurile-nverzesc” (*Multe chipuri*); mai mult decât atât: „Din pădurile oglinzii, / mă pândește iar” (*Între oglinzi*). Imaginea apei fuzionează cu imaginea copacului: „Căzând din nori / ploile capătă crengi și flori” (*Auz*). Prin aceasta pădurea este un imens rezervor de viață.

Verdele paradis acvatic favorizează nașterea a noi și noi veți. Orice moarte va genera un alt început de viață. În acest sens pădurea este un principiu matern. Soarele fertilizator împodobește arborii și pomii ”de aur și-azur ai dimineții” (*Fata*). Creanga de aur este simbolul universal al regenerării și nemuririi. Eul poetic din *Logodnă* dorește: „Creanga belșugului neconținut / scuturată de noi, rodească” Nu întâmplător roadele verii: gutuile, perii, grâul au culoare galbenă.

În singurătatea codrului imaginar eul călătorește lejer spre începuturi pentru a renaște într-o nouă viață, formând „temeliile pădurilor de stejar” (*Cortul singurătății*). Procesul de germinație asigură perpetuarea veșnică a naturii. „Bătrânul rege”- *arbore* sugerează eternitatea naturii. Poemul poate fi lecturat ca o prelucrare feminizată a temei din celebra *Revedere* eminesciană.

Pădurile se bucură de bogăția și diversitatea arborilor. În ea cresc: „goruni și fagi și alte dârze neamuri, / iar mai în fund mestecenii subțiri” (*Anotimpuri*). Investiți cu putere divină, copacii au dimensiuni colosale: „ca spațiul nalte” (*Noapte*). Rădăcinile li se împlântă adânc în pământ, crengile stufoase cuprind cerul, ceea ce face posibilă comunicarea între cele trei niveluri ale cosmosului. „Pletoasele oști și steaguri însângerate”, „pâlcurile de stejari”, „pletoșii oșteni” sunt instrumentele prin care se transmite graiul divin. Arborii își scutură ramurile încât: ”Nici noaptea în pădure nu se făcea tăcere” (*Anotimpuri*). Chiar și zânele apar fluturând din ramuri verzi. Gestul semnifică omagiul adus divinității. Ramurile „codrului poetei ” e îndemnat să se legene: „Cel puțin legănați-vă ramuri.” Ramurile verzi sunt fragmente de viață: „Ia o ramură și prefă-o-n femeie; / ea va răspunde nevinovată / despre viața mea toată” (*Trebuie să plec astă seară*). Sufletul din care „s-a scurs... tinerețea ca vinul” este o „creangă veștedă” (*Risipire*). Prin arbori urcă spre cer aspirațiile omenești: „Și anii mei au fost pământ bogat. / Stejarul a crescut. Nu s-a plecat”. „Un pom crescut din piept” după moarte sugerează tentația spre absolut și năzuința de a se integra cosmosului.

Grădina, livada, pădurea și codrul sunt dimensiuni predilecte în simbolistica spațiului M. Isanos. Predispoziția poetei pentru ele este explicabilă. Din dorința de a „înfrumuseța” moartea iminentă, poeta ca într-o taumaturgie conferă tărâmului transcendent confortul spațiilor familiale. De aici și *vitalitatea copleşitoare* a poeziei M. Isanos. Iar simbolistica spațiilor exprimă credința întru integrarea eului în euritmia pădurilor și grădinilor paradisiace.

Referințe bibliografice

1. Apud: Hugo Friedrich. *Structura liricii moderne*. București, 1998.
2. E. R. Curtius. *Literatura europeană și evului mediu latin*. București, 1970.

Aliona Grati

**Viață – moarte în sistemul poetic
al Magdei Isanos**

Motto: *Oamenii se nasc, oamenii
s-acopăr cu moarte...*

Magda Isanos

Charles Baudelaire, argumentând principiile poeziei moderne, întemeiată pe simboluri și corespondențe, sublinia: “Pentru a pătrunde în sufletul unui poet, trebuie să căutăm în opera sa cuvintele ce apar mai frecvent. Cuvântul ne traduce obsesia” [1, p. 43]. În poezia Magdei Isanos astfel de cuvinte sunt “viață” – “moarte”. Frecvența acestor cuvinte–cheie este asigurată de predispoziția poetei pentru două teme fundamentale în literatura tuturor timpurilor. În cazul Magdei Isanos intensitatea și acuitatea abordării acestor teme este copleșitoare, fapt remarcat deja de critică. În acest sens unanimitatea exegeților e remarcabilă. Reținem doar câteva afirmații: “Atmosfera lor generală este o obsesie a morții și vieții, alternativ în care, pare-se, este mai puternic, mai viu instinctul vital: și chiar teama de moarte este, în fond, un regret după viață, o chemare spre ea” [2, p. 299], sau : “Bucuria de viață și presimțirea morții rămân motivele fundamentale...” [3, p. 186], sau: “Presentimentul morții, laitmotivul acestui cântec, prin firea lucrurilor, este atât de înrădăcinat în mintea poetei, încât viața întregă se ordonează în funcție de el” [4, p. 123].

Moartea a fost mereu subiectul predilect al poeziei. Mai mult decât atât: "Marea poezie s-a înrudit întotdeauna cu moartea." [4, p. 52]. O dată cu lirica simbolistă în poezie, lunecarea în neant obține o expresie și sinceritate dezarmantă: “Moartea veni atât de simplu, tăcut / Mânile care nu puteau cuprinde au zăcut una peste alta, cum sunt uneori / anume așezate unelte sau flori.”(Când cel iubit). Pentru o tânără, aflată în primăvara vieții, o împăcare senină cu moartea e mai mult decât nefiresc. Reflecțiile stimulate de lecturile din poezii Eminescu, Baudelaire, Blaga, Arghezi, din eseurile lui M. Eliade, dar mai ales conștiința sfârșitului iminent (poeta moare doar la douăzeci și opt de ani, răpusă de o boală incurabilă pe atunci), vor facilita apropierea mai intensă, mai familiară a M. Isanos de ceea ce se numește moarte.

Înțelegerea morții ca element imanent al vieții, fenomen normal în ordinea lucrurilor și tot odată că e un fapt prea curând formează cei doi poli între care oscilează eul poetic: bucurie și neliniște, extaz și disperare, euforie și anxietate, dorință și groază, acceptare și răzvrătire etc. Principiul bipolarizării este caracteristic poeziei moderne. Amestec de emoții contrare, cauzat de presentimentul morții, găsim în poemele lui Baudelaire: “Cunoști tu ca și mine plăcuta chinuire / Și-i faci pe toți să spună uimiți: “Ce om sucit” / - Muream. Simțeam în firea mea plină de uimire / Dorință dar și groază, un chin deosebit. / Și spaimă și speranță, dar fără răzvrătire. / Cu cât fatalul ornic mergea tot mai grăbit / cu atât simțeam în chinu-mi o aspră mulțumire / și mă smulgeam din ceea ce-i vechi și obișnuit.” (5, *Lui F.N.*). Intuim în mișcarea interioară a poemului un drum sinuos însoțit de angoasă, ce finalizează într-o complacere cu moartea. La M. Isanos lupta de contrarii are o rezonanță

specifică, or: “Nu este totuna să știi că ești muritor sau că trebuie să mori. Ipoteticul a devenit realitate” [6, p. 8]. Și totuși, în ciuda asaltului morții, instinctul vital este mai puternic: “Cred în ea, cred în numele ei.” (*În diminețile clare*). Extaziat, eul poetic se lasă cuprins de viață: “Mă scald în zi ca un copil în râu, / N-am ieri, nici mâine, și voioasă-n uliți / privesc cum trece soarele cu suliiți, / și mă gândesc la vară și la râu” (*Mă scald în zi*).

Conștiința sfârșitului apropiat provoacă deopotrivă neîncredere (Și nu pot crede c-am să mor curând; / viața mea sună înalt, fără-ntristare”), anxietate (“Mâinile mele grele nu se ridică / Îngere, m-aș ruga și mi-i frică”) ajunsă uneori la o stare aproape de demență (“N-ai să zbori, suflete, n-ai să zbori / Strigam și hohoteam uneori.”). Poeta încearcă să exorcizeze moartea implorând (“Viață, nu mă părăsi în răsăritul acesta, / privește fruntea mea de pe - acum aurie. / Și aerul din cauza viitoarelor fructe / e rumen și plin” (*Viață, nu mă părăsi*), refuzând să-i zică morții pe nume (“Să nu răspundem visului rău, / care vâslește deasupra noastră mereu...” (*Nu vă scuturați, florilor...*)): totul reunindu-se într-un bocet neîntrerupt al sufletului speriat de moarte. Dar revolta și frica se atenuază treptat în înțelegere (*Frumoase-s câmpiile vieții*), frumoasă primăvara de aur; ci eu se cuvine să plec înainte / de-antomna în pădure. / Se cuvine să plec înainte / de a vedea miezul zilei, / când nu s-au copt perii văratici / și grâul nu sună.” (*Frumoase-s câmpiile vieții*), în “surâs”: “Revolta s-a făcut surâs, durează / această plină, fără greș amiază.” (*Amiaza*). Moartea este presimțită ca o stare de beatitudine, într-un spațiu paradisiac: “Este la marginea cimitirului, / lângă bunic, un loc prea potrivit, / să-mi uit de toate și să-i țin și lui / când noaptea-i lungă, iarna de urât. / Mi-ar fi-n pământul cald așa de bine / și trupu-n iarbă bună mi-aș preface, / să-l pască vite pripășite și sărace, / ce-or cere și-o-ndurare pentru mine” (*La marginea cimitirului*). Poemul acesta e revelator în ce privește concepția M. Isanos despre moarte. De aici în colo poeta va re/gândi moartea, catalogându-i neîntrerupt valențele simbolistice. Va fi nevoie de o flexibilitate aparte, proprie M. Isanos, pentru ca aceste valențe conexasate la drama personală să dea valori rezistente. Asimilând miturile și simbolurile diferitelor culturi, dând preferință celei autohtone și indusă, poeta va crea o viziune și o sensibilitate artistică originală și, în consecință, un mit personal, al Magdei Isanos.

Cunoscători erudiți în materie de simboluri, J. Chevalier și A. Geerbrant, au afirmat că: ”Moartea are mai multe înțelesuri. Ea eliberează de durere și de grijă, dar nu este un scop în sine, ea deschide calea domniei spiritului vieții celei adevărate: mors ianua vitae” [7, p. 123]. În gândirea indienilor ”Lumea așa cum ne-o înfățișează experiența umană este multiplă, în eternă devenire, nu poate fi decât o

“iluzie”...Dar viața în același timp, neobosită creatoare de infinite forme. “Forme” care apar și dispar, care se nasc și mor, într-o continuă devenire... Din inexhaustibila matrice a cosmosului se nasc milioane de forme, care au același destin, devin, se transformă, se nasc ca să moară. S-ar putea vorbi de o eternă reîntoarcere “ a tuturor formelor cosmice” dirijată de un destin care stă la baza Creației, Karma” [8, p. 69]. Informațiile de mai sus ne explică izvorul vitalității și optimismului incisiv al poeziei M. Isanos. În concepția poetei moartea este o etapă obligatorie pentru perpetuarea vieții: “și-oi scoate-n chip de floare, din pământ, / obrazul tinereții de-altă dată”(La marginea cimitirului).

Omul se naște și moare pentru a se reîntoarce pe pământ în forme noi, uitându-le pe cele vechi: “La marea judecată. Voi uita / ce-am fost, și-mpărătiată-n forme noi / voi pierde până și-amintirea ta...” (La marginea cimitirului). Moartea urmează vieții, viața – morții: “Nouri și soare și iarăși nouri adânci, / ca și când pe rând se descoper frunți gânditoare, / toate se-ntunecă, se luminează pe rând.” (Clipă, desfă-ți aripile).

Moartea individuală nu este adevărata moarte, există alta ce implică întregul univers: “Nu striga, liniștește-te: încă / decât moartea ta există o moarte și mai adâncă”.Cu “puterea gândului” poeta se întoarce în increat reintegrându-se veșniciei. Viața este un obstacol în cunoașterea infinitului, moartea este condiția de integrare. Părăsind trupul, sufletul călătorește în timpul prenatal al universului. Călătoria este posibilă în vis, reverie, amintiri: “Stau singur și-mi aduc aminte de multe”, sau: “Mă simt în camera mea ca pe-o insulă. / Seara când arde becul – amiază egală - / ies ploșnițe și gânduri în haina de gală. / Ca un Robinson visez departe orașul.”(Insulă). Aceste reverii halucinante, amintiri și gânduri triste, evadările și izolările voite sunt echivalente cu sentimentul morții.

Trecerea în lumea increatului provoacă senzații plăcute. Gestul este unul lent, “cu-ncetul”, de pătrundere într-un univers cald, tihnit odihnitor, ce amintește pânțele mamei, unde “Mi-ar fi-n pământul cald așa de bine” și unde “nici nu m-oi bucura, nici nu m-oi mâhni” (La marginea cimitirului), construit în cheia “ regimului nocturn al imaginii” (G. Durand). Alunecarea în neant are loc, de obicei, în spațiile vâscoase, molatece ale apei, ceții, oglinzii: “În cameră se făcuse iar ceață. / Melcii urcau din verdeață. / La temelile râului, jos, / mirosea ca-n pădure frumos.”(Solii pământului), sau: “S-aprinde-n oglindă lampă bătrână / cu picior de bonetă de-atlas- / și nu știu, eu povestesc, sau ea, fără glas, / amândouă cuprinse-n lumină.”(Lampa). La fel și “plutirea” prin aer atenuază frica de moarte: “Am să încep o călătorie, / către sud, către sud, cum îți place ție”(Călătorie).

Moartea este echivalată cu somnul. “În mitologia greacă Hypnos și Thanatos sunt frați gemeni” [9, p. 119]. Somnul este o anulare a

“trecerii” timpului și a stării de preexistență. El este ieșire din devenire, negare a ei, participare la veșnicie și deci o “stare dumnezeiască”. Leagănul somnului este pământul: “Primăvara m-aș culca în pământ, / când bate austrul, întâiul vânt / deschizător de muguri și sfânt” (*Raiul*). Reîntoarcerea în pământ, în prenatal înseamnă odihnă: “cu veșnicia, mă voi odihni” (*La marginea cimitirului*). Intuiția poetei este sigură în ce privește legătura dintre moarte și noapte. În lumea imaginarului poetic al ei se produce o răsturnare a valențelor tenebroase, atribuite tradițional nopții: ”Cât de –încet acei fulgi de-ntuneric căzură, / deasupra lumii, ca o cenușie nedumerire, / Până ce neagra noapte cu stoluri veni. / Totul ca-n apele adânci acuma era, / pomii atenți, casele, însăși lumina / era undeva în calma, umeda noapte, / ce nevăzută zâmbea.../ Noapte. Dumnezeu însuși săruta / cu gura lui neagră pământul, / ca și când cu duioșie ar spune: / “Haide, -nvățați-vă câte puțin să muriți...”(*Noapte*).

O metaforă predilectă a morții este insula. Insula M. Isanos este un loc de refugiu din gălăgia existenței, spațiu paradisiac, unde sufletul atinge starea de beatitudine, amintind insula găsită de Euthanasius din *Cezara* lui Eminescu. Ea este “un tărâm accesibil anumitor oameni, celor care tind cu întreaga lor ființă către realitatea și beatitudinea “începutului”, a stării primordiale. Insula paradisiacă, participând la o geografie mitică, ea poate fi în același timp, o insulă a morții... Este un tărâm paradisiac..., în care beatitudinea vieții adamice nu exclude beatitudinea morții frumoase; și una și alta sunt stări în care condiția umană – drama, durerea devenirea – a fost suspendată” [8, p. 10]. Nu e greu să vedem asemănarea între descrierile insulelor poezilor: “Câte o insulă desprinsă de continent / pleca în largul ocean transparent; / vedeam grădinile ei suprapuse, / păsările în zbor o urmau supuse./...Toate lucrurile luminau atât de puternic, / că niciodată nu se făcea întuneric.”(*Țara luminii*). Aidoma celei eminesciene, insula are o peșteră, loc de popas, de somn. Pe această insulă se poate ajunge pe apă cu ajutorul bărcii, corabiei: “Erau.../ Bărci clătinate-n ceasuri de-nnoptare”(*Febra*), sau pe cale aeriană, în zbor, în vis, amintiri. Insula ne apare în acest caz ca un “tărâm transcendent, participând la realitatea absolută și deosebindu-se ca atare de restul Creației, stăpânite de legile devenirii și ale morții” [8, p. 14]. O insulă în altă viziune poate fi cimitirul spre care tinde eul poetic.

Sugestia trecerii în lumea cealaltă o poartă și ascensiunea unui munte, care la rândul său simbolizează centrul, realitatea absolută. Se poate “atinge cerul” urcând “treptele” unui arbore

Pătrunzând în esența morții, eul poetic se eliberează complet de frica în fața ei și se pare că se resemnează. “Liniște în fața morții? – afirmă G. Meniuc, atunci când analizează sentimentul resemnării în *Miorița*, *Mai am un singur dor* de Eminescu și *Gorunul* lui Blaga – O liniște

obosită ca niște aripi de pasăre călătoare, ca un sfârșit de zi, chinuită și agitată, o liniște voită de un colț de vrajă și pace...Munții, stelele, apele sunt aparenta camuflare a neliniștii sale.” [10, p. 26]. M. Isanos iubește cu ardoare viața, soarele, lumina, florile, pomii și “ușor nu le poate părăsi și uita” [10]. O melancolie erupe din “toate încheieturile” aparentei seninătăți: “Nu pot ca sălbăticiunile, / în resemnare și pace”(Poemul femeii care iubea primăvara). De aici și dorința nestăvilită de a rămâne după moarte aproape de tot ce i-a fost drag: ”Am să încep o călătorie, / către sud, către sud, cum îți place ție. / Pe frunte-am să-mi pun viorele, / șopârle-n loc de salbe ușurele, / șopârle verzi, din verzile păduri, / vor înălța fierbințile lor guri / pân la urechea mea să-mi dea povețe, / ziua și noaptea să mă-nvețe. / Pădurile și toate florile / vor crește-acoperindu-mi pieptul și subțiorile, / însă eu am să merg mereu - / deasupra capului cu-n curcubeu” (*Călătorie*). Treptat eul poetic se dizolvă în toate, integrându-se vieții și numai aici se simte bine: “Da. Somnul meu ar fi adânc și bun, / visul mai verde, geana-nfunigei, / și n-aș dori nicicând, copii mei, / în raiul trist, cu sfinții să m-adun”(Raiul). Dorința de a avea “impresia postumă că aparține materiei, că nu s-a irosit definitiv”[10, p. 26] impune acea viziune panteistă ce persistă în poezia M. Isanos. E revelatoare în acest sens imaginea: “Însă-n mijlocul lor, bolnav de vis, / ochiul lui Dumnezeu șade deschis...”(*Flori*).

M. Isanos ilustrează o admirabilă capacitate și flexibilitate în utilizarea valențelor simbolului. Pe fundalul unei gândiri arhetipale, moartea capătă o mulțime de fețe în culori autohtone. “Fețele” sunt blânde, sau malefice. Moartea e zână, înger negru, pasăre, pajură neagră, șerpe. Spre exemplu: “Erau zâne batjocoritoare, / luminoase, nerăbdătoare; / prin fereastra deschisă intrară, / cu ramuri în mâini se-nchinară . / Jumătate șopârle, jumătate fete, le curgea apa din plete / – și vorbele lor ca un foc risipit / alergau în orașul adormit” (*Zânele*), sau “venea pajura-ntunecată, / care spunea cu voce-ntunecată: / “Un pom vrea din tine să crească” (*Păsările*). Tărâmul morții este unul cu un peisaj terifiant, apocaliptic: “Numai omul printre toate pășind, / auzea îngerii morții cântând un colind, / viermii în sânul rodiilor mari, / oștile de omizi și de cari, / furnicile și muștele istețe, / în soarele descompunerii dându-ți binețe, / trena morții foșnind erau ele, / mantia ei cu ibiși și asfodele... / Un pom cuprindea capul meduzei, / răsul hidos fără petala buzei, / era mut și auzit în toate. / Degetul uscat părea măsura că bate...” (*Îngerii morții*).

În structura imaginarului poetic al Magdei Isanos simbolul “dedublat” (G. Durand) “viață-moarte” ocupă o poziție fundamentală. Poeta le-a re / gândit valențele alternativ până când a încetat să le perceapă ca fiind contradictorii. Treptat “viață-moarte” se va contopi într-o singură imagine – Viața. Revelarea acestui adevăr atenuază angoasa baudelairiană în fața morții. Poeta se înverșunează să continue mai incisiv cântecul vieții: ”Voi scrie despre acea necruțătoare / bucurie de – a fi tânăr sub soare; / cu fruntea lângă cer voi scrie despre viață.”

Referințe bibliografice

1. Apud: Hugo Friedrich. *Structura liricii moderne*, București, 1998.
2. P. Constantinescu. *Scrieri alese*, București, 1957.
3. A. Piru. *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, București, 1968.
4. A. Blandiana. *Eu scriu. Tu scrii. El, ea scrie*, București, 1978.
5. Ch. Baudelaire. *Florile răului*, Chișinău, 1998.
6. H. Bădescu. *Drumul spre Eleusis*, București, 1975.
7. J. Chevalier, A. Gherbrant. *Dicționar de simboluri*, București, 1995.
8. M. Eliade. *Insula lui Euthanasius*, București, 1943.
9. M. Eliade. *Aspecte ale mitului*, București, 1978.
10. G. Meniuc. *Viziunea morții // Basarabia*, 1998. – Nr. 3-4.

teorie literară

Mihail Dolgan

Conceptul modern de poezie la
Liviu Damian

Într-o prefață la ultima carte de versuri apărută în timpul vieții – *Coroana de umbră* (1982), Liviu Damian, încercând să-și descifreze el singur modul artistic profesat, se frâsua cu multă amărăciune de faptul că până la acea dată critica literară de la noi așa și nu s-a aplecat temeinic și în cunoștință de cauză asupra scrisului său. “... De fapt, ceea ce fac eu acuma, adică deschid porțile atelierului, paginilor și insomniei mele, dumnealui, criticul, ar trebui s-o facă. Pentru că i-ar veni mai bine. Pentru că nu autorul e cel mai indicat să vorbească despre cazna, cheile și sensul scrisului său. Dar văd că timpul trece, viața trece și cel chemat nu mai vine” (p.6-7). Această tristă constatare o făcea un creator original și de mare talent, care, năzuind să impună o nouă înțelegere a poezicului, s-a angajat temerar în făurirea unei lirici moderne și modernizate, bazate atât pe tradițiile naționale, clasice și contemporane, cât și pe realizările de vârf ale poeziei universale, pe experimentul de avangardă. Or, critica din Moldova, deprinsă să perceapă și să interpreteze adecvat doar un singur tip de poezie – cea tradițional-clasică, atunci când a trebuit să se pronunțe asupra creației poetice a lui L. Damian – o poezie de factură modernă, a făcut-o din perspectiva unor criterii estetice canonizate și cu ajutorul unor instrumente de analiză rutinare sau chiar perimate. De unde neînțelegerea până la capăt a modului poetic respectiv și numeroasele obiecții neîntemeiate, care au fost rostite la adresa poetului și care i-au făcut nu puțină inimă rea: scapătă în prozaism și raționalism glacial, se complace în evocarea faptelor cotidiene și a motivelor trecătoare, are slăbiciune pentru viziuni fragmentare și pentru ambiguitatea semnificațiilor, practică uneori un limbaj discursiv-reportericesc, preferă nu arareori directitatea comunicării în locul celei expresiv-sugestive etc.

Ca și toți poeții moderni de la Baudelaire încoace, L. Damian este refractar la doctrina *imitativă* (adică la ideea de mimesis) și la cea expresivă, declarându-se un adept consecvent al doctrinei imaginative a poeziei, care permite creatorului să se folosească de un limbaj născând sau, în terminologia lui Andre Breton, de un limbaj care ”germinează”. Dacă, bunăoară, Baudelaire consideră imaginația drept “regina facultăților”, L. Damian echivalează poetul cu un “prinț al imaginației”, cu un “maestru al metaforei”, pe care le “mușcă” din chiar eul său creator, cu un “prinț al cuvintelor”, mereu gata să extragă “focul din verb”: “Iar poetul mușcă din sine / ba o metaforă, ba un fior / și credea că / acesta e gustul luminii / și al mării, și al munților. /Ce metafore smulse-n durere! / Și spera, nebunul, spera / că o lume așteaptă și cere / cazna asta demonică – a sa”.

Astfel stând lucrurile e și firesc ca L. Damian să fie un adept mai mult al “poeziei cugetului” decât al “poeziei inimii”, ceea ce înseamnă că el

acordă primatul în actul liric imaginației și nu expresiei (pe care însă n-o ignorează). Rezultatul este intelectualizarea poeziei, comunicarea unor efuziuni lirice de factură intelectuală, adoptarea unei poetici a omului – “trestie care gândește” (Pascal). Aceasta pe de o parte. Pe de altă parte, una din însușirile caracteristice ale poeziei moderne este apropierea voită de proză, de virtuțile ei, mai exact spus, este îmbinarea norocoasă a discursului prozaic (de factură imaginativă, nu discursivă!) cu discursul poetic propriu-zis. În dorința de a extinde hotarele tradiționale ale poeziei, poetul modern încearcă să conjuge – nu fără riscuri – stilul poetic nu numai cu stilul prozaic, ci și cu alte stiluri de-a dreptul antipoetice: eseistic, jurnalistic, publicistic, în felul acesta îmbogățind și diversificând parametrii liricii. “De proza vieții de-or fugi poezii / Cu ce se va alege adevărul?” – se întreabă retoric L. Damian în piesa lirică *Poezii și proza vieții*. Iugoslavul Jovan Hristic”, autorul eseului *Formele literaturii moderne* (București, 1973, p.51), afirmă pe bună dreptate că “adevărată particularitate a artei moderne nu constă într-o puritate ipotetică a formelor, ci într-un amestec specific de forme, pe care adesea sântem gata să-l considerăm ca o deficiență estetică a artei clasice”. Autorul volumului *Sânt verb* (1968) a tins mereu să modifice formele artistice tradiționale de expresie, să schimbe însăși structura versului liber, să exploreze în scopuri poetice posibilitățile eficiente ale prozei. Criticul care neglijează sau, pur și simplu, nu cunoaște aceste lucruri nu va fi în stare să valorifice just creația poetică a lui L. Damian.

De altfel, însăși definiția pe care o dă L. Damian poeziei într-o secvență publicistică, definiție prin excelență metaforică și paradoxală, vorbește de la sine despre conceptul modern al autorului privind actul liric: “Poezia, această pasăre cu o aripă în concret, în viața palpabilă și cu alta în imaginație, în geometrie, în abstract. E ca și cum ar fi ajutată de aer, dar și de vid. Curios zbor. De neînchipuit, însă, totuși, existent. Acest zbor, acest echilibru poate fi ușor dereglat. Una din dereglări se produce prin lipsa de aer, de concret, adică, în ultimă instanță, de omenesc” (*Omul de alături*).

Cine a citit celebra monografie a structuralistului german Hugo Friedrich, intitulată “*Structura liricii moderne*” (București, 1969), n-a putut să nu observe că aproape toate calitățile definitorii ale lirismului modern sunt caracterizate prin determinări negative: ambiguitate, fragmentarism, discontinuitate, antimimesis, disonanță, antitraditionalism, dezumanizare, experimentalism, abstracționism, autodistrugere, producerea de semnificații care nu semnifică nimic, absurd etc.

Cunoscând bine poezia modernă, cu plusurile și minusurile ei, Liviu Damian s-a zbatut mereu între lirismul modern și poezia de factură tradițional-clasică în scopul de a afla acel mijloc de aur, care i-ar asigura creației sale nu numai o adevărată noutate de expresie, ci și o adevărată

noutate de mesaj ideatic, ambele fiind sincronizate cu spiritul epocii atât în plan artistic, cât și în plan uman. “Însușind critic ce are mai bun poezia modernă”, cum singur o mărturisește, poetul nostru s-a decis să efectueze și unele corective de rigoare, mai ales în anumite teze și puncte de vedere principiale.

Unele principii negativiste ale lirismului modern, care vin în contradicție cu concepția și modul de a înțelege misiunea poeziei ale lui L. Damian, cum sunt: dezumanizarea, neglijarea realului, îmbrățișarea anormalului, abandonarea tradițiilor clasice, înstrăinarea față de cititor până la disprețul față de el, au fost în întregime dezaprobatate din capul locului. Mai mult chiar, în mai multe cazuri scriitorul a ținut să afirme cu certitudine contrariul. Cităm: “Una din dereglări se produce prin lipsa de aer, de concret, adică în ultimă instanță, de omenesc”; “Mi-e foame de concret. Aș vrea să car în vers cât mai multe nume de oameni și locuri. De obicei vechi și noi. De chipuri, de priveliști, de iluminări”; “Mi-e dor de versul liber, deschis, care să mă apropie de cititor prin căutări, destăinuirii, prin probleme, prin atitudine. Și abia după aceea să-l rețină cu farmecul expresiei, cu surpriza metaforei, cu fulgerul ideii care educă spiritul”. “... Creatorii se continuă unul pe altul, își împlinesc motivele, își împrumută de multe ori subiectele, imaginile, fac cu alte cuvinte ... țesătura unei singure pânze....”.

Alte principii ale poeziei moderne au fost preluate de către L. Damian, dar cu unele modificări și ameliorări. De exemplu, scriitura modernă prevede utilizarea pe scară largă a fragmentelor (încă de la Novalis!) de gânduri, de idei, de adevăr, de lume în loc de unitate a tuturor acestora. Părțile dispartate, fragmentele, care sunt numite metaforic “zboruri de-o clipă ale imaginației și cunoașterii”, au menirea să sugereze faptul că omul contemporan trăiește într-o lume ce nu mai poate constitui un întreg estetic încheiat, universul compunându-se dintr-un morman de fragmente risipite, inapte a comunica între ele. Liviu Damian explorează și el din plin acest procedeu în multe din cărțile și poemele lui: bunăoară, în volumele consacrate copilăriei *De-a baba iarba* (1972) și *Inima și tunetul* (1981), în poemele *Partea noastră de zbor* și *Altoi pe o tulpină vorbitoare*. Primul poem se constituie dintr-o suită de “file”, adică de micropărți dintr-un posibil întreg – “carte”: “Fila cu “Va fi”, “Fila cu taină”, “Fila cu dor”, “Fila cu laț”, “Fila cu fire”, “Fila cu vis”, “Fila cu zbor” ș.a.m.d. Cel de-al doilea poem e alcătuit din 90 de micro-poezii (*Intitularea* prin cifre îi aparține scriitorului). Cităm câte o piesă lirică din ambele poeme: “Fila cu punți” – “Trăim între două civilizații. / Cea veche s-a încheiat. / Cea nouă e-n formare. / De aceea e poetul ca un cactus. / Apropiți-vă, nu mușcă. / E un tip cu ghimpii înăuntru. / Când sensurile sunt în frământare /

metafora lor limpede-i pe drum. / Sau poate de când lumea / trăim între două stări? / Arșiță-ger, ploaie-omăt. / Deși e greu să mergi înainte / e și mai greu a merge îndărăt. / Dar și mai greu e să rămâi pe loc. / Nod al curgerii, înfruntare a vremilor / duel al amintirii cu uitarea. / A bate punți peste primejdii - / cum a spus despre Eminescu un poet de azi. / Terasă de pierdere, luminătoare / prin tot ce-apune și răsare. / Poetul – un astru trăind în lumina altuia. / O, zeilor, păstrați-vă uleiul: / Am înghițit atâtea amnare / atâtea cremene mi-au spus că e în mine / dar scânteierea văd că nu mai vine /. Amnarele plodit-au amânare. / Sau poate mi-o stinge vântul / înainte de-a o vedea eu? / Sau poate totul flacăra e / topindu-se pre sine mereu?” Și acum piesa lirică nr.2: “Iar toată noaptea s-au mâncat / și nor cu nor, și ram cu ram / și stea cu stea, și crin cu crin / și *am* cu *n-am*, și *el* cu *ea*. / Iar toată noaptea s-au bătut / și *of* cu *of*, și *mult* cu *mult* / și *se părea* cu *s-a părut* / și *se iubeau* cu *s-au iubit*. / O floare, una, a rămas / în câmpul gol de lângă iaz. / O floare, iat-o pe pervaz. / Și eu alături. Înviat”. La L. Damian fragmentele, părțile sunt puse să lucreze în contextul unui “întreg” concret și de dragul acestui întreg; ele numaidecât coexistă, întrețin nevăzute vase comunicante, se condiționează reciproc și se încheagă într-o unitate organică. La aceasta contribuie foarte mult arta poetului de a-și cicliza versurile. Susținând ca și Valéry că adevăratul poem este o “sărbătoare a intelectului”, L. Damian declară răspicat: “Fiecare fibră, fiecare celulă poetică trebuie să conțină în ea matricea întregului, să-l oglindească, să-l dorească, să-l viseze și prefigureze”. Pentru ca în alt loc să conchidă: “Țintesc să dezvăluiesc întregul, pentru că un întreg trebuie să fie tot ce am făcut, dacă e făcut cât de cât durabil”.

În sfârșit, L. Damian, după cum am arătat, adoptă integral mai multe principii și procedee lirice de mare eficiență estetică proprii liricii moderne. Am numi aici fantezia dictatorială, metafora paradoxală, literalitatea discursului liric, identificarea poeziei cu lucrarea în cuvânt, cu limbajul, gândirea mitică și jocul poetic, misterul și forța magică a cuvântului, a rostirii poetice etc. “Toată poezia modernă se întemeiază pe capacitatea poetului de a crea și de a utiliza metafora”, observă Jovan Hristic. Însă nu metafora tradițională, decorativă sau de ocolire a unor realități, ci metafora modernă cu rol de factor primordial de coeziune, de organizare a expresiei poetice, de înlocuire a principiului metricii compacte cu principiul semanticii compacte (de exemplu, poezia *Prisaca*), de revelare a misterului, enigmelor vieții. Transformând poetic lumea metafora paradoxală ca și cum unește stările-limită, extremele, părțile cele mai eterogene, le încheagă într-un întreg care e posibil doar în experimentul lingvistic. Pe de altă parte, trebuie să cunoaștem și adevărul că poetul spune numai ceea ce spune, adică ceea ce se află în litera rostită. Gerard Genette, un reprezentant de vază al “noii critici”

franceze, observă: “Literalitatea limbajului apare astăzi ca ființa însăși a poeziei”. André Breton scrie: “Roua cu cap de pisică se legăna”: prin aceasta înțelegem că roua are cap de pisică și că se legăna. Ca model de literalitate putem cita câteva versuri din poezia experimentală a lui L. Damian “*Baladă într-o ureche*”: “Bunelul era un om talentat, / Avea un mare talent: / De-a nu se jelui, / De-a nu se entuziasma în zadar, / De-a nu-și scoate sufletul din piept / Pentru a-l băga în ochii tuturor. (...) / Bunelule, dacă erai / Un cucușel de tablă / ce se învâрте mereu / Arătând din care parte bate vântul, / Oare îmi aminteam de tine?”.

Din cauza neglijării literalității textului poetic, intens folosită de L. Damian, multe creații ale lui nu au fost percepute adecvat și nici adecvat interpretate. Numai câte vrute și nevrute nu s-au spus despre originalul său poem, publicat cu atâta greutate, *Melcul* (ba că ar fi simbolul Poetului, ba că ar simboliza cele două universuri ale creatorului: unul aflat înăuntru, altul, adică o jumătate, fiind afară, în văzul tuturor a ș.a.m.d.). Nu trebuie să uităm că literalitatea se află în strânsă legătură cu o altă noțiune – *ambiguitatea*, mai bine zis o generează pe aceasta din urmă. De unde celebrul dicton al lui Rimbaud: “J’ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens”. Poemul modern spune, așadar, ceea ce spune, literal și în toate sensurile. Aceasta, afirmă Matei Călinescu în “*Conceptul modern de poezie*” (București, 1972, p. 293), presupune o revoluție în imaginația lecturii. De aici problema complicată a percepției poeziei moderne, căci cititorul este obișnuit să creadă că un text spune întotdeauna și altceva decât spune în mod direct. Și anume acest *altceva* i se pare esențial. Acceptarea literalității poeziei este prima și cea mai importantă condiție a receptării adecvate a lirismului modern. Când L. Damian își intitulează cea mai bună carte a sa *Sânt verb*, aceasta înseamnă că însuși poetul se confundă cu “verbul”, cu limbajul, cu felul său propriu de a fi în poezie. Ușoara ironie a poetului e, de fapt, un dur adevăr: “Bune zile ai ajuns, frăține, dacă a rămas din tine numai verbul”. De altfel, cu două luni înainte de moarte, N. Stănescu afirma: “Urma vieții mele sunt cuvintele mele”.

Zbătându-se mereu între actual și general-uman, între discursul reportericesc al cotidianului și discursul pur al adevărurilor absolute, între modern și tradițional-clasic, L. Damian a găsit formula cea mai potrivită pentru propriul său mod poetic: două calități îi conferă titlul de scriitor modern – “artistul de azi stă între mit și reportaj, adică între notarea, pătrunderea faptului crud și încercarea de a ajunge prin suma acestor fapte la esențe, la un contur de nouă mitologie” (*Între mit și reportaj*). Altfel spus, e vorba de starea de martor, de participant, de cronicar și de starea de vizionar, de profet, stări care decurg una din alta

și care trebuie să se afle într-o fericită simbioză, fără a absolutiza pe una în dauna celeilalte.



Nicolae Bilețchi

Resurecția unui model demodat

Cunoscutul poet și teoretician literar englez M. Arnold spunea că “una din funcțiile cele mai înalte ale criticului este stabilirea curentului dominant în literatura unei epoci și deosebirea lui de toate celelalte curente minore” [1, p. 245]. Aceasta pentru că valoarea unui sau altui scriitor depinde în mare măsură de măiestria exprimării mesajului curentului din care face parte. Privit din acest unghi, articolul cercetătorului Valeriu Cristea *Judecăți și prejudecăți despre Ion Druță* (*Literatorul*, 1995, nr. 5) care încearcă a defini valoarea scriitorului basarabean în dependență directă de apartenența (sau semiapartenența) lui la curentul semănătorist ni se pare bine venit și capabil să stimuleze noi criterii de apreciere.

Trebuie să recunoaștem că până nu demult lui Ion Druță nu i se găsisese locul în vreunul din curentele literare, opera lui fiind înghesuită în cadrul așa-zisei metode a realismului socialist. Drept rezultat, organismul ei viu se sufoca în schema teoretică îngustă și, cum s-a dovedit mai târziu, complet ineficace.

Opera lui I. Druță are — și exterior, și în interior — toate semnele curentului semănătorist. Dar, la ora debutului scriitorului, semănătorismul în literatura română din dreapta Prutului căzuse în desuetudine. Și atunci, plasând opera scriitorului basarabean în contextul literaturii române, cercetătorului Valeriu Cristea nu-i rămânea altceva decât să se întrebe: “Este Ion Druță un scriitor semănătorist?”.

Încercând să răspundă la această întrebare, D-lui ba susține că în opera lui Druță “neîndoios, există note semănătoriste”, ba că “...luciditatea și spiritul critic îl separă net pe Ion Druță de semănătorism”.

O contradicție? Nu, e vorba de o substituție a spațiului literar unde Druță s-a realizat cu spațiul unde el a fost apreciat. Când cercetătorul Valeriu Cristea îl apreciază pe Druță prin optica procesului literar românesc din dreapta Prutului, scriitorul basarabean, în mod obiectiv, e văzut în afara semănătorismului. În primul rând, pentru că Druță nu putea fi plasat într-un curent, la cea dată inexistent, și, în al doilea rând,

fiindcă semănătorismul basarabean postbelic reprezintă, cum vom vedea, în multe privințe altceva decât semănătorismul românesc antebelic. Când însă îl plasează pe Druță în contextul literar basarabean, același cercetător recunoaște, ce e drept, din motivul indicat mai sus, întrucâtva rezervat, că el ține de semănătorism: "...semănătorismul s-a potrivit ca o mănușă (fie și cu un singur deget) Moldovei de dincolo de Prut în conjunctura istorică de după cel de al doilea război mondial, când cele ce trebuiau apărute în primul rând erau tocmai trecutul și satul, factori conservatori (de conservare)".

Frumoasă metafora dlui Valeriu Cristea, dar, din punctul nostru de vedere, incompletă. Mănușa semănătoristă basarabeană e totuși cu toate degetele.

Sistemul totalitar a ținut cu tot dinadinsul să lovească în chiar ființa noastră, în tot ce am avut, cum zice Druță, mai frumos și mai sfânt. Doctrina semănătoristă permitea susținerea multor astfel de calități supuse pierzaniei. De aici și specificul concepției lui Druță care este nu atât una de acaparare a valorilor noi, cât una de recuperare a calităților umane dispărute în urma influenței nefaste a sistemului totalitar.

Pierderile prezentului, conform acestei concepții, se reliefează pregnant în oglinda trecutului, de unde și preferința ostentativă a lui Druță pentru această față a timpului. Din cele aproximativ treizeci de nuvele pe care scriitorul le-a publicat de la debut (1950) și până la sfârșitul deceniului șase doar în trei — patru dintre ele vom sesiza unele semne ale realității noi. Dar și în acestea apar nu trăsături tipice ale prezentului, ci niște detalii întâmplătoare, niște impresii fugare punctate cu umor. Celelalte povestiri tratează teme ale trecutului, probleme general-umane, subiecte cu iz de anecdotă.

Cum apreciem această sustragere a lui Ion Druță de la problematica prezentului? În primul deceniu postbelic aveau loc prefaceri uluitoare. Ieșită aproape secătuită din război, Basarabia intră într-o foamă ucigătoare, după care urmează un val de represii îngrozitoare și colectivizarea cu implicațiile ei păgubitoare. Fidelă principiilor realismului socialist de a zugrăvi realitatea conform unei dinamici triumfaliste și dintr-o perspectivă revoluționară, literatura din spațiul basarabean s-a grăbit să cuprindă aceste procese în paginile ei.

Evenimentele cruciale erau cuprinse, dar, în marea lor majoritate, interpretate în mod fals. Războiul era înfățișat ca un marș din biruință în biruință. Foametea, cauzată de calamitățile naturii, dar și adâncită în mod special de sistemul totalitar cu scopul de a face poporul să uite de problemele sale de ordin etic și etnic, era abil mușamalizată. Colectivizarea era zugrăvită nu ca un act făcut în principiu cu forța, ci ca o campanie benevolă, în care reprezentanții

satului cu mare greu primeau de la activiștii raionali dreptul s-o înfăptuiască.

Optica în cauză era unica viziune compatibilă cu așa-zisa metodă a realismului socialist. Așa cum pe aceasta, din motive etice, nu o putea accepta, iar pentru o altă viziune ce ar fi conținut riscul de a merge împotriva cursului politicii oficiale — cum, de altfel, va proceda mai târziu — încă nu era gata, deși sufletește o intuia, Druță preferă să sondeze cu preponderență teme trecutul și problemele general-umane.

Cronotopul literaturii timpului și cronotopul operelor lui I. Druță se deosebesc în mod radical. În timp ce, urmărind meticolos manifestările prezentului, literatura rupea cu tradițiile și cădea în ceea ce Lucian Blaga numea *immediatomanie*, Druță, abordând tematica trecutului și problematica general-umană, își deschidea posibilitatea integrării propriilor căutări literare în șirul de eforturi creatoare ale generațiilor de scriitori antemergători.

Îndrăgostit de eroii nuvelilor sale, Druță vorbește de ei cu compasiune, prezentându-i ca purtători ai credințelor neamului, ca deținători ai tradițiilor lui. Din aceste începuturi încă firave se va constitui cu timpul o concepție bine definită ce va ilustra cu lux de amănunte trăsăturile semănătorismului: recunoașterea istoriei ca oglindă a trecutului națiunii, respectarea datinilor ca o condiție a supraviețuirii neamului, aplecarea spre folclor ca o modalitate de reanimare a spiritului național, interesul pentru limbă ca un atribut al conștiinței de sine a poporului. În nuvelistica lui Druță din perioada debutului aceste calități încep doar să prindă viață. Lucrările apărute ulterior vor da amploare procesului. Eroii lor trăiesc într-o reverie apropiată de cea a basmului (*Nicolae Anton și cei șase feciori al lui*), într-o lume a cutumelor (*Piept la piept, Pădureanca, Mătușa Odochia*), într-o atmosferă pătrunsă de vraja amintirilor trecutului (*Dor de oameni, Rubanca*), într-un univers baladesc care-i duce cu gândul la obârșie (*Șapte mioare*) ori îi predispune la meditații general-umane privind sensul vieții (*Bătrânețe, haine grele*). Romanul *Frunze de dor* e în acest sens poate cel mai reprezentativ.

Resurecția — în primul rând prin opera lui Ion Druță — a curentului semănătorist în literatura din spațiul basarabean de la cumpăna anilor 60—70 când satul, trecând prin adânci schimbări, își slăbea simțitor legătura cu trecutul, cu istoria, cu datinile ancestrale, cu rădăcinile arhetipale, cu matricea spirituală, când, din acest motiv, ea își îngusta în mod simțitor perspectivele, a fost, neîndoios, un act pozitiv.

Evident, Druță a început ca un scriitor de esență semănătoristă. Numai că nu trebuie să privim la acest curent ca la o doctrină

imutabilă ori ca la o direcție stilistică imuabilă. În caz contrar vom ajunge la niște adevăruri aproximative.

Ce subînțelege Druță prin noțiunea de adevăr? “Sfârșitul împreună cu începutul,— spune personajul Holban din piesa *Horia*,— sunt două fețe ale existenței noastre. Și pentru a ști un adevăr întreg, trebuie să le știm pe amândouă”. O atare concepție largă a adevărului nu putea încăpea numai în limitele curentului semănătorist. De altfel, nici semănătorismul nu începe de la data apariției oficiale a organului de presă al curentului — revista *Sămănătorul*. Analizând curentul în cauză, cercetătorul Dumitru Micu ajungea la concluzia că “...doctrina sămănătoristă a pornit de la o literatură care există, și nu de un deceniu-două, ci de mult mai înainte. Sămănătoriștii se voiau continuatorii acelei direcții literare, dominante în jumătatea a doua a secolului trecut, care se bizuia pe cronici, pe folclor, pe datini și căreia îi dăduse impuls *Dacia literară*” [2, p. 84]. Ultima, la rândul ei, își trage seva din dacism, iar acesta, conform opiniei lui M. Cimpoi, înseamnă “... odiseea identificării poporului cu ceea ce i-a fost dat să realizeze, cultul originilor și al trecutului, nerăbdare a recuperării valorilor, certitudinea ființei că aparține la istorie și la o istorie a sa” [3, p. 17]. Aceasta pe de o parte.

Pe de altă parte, pericolul destrămării, sub influența sistemului totalitar, a valorilor spirituale a dat naștere, în toate literaturile din fosta Uniune Sovietică, unei direcții stilistice numită proză rurală, sau ruralism, care aproape că se suprapune doctrinei semănătoriste. În orice caz, nu vom greși dacă vom afirma că, în literatura din stânga Prutului, ea nu a fost altceva decât o reanimare, evident, în condiții noi, a obiectivelor curentului semănătorist: aceeași aplecare spre istorie, spre tradiții, spre specificul național, aceeași grijă, chiar teamă, pentru dezrădăcinarea țăranului etc. Ultima temă de discuție urma să constituie la Druță subiectul unui roman, dar ne-am ales doar cu un articol publicistic semnificativ intitulat *Plugarii la Chișinău*.

Așadar, pornind de la semănătorism, Druță — retrospectiv — urmărește rădăcinile curentului, ajungând până la trăsăturile noastre arhetipale, până la ideea de dacism. “Cu toată fala, cu toată mândria,— constată el cu regret în romanul *Biserica albă* că încă nu a pătruns, dar și cu evidentă dorință de a răzbate până la această conștiință a dacismului,— noi nu avem și pare-se că nici nu vom avea hronicul măcar al unui singur sat, așa ca să se poată urmări de la ce s-a început, cum a fost urcat și coborât din neam în neam, din veac în veac acea viță de daci, asimilată de romani, care, unită sub semnul sfintei cruci, luminată de harul celui de sus, călită de lanțul nesfârșitelor patimi, pecetluite în firea oamenilor și în denumirea satelor, a ajuns, în cele din urmă, a fi un singur neam...”. Personajul piesei *Horia* obține un atare

hronic. Printr-o astfel de viziune Druță reușește să reînnoade firul timpului rupt prin intervenția brutală a ideologiei totalitare, să urmărească perenitatea etică a idealului uman, să intuiască adevărul că între prezent și matricea lui stilistică există o legătură organică: “De câte ori va fi sa se schimbe vremea de atâtea ori ne vor tot durea rădăcinile”. În alt pian — de perspectivă — semănătorismul a stat la baza prozei rurale care, cum spuneam, și-a luat avânt prin anii șaptezeci și care chema spre izvoare, spre tradiții nu ca spre niște relicve demne de amintiri pioase, ci ca spre o posibilitate de recuperare a valorilor pierdute sub influența sistemului totalitar, valori fără de care omul nu mai e om în deplinul înțeles al cuvântului. Să nu uităm că una dintre cele mai profunde lucrări ale lui Druță consacrate problemei risipei umane sub influența stagnării, drama *Doina*, inițial se numea *Semănătorii de zăpadă*.

Eroii lui Druță — toți până la unul — sunt niște semănători. Unii, exponenții matricei stilistice a neamului, seamănă Adevărul, Binele și Frumosul. Ații, reprezentanții sistemului totalitar, seamănă falsul, răul și urâtul. Dat fiind că Druță și-a conceput operele astfel încât pierderile prezentului să se reflecte în oglinda matricei stilistice a neamului, personajele acestea se cuvin analizate în cuplu: Onache și Mircea din *Povara bunătații noastre*, Doina și Mocanu din *Doina*, Călin și Gruia din *Frumos și sfânt*, Horia și Baltă din *Clopotnița*, Ecaterina cea mare și Ecaterina cea mică din *Biserica albă* etc.

Într-un spațiu contaminat de ideologia totalitară omul cinstit se simte străin. Situația, în concepția lui Druță, nu e totuși fără ieșire. Personajele mai au încă posibilitatea să-și vadă imaginea deformată în oglinda veridică a matricei stilistice și să tragă concluziile necesare. Ea, această matrice, apare sub forma rânduiei pământului (*Casa mare*), a codului moral moștenit din moși-strămoși (*Povara bunătații noastre*), a noțiunilor de frumos și sfânt (*Frumos și sfânt*), a hronicului satului (*Clopotnița*), a Ecaterinei mici (*Biserica albă*).

Spre aceste etaloane Druță pornește din doctrina semănătoristă pe care o extinde considerabil în trecut și o dilată simțitor spre viitor, reușind, așa cum consideră, pe drept cuvânt, cercetătorul Valeriu Cristea, să dea naștere la o imagine a omului “...de o complexitate la care semănătorismul nici măcar n-a visat”. Reconstituiți imaginar universul operelor lui Druță și veți rămâne surprinși că ați pornit dintr-un univers semănătorist. Dacă însă aceasta nu vă va convinge, atunci recitiți *Frunze de dor*, opera care, în fond, l-a afirmat și l-a consacrat pe Ion Druță, și nu veți putea să nu observați cu claritate că în ea scenele dramatice ale prezentului alternează cu scenele pitorești ce țin de semănătorism. Cu variații mai mult sau mai puțin însemnate acest univers învăluit de semănătorism îl veți identifica în toate operele

scriitorului.

La întrebarea cercetătorului Valeriu Cristea: “este Ion Druță un scriitor semănătorist?” cred că, ținând cont de specificul evoluției literaturii române din Basarabia în raport cu cea din dreapta Prutului, putem răspunde afirmativ. Ba, mai putem adăuga: preluând semănătorismul într-un moment când acesta era de acum în desuetudine, Druță a reușit să-l reanimeze și să-i imprime un caracter proteic.

Cât privește problema: face oare prin literatura lui Druță curentul semănătorist “trecerea... de la minor la major, de la lipsa de valoare sau de la valoarea modestă la valoarea de nivel național și european” — ea rămâne deschisă, rezolvarea ei ținând de prerogativa cercetătorului Valeriu Cristea, ca unul care a abordat-o, ea presupunând în mod obligatoriu încadrarea plenară a scriitorului din spațiul basarabean în contextul literaturii general române.

Referințe bibliografice

1. *Reflecții și maxime, I* / Ediție îngrijită de Constantin Bădescu.— București, 1989.
2. D. Micu. *Literatura română la începutul secolului al XX-lea*.— București, 1964.
3. M. Cimpoi. *Dacia și dacismul // Revistă de lingvistică și știință literară*, 1990, nr. 6.

Victoria Baraga | Timpul macondian

Romanul *Un veac de singurătate* al lui Gabriel García Márquez face parte din categoria scrierilor latino-americane, ale căror conținut M. A. Asturias îl definește drept “realism permeabil mitului”. Iar cercetarea unei teme mitice, cum este timpul macondian, nu poate avea decât rezultate benefice în favoarea cunoașterii universului romanesc al scriitorului.

Fiind o noțiune mitologică, nu există un timp pur și simplu, ci specii de timp. Perceput prin prisma a patru moduri de înțelegere (experimentală, experiențială, holistică și analitică), timpul poate fi clasificat prin absolutizare în patru tipuri: timpul subiectiv, timpul cronologic, timpul spiritual și timpul fizic.

Drept obiect al preocupării noastre va fi timpul spiritual, care este un timp al creației artistice.

În secolul XX timpul devine un important subiect de studiu pentru filosofie și știință, precum și o dimensiune de reflecție a artei. În ceea ce privește romanul lui García Márquez *Un veac de singurătate*, timpul ajunge a fi chiar personaj romanesc. Timpul macondian ființează. El este marcat de individualitate. Unitatea sa ne determină să stabilim arhetipul timpului macondian, care se țese din temporalități simultane și succesive.

Am marcat diapazonul extinderii acestui personaj prin evidențierea celor mai perceptibile forme temporale pe care le-am dedus din dubla interferență a patru elemente esențiale regăsite în roman (timp-eternitate, dinamic-static) și am stabilit că Timpul istoriei sacre, Timpul eternei reînțarceri, Timpul istoric și Timpul apocaliptic sunt patru forme temporale cardinale ale timpului macondian. Ele sunt patru ipostaze spirituale ale acestui personaj.

Timpul istoriei sacre reprezintă “unitatea de sus”. El este un timp mitic, generator de viață și energie. Fiind un timp creator de lumină, este antientropic. De aceea această istorie nu este o istorie fizică, ci, mai degrabă, un miraj, iar configurația lineară a acestui timp nu este factuală, ci iluzorie. Elementul de bază al acestei forme temporale este sacralitatea, iar aspectul convențional al istoriei ține de reminiscența ideii de consecutivitate.

Sentimentul reprezentativ al Timpului istoriei sacre este iubirea. Chiar dacă nu întâlnim în roman o adevărată iubire, totuși toate celelalte sentimente se nasc în raport cu ea.

Fiind un timp preponderent virtual, el se înfățișează prin miracol. Miracolul, la rândul său, se manifestă în fenomenele geneziace, dar și în existența viului, care se datorează elementului eterogen. Iar la nivel spiritual miracolul se manifestă prin revelații.

Cea de-a doua formă temporală este Timpul eternei reînțarceri. Ea reprezintă “multiplicitatea de sus”. Timpul eternei reînțarceri tinde în continuu către acel mister care generează legități, este amintirea și revenirea la plenitudinea timpului primordial. Timpul eternei reînțarceri este mecanismul infiltrării Timpului istoriei sacre în Timpul istoric întru regenerarea continuă a lumii. Și dacă Timpul istoriei sacre este revelația sacralității, Timpul eternei reînțarceri este necesitatea și revenirea la actul revelării. Eterna reînțarcere nu este repetarea unui fapt fizic, ci a unui “gest arhetipal”, e reprojecțarea aceluiași principiu.

Dacă conștiința mitică proclamă ideea eternei reînțarceri, atunci, conform aceluiași principiu, în mod implicit, se recunoaște existența timpului invers. Faptul reînțarcerii la “unitatea de sus” necesită posibilitatea reversibilității temporale. Timpul reversibil presupune

principiul revitalizării, care poate să încetinească sau chiar să stopeze procesul entropic. Acest fenomen, la nivel de imagine mitică, se conturează ca întinerire – o parcurgere de la bătrânețe la tinerețe.

Astfel, Timpul eternei reîntoarceri poate fi reprezentat grafic drept o mișcare pulsatoare dinspre centru spre circumferință și invers; adică dinspre și înspre revenirea la centrul primordialității.

A treia formă temporală macondiană este Timpul istoric. El este un timp al succesiunii factuale al evenimentelor, adică este un timp fluid. Iar fluiditatea presupune mișcare și direcție. În această privință putem afirma că această formă temporală se supune legii entropiei. Prin urmare, este un timp ireversibil, adică e vorba de o asimetrie între trecut și viitor. Dar, deoarece procesul istoric nu este doar cauzal, există o prelungire implicită și explicită a trecutului în prezent.

Timpul istoric macondian este timpul “unității de jos”, este linearitatea temporală, orientată vectorial înspre viitor. Limitarea vieții conștiente doar la linearitatea Timpului istoric creează iluzia unei vieți scurte, dar și la propriu o scurtează, deoarece ea nu este regenerată prin sentimentul sacru.

Timpul apocaliptic – cea de-a patra formă temporală – este derivat dintr-o receptare unilaterală a Timpului istoric. El se manifestă printr-o îngustare a Timpului istoric doar la forma sa explicită. Procesul de îmbătrânire și murire este caracteristic spiritului timpului apocaliptic. El se realizează atât la nivel fizic, cât și în sfera spirituală. Lumea este invadată de superficialitate, valoarea este înlocuită cu non-valoarea. Una din formele manifestării Timpului apocaliptic este boala. Pierderea memoriei este boala generică a societății macondiene.

Timpul apocaliptic reprezintă “multiplicitatea de jos”. Omogenizarea repetiției apocaliptice, care transformă viul în mineral, este motivul generării sentimentului solitudinii. Uniformizarea creează spațiul steril în care toate lucrurile sunt zadarnice, trezind halucinații. Astfel, Timpul apocaliptic este o “eternitate negativă”.

Dezvăluind specificitățile formelor temporale macondiene, atât la nivelul conținutului lor calitativ, cât și în cel al imaginii figurative a mișcării, în mod implicit, am reliefat raporturile dintre ele.

Pe lângă prezența preponderentă a Timpului apocaliptic, merită să fie menționat jocul subtil al celor patru forme temporale, care se manifestă pe parcursul romanului atât în plan succesiv, reprezentând patru etape ale evoluției macondiene, cât și prin intervenții de scurtă durată.

Originalitatea timpului macondian constă în jocul magic al virtualizărilor și actualizărilor formelor temporale. Consubstanțialitatea formelor temporale, pe de o parte, și raporturile lor de contrarietate și contradicție, pe de altă parte, conferă romanului o atmosferă mitică, în

care se justifică orice coexistență și trezește o gamă de afecțiuni, printre care starea estetică.

Astfel, unul din meritele romanului constă în faptul că autorul dezvăluie și existența virtuală a timpului în care regăsim prelungirile invizibile ale ființei. Iar prodigiosul timp macondian impresionează tocmai prin forța revelatoare a zonei imaginarului.

Vlad Caraman | **Textualism și intertextualism**
(În preajma revoluției de C.Stere)

Dacă ar fi să acceptăm o perspectivă de abordare extrem de largă, am putea stabili similitudini sau relații intertextuale între romanul lui Stere și primele opere ale literaturii universale. Avem în vedere chiar *Ramayana* și *Mahabharata*. Între acestea și subiectul supus analizei noastre se evidențiază o punte de legătură în plan narativ. Ne referim la tehnica și strategia debutului românesc, la statutul demiurgic al naratorului omniscient și omniprezent. Iar dacă am transfera romanul în *poveste* cum, de altfel, și sunt cele două capodopere, am relata următoarele: A fost odată un împărat pe care îl chema Iorgu Răutu, a trăit până la adânci bătrânețe, (dacă socotim timpul din roman depășit cu mult de cel din poveste) până în sfârșit a reușit să se căsătorească cu o prințesă mult mai tânără decât el cu aproximativ 300 de ani, Smaragda, pe care o iubi cu disperare foarte mult. (În ficțiunea romanescă, din epoca contemporană, pasajul amintește de *Lolita* lui Vladimir Nabocov). După nuntă, împăratul dornic de copii a grăbit apariția lor, fără a ține cont de vârsta fragedă a soției sale. Dar de fiecare dată lor li se nășteau fetițe și nicidecum vreun băiat - problema *Ramayanei*. Prințesei îi plăcea lucrul acesta pe când împăratul se tânguia după un moștenitor. Când, după un timp, apărură și băiatul mult (ne)dorit, mama îl urî – (ura mamei ne transferă cu gândul iarăși la epoca contemporană și anume la romanul lui Sorin Titel *Femeie, iată fiul tău*). Iar tatăl plictisit de timp deja nu mai avea aceeași afecțiune ca la început. Astfel el crește sub supravegherea unei slugi de la curte, acest moment ne reține în epoca antică, la mitul lui *Romulus și Remus*. Nașterea și împrejurările ce-i urmează imediat îi conturează clar, din capul locului, soarta ce-l așteaptă în această lume. Până în acest moment narațiunea din romanul lui Stere are tangențe mai pronunțate cu povestea. Dar în continuare, prin odiseea eroului, romanul ia proporțiile epopeilor și miturilor, mai ales celor antice, deplasându-se la finele războiului Troian și preluând aventurile celor doi eroi: Ulise din *Odiseea* lui Homer și Enea din *Eneida* lui Vergiliu... Credem că aici pedantismul nostru a ajuns la limite și vom

încerca, prin urmare, să dezvoltăm unele momente mai clare a romanului în tangență cu alte opere din literatura universală și română.

Relații de intertextualitate se pot stabili între ciclul de romane a lui Constantin Stere *În preajma revoluției* și prozele reprezentanților de vază ai literaturii universale. Dintre aceștia putem menționa unii scriitori ruși de la sfârșitul secolului XIX, începutul secolului XX. Anume în mediul social și geografic al Rusiei s-a și format Stere ca intelectual, virtual scriitor. Suntem tentați, în acest caz, să începem o primă schițare a textualismului sterian cu Lev Tolstoi, de la care Stere a preluat și a asimilat cu dexteritate, în primul rând, *aspectul structural* al romanului tolstoian, și anume *masa de creațiune*. Acest moment este bine surprins de I. Negoïtescu: “În totalitatea sa *În preajma revoluției* se prezintă ca produsul uman al unei colosale ambiții (provenind dintr-un complex de superioritate compensativ, dezvoltat cu vremea), în destul de largă măsură acoperită de reușita operei. Disertând despre Tolstoi – nu fără a menționa că în *Anna Karenina* există peste 900 de tipuri – Stere mărturisește că îl impresionează la genialul autor rus “chiar masa de creațiune”: Tolstoi nu numai că știe ca nimeni altul să facă să trăiască mulțimile, care formează cadrul viu în care se desfășoară acțiunea romanului, dar între eroii lui de avanscenă și mulțimea anonimă, dar plină de viață, din fund el înșiră întotdeauna un popor întreg de tipuri și personaje într-o perspectivă ce se pierde în infinit și se confundă pe nesimțite în masă”[2, p. 210]. *Masa de creațiune* este pentru Stere condiția primordială în edificarea lumii imaginare. Ea este obținută prin adoptarea *formelor* care, cum ar zice Maiorescu, sunt umplute cu *conținut* autohton.

În acest sens este edificatoare opinia lui Mihai Ralea, care pune în evidență necesitatea corespondenței obligatorii dintre *specie* și *mesaj*. Stabilirea acestor relații vii, desigur, din partea unor influențe din Zola, Tolstoi și Gogol: “E un roman de mentalitate socială, de atmosferă. E descrierea unei stări de mulțime, a unui suflet colectiv. În acest gen, doi scriitori au reușit mai ales: Zola și Tolstoi. Se poate spune că dl C. Stere nu rămâne inferior. E un dar eminent rusec acela de a înțelege și reda mulțimile. Poate un reziduu al vechiului comunism agrar, al mirului rusec. Trebuie mânuite o mulțime de tipuri, fiecare cu specificul său individual, găsind totuși și nota care-i leagă. Romanul domnului Stere, întrebunțează din acest punct de vedere, un “truc” uzat și de Gogol în *Suflete moarte* [3, p. 158]. De altfel, *trucuri* de acestea atestăm la Stere foarte frecvent. Și totuși, Stere nu mizează pe ornamentația tehnică: “Romanul lui Constantin Stere e un roman de fapte, de figuri vii, de viață trăită, în genul lui Balzac, Dickens ori Tolstoi. Firește, asemenea romane nu suportă excese de stilistică. Romanele care creează viața n-au datoria de a se împodobi prea mult”

[3, p. 160]. În pofida acestui adevăr, Stere construiește, conștient, un *bildungsroman*.

Are perfectă dreptate Ov. S. Crohmălniceanu când afirmă: *În preajma revoluției* vrea să fie un *bildungsroman*, poate primul din literatura noastră conceput conștient ca atare.

Înainte de el G. Călinescu, observația a făcut-o, pare-se, Octav Botez, subliniind că – după el – Stere și-a compus întinsa-i evocare epică sub semnul a două opere pe care le prețuia îndeosebi: *Jean Cristophe* de Romain Rolland și *Wilhelm Meister* de Goethe” [1, p. 410].

Modelele asupra cărora persistă criticii sunt cele mai reprezentative în epocă. Tudor Teodorescu - Braniște, contrar opiniei lui Călinescu, identifică alte fascinații: „... în d. Stere trăiește un romancier de dimensiunile lui Balzac sau Tolstoi: “omul de la Soroca” vede totul în mare” [3, p. 179].

Alte aspecte ale relației intertextuale se pot identifica la nivel de *lume imaginară*. *Lumea imaginară* furnizează cele mai hazardate puncte de tangență. Cea mai *explorată* este figura Smaragdei: “Smaragda e un fel de Anna Karenina” susține P. Constantinescu, „refulată prin misticism și instinct de moșiereasă”, în timp ce Iorgu este „un noduros răzăș moldovean cu un robust simț al proprietății și cu o calmă vanitate de inexorabilă perpetuare a neantului” [3, p. 118]. În viziunea lui Șerban Cioculescu Smaragda are o tentă psihologică mai pronunțată decât Iorgu. Într-adevăr, ea este o „potențială Emma Bovary sau Anna Karenina, a Năpădenilor” [3, p. 91]. Încadrând-o în tagma marilor *tipuri* feminine din literatura universală de la sfârșitul secolului XIX începutul secolului XX, să nu uităm că Smaragda Theodorovna este mai întâi o figură specific basarabeană și apoi întrunește alte calități ce țin de tipologia unui sau altui model fascinant, atât de mult evocat, căutat, identificat de critica timpului.

În galeria *tipurilor de personaje* un loc aparte îl deține Vania Răutu. Prin acest protagonist *bildungsromanul* poate fi încadrat în contextul relațiilor cu alte texte ale literaturii române și universale.

“În literatura română, bogăției inumane a universului epic bengescian îi răspunde bogăția umană a prozei lui C. Stere. Iată de ce, spre deosebire de prima, aceasta din urmă poate fi sintetizată într-un unic personaj, care asemenea lui Julien Sorel sau prințului Mășkin, câștigă valențele unui simbol. Vania Răutu și-a desăvârșit misiunea, dacă a izbutit să se contrapună umbrelor lui Dinu Păturică, Tănase Scatiu, Lică Trubaduru sau Iancu Următescu”. “După o copilărie zburdalnică și cu evidente simpatii poporaniste pentru tovarășii săi de vârstă și joc între care țiganul Tănăsică și Ileana lui Dumitru Moraru, nepoata Irinei sunt acceptați cu o dragoste sufletească – Vania trece sub privegherea unui preceptor, tânărul Saharov, specie de emancipat prin știință și nihilist

prin suferința socială, în felul lui Bazarov, eroul lui Turghenev din „*Părinți și copii*” [2, p. 213].

Figura lui Vania Răutu este asemuită cu tipurile cele mai memorabile ale literaturii timpului. Dar dintre toate acestea una este mai înrudită ca spirit cu Vania, Jean Cristophe a lui Romain Rolland. De altfel, Octav Botez exprimă o idee comună când susține că: „figura lui Vania amintește uneori de cea a lui Jean Cristophe” [3, p. 61].

Nu este întâmplător faptul că Stere stabilește relații intertextuale cu cei mai reprezentativi prozatori ai literaturii universale. Anume prin reminiscentele din prozele lor, Stere, se pare, reușește să se mențină în albia unor *convenții epice*, foarte viabile în epocă, anihilând rezervele criticilor care se apropie de roman ca de niște *memorii deghizate*.

Opinia noastră e că Stere, pășind pe urmele marilor clasici, a *modelelor* literaturii universale, ne dă, de facto, ***un model al romanului basarabean***.

Au apărut în ultimul timp câteva încercări serioase de reconsiderare a noilor convenții ale bildungsromanului. Între acestea se remarcă cele ale lui Corin Braga care decelează în romanul lui Stere câteva însemne certe ale canonului romanului postmodernist [7]. Perspectiva propusă de Braga este adoptată și de Al. Burlacu [8, p. 54 - 61]. Desigur, aceste tentative nu sunt lipsite de interes, chiar dacă pentru unii ele par forțate, totuși, adevărul e că romanul lui Stere stabilește mai multe relații intertextuale la nivel de **structură, personaj, teme, motive, locuri comune** etc., iar toate acestea ne dau dreptul să perseverăm în direcția noilor perspective de abordare .

Referințe bibliografice:

1. Ov. S. Crohmălniceanu. *Literatura română între cele două războaie mondiale*. București, 1967.
2. I. Negoïtescu. *Istoria literaturii române*. V-I (1800-1945), București, 1991.
3. C. Stere. *Victoria unui înfrânt*. Ediție îngrijită și bibliografie de Maria Teodorovici. Chișinău, 1997.
4. C. Stere. *In preajma revoluției*. Roman V. I-II, Chișinău, 1990.
5. C. Stere. *In preajma revoluției*. Roman V. III-IV, Chișinău, 1990.
6. C. Stere. *In preajma revoluției*. Roman V. V-VI, Chișinău, 1991.
7. C. Braga. *Constantin Stere – o imagologie comparată a Basarabiei și României // Contrafort*, 1998 - Nr. 11-12
8. Al. Burlacu. *Un model al romanului basarabean*. // *Destin românesc*. – 2000. Nr. 3.

Generația optzecistă, din care face parte, strălucit, Mircea Cărtărescu, se asociază în cultura română, cu un gest adolescentin de manifestare a curajului; optzeciștii „proclamă”, „strigă” adevărul unei crize general resimțite. Inadecvarea unor mijloace tradiționale la noua paradigmă a existenței culturale este exprimată tot mai clar, în plus este acuzată utilizarea simulacrului.

Deosebirea dintre optzeciști și precursorii lor imediați, responsabili și ei de o deziluzionare este dată de faptul că optzeciștii nu-și propun drept scop suprem „demolarea” tradiției literare moștenite, ci „construirea” unei „alte” literaturi.

Gestul optzeciștilor, de demolare a unor *iluzii* culturale, nu reprezintă avangarda purei negații, ci asumarea, fără teamă de ridicol, a unui nou idealism, a unei noi „religii”.

Optzeciștii debutează printr-o mișcare nihilistă (de fapt gestul e comun tuturor mișcărilor la începuturile lor), de pulverizare a tuturor instanțelor, începând cu cea mai prețioasă și mai greu de sacrificat.

Faptul că de-a lungul unui secol Eminescu a devenit un mit al culturii române, deși nu e o idee unanim acceptată, totuși nu mai este demult o noutate. Repetată, recitată, citată, contestată, denigrată chiar ea face parte deja dintr-un simț comun.

Când Nichita Stănescu afirma: „Sunt contemporan ...cu teiul care din pricina lui Eminescu, nu îmi mai tihnește să-l miros ca lumea...”, el recunoștea, de fapt, dincolo de „cochetăria” cu care atât de des îi plăcea să se raporteze la Eminescu, măsura imensă în care universul poetic eminescian i-a devenit o grilă de percepere a realității. Afirmăția sa poate fi ridicată la rang de generalitate, pentru a exprima impactul lui Eminescu asupra culturii române.

Gerard Genette ne prezintă în *Palimpsestes* următorul sistem de relații între texte:

1. Transtextualitatea („transcendența textuală a textului, tot ceea ce îl pune în relație manifestă sau secretă cu alte texte”).

2. Intertextualitatea („relația de co-prezență între două sau mai multe texte prin prezența efectivă a unui text în altul”)
3. Metatextualitatea („relația de comentariu care unește un text cu altul despre care vorbește, fără a-l cita neapărat, sau chiar fără a-l numi”).
4. Hipertextualitatea (relația dintre două texte , dintre care unul este derivat din celălalt „prin transformare sau imitație”). Hipotextul este textul care se citează sau se imită. Hipertextul este acela care citează sau imită.

Studiul de față își propune să cerceteze fenomenul hipertextualității în contextul poeziei lui Mircea Cărtărescu, de fapt urmărește relațiile dintre hipotextul eminescian și hipertextul cărtărescian.

În *Levantul* Mircea Cărtărescu „repetă”, într-o versiune postmodernă, marile epoci ale literaturii române, de-construind și re-construind traseele gândirii poetice românești.

Există în *Levantul* o re-scriere a *Glossei* eminesciene printr-o transpunere programatică în termenii lui Genette - ce operează o modificare la nivelul conținutului , păstrându-se încă o asemănare cu hipotextul. Hipertextul conservă trăsăturile particulare ale speciei în cauză. Se actualizează de această dată un cod poetic. În fapt, aceasta e o incursiune în laboratorul de creație poetică a scriiturii postmoderne:

„Totul este scriitură
 Totul este doar holon,
 Lumi turtite-ntreșură
 Ca să facă lumi-balon.
 În Geneză lumea crapă
 Cu troznit de-Apocalips
 Lumi zidite-n lumi se-adapă
 Din iluzie ,eclips.”

Cărtărescu face, mai departe, o auto-parodiere a scriiturii, a hipertextului, chiar și a autorului însuși, care cu puțin înainte coborâse chiar în planul textului:

„Cocârjat pe semne care
 Stele sunt în altă lume
 Scriitorul ți se pare
 Rege-n țările de spume
 Dar și el e o stafie
 Doar câlți și doar de rips,
 Și-auzi pana că-l scrie
 Cu troznit de-Apocalips.”

Există în text chiar și dovada folosirii procedurii hipertextual:

„N-ai pricepe măreția
 Scrisei, de ai fi seraf

Hipertext și hiperlume Ce nu-ncape-n minți de ghips”

Însuși mecanismul de-construcției poetice postmoderniste este arătat de versul „Lumea ce-n Geneză crapă”.

Gerard Genette consideră printre principalele procedee de transfigurare a hipotextului și pe cel de transmodalizare explicându-l ca pe o modificare în modul de reprezentare a unei opere de ficțiune având drept consecință trecerea de la un mod la altul. Astfel, textul narativ se dramatizează, iar cel dramatic se circumscrie unei structuri narative.

Extinzând această modalitate și în cadrul poeziei, vom putea considera ca o ilustrare a acesteia. *Poema chiuvetei* a lui Cărtărescu.

Când se vorbește despre „conștiința convenției literare”, despre „epuizarea posibilităților de expresie”, despre o „poetică a excesului la optzeciști”(G.L.Permyakov), se alătură sub aceeași etichetă de „clișeu” ori „prefabricat de limbaj”, cel puțin două categorii de segmente preexistente, foarte diferite. În poetica optzecistă există, programatic, intenția de re-valorificare a clișeului verbal, a sintagmelor degradate, golite de semnificat, din vorbirea curentă, cu extinderi spre teritoriile jargonului.

Poema chiuvetei re-scrie scenariul romantic al iubirii imposibile dintre un muritor și o ființă aparținând supraumanului, ale cărei linii de antiteză sunt accentuate până la grotesc. Este povestea iubirii unei chiuvete de bucătărie pentru „o mică stea galbenă din colțul geamului de bucătărie”. Replica, parodia sunt evidente. E. Simion taxează *Poema chiuvetei* drept un „subtil poem al in-comunicării”, o parodie a „cunoscutului motiv romantic”.

Imposibila convergență a planurilor cosmic și uman din *Luceafărul* devine acum un scenariu „jucat” cu elemente ale sub-umanului, mai precis, obiecte ale derizoriului.

Analizând în detalii etapele acestei degradări a mitului eminescian, vom constata: nu poate fi lipsit de importanță faptul că totul se petrece la bucătărie, spațiu ce poate fi înțeles ca unul al metamorfozei, al haosului de dinaintea genezei, replică ironică la spații de tipul râpei Uvedenrode barbiliene. Degradat prin elementele care îl repetă, scenariul romantic, marcat eminescian, ce se cere a fi rostit într-un stil „înalt”, este subminat, în mod esențial, de faptul că se rostește în clișee ale vorbirii curente, clișee verbale care nu mai acoperă un sens. Ele vin să înlocuiască anumite formule consacrate ale hipotextului : descântecul de coborâre al Cătălinei devine, în rostirea chiuvetei: „dă-te jos”, înlocuind formula de chemare la Eminescu: ”cobori în jos”; iar primul vers al „poemei” numește iubirea (înlocuind eminescianul „îi cade dragă fata” printr-un calcul al englezescului ”to fall in love with”).

Limbajul poetic optzecist impune, aşadar, descrierea între două nuvele ale pre-fabricatului verbal:

1. nivelul textului prestigios, „mitic”(M. Cărtărescu)
2. cel al limbajului degradat.

Ne aflăm cu poetica optzecistă într-o etapă ulterioară aceleia teoretizate de M. Bahtin când scria: „În epoca modernă funcțiile parodiei sunt ne-esențiale. Ea a decăzut, locul ei în literatura modernă fiind infim”.

Postmoderni, optzeciștii vor opta pentru impuritatea și eterogenitatea codurilor, cu încercări de-mistificatoare îndreptate împotriva unui limbaj ierarhizat, ale cărui utilizări sunt fie blocate prin prestigiul cultural irepetabil, fie prin pierderea semnificatului inițial. Simptomatice sunt, în *Poema chiuvetei*, construcțiile explicative care nu explică nimic.” Cum se pricepe și el”, „care v-am spus această poveste”, „ce să mai vorbim”.

Structural, poemul se bazează pe efecte de montaj contrapunctic, configurând o situație de simetrie între non-concordanța celor două registre (înalt-romantic și degradat-în-clișeu și imposibilitatea de comunicare dintre aceste două planuri ontologice. Situația pare să fie anunțată deja din titlu, ai cărui doi termeni se revendică, primul, de la prestigiul textului romantic („poema”), al doilea, de la nivelul ontologic degradat („chiuveta”).

Un asemenea text realizează la nivelul limbajului poetic și, în primul rând, atacându-l, ceea ce critica ar identifica în lirica optzecistă drept „sentimentul degradării arhetipurilor” (Eugen Simion). Sentimentul degradării arhetipurilor și, în consecință, al înstrăinării de sensul lumii, este însă înainte de toate, dat de asemenea des-faceri ale nivelelor configurative.

Sonetul 16 este o replică la *Epigonii* lui Eminescu. Hipertextul transformă hipotextul în discurs exclusiv autoreferențial. Epigonismul este aici un moment ulterior, caracterizat de sciziune.

Autoironia realizată prin intermediul citării modelelor este un procedeu frecvent al poemelor lui Cărtărescu.

La o artistă este construită la fel ca și *Poema chiuvetei*, a cărei cheie de lectură intertextuală este oferită la nivel de titlu. Poezia deliberat – jucăușă despre vidul îmbrăcat în formele unei iubiri jucate, *La o artistă* se citește astfel ca o re-scriere a unei creații de tinerețe a lui Eminescu, tributară încă viziunii romantice, „comune”. Acesteia, Cărtărescu îi răspunde cu un limbaj în care clișee argotice marchează vidul de sens al existenței, cuplul jucând scene de iubire absentă. Dacă la Eminescu patetismul discursului indică o participare afectivă extremă., în replică acestea sunt înlocuite de distanțarea ironică, subliniată și de sciziunea fundamentală a personajelor: „tu vei mai uimi /eu voi mai scrie alte poezele”. În hipotext, femeia iubită era identificată cu cântecul divin

(„Ești tu nota răătăcită /Din cântarea sferelor”), replica, în schimb, nu vorbește despre dragoste , ci despre „am făcut multă dragoste”, distanța ironică față de sensul (pierdut) al iubirii, ca și față de modelul eminescian, accentuându-se cu fiecare vers.

Concluzionăm. În poetica postmodernă autorii intră adeseori într-un dialog deschis cu opera lui Eminescu, dând într-o parte formele anterioare de relații între texte. S-a înrădăcinat adânc tradiția de a-și confrunta opera personală cu cea a poetului - etalon. Dacă unii au încercat a se „plasa” în literatură punând sub semnul întrebării întreaga creație eminesciană, atât ca formă cât și sub aspectul conținutului, alții au recurs la alte mijloace , infantile, de fapt, „jucându-se” cu textul eminescian. Și aceasta nu din ne-respect pentru tradiția eminesciană, ci mai degrabă din rațiuni antiliterare, acestea confirmând încă o dată impactul enorm pe care l-a avut și-l mai are poezia eminesciană asupra poeziei contemporane.

Referințe bibliografice

- 1.Mircea Cărtărescu. *Levantul*. - București, 1998
- 2.Al. Mușina. *Antologia poeziei generației '80*. - București, 1993
- 3.Gh. Crăciun. *Competiția continuă, Generația 80 în texte teoretice*. - Pitești,1994
- 4.Ioana Bot. *Eminescu și lirica românească de azi*. - Cluj, 1990
- 5.Ioana Bot. *Trădarea cuvintelor. Eseuri*. - București, 1997

literatură comparată

Victoria Baraga

**Tipologia romanului
hispano - american**

Evoluția rapidă și imprevizibilă a literaturii latino-americane din secolul XX a impresionat și a mirat întreaga lume. Pentru ambianța

intelectuală europeană de la răscrucea secolelor, însăși ideea unei independențe culturale a Americii Latine părea absolut ciudată sau chiar absurdă. Și dacă această idee a apărut totuși ea a fost localizată într-un context specific convenabil mentalității europocentriste. Departe de a fi accidentală, evoluția dată este motivată atât de spiritualitatea receptivă la noutatea timpului, cât și de dialectica intrinsecă a romanului hispano-american.

S-au efectuat numeroase studii privind tipologia acestuia. S-au întreprins clasificări, mai mult sau mai puțin, reușite. Dar, în esență, ele converg spre un punct de vedere aproape comun. Realitățile naratoriale ale romanului hispano-american sunt foarte complexe, dar ceea ce le înrudește mai întâi e că la temelia lor stă *ludicul*. Una dintre clasificările mai reușite, prin care se sesizează ramificația *ludicului* spiritualității americane, este cea făcută de Paul Alexandru Georgescu, în *Prolegomene la o teorie sistemică a romanului hispano-american* [1, p. 9–21] unde „*primul tip al romanului hispano-american traduce în planul reprezentării artistice situația telurică*“, al doilea tip — situația etnică, iar al treilea tip — situația actuală. Tipurile numite ar corespunde celor trei imagini ale jocului: libertinajul, barocul și metamorfoza, ludicul manifestându-se nu doar la fiecare tip în parte, ci cuprinzând toate fibrele creației.

Apariția primelor două tipuri este propulsată de timpul nou și reprezintă o anunțare a acestuia. Fără a pătrunde în zonele profunde ale spiritualității noului timp, aceste două tipuri de romane latino-americane îl conțin în mod virtual.

Primul tip de roman cuprinde în special dialogul **Om-Natură**, unde „*natura mirifică și amenințătoare în același timp*“ nu este doar decor sau cadru al desfășurării acțiunilor, ci ființează, după cum a remarcat romancierul Miguel Angel Asturias: „*În romanul latino-american peisajul nu este, ci ființează. Repet și atrag atenția: ființează. Acționează personificat, ca o ființă umană, voluntară, care poate fi jungla, pampa sau câmpia, râul, marea, o insulă, un sat, un oraș*” [2, p. 80]; fie că e vorba de „*infernul verde*“, care nu este doar o expresie metaforică, ci un mitem; fie că e vorba de orizontala nesfârșită a pamei, care cere un comportament reptilic. Omul, în acest tip de roman, este „*aventurierul, străbătătorul acestui spațiu în dubla calitate de învingător și învins al splendorii malefice*“ [1, p. 14].

Libertatea întinderii spațiale, care oferă o varietate barocă, naște vâltoarea (termen înrădăcinat de José Eustasio Rivera), cuvânt a cărui semnificație, în universul american, este departe de a se limita la aspectul geografic. **Vâltoarea** este o dimensiune spirituală, este vârtejul creator, este impulsul generator de viață. Acest tip de roman reprezintă o importantă manifestare a individualității spirituale. Însă „*astăzi romanul*

teluric, nu mai proliferază, el se transformă într-un roman al căutării rădăcinilor ascunse, misterioase ale ființei primordiale cum este cazul cu „*Canaima*“ al lui Rómulo Gallegos sau cu „*Los pasos perdidos*“ al lui Alejo Carpentier, care se apropie de al treilea tip romanesc, de cel *inchizitiv*“ [1, p. 14-15].

În cel de-al doilea tip de roman se extind **relațiile sociale** (om-om) problematizate îndeosebi de amestecul rasial. Este evidențiat impactul dintre populații diferite, fiecare având cultura sa, credința sa, ierarhia sa valorică, normele sale de conduită și, bineînțeles, firea sa. Acest tip începe cu romanul indianist, care conține universul spiritual al indigenului, cât și problema indianului colonizat. Apoi, în universul romanesc, apare situația metisului, negrului și a mulatrului [3]. **Metisajul** rasial se manifestă nu doar la nivel de culoare ci și în domeniul cultural — fenomen ce lasă speranțe, căci creează ambianța favorabilă pentru saltul spiritual, „*romanul fuziunii tinde spre tipul problematic, de cercetare a identității și a destinului*” [1, p. 15-16.]. Aici pot fi incluse romane ca: „*Pobre negro*“ de Rómulo Gallegos, „*Todas las sangres*“ sau „*Los rios profundos*“ de José Maria Arguedas.

Cel de-al treilea tip, fiind o sinteză productivă a primelor două, efectuează o aprofundare spirituală a terenului marcat de extinderea lor. Astfel, al treilea tip aduce lumină și profilează valoarea celor precedente: raportul om-natură evoluează la raportul **microcosmos-macrocosmos**, iar relația socială om-om se aprofundează la relația **eu-celălalt și eu-tu**.

Prin natura faptelor, America Latină a avut acces la literatura europeană mult mai târziu, receptând-o simultan. Acest mod de recepționare, care s-a manifestat în plan literar, a fost interpretat peiorativ, drept sincretism și tardivitate [4, p. 15]. De fapt, acesta a fost un fenomen de asimilare culturală [5, p. 102].

Ca rezultat al deschiderii spre recepția vastei experiențe literare europene, dar și spre cea a noului flux temporal, spiritul de **baqueano** sau de **rastreador** manifestat la nivel cultural descoperă noi tărâmuri.

În primul rând, revelația se face la nivel ideatic. Explorând problema condiției umane și angoasa omului contemporan, romanul hispano-american se află în căutarea noilor valori. Romanul metafizic, căci acesta e dominant, la fel ca și alte activități spirituale, nu reflectă realitatea, ci este o modalitate de ființare cu ajutorul artei [6, p. 140.].

Mai mult decât atât, nu scriitorii își aleg temele, ci temele își aleg autorii. Acestea, la rândul lor, sunt marcate de pluralism.

Autorii hispano-americani, aflându-se în posesia mai multor sisteme valorice, asimilându-le creativ, se află în starea elaborării unei alte axiologii, operație ce se efectuează datorită efortului epistemic, care este potențat de nativa calitate a căutării intuitive. Scriitorii au tendința de a

înfățișa fenomene ambigue, iraționale sau misterioase ale realității și ale personalității, explorând zonele cele mai subtile ale ființei. Cunoașterea realității începe cu aprofundarea eului în regiunile subconștientului și inconștientului, sesizând ritmul interior al ființării. Această operațiune nu se oprește aici, ci conștientizează prezența celuilalt, care, la fel, își are lumea sa interioară [7, p. 108.] ba mai mult: „*la ficción avanzó hacia la intersubjetividad, hacia una descripción de la realidad total desde los diferentes yos*”. [7, p. 108]. Acest fenomen este un pas important pentru receptarea unei imensități de indivizi, fiecare având lumea sa lăuntrică, dar și pentru a concepe o intercomunicare. Intersubiectivitatea este absolut necesară societății actuale, societate absorbită de sentimentul singurătății ce trasează hotarele izolării.

De asemenea, este tratat conceptul iubirii în coloratura ce o obține sub povara timpului. Scriitorii hispano-americieni au o tendință de rebeliune contra tabu-urilor morale, în special, al celor referitoare la religie și sexualitate [8, p. 221] contra falsului ideatic sau comportamental.

Scriitorii au tendința de a evita explicarea conceptului morții, deși motivul letal este prezent în lumea romanească. Astfel, temele apocaliptice sunt trăite profund, cu o notă de tragism, dar care au o deschidere către speranță. Or, acest tragism conține virtual optimismul, căci are ca element al operației sale forța. Alături de acest sentiment, creațiile scriitorilor sunt însoțite de umor. În spatele umorului și tragismului americanilor se află sentimentul remediabilului.

În același timp, se acordă atenție actului creativ, punându-se accent mai mult pe efort decât pe rezultat.

Mutațiile la nivel existențial se răsfrâng și în domeniul creației. Aici intervine caracterul ludic, ce explorează hotarul dintre real și imaginar pentru dilatarea realității. Specificul utilizării zonei imaginariului constă în faptul că aceasta este doar o modalitate de încadrare în lumea trăită. Ea se află chiar în preajma realității.

„Critica a înregistrat cu neprecupețită admirație efervescența de modalități estetice și romanești, care au asigurat narativei hispano-americeane un loc de prim plan în literatura lumii: realismul magic al lui Miguel Angel Asturias și Alejo Carpentier, geometria visului panteist al lui Jorge Luis Borges, fantasticul revelator al lui Julio Cortázar, fabulosul torențial al lui Gabriel García Márquez și simultaneitatea vehementă a lui Mario Vargas Llosa“ [1. p. 16].

Compoziția și limbajul fiind inseparabile de fondul ideatic, funcționează conform acelorași principii și sunt în relații de coordonare cu acesta, având un singur generator. Dincolo de libertatea obținută, aceste niveluri tind spre a-și contura individualitatea lor — fenomen încurajat de fluiditatea timpului, care, în exprimarea sa, necesită limbaje în diverse spații existențiale. Acest fenomen favorizează dialogul

telepatic emițător-receptor și sporește ludicul la nivel de recepție, atât prin descifrarea liniei de subiect, cât și prin dezvăluirea unui sens surprinzător prin adevărul său.

Referințe bibliografice

1. P. A. Georgescu. *Literatura hispano-americană în lumina sistemică*, Craiova, 1979.
2. Miguel Angel Asturias. *Romanul latino-american*, București, 1964.
3. Francisco Morales Padron. *America în romanele ei*, București, 1994.
4. „Aparențele „deficiente“ ale literelor hispano-americanе — sincretismul și tardivitatea — trebuie înțelese invers, ca dovezi ale caracterului aluvionar și multitudinar care constituie originalitatea lor”; P. A. Georgescu. *Valori hispanice în perspectiva românească*, București, 1986.
5. „Fenomenul de suprapunere este contrar celui de asimilare culturală. A suprapune înseamnă a pune, fără a schimba cu ceva, un lucru peste altul sau unul lângă altul, chiar dacă ele sunt diferite sau contradictorii: în schimb, a asimila înseamnă a uniformiza, a face din lucruri diferite unul singur. Suprapunerea păstrează conflictele publice ale diversității suprapuse, asimilarea le elimină.”; L. Zea, *America o conștiință*, București. 1984.
6. „Nu e vorba de a interpreta, ci de a trăi cu ajutorul artei, care vine de la artele (virtute) și e virtutea pe care o are scriitorul de a ne plasa în chiar miezul acestui fenomen. În acest sens, romanul este închiziție informare, cercetare fenomenologică, într-un grad mai înalt decât însuși exercițiul intelectual al gândirii filozofice.”, Vintilă Horia *Recucerirea descoperirii*, București. 1996.
7. „Nuestra epoca ha sido la del descubrimiento del Otro”; Ernesto Sábato *Características de la novela contemporánea* în cartea: *Teoria de la novela*
8. „A partir de Arlt y Onetti los escritores hispanoamericanos se han adelantado cada vez mas en el estudio no sólo de la sexualidad normal, sino también y perfectamente en el analisis de formas de comportamiento sexual que convencionalmente se han considerado como aberrantes.”; Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispano-americana*, Madrid, 1981.
9. „În spaniola pe care o scriem noi, în America hispanică, cuvântul, entitate absolută, conține în el atât simbolism, încât el exprimă mai degrabă proliferarea noțiunii. De aceea, proza noastră, lipsită de

ordonarea sintaxei spaniole, este incisivă, directă, de o mare bogăție conceptuală, dar totodată strânsă și simplă.”, M. A. Asturias.

Alina Ciobanu

N. Costenco: aventura confesiunii

Literatura memorialistică are la origine obsesia individului de a depăși limitele temporale ale propriei existențe. Tentația de a înregistra (și eterniza) experiența prezenței și participării personale în evoluția unei comunități a deschis cale largă speciilor literare „de frontieră”. Expresie a sintezei documentarului și artisticului, adevărata valoare a acestui tip de document rezidă în individualitatea/subiectivitatea înregistrată în consemnarea unor evenimente, experiențe, întâmplări consumate aieva. Textele de acest gen prezintă interes atât ca entitate artistică, cât și ca sursă de reconstituire a epocii pe care o reflectă/reprezintă, ca depozit de informații despre evenimentele, moravurile, mentalitățile, comportamentul social și privat al oamenilor de altădată.

Trăsătura comună pentru speciile memorialistice este relația particulară cu ceea ce numim fapt real sau document, din care rezultă funcția lor primară, - de înregistrare a vieții personalității. Memorialistica poate fi considerată, în esență, drept „memoria istorică materializată”, un „instrument al continuității spirituale între generații și un indiciu al nivelului de civilizație al societății” [1, p. 35], rememorarea fiind conștientizată drept o dovadă indubitabilă a existenței umane.

La originea diferențierii speciilor memorialistice (memorii, jurnal, corespondență) se află modul specific de dialogare a textelor respective cu timpul și cu istoria. Memoriile “actualizează” timpurile de altă dată printr-un proces retrospectiv, dar într-o manieră diferită de cea caracteristică prozei autobiografice. Deși distanța dintre relatarea autobiografică și memorii este extrem de fragilă și relativă, în proza confesivă, egografică ficțiunea artistică este acceptabilă și uneori chiar absolut necesară, iar în memorii condiționează, de regulă, abandonarea principiilor adevărului (istoric) și deformarea realității reflectate, subminând, cel puțin aparent, încrederea în *documentaritatea*, în caracterul documentar al memoriilor. Jurnalul exploatează perspectiva declarat sincronă (actuală) de reflectare a realității (imediate). Prin datarea textului, jurnalul (care consemnează cu o anumită pedanterie prezentul) se apropie de corespondență, de textul epistolar, dar rămâne diferit prin gradul de intimitate a subiectivității auctoriale și caracterul

acesteia, dictat de finalitatea speciilor. Corespondența, epistola presupune, ca și memoriile, comunicarea reciprocă cu celălalt (destinatarul) și este întotdeauna adresată unui destinatar extern (real sau ipotetic). Jurnalul ilustrează o comunicare specifică, univocă cu propria experiență și memorie raportate la un prezent concret și este (cel puțin teoretic) un text prin excelență autoreflexiv, axat în totalitate pe ego-ul autorului și ilustrând un dialog polivalent cu sine însuși, dar și cu societatea contemporană, cu mentalitatea epocii și cu istoria.

Formula textului memorialistic este inspirată de două motivații general acceptate: tentativa de literaturizare a realității și reflectarea veridică a realității, miza pe vocația sincerității și autenticității în confruntarea imediată a individului cu tribulațiile socialului și politicului (mărturia-document). Situate la frontiera dintre subiectiv și obiectiv, liric și epic, literatură și istorie/document, memoriile, jurnalul, corespondența oferă mărturii specifice (prin prisma experienței individuale) despre o experiență colectivă. Chiar dacă acest tip de texte revelă doar ceea ce dorește autorul să spună (să se spună, să se știe) despre sine, dar și despre persoanele, întâmplările, circumstanțele etc. evocate, există și o certă finalitate documentară, istoricizantă a acestora, materializată cu precădere în însemnările despre realitățile epocii.

Nu există un consens în analiza, interpretarea și definirea literaturii memorialistice. Pentru unii, „memoria este întotdeauna o artă, chiar și atunci când se declanșează involuntar” [2, p. 72]. Pentru alții, „memorialistul trebuie să posede o memorie specială. Adevăratul autor de memorii poate păstra timp de decenii undeva în adâncurile conștiinței intonația sau gesturile unui sau altui personaj, care reamintesc conținutul unor episoade însemnate din viața individuală sau socială. ... o excepție de la această regulă trebuie să fie însemnările foștilor deținuți, care au supraviețuit accidental în lagărele morții. ... Acest tip de memorialiști nu trebuie să poată să scrie. Fiecare cuvânt al lor strigă ” [3, p. 19]. Adevărul se află, după toate probabilitățile, undeva la originea genului. Incontestabil însă este doar faptul că prezentul este caracterizat de o efervescentă editorială a literaturii autobiografice, în special în țările aflate până nu demult sub dominația doctrinei comuniste.

Publicarea masivă a memoriilor, jurnalelor, volumelor de corespondență pare a fi un act recuperatoriu de natură psihologică, „o nevoie de exhibare a eului adânc, de mărturisire și de confruntare cu un nevăzut *alter-ego*...” [4, p. 6]. În aceeași ordine de idei, „preocuparea estetică e vizibilă abia într-a doua instanță, când barierele de comunicare au fost înlăturate. Abia atunci, după ce tensiunea luării în posesie a intimității celuilalt și-a redus intensitatea, se poate vorbi de o componentă estetică: de o aspirație mai degrabă secretă decât conștientă a scriitorului” [4, p. 6]. Interesul cititorului contemporan pentru

literatura de inspirație autobiografică se explică, de asemenea, prin surclasarea esteticului de către faptul real, divers, în special de către cel consumat în confruntarea individului cu mediul. Experiența carcerală (concretă sau spirituală, a „închiderii în sine”) sub regimul totalitarist a inspirat o adevărată avalanșă de scrieri egografice. În spațiul cultural basarabean prolificitatea evocărilor de acest gen este probată de apariții sporadice, puțin concludente, o realizare aparte, prin proporții și valoare, fiind *Povestea Vulturului. Memorii* de N. Costenco (ARC, Chișinău, 1998).

Memoriile lui N. Costenco creează impresia că sunt generate nu atât de intenția de a înregistra cu minuție „epopeea siberiană”, cât de dorința de a da o replică epocii care i-a marcat traiectoria vieții. *Povestea Vulturului*, un text aflat la interferența genurilor și speciilor literare, actualizează într-un mod unic în spațiul basarabean o experiență colectivă de tristă faimă – deportările populației din Basarabia în perioada 1940-1941. Datarea și localizarea însemnărilor (11.X.55-16.XX. 55, Dudinka, pentru cartea întâi) amintește formula jurnalului, dar lipsa oricăror raportări la realitatea contemporană actului scrierii plasează în mod irevocabil textul în categoria memoriilor literare. Prin evocarea retrospectivă a experiențelor sale (și prin subtitlu) N. Costenco optează pentru formula autobiografică, dar memorialistul rămâne tributariu din plin scriitorului, confesiunea purtând inconfundabila amprentă a ficțiunii.

Considerând *Povestea Vulturului* drept un text aparținând categoriei memoriilor inspirate de realitatea concentraționară, este important să aflăm un răspuns (din multe posibile) la întrebările tradiționale: *ce și de ce* rememorează deținutul Costenco. Experiența carcerală este evocată parțial: din momentul arestării la Chișinău (și destrămării întempestive a idilei maritale a tânărului cuplu) până la aflarea în penitenciarul Aleksandrovski Țentral din preajma râului Angara, adică doar șase luni din cei 15 ani de exil forțat din biografia scriitorului. Cronologic, evocarea evenimentelor începe cu momentul arestării autorului – 25 iunie 1941 și se întrerupe în momentul transferării naratorului în altă parte, evidențiat de comanda gardianului: „, Costenco! *Na vîhod. S veșceami...*” [5, p. 212]. Amintim aici că, în lexiconul locului și epocii, sintagmele respective aveau semnificații diverse, chiar adverse pentru soarta de mai departe a individului: eliberarea (în urma amnistierii sau expirării termenului de pedeapsă), transferul (în altă celulă sau temniță) ori executarea celui condamnat. Explicația literală urmează, conform promisiunii editorului, să fie oferită de continuarea textului, apelul supraveghetorului stopând fluxul dirijat al amintirilor din copilărie ale autorului.

Deși diferența dintre întâmplările reale aparținând trecutului și cele imaginare din lumea ficțiunii poetice este imuabilă, declarata *orientare spre autenticitate* a literaturii documentare nu întotdeauna se identifică cu precizia cronologică și semantică. Or, „în memorii discutabilul și neveridicul se explică nu numai prin activitatea imperfectă a memoriei sau prin trecerile cu vederea sau denaturările intenționate. Un anume ferment al "neveridicității" există în însăși esența genului. Coincidența deplină, totală în scrierile diferiților autori de memorii este posibilă numai în cazul informației pure (nume, date etc.); după această limită începe alegerea, aprecierea, expunerea punctului de vedere. Nici o convorbire, dacă nu a fost imediat înregistrată, nu poate fi reprodusă peste ani în concretitudinea sa verbală. Nici un eveniment din lumea exterioară nu poate fi cunoscut memorialistului în totalitatea gândurilor, trăirilor, intențiilor participanților la acest eveniment – memorialistul poate doar să presupună. Astfel punctul de vedere transformă materialul, iar imaginația tinde imperios să completeze golurile – să corecteze, să dinamizeze, să finiseze... “ [6, p. 10].

Este simptomatic faptul că memorialistul, în relatarea avaturilor autobiografice, este dominat de tendința de literaturizare a narațiunii. Preocuparea pentru construcția artistică a textului este transparentă, *Povestea Vulturului* gravitând între cele două repere ale scriiturii: arta/literatura și documentul. N. Costenco optează în mod deliberat pentru o dublă ierarhizare a întâmplărilor narate, sesizabilă în modul original de organizare a materialului biografic. Memorialistul promovează până la un moment anume rigurozitatea cronologică în consemnarea evenimentelor din anul 1941 – arestarea, lungul drum al deportării, întemnițarea în penitenciarul siberian, apoi narațiunea este reorientată, prin aplicarea cunoscutului procedeu (homerice) al transpoziției, spre vremuri mult mai îndepărtate, spre copilăria protagonistului, căreia i se acordă un spațiu considerabil în cartea întâi a memoriilor. Scriitorul N. Costenco, în momentul arestării, era o figură notorie a literelor basarabene, cariera lui literară fiind inaugurată încă în 1932, prin debutul „liric” în presa chișinăuiană. Din martie 1934 a fost redactor al prestigioasei reviste *Viața Basarabiei*, în paginile căreia a publicat versuri, publicistică, proză (fragmente din romanele în manuscris *Bruta se amuză*, *Unirea*, *Viață fără istorie*), traduceri din Ch. Baudelaire, Al. Pușkin, S. Esenin, Al. Blok, I. Lermontov etc. A debutat editorial în 1937, cu placheta *Poezii*, urmată de volumele *Ore* (1939), *Elegii păgâne* (1940), *Cleopatra* (1940). (Anticipând evenimentele, precizăm că, după exilul siberian, a revenit la activitatea literară în 1956, semnând ulterior mai multe volume; *Poezii alese* (1957), *Poezii noi* (1960), *Poezii* (1961), *Mugur-mugurel* (1967), *Tărie*

(1972), *Poeme* (1963, 1970), *Poezii și poeme* (1983), piesa *Sergei Lazo* (1967), romanul *Severograd* (1963).)

Povestea Vulturului este produsul sintezei esteticului cu biograficul, cu documentarul. Nu este un jurnal intim, dar surclasează cu intermitențe specia memoriilor. Este o scriere dominată de subiectiv, de obstinția rememorării și, în mod special, a confesiunii. În *Povestea Vulturului* caracterul egografic al consemnărilor biografice se manifestă în toată plenitudinea. Textul abundă în autoprezentări, ce devin la un moment cvasi-grotești. Memorialistul se definește din start drept „un Don Juan zvăpăiat, cu ifose de scriitor, un alintat de bani gata și care-și făcea mendrele cum îi venea la socoteală” [5, p. 9-10], dar nu uită să precizeze cu insistență, deși la modul impersonal, că este ex-„redactor de revistă mare și secretar general de asociație” [5, p. 27], „poetul basarabean, autor de *Elegii păgâne* și creștine, sau nici una și nici alta, servind pe masa literară a revistei *Viața Basarabiei*, lunară, de cultură generală și literatură, cu pretenția de apolitică, în fond, făcând o politică regională fără prea mulți sorți de izbândă...” [5, p. 69] sau că „trebuia să-i cunoști biografia, ca să poți avea cheia celor ce a vroit el să spună în poeziile sale ... Poeziile lui, pătrunse de dragoste de pământul natal, poemul sentimental erau gustat, fiind o prelungire a vechiului curent țărănesc, promovat de revista *Sămănătorul* și colaboratorii ei, „sămănătoriști” Vlahuță, Coșbuc. Deși poseda suficiente ajunsuri de a se impune ca tânăr scriitor, atmosfera fără orizonturi a vieții publice nu-i da puțința de a se exprima liber” [5, p. 73]. În pofida autoironiei (neconvingătoare) arborate, imparțialitatea și obiectivitatea confesiunii este doar un deziderat, nu o realitate. Imaginea pe care și-o construiește memorialistul este diferită de majoritatea portretelor depistabile în *Povestea Vulturului*, ai căror prototipi sunt priviți prin lentile caricaturizante.

Primul portret important din această galerie este cel al prozatorului basarabean Mihail Curicheru, „de statură mijlocie, cu picioare de tălpaș, ori infanterist cu pulpe vizibil dezvoltate, veșnic alarmat, suspectându-se de tot felul de boale, printre care-și atribuia și tuberculoza; fața lungă, cu ochii apropiați ca la macaca africană, ceea ce mă făcea să mă îndoiesc, amăgitor, de capacitățile sale intelectuale” [5, p. 27]. Vina cea mare a lui M. Curicheru, în opinia confratelui de condei și de suferință (cei doi scriitori se întâlnesc în pușcăria din Chișinău, ambii fiind arestați, și peregrinează mai târziu pe același drum al deportării), era că „suferea de orgoliul de mare romancier, de insensibilitatea publicului care nu-l citea și nu-l aprecia nici măcar din auzite” [5, p. 28]. Ghinionistul prozator este șfichiuit în permanență de pana memorialistului, „beneficiind” de cele mai numeroase evocări în contextul memoriilor lui N. Costenco (vezi pag. 33, 38, 39, 41, 43, 44, 45, 54, 59, 60, 66-67, 68, 69-70, 71),

care trădează o animozitate nu tocmai explicabilă (și nejustificată în text) față de „prietenu” Curicheru. Relativ curioasă apare și caracterizarea făcută lui Pan. Halippa, cunoscut militant al vieții publice basarabene în perioada interbelică, directorul revistei *Viața Basarabiei*: „Pantiușa ... om mare în politică la Chișinău, ... cu carte, dar din pricină că se amestecase în politică, a nimerit prin pușcăriile lui Neculai al doilea, iar acum, când românii luaseră Basarabia înapoi, ca naționalist, el a participat la Sfatul Țării și făcea politică țărănistă, ajungând la ministeriate.” [5, p. 120]. Este totuși surprinzător faptul că ironia memorialistului nu vizează în aceeași măsura torționarii din universul carceral.

Inopinată este și schimbarea de optică în interpretarea unor realizări și evenimente antebelice, deși fenomenul este considerat firesc procesului rememorării. Astfel, în 1936 tânărul Costenco afirma că: “Pentru a fi stăpâni la noi acasă, pentru a da puțină spiritului local, basarabean, să triumfe cu toată originalitatea și specificul care îl delimitează în speță, fără a-l rupe din sânul familiei latine românești, pentru a da posibilitate să se formeze un curent de idei sănătoase, în ozonul cărora să se purifice sufletele viitorilor scriitori basarabeni; pentru a cimenta toată suflarea basarabeană în jurul unui ideal comun; pentru a ne trezi din somnul blajin, asiatic, ce ne copleșește; pentru a ne pune în rând cu lumea civilizată; pentru a avea odată în fața ochilor icoana progresului, și nu spectrul mizeriei – Societatea Scriitorilor Basarabeni trebuie să ia ființă și va exista” [7, p. 135], iar în *Povestea Vulturului* societatea („pompos numită, dar sărăcăcios întocmită”) este caracterizată deja astfel: „o mare societate de mici scribi provinciali fără culoare, la care Bucureștiul se uita ca la o caricatură” [5, p. 27], deși memorialistul consideră drept un merit personal faptul că, la organizarea Societății Scriitorilor, „a dus toată bucatăria luptei, intervențiilor și ciorna elaborării statutului.” [5, p. 28]. Intenția confesiunii este atenuată, chiar anihilată de subiectivitatea intermitent exuberantă a consemnărilor biografice.

Autenticitatea evocării suferințelor deținuților deportați estompează totuși aciditatea formulelor portretistice utilizate de memorialist. Tragedia celor mulți, ca și cea personală, este privită cu indiferență resemnării unui condamnat. Sunt puse în lumină cu precădere momentele ce relevă dimensiunea umană a suferinței, memorialistul denotând o sensibilitate deosebită pentru aspectele cotidiene, banale, chiar carnavalesci ale universului concentraționar. Nu sunt înregistrate descrieri ample ale maltratărilor suportate de cei arestați, în schimb pagini întregi relatează despre modul de împărțire a hranei, despre regimul diurn al penitenciarului, despre relațiile ierarhice dintre cei încarcerați etc.

Prozatorul Costenco anticipează discontinuitatea aparentă a discursului prin descrierea detaliată a existenței deținuților în celula comună, o existență subordonată formal regimului tradițional al închisorii. Anume monotonia vieții de pușcăriaș a sugerat una din puținele soluții posibile: acceptarea comunicării permanente ca mijloc de evadare dintr-o realitate obsedantă. Comunicarea cu confrății de suferință este axată pe o dimensiune extracarcerală, și anume pe existența și experiența de până la tragica tribulație a destinului autorului.

În amintirile lui Costenco se conturează clar un univers penitenciar policrom, în care coexistă suferința și bucuria, întunericul și lumina, suburbanitatea și civilizația. Asemeni eroului homeric, memorialistul reiterează întâmplări de altă dată, absolut banale prin conținutul și semnificațiile lor reale, dar eroice (*gheroice*) în viziunea hiperbolizatoare a celui privat de libertate. De obicei, copilăria este perioada cea mai idealizată din viața oricărui individ, iar evocarea acesteia este profund marcată de subiectivitate. În *Povestea Vulturului*, doza curentă de idealizare este multiplicată de nevoia de atenuare a terorii suferințelor și lipsurilor suportate. Costenco refuză să urmeze canoanele memorialisticii, în ultima, cea mai cuprinzătoare parte a cărții sale recreând faptele și evenimentele evocate, care devin, în cele din urmă, elemente simbolice ale unui univers inedit.

Memorialistul consideră absolut necesară precizarea coordonatelor imuabile ale originii sale, relatând cu o falsă acribie cele mai neînsemnate amănunte despre părinți, bunici, alte rude. Adultul Costenco arborează o mină ironică, ușor persiflatoare și fals impersonală în raport cu personajele respective ale memoriilor sale. Tatăl este portretizat laconic și sugestiv: „un omulean mititel, uscățiv, cu mustăcioara răsucită în vârfuri spre nările nasului, - eu nu-i seamăn, fiind aruncat înspre neamurile bunicii, țărani înalți, țepoși, slobozieni; - iute, iubitor de băutură, cu patima cititului și scrisului” [5, p. 74]. Doar ambiția incomensurabilă l-a scutit de eșecuri literare inerente unui „literat fără viitor”: „cele două piese de teatru rămase printre hârtiile lui, erau o mărturie elocventă că, fără tipar, o lucrare proastă are sorți de a muri fără posteritatea cititoare” [5, p. 74]. Autorul insistă, în conturarea imaginii destul de confuze a tatălui, asupra patru momente care au la origine anumite intenții didactice: lovitura de cravașă hărăzită plodului gălăgios și primită de mătușa ghinionistă, imitarea sunetului clopotului *balahurului*, vânătoarea de cufundari în iazul Leahului și jocul cu sacaua de pompier în bucătăria casei părintești, în ziua onomastici protagonistului, la 6 decembrie. Episoadele respective respiră o atitudine pretins ireverențioasă față de tatăl, care lăsase impresia că, „și-n viață a fost un peticar” [5, p. 77], și trădează intenția vădită a autorului de a

crucifica simbolic pe cel căruia îi datora originea slavă. Or, „rusnacul de tata, care nu știa o boabă moldovenește,” și-a cucerit viitoarea soție prin două misive cu o caligrafie atât de perfectă „de puteai să te amorezezi numai de frumusețea scrisului” [5, p. 78]. Cele patru momente evocate dezvoltă lipsa, dar și nostalgia unei comunicări reciproce firești, filial-paternale între fiu și tată. Indiferența mimată cu insistență de povestitor (adult în momentul rememorării episodului despre aflarea informației privind sfârșitul tatălui): „Pentru mine era perfect indiferent dacă tata, care mă ciomăgea și pe care-l vedeam foarte rar, a dat pielea popii ori sufletul dracului,” [5, p. 98] este subminată de aserțiuni contrare: „nu credeam că ar fi mort, cum s-a și adevărat la urmă” [5, p. 156], „povestea cu moartea tatălui” fiind „o stratagemă a avocatului” pentru a o convinge pe mama autorului de a accepta căsătoria .

Imaginea mamei inițial este lipsită de trăsături revelatoare. Evocarea incipientă se bazează pe informații anterioare nașterii memorialistului, a cărui relatări denotă o influență vădită a mentalității patriarhale. Anii de copilărie petrecuți în satul de baștină al mamei și-au lăsat amprenta în conștiința și în viziunea despre lume a autorului. (De altfel, chiar oralitatea narațiunii pare a-și trage sevele din mediul rural). Departe de a promova cultul personalității materne, N. Costenco (păstrează și trădează cu intermitență un sincer sentiment de duiosie pentru cea care i-a dat viață. În tinerețe, înainte de căsătorie, mama „era rumeoară, frumușică, proaspătă, cum sunt fetele crescute la văzduh, spălate cu rouă ale moldovenilor. Pe lângă fetele fandosite, îndopate cu covrigi, gogol-mogol și alte nimicuri ale orașului, Manea era un măr rumeor” [5, p. 78]. Peste ani, frumusețea mamei a căpătat strălucire și feminitate și fiul nu întârzie să consemneze, cu evidentă mândrie, detalii elogioase despre exteriorul mamei, chiar dacă circumstanțele sunt, de obicei, inadecvate complimentelor. Insistența de a rememora situații vizibil picante, cum ar fi pedepsele aplicate de mamă proprietăresei Ivanova pentru că nu-i da apă („aceea răgea ca o vacă, mare și neagră, în fustele ei de *cupcihă* rusească, în brânci, și mama din urmă cu piciorul îi da la dosul cel lat” sau țărancei care vindea ouă clocite („în plină piață, a făcut-o omletă cu ouăle acelea împutite, de a ridicat toată piața în picioare”) sunt vizibil tributare iluziei de imparțialitate, cultivată cu o insistență suspectă în *Povestea Vulturului*. Efuziunea sentimentală atinge cote maxime în situația parabolică a revenirii fiului risipitor, după fuga eșuată de acasă, la mama atotiertătoare: „...grozavă mamă mai aveam eu! Parfumată, frumoasă, în costumul ei de lână gri și pantofi de lac, curată ca un piersic înflorit. Ochii ei albaștri, râdeau prin lacrimi ca soarele prin ploaie” [5, p. 206].

În contrast evident cu sentimentele inspirate de mamă, este descrisă „ura animală” față de tatăl adoptiv, al cărui prim portret din contextul volumului este aparent neutru: „un tânăr negricios, curat îmbrăcat, cu mustăcioară, ...purta cărare la mijloc, prin părul cu adânci golfuri la tâmple” [5, p. 97], falsa nepărtinire a portretistului fiind relevată de imediata consemnare a apariției, printre lucrurile chiriașului, devenit ulterior tată vitreg, a covorului pătat de sângele sinucigașului creditor și a sentimentului de groază trăit din plin de copilul Costenco din această cauză. În continuare, atitudinile sunt exprimate cu o franchețe dezarmantă: „de milostiv ce era avea milă numai de persoana sa” [5, p. 108], „i se aprinseseră călcâiele nu atât după frumusețea mamei, cât ca să aibă o atât de nemaipomenit de gospodăroasă gospodină”, „povestea cu moartea tatălui” fiind „o stratagemă a avocatului” [5, p. 156] pentru a o convinge pe tânăra Maria Costenco de a accepta căsătoria. Faptul este comentat cu vizibilă aciditate: „fiind deștept (ceea ce nu înseamnă numaidecât a fi cinstit, ci din contra) a măsluit un act de deces ... și l-a făcut pe bietul tată un cadavru viu, mai dihai decât în piesa lui Lew Tolstoi” [5, p. 156]. Banala ostilitate dintre copilul adoptiv și tatăl vitreg, amplificată de nerespectarea promisiunii de onoare, dar, mai ales, de sentimentul de culpabilitate al ștrengarului, care a întrecut măsura, inspiră vitriolanta mărturisire: „Fățarnicul, agentul de siguranță, Iuda, - toți îmi păreau mult mai agreabili decât acest oribil individ, care-mi spune să-i zic tată” [5, p. 129].

Prin atitudinea față de persoanele evocate, N. Costenco ilustrează cu prisosință tendința de suprapunere a „biografiei exemplare” cu „memorialistica de formație” [9, p. 398]. Măsura admisibilă a subiectivității poate fi stabilită și revendicată nu numai în cazul abordării sau utilizării memoriilor ca document istoric. Memoriile literare (adică cele scrise de scriitori și/sau despre scriitori) beneficiază de o mai mare libertate de afirmare a subiectivității și individualității autorului, dar exagerările crase sunt mai mult decât nerecomandabile. Generalizând o atitudine colectivă; scriitorul-protoiereu Mihail Ar dov formulează chiar un fel de cod al păcatelor scriiturii egografice, pe care ar fi firesc să le evite orice individ „de treabă”, dacă intenționează să scrie memorii: „1. Să nu repete bârfele. 2. Să nu spele rufele murdare în văzul tuturor. 3. Să nu regleze conturi personale. 4. Să nu polemizeze cu alți autori de memorii, ci să se străduiască să propună varianta proprie, pentru a oferi cititorului posibilitatea/libertatea de a alege” [8, p. 5]. Rigorile formulate vizează, evident, aspectul etic al textelor confesive. În *Povestea Vulturului* N. Costenco, ca (pretins) memorialist, și-a permis ceea ce alții (majoritatea) nu și-ar permite decât în proza de ficțiune. Abandonarea frecventă a principiilor primare ale *documentarității* a condiționat, în consecință, alterarea sincerității

scriiturii confesive până la eșuarea confesiunii (în prima carte) despre tragica încarcerare a *Vulturului* într-o proză biografică.

Referințe bibliografice

1. А Тартаковский, *Мемуаристика как феномен культуры* //Вопросы литературы. - 1999, Nr. 1.
2. Х. Блум, *Элегия о каноне* //Вопросы литературы. - 2000, Nr. 1-2.
3. Э. Герштейн, *О мемуарах и шуре* //Вопросы литературы. - 1999, Nr. 1.
4. M. Mihăieș, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*. Timișoara, 1995
5. N. Costenco, *Povestea Vulturului. Memorii*. Chișinău, 1998
6. Л. Гинзбург, *О психологической прозе*. Ленинград, 1971
7. *Viața Basarabiei*, 1936, Nr. 9
8. М. Ардов, *Своя версия* //Вопросы литературы. - 1999, Nr. 1.
9. S. Iosifescu, *Literatura de frontieră*. București, 1972

Alina Ciobanu

Repere basarabene în memoriile optimiste ale lui A. Ciurunga

Andrei Ciurunga are o biografie relativ obișnuită pentru un scriitor român originar din Basarabia. Apreciat de contemporani pentru versuri și publicistică, în timpul regimului totalitar din România a ajuns să fie condamnat, sub pretextele convenționale, la ani grei de închisoare. Rezistența spirituală a lui A. Ciurunga, care, în pofida adversităților destinului, epocii, a rămas fidel vocației sale scriitoricești, este relevată în special de volumul *Memorii optimiste. Evocări și versuri din închisori*, apărut sub auspiciile *Fundației Culturale Române*, București, 1992.

Memoriile sunt o varietate specifică a literaturii memorialistice, în care *realul* domină *imaginarul*. Abordarea retrospectivă a întâmplărilor de altă dată are, bineînțeles, avantajele și dezavantajele sale: memorialistul *actualizează trecutul* într-un mod declarat subiectiv, genul „evocărilor” lasă suficient teren pentru fabulații egocentriste,

asociațiile prezent-trecut și viceversa pot fi declanșate de mobiluri semnificative doar pentru autor, narațiunea oscilează între rigorile documentarului și artisticului etc., etc. Amintirile scriitorilor din toate timpurile prezintă un dublu interes, fiind atât un document al epocii, cât și o mărturie elocventă despre mentalitatea și personalitatea scriitorului.

Memorii optimiste de Andrei Ciurunga par a fi concepute ca un act justițiar. Este bine cunoscut anticomunismul autorului cu zece ani de închisoare comunistă (2 februarie 1950-13 mai 1954, 28 noiembrie 1958-iulie 1964) „la activ”. Poetul revine la anii de suferință pentru a scoate din pseudoanonimat crimele împotriva umanității, dar și pentru a pune în lumină aspecte ascunse ale ființei umane în general și ale propriei sale vieți în particular. Anticipând interpretările posibile, A. Ciurunga își declină statutul de acuzator prin următorul *motto*: „În această carte am căutat să pun doar suportabilul din toată odiseea închisorilor mele. Insuportabilul l-am păstrat pentru mine.”

Descrierea așa-zisului „suportabil” existențial este realizată într-o manieră aparte, printr-o specifică îmbinare a planurilor și valorilor referențiale, care poate fi explicată prin particularitățile biografiei autorului. Andrei Ciurunga (numele adevărat – Robert Criemfield) s-a născut la 28 octombrie 1920 în orașul Cahul. După absolvirea, în iunie 1939, a liceului *Carol al II-lea* din Bolgrad a lucrat învățător în comuna Tartaul de Salcie din județul Cahul. După evenimentele din iunie 1940 a rămas în Basarabia. În timpul războiului a fost pedagog la gimnaziul *Ion Voievod* din Cahul și la liceul *B. P. Hasdeu* din Chișinău, precum și colaborator la ziarul *Basarabia*. În perioada 1936-1944, sub numele Robert Cahuleanu, a publicat volumele de versuri *Melancolie* (1936), *În zodia cumpenei* (1939), *Poemele dezrobirii* (1943), *Cântece de dor și de război* (1944). În primăvara anului 1944 se refugiază cu familia la Brăila, acest moment biografic inițiind și, totodată, condiționând evocarea memorialistică. Forțat să pornească pe drumul pribegirilor, Cahuleanu-Ciurunga nu este nici pe departe un deșrădăcinat sau un debusolat, în amintirile sale Basarabia fiind prezentă atât ca punct geografic, cât și ca experiență existențială și valoare referențială.

Obsesia originilor autorului *Memoriilor optimiste* transpare în permanență în text, dar este absolut evidentă în evocarea episodului „încropirii” (în 1947) plachetei *Poeme de dincoace*. Mai întâi, o parte din versuri „făceau aluzii vădite la Basarabia, aflată de câțiva ani sub călcâiul rusesc și socotită tabu în vorbirea curentă”. Apoi, „culegerea urma să poarte titlul *Poeme de dincoace*, adică scrise nu în Basarabia de dincolo, ci aici, la Brăila, în epoca stalinismului”. Și, în fine, subteranele simbolisticii grafice: „o linie șerpuită închipuind Prutul, linie care brăzda în diagonală coperta” [1, p. 21].

Experiența basarabeană influențează într-un mod surprinzător (dar explicabil în contextul epocii) chiar traiectoria existenței postbelice a lui A. Ciurunga – arestat în februarie 1950 la București pentru „crima” (nedemonstrată din lipsă de probe) editării volumului „împotriva regimului democrat” (*Poeme de dincoace*), este, în cele din urmă, inculpat de „crimă împotriva păcii”, pentru volumul de poezii *Cântece de dor și de război*, apărut în februarie 1944 în editura *Dacia Traiană* din Chișinău, în deplină legalitate. În descrierea autorului, „primele două cicluri ale cărții cuprindeau versuri net antistaliniste, unele scrise în Basarabia în timpul ocupației din 1940-1941, celelalte elaborate între anii 1941-1944” [1, p. 35]. În așteptarea procesului, la Jilava îi regăsește pe foștii confrăți de condei din Chișinău, pe poetul Sergiu Matei Nica și pe gazetarul preot Sergiu Roșca, faptul fiind interpretat astfel: „Era o mare mângâiere pentru noi trei să ne putem vedea și vorbi, evocând cu nostalgie firească momentele din redacția ziarelor *Basarabia* și *Raza*, publicații unde lucrasem împreună cândva, între anii 1941-1944” [1, p. 47].

O altă evocare a afinităților spirituale (și nu numai) ale memorialistului cu Basarabia este episodul interzicerii de către cenzură a publicării poeziei *Autoportret cu mască*, în octombrie 1985, cu ocazia aniversării autorului. *Autoportret cu mască* conținea aluzii străvezii la „hotarele de la Răsărit, sfărâmate sub cizmele hoardelor staliniste”. După mărturisirea autorului, poezia „a fost într-un fel un omagiu adus Basarabiei, al cărei nume zăcea sub pecetea tăcerii, pentru a nu supăra urechile susceptibile ale mai marilor de la Moscova. De pământul meu era vorba în această poezie, pământ pe care-l luasem pe tălpi în refugiu și l-am purtat prin toate închisorile românești, împreună cu vina de a-l fi iubit și cântat” [1, p. 110].

O dată cu trecerea anilor, motivul basarabean apare tot mai rar în consemnările scriitorului oprimat – suferința comună a milioane de români, se pare, nu mai lăsase loc pentru diferențieri regionaliste. După amnistia din iulie 1964, poetul renunță chiar și la pseudonimul „basarabean” (Robert Cahuleanu) și semnează în continuare Andrei Ciurunga, noua identitate literară, însă, purtând amprenta experiențelor anterioare.

Intențiile justițiare ale autorului *Memoriilor optimiste* depășesc, cu certitudine, limitele experienței penitenciare, faptul fiind menționat chiar de poetul-memorialist, într-un stil adecvat optimismului său congenital: „Marea crimă comisă de comunism împotriva acestui popor a fost în primul rând privarea de libertate a 20 de milioane de oameni, încercarea de a-i deznaționaliza, falsificându-le trecutul istoric și pervertindu-le aspirațiile viitorului. Crimele propriu-zise, condamnările nedrepte, schingiuirile, bătăile, înfometarea, munca inumană în colonii și condițiile ei imposibile nu au fost decât instrumentele genocidului...”

Prezentele evocări pe care le-am intitulat – fără să mi se poată ghici zâmbetul amar – „optimiste”, nu și-au propus să fie un inventar de răni sau morminte...

Fie ca jertfele celor mai buni dintre noi să nu fi fost în zadar, iar nelegiuirile îndurate să nu mai cadă vreodată pe capul acestui neam oropsit, căruia Dumnezeu i-a hărăzit suferințele lumii, dar și tăria de-a le înfrunța și-a învinge...” [1, p. 111].

Basarabeanul Andrei Ciurunga, apreciat de M. Cimpoi drept „remarcabil poet al rezistenței” [2, p. 139], prin *Memorii optimiste* cultivă nu ceremonialul suferinței, ci cel al iubirii de oameni și al dragostei de baștină și de patrie. În urma tribulațiilor politice din epocă, dragostea de baștină și de patrie au conotații tragice: chiar simplul nume al „patriei mici” – Basarabia – devine tabu în patria neamului. A. Ciurunga, prin exemplul propriu, demonstrează, însă, că sentimentele nu cunosc frontiere, iar reperatele basarabene din *memoriile optimiste* obțin, în alt context politic, noi rezonanțe și dimensiuni artistice.

Referințe bibliografice

1. A. Ciurunga. *Memorii sub pretextele convenționale, optimiste. Evocări și versuri din închisori.* - București, 1992.
2. M. Cimpoi. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia.* - Chișinău, 1997.

tehnică narativă

Victoria Baraga

**G. Garcı́a Márquez. Între demonul
iubirii și cel al scriiturii**

Chiar dacă nu e o culme a creației lui Gabriel Garcı́a Márquez, romanul *Del amor y otros demonios* (1994), grație organizării arhitectonice și a tehnicii narațiunii, prezintă un interes firesc atât pentru cititorul însetat de texte incitante, cât și pentru exegeza contemporană

care se află în procesul de identificare și argumentare a unei noi convenții a literarității.

Conform manierei scriitorului, textul începe și sfârșește cu elementul letal, care pe lângă polisemie, îndeplinește mai multe funcții. Moartea, departe de a fi înfiorătoare, semnifică hotarul de trecere într-o lume cu un nivel mai scăzut al materialității, la fel cum drumul parcurs în sens invers se află sub semnul creației. În ceea ce privește fenomenul receptării mesajului artistic, moartea este pragul peste care cititorul este invitat să treacă în spațiul diegezei. În *Del amor y otros demonios* contrastul dintre lumi – sursa energiei creatoare – este intensificat și de compoziția scriiturii: romanul ca ficțiune a autorului prezintă o ficțiune a naratorului. Chiar de la început aflăm că subiectul relatat nu este decât o ipoteză a naratorului, ce s-a născut din asocierea a două informații incomplete – anonimatul legendei, pe care i-o povestește bunică-sa despre o marchiză ce moare la vârsta de doisprezece ani și numele de pe mormântul necunoscut. Dublarea ideii de ficțiune sporește distanța dintre actual și potențial, distanță care treptat este depășită de măiestria scrierii prin cultivarea verosimilului ce permite obținerea iluziei unor evenimente întâmplare aieva.

În același timp, pe măsură ce se dezvoltă subiectul, se dilată și lumea posibilului. Iar mobilul ființării diegezei este însăși iubirea. Ea se înfățișează în trei ipostaze, pe care le parcurge Sierva Maria în scurta sa viață. De la ne-iubirea părinților săi, a cărui rod este, la iubirea liberă a sclavilor ce au tutelat-o, iar apoi la iubirea petrarchistă, care, trăită în mod absolut, îi aduce moartea. Acest drum crescendo reprezintă o ilustrare a îndumnezeirii materiei prin forța divină a iubirii. Iar fastul și nefastul acestui demonism nu sunt decât trăsături ce îi sunt atribuite din perspectiva convenienței umane.

Fiecare episod al romanului contribuie la dezvăluirea lumii unui trecut ipotetic, care aduce cu sine o limpezire a principiilor de evaluare. În acest sens, existența Siervei Maria dezmente clișeul înrădăcinat că tot ce-i religios e sacru, iar tot ce-i laic e profan. Ba mai mult: realitatea romanescă ne relevă că lucrurile pot obține semnificații opuse celor tradiționale – suflete păcătoase descoperi la adăpostul unor ranguri și titluri religioase, pe când ceea ce este considerat îndrăcit poate ascunde o creatură sfântă.

În roman se reliefează fenomenul existenței a două sisteme ce stau la baza conexiunii lumii: sistemul valoric și sistemul factual. În cadrul acestora, se operează cu dimensiuni și categorii diferite. De aceea cel dintâi nu are suficiente forțe de a se manifesta, iar celuilalt îi scapă indicatorul axiologic. Una din sursele dramei umane constă în dorința de a încorseta sistemul valoric în limitele sistemului factual și / sau de a-i conferi faptului titlul de valoare. În realitate, elementul de interferență a

acestor lumi ce coexistă, este sacrificiul. Din perspectiva celor două sfere, el se proiectează bivalent: în sistemul valoric sacrificiul este conceput ca sfințenie, în cel factual ca victimă.

Pe lângă substanța informațională a textului care se cristalizează pe axa iubirii, merită atenție și faptul că spațiul narațiunii și cel al diegezei se influențează reciproc, cresc unul din celălalt, chiar dacă diferă nivelurile materialității: cel dintâi proliferază grație demonului iubirii din cadrul temei, pe care însuși naratorul a zămislit-o; al doilea, deși rezumat al imaginației, constituie în același timp izvor al inspirației. În acest fel, prin lectura latentului, autorul obține **efectul mirajului**, care este rezultatul forței sale creatoare și sursa afectivă a cititorului care, pătrunzând în lumea potențialității, capătă sentimentul imponderabilității.

O altă manifestare a demonului scriiturii este reverberația poetică ce se naște din lacrima iubirii și cea a durerii. Înfățișând soarta vitregă a Siervei Maria în lumea societății sclavagiste a secolului al XVIII-lea din Indiile Americii de Sud, romanul este scris în cheia vibrației spirituale a versurilor renaștentiste ale lui Garcilaso de la Vega:

„por vos naci, por vos tengo la vida,

por vos he de morir y por vos muero ”.

Înscriindu-se în genul creației garciamarqueziene, dar aducând și originalitatea scrierii literare, romanul *Del amor y otros demonios* se impune ca cel mai emotiv de până acum.

Ludmila Armașu-Cantâr | Jocul ca metaforă

Chiar din titlul cărții *Băiețelul din Coliba Albastră* ne copleșește sugestia metaforică a casei părintești, frumoasa metaforă evocând nostalgii, aduceri aminte, aureolând timpul de vis al primilor ani de viață, ce pot fi ai oricărui dintre noi, mutatis – mutandis. Este metafora plasticizantă a unei vârste niciodată uitată datorită purității și ingenuității ei, dar și faptul că poetizează însăși casa în care am venit pe lume, acel neuitat cuib părintesc, loc sfânt, al securității totale și lipsit de orice griji, căruia îi purtăm o neștearsă amintire. Cuibul de care – chiar o biată colibă să fi fost – aveam impresia, atunci, că se înalță mândru și frumos ca un palat de cleștar din basme, în “încăperile” căruia ne

pierdeam!... Și mai era apoi ograda, al doilea cerc al existenței noastre conștiente, înainte de a năvăli, în joacă, pe poartă, “în lume”, de fapt în sat (în natură), al treilea cerc al miracolului copilăriei: “Mă cheamă Radu. Am trei ani. Noaptea dorm în casă, iar ziua trăiesc în Coliba Albastră. Și Casa, și Pomii, și Vântul, și Iazul, și Soarele trăiesc cu mine în Coliba Albastră” ne spune protagonistul (*Coliba Albastră*), care are deja două case: una mai mică, în care doarme, și una Mare, în care se joacă, personificând Natura ce-l înconjoară și din care face și el parte.

Miniaturile lui S. Vangheli se înșiră în secvențe poematice, fiindcă ce altceva este îndepărtata copilărie, dacă nu poezie a vârstei neuitării. Or, T. Arghezi, la întrebarea ce și-o punea în 1933: “Ce este poezia?”, răspundea concentric: “E ceva care nu e nimic (...) Poezia e însăși viața; e umbra și lumina care catifelează natura și dă omului senzația că trăiește cu planeta din cer [2, p. 162-163]. Cu reveniri ca de poem în proză, finalul articolului *Poezia* din care am citat, desfășoară, în gradație ascendentă, leitmotive preferate, în ritmicitatea lor specifică: “Poezia are în sâmburele ei o divină naivitate, care se întâlnește în floare, în pasăre, în bucurie, în entuziasm. Poezia e copilul care rămâne în sufletul adolescentului, al omului matur și al bătrânilor, peste durere, dezamăgire și suferință. Păstrați pe copilul vostru din sufletul vostru; păstrați-l ager și curat [...]. Și jucați-vă cu el în fiecare zi...” [2, p. 164].

Observăm cât de rafinat prin o ultimă trăsătură de condei, T. Arghezi completează “definiția” poeziei, evidențiindu-i componența ludică, atât de insistent și interesant comentată în estetică și filosofia contemporană. Nu întâmplător am adus aceste definiții ale poeziei, or critica literară apreciază miniaturile “niște poeme pline de haz și fantezie” [4, p. 225], “surprize metaforice, dominante în ele fiind poeticul dezinteresat și spontan” [7, p.220].

Ca și T. Arghezi, S. Vangheli este un mare scriitor ludic. Vom încerca, în paginile următoare, să-i intuim traiectoria sensurilor și să-i subliniem semnificațiile. *Jocul* și *joaca* vangheliană cuprind atât universul prim, operă a unui *Deus ludens*, cât și lumea secundă, imaginară a scriitorului. Dacă jocul are o esență proprie, mediană, care se joacă (pe sine), prin participanți, adică se manifestă, devine act, o *enèrgia* care, într-un du-te-vino, trece la altceva, în opera și întru-chipările acesteia, cum demonstrează Gadamer [8, p. 27-47], atunci jocul are caracter universal, stare ontologică intuită de critica literară care recunoaște că autorului îi reușește “contopirea organică a scriitorului cu universul copilăriei, darul de a crea în jurul cotidianului o aură sărbătorească” [7, p. 252], specifică copilăriei universale.

Lumea și natura își deschide tainele cunoașterii în fața copilului, dornic de a le cunoaște, deși la vârsta “neuitării”, în care s-a născut, copacii săi par alcătuiți urieșești, luna de pe cer – o ființă misterioasă, de

basm, înconjurată de alte fapte așijderea, mai mici, stelele, plutind departe, în apa ca o pânză de fum a văzduhului ... Trăind în vis și în poveste, copilul își joacă rolul în spectacolul cosmic al universului, nevinovat, neștiutor și fără griji. Or, această ipostază dumnezeiască îi este caracteristică însuși Demiurgului, după cum a constatat și T. Arghezi în poezia *Abece*: “A vrut Dumnezeu să scrie / Și nici nu era hârtie. / N-avea nici un fel de scule / Și nici litere destule. / C-un crâmpei de alfabet / Mergea scrisul foarte – nctet. / Dar o să vă spui ceva: / Nici carte nu prea știa. / Orișice învățacel / Știa mult mai mult ca el. / El, care făcuse toate, / Nu avea certificate. / Cătu-i Dumnezeu de mare / N-avea trei clase primare.”

Frumoasă constatare, ori chiar tulburătoare, pentru *Deus ludens*, pentru Atotputernicul și Atotștiutorul, cel care știe să joace *jocul de lumini* și *jocul de forțe*, vorba poetului Arghezi, dar iată că le înfăptuiește pe toate și le rânduiește dintr-o puritate și inocență, proprie numai copilului. *Deus ludens* poate fi un creator grav sau unul *copilărit*, ca și omul.

Deci, “micul erou privește lumea curios și întrebător: n-o cunoaște încă în toată complexitatea, îi caută și îi găsește explicațiile – uneori de-a dreptul năstruiește, alteori – adevărate revelații poetice. Scriitorul exploatează înclinația copilului spre anropomorfizare, spre însuflețirea lucrurilor. Totodată el află acea măsură a convenționalului, când ficțiunea devine veridică: îl înțelege și-l susține pe copil în operația de a transforma lumea în poveste, pentru că vede în ea nu numai joc, ci și o *filosofie* a vârstei” [4, p. 231-232], iar “jocul își este suficient sie însuși. El înseamnă vis cu toți sorții de izbândă. Toate elementele, copiii, animalele, plantele, stelele, fraternizează: constituie un singur univers” [7, p.236]

(*Coliba Albastră*). Dualitatea creatorului: divin și uman își lasă amprentele și asupra ipostazelor scriitoricești ale lui S. Vangheli, care e și el un copil, capabil să surprindă și să înregistreze pulsația ontologică a *homo ludens*-ului. Un soi de stranie legătură biblică, adâncă și ascunsă, între Bine și Rău: “Noaptea e rea – a umplut Coliba Albastră cu întuneric. Căinii din sat o latră. Noaptea fuge dimineața și ia Luna cu dansa” (*Noaptea*), ori “Acesta e Drumul. Bun e Drumul, îi lasă pe toți să meargă. Drumul trăiește culcat, dar pe deal se scoală în picioare și se uită în cer dacă nu vine Ploaia” (*Drumul*), Frumos și Urât: “Știi de ce plouă? De aceea că Pământul e negru. El o roagă pe Ploaie să-l spele. Ploaia coboară din cer, îl spală și Pământul se face verde” (*Ploaia*), dă substanță poetică viziunilor lui S. Vangheli; un focar din care pornesc, în cercuri concentrice, metafore, simboluri, personificări și mituri, realizarea lor fiind posibilă prin copilărie. Fenomen ontogenetic și estetic, copilăria înseamnă pentru scriitor spargerea opreliștilor de

orice fel, recâștigarea libertății interioare, a spontaneității și nevinovăției dintâi: “Verdele se urcă în copaci din iarbă”(Verdele), “Tractorul face țărăna” (Tractorul), “Iazul stă toată ziua în apă și se scaldă” (Iazul).

Alături de sensul ludic și estetic al copilării, în viziunea lui S. Vangheli mai vizează încă un sens: cel al purității sufletului infantil, ecou din textul scripturar: “Și a zis: Adevărat zic vouă: De nu vă veți întoarce și nu veți fi ca pruncii, nu veți intra în împărăția cerurilor” (Matei, 18.3). De aceea nu este întâmplător simbolul luminii în întreaga operă vangheliană, dar mai e o condiție importantă a jocului – atragerea maturilor în această activitate purificatoare.

Un joc dumnezeiesc în care actorii principali – copiii – “nu numai că găsesc soluții ingenioase sau răstoarnă situațiile în favoarea lor: ei au un punct de vedere asupra lumii, își cer un statut de existență autonomă, plină de un farmec aparte. Astfel, regula jocului se impune și comportamentului oamenilor maturi. E un puternic efect de democratizare: cei mici sunt înzestrați cu înțelepciune (*Deus ludens*, n.n.), iar cei mari sunt angajați în joc (*homo ludens*, n.n.). Avem de a face nu cu o inversare de roluri, ci cu o completare reciprocă”, - remarcă criticul literar M. Cimpoi, ca să concluzioneze “Ciuboțel nu se joacă numai de dragul jocului cu oamenii de zăpadă, ci și demonstrează oamenilor, după cum am văzut, rostul purității spirituale...”[7, p.235]. Ruptura ontologică din universul lui S. Vangheli își structurează toate sensurile și semnificațiile în perimetrul a doi poli, pe care îi vom numi, în sens generic, materialitatea și spiritualitatea.

Dintr-o perspectivă exterior-ontologică, personajul-copil vanghelian poate fi creator sau scriptor: “O să prind diseară de pe deal stele și o să le pun în pământ să crească mulți sori. Când se va duce la culcare unul, o să rămână pe cer altul” (*Mulți sori*), sau “Știi de unde se iau stelele? Le fac Nourii. Când îl mănâncă pe soare, Nourii fac fărâmituri și ele se împrăștie pe cer” (*Stelele*).

Și dualitățile polare ar putea fi multiplicare, în alte ipostaze și în alte nivele ale operei vangheliene. Astfel, semnalăm pozițiile structurale externe, antetice cu alură oximoronică uneori: “Grâul e bătrân, are mustăți, dar îi place să se dea în leagăn” (*Grâul*), sau, dacă pământul, pădurea, apa, vântul sunt simboluri ale veșniciei, în multe mitologii, atunci harul scriitoricesc vanghelian le transformă în polul opus, sugerat metaforic de atotputernicia copilului creator al întregului Univers: “Vântule, să nu dai jos Pomii, că ei au Păsări. Dacă nu ne ascuți, închidem porțița și n-o să ai cum intra în ogradă. O să rămâi în drum să te calce mașina cu roțile” (*Păsărelele*), iar metamorfozele veșniciei în trecător sunt prezente aproape la fiecare pas: “Când sunt mici, se joacă în țărăna, apoi se ascund sub frunze cu codița cu tot. Știi ce fac cu codița?

Beau ploaie și... cresc mari. Ploaia în harbuz se face omăt roșu, dulce-dulce.” (*Harbujii*).

Veșnicia care este “rece” este umanizată și re-adusă în rândul celor trecătoare: “Copacii s-au strâns în Codru, că lor li-e urât câte unul”. (*În codru*). Iar actul metamorfozării este benevol, or, și cele veșnice se plictisesc și tind spre caducitățile terestre (ipostaza Hyperionului îndrăgostit).

Dintr-o perspectivă interioară, asistăm la metamorfoza creatorului în scriitor: “Am două mâini și-s cu mine întotdeauna. Când li-e frig lor și mie mi-e frig. Dacă se înghimpă ele și pe mine mă doare. Ele mă spală pe față, eu le spal pe dânsule. Mâinile mă îmbracă în hăinuțe, eu le îmbrac în mănuși” (*Mâinile*), care constată și înregistrează adevăruri existențiale: “Rodico, ia ce e bine! Când eu sunt lângă tine, atunci și tu ești lângă mine (*Noi amintiri*), sau “Rodica e nouă, nu demult am adus-o acasă. Am dat pe dânsa flori. Eu un braț și tata un braț. Rodica e mică, dar poate să râdă singură. Are și două urechi. Cu dânsule încălzește perna” (*Rodica*).

Din această perspectivă interioară, metamorfoza creatorului în scriitor poate fi considerată ca un efort spre cunoașterea tot mai profundă a Lumii, a Adevărului. Metamorfoza nu este de același gen cu schimbarea, spune Gadamer [8, p.38] în teoria sa asupra artei ca joc, primul termen însemnând o transmutație în altceva, în figură, în întruchipare, cum traduce mai nuanțat Marius Ghica [9, p.65], totodată “Metamorfoza este metamorfoza în adevăr [8, p. 39] “Întruchiparea se constituie, scrie în continuare filosoful german, în măsura în care se prezintă ca o totalitate dotată cu sens. Ea nu este un lucru care are realitate în sine și, în plus, ne impresionează printr-un intermediar, în calitate de aspect accidental, dimpotrivă, prin acest intermediar, întruchiparea își atinge ființa sa veritabilă” [8, p.44]. Conduita vangheliană, conturând ipostazele creației și ale scriitorului, este de natură estetică. Aceasta este “o parte a procesului ontologic de reprezentare și apariția jocului în calitate de joc ca o parte esențială” [8, p. 43]. Nu în trăire trebuie căutată construirea obiectivului artistic al scriitorului, ci în concretizarea, în întruchiparea operei de artă, care vine să probeze calitatea estetică. Scriitorul S. Vangheli o spune în felul său specific, spontan-naiv, ludic, reprezentând ipostaza scriitorului: “Mi-i dor de bunelul, Rodico. De ce a făcut oare bunelul drum până la dânsul? Mai bine își pune ograda lângă casa noastră”. (*Drumul bunelului*).

Implicațiile ontologice și estetice ale “jocului” își desfășoară forța de iradiere creatoare în aproape toate creațiile vangheliene: fie atunci, când Guguță o învață să meargă pe mama pe bicicletă, fie atunci, când își închipuie jocul cu “omuleții verzi”, fie atunci, când Ciuboțel se joacă cu personajele de zăpadă, sau când construiește un Turn al Dorului, ori

atunci când se improvizează, metaforic desigur, jocul de-a “descreșterea adulților”, în care se găsește soluția salvatoare, după care toate revin la normal” (*Cum au dispărut piticii din sat*). Implicațiile metaforei sau ale hiperbolei sunt maxime în jocul competitiv al dezlegării enigmelor și ghicitorilor, de obicei, cu substraturi mitice, sau cosmogonice. Operele vangheliene, în special miniaturile, reprezintă o “jocă” sprintară cu implicații metaforice – care ne amintește de folclorul infantil – în care se ascund însă “adevăruri” grave despre societatea umană (“descreșterea” maturilor în ochii copilului (și nu numai) prevalarea materialității față de spiritualitate etc.). Creațiile vangheliene formează (în măsura în care sunt capabile!) trecerea de la haos spre cosmos, constituind un soi de poveste (chiar dacă miniaturile nu au un subiect propriu-zis) pentru mici, dar, în special, pentru cei mari, pe placul tuturor, spuse de un talentat creator – scriptor rafinat și simplu “poezia” căruia se naște și din limbajul metaforic omniprezent. “Lumea se revelează ca limbaj”, scrie Mircea Eliade. Limbajul (oral și scris) este doar “forma” textuală a limbajului cosmic universal și secret (alegoric, simbolic, legendar, emblematic) [10, p. 44]. Fără a ocoli sau ignora asemenea aspecte, legile jocului le transmută în “forme” specifice. În acest sens Huizinga scrie: “Caracterul de joc poate rămâne specific celor mai elevate acțiuni” [11, p. 57]. Or, polaritatea, despre care am vorbit mai sus, vizează, credem, și translația de registre ale jocului: de la naiv până la tragic (*Șalul verde*), unde în sfera polului tragic, eul liric își “jocă” rolul rezervat de “regizorul” teatrului “absurdului”, metamorfozele reprezentând deja transcendența muritorului în veșnicie (întoarcerea țărâniei în pământ), aspect sesizat și în lirica viereană (*Făptura mamei*):
 Ușoară, maică, ușoară, / C-ai putea să mergi călcând / Pe semințele ce zboară / Între ceruri și pământ. / În priviri cu-n fel de teamă, / Fericită totuși ești, / Iarba știe cum te cheamă, / Steaua știe ce gândești. / (Gr. Vieru. *Făptura mamei*).

Din acest pol al tragicului joc al morții, reapare evocarea copilăriei de la nivelul anilor târzii cu nostalgia omului pentru ceea ce a fost cândva vârsta lui de aur și de care îl leagă duioase amintiri, în primul rând despre mama, antrenată și ea în jocul de-a “somnul cel mare”: “Nașa Anica avea o lumânare în buzunar, dar mama să-și dea sufletul pe drum? Nu-u, l-a adus acasă, la copii. Răsuflă greu, se luptă cu somnul cel mare ... Când i-au dat drumul în groapă, sora Maria, mică de tot, aruncând un pumnișor de țărână peste sicriu, a întrebat: - Dar mama unde-i? – O să vină din urmă, i-a răspuns Caterina. A doua zi tot alergam la poartă: nu vine mama? M-am urcat apoi în nuc s-o văd mai departe. Mama – nicăieri” (*Somnul cel mare*).

Similitudinea, inevitabile, ale acestor scrieri în registru tragic cu inegalabila capodoperă a lui T. Arghezi *De-a v-ați ascuns* (dar și cu alte

opere ale altor autori, pe care le vom discuta în alte capitole) fac să nu rețină, cât se cuvine, atenția critici, fiind însă, realmente, un popas din suflet în zarea universului infantil angajat, fără voie, într-un “joc viclean de bătrâni / Cu copii, ca voi, cu fetițe ca tine, / Joc de slugi și joc de stăpâni, Joc de păsări, de flori, de câini, / Și fiecare îl joacă bine / .../ Voi creșteți, dragii mei, sănătoși, / Voinici, zglobii, cu voie bună, / Cum am apucat din moși strămoși. / Deocamdată, feții mei frumoși, / O să lipsească tata vreo lună, / Apoi, o să fie o întârziere, / Și alta, și pe urmă alta. / Tata nu o să mai aibă putere / Să vie pe jos, în timpul cât se cere, / Din lumea cealaltă. / Și, voi ați crescut mari, / V-ați căpătuit, / V-ați făcut cărturari, / Mama – mpletește ciorapi și pieptari, / Și tata nu a mai venit .../ Puii mei, bobocii mei, copii mei! / Așa e jocul. / Îl joci în doi, în trei. / Îl joci în câte câți vrei. / Arde-l-ar focul!” (T. Arghezi. *De-a v-ați ascuns*).

Observăm că “jocul” este universal, iar personajele din operele vangheliene (ca și cele din întreaga literatură la temă) sunt jucate și se joacă de-a trecerea și petrecerea, de-a ucenicia și înțelepciunea. În latină “ludus” are sens de școală, în două direcții: de competiție și de exercițiu. Deci, polyvalența “jocului” oferă o șansă și autorului să disimuleze semnificațiile grave, e luptă (agon), în perimetrul termenului discutat. În plan estetic, strategia ludică permite naratorului să desfășoare o “tehnică” subtilă și bogată de registre și figuri ale imaginarului, care mai mult se ascund, decât se arată, în aparentă ușurință a ritmului și în ambiguitatea metaforelor și simbolurilor.

Tot de sfera metaforei ține și limbajul lui Moș Dalbu și a Mătușii Dalba, care pornește din matca folclorică. Această tehnică este a paranomazei, adică “din cuvântul rădăcină se desprinde o parte repetitivă, care n-are nici un sens, figura discursivă fiind o falsă etimologie” [12, p. 276-278]. Ce se urmărește prin acest procedeu?: “a se crea forme eufonice și tainice corespunzătoare jocului de copii” [12, p. 47]. Iată un singur exemplu, reprodus de cunoscutul folclorist Gheorghe Vrăbie: “jocuri lingvistice, reuniuni de cuvinte cu înțeles, însoțite de altele fără sens, configurări stranii, impuse de o ritmică specifică: “... Ronțiș, bonțiș, / Pe la casa lui Tivici. / Tivicana, berbecana .../”.

În cartea *Steaua lui Ciuboțel* se impun în fond, cuvintele fără sens, cum ar fi: “- Nica, moca, ciucu, bu! / - Bucu, ciucu! Teca, me? / Buli, tuli, țoca moca!”, unde rămâne doar eufonia, deși are și unele expresii din care un cuvânt are sens: “Ciubo, mio!” (“Ciubo” e forma prescurtată a prenumelui). În subcapitolul despre “cimilituri – onomatopei”, Gheorghe Vrăbie citează: “Toată ziua, cioca-cioca, vine sara, boca-boca = toporul” [12, p. 145]. La S. Vangheli: “De-ar fi sănătos ciocanul, / Să dreg moara pân - la anul! Boc-boc! / De-ar fi sănătos și râul, / Sacul care

cară grâul ... Boc-boc!” (*Piticul de la moară*). În fond, modalitatea lirică aleasă de S.Vangheli în întreaga sa operă sintetizează cele 4 categorii ale jocului: *hazardul*, *mimeticul*, *vertijul* și *agonalul* (categoriile stabilite de Roger Caillois). Iar “jocul ca atitudine suverană față de real presupune, firește, imaginație, simțul metaforicului și al familiarității lucrurilor: copilul lui Gr. Vieru, care preface curcubeul într-o coardă, are ca date organice atât impulsul de joc, cât și percepția intuitivă a frumosului; el nu mai este o jucărie oarecare, ci partea integrantă a ființei jucătorului” [13, p. 98]. Și dacă “o povestire e o jucărie” [2, p. 26], atunci și autorul povestirilor, respectând regulile jocului, poate să declare în ultimă instanță: “N-am făcut altceva nimic – m-am jucat” [2, p. 101].

Referințe bibliografice

1. I. Guțan în *Prefața la: Ars Poetica* de T. Arghezi, Cluj, 1974.
2. T. Arghezi. *Ars poetica*, Cluj, 1974.
3. M. Cimpoi. *Vârstă de aur* în cartea menționată.
4. E. Botezatu. *Literatura pentru copii. Manual pentru instituțiile de învățământ superior*, Chișinău, 1984.
5. M. Dolgan *Farmecul lirismului druțian* în: *Aspecte ale creației lui I. Druță*, Chișinău, 1990.
6. I. Chinezu. *Pagini de critică*. Ediție îngrijită și prefațată de I. Negoitescu, București, 1994.
7. M. Cimpoi, M. Dolgan în: *Creația scriitorilor moldoveni în școală. L. Damian, P. Zadnipro, G. Meniuc, S. Vangheli*, Chișinău, 1989.
8. Hans-Georg Gadamer. *Verite et Methode*, Editions du Seuil, Paris, 1976.
9. M. Ghica. *Omul poetic pe tărâmul limbajului*, Craiova, 1989.
10. A. Marino. *Hermenentica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, 1980.
11. Johan Huizinga. *Homo ludens*, București, 1977.
12. Gh. Vrabie. *Retorica folclorului, (Poezia)*, București, 1978.
13. M. Cimpoi. *Întoarcerea la izvoare*, Chișinău, 1985.

Dumitrița Smolnițchi

**Umanismul renescentist.
Originea neamului românesc**

Literatura veche a tins să oglindească, alături de evenimentele istorice, relațiile țării cu popoarele vecine, lupta pentru independență și originea neamului românesc. Proslăvirea romanității neamului, la fel ca și redarea patetică a strălucitelor fapte de arme ale voinicilor lui Ștefan cel Mare contribuiau la trezirea conștiinței și mândriei naționale.

Ideea originii latine a poporului român apare destul de timpuriu încă în literatura bizantină, dar, din păcate, fără vreo argumentare. Astfel, în secolul al XII-lea I. Kinam, secretarul împăratului Manuil Comnen afirmă în una din notițele sale că vlahii sunt vechii coloniști veniți din Italia.

Mai târziu, sunt semnalate similitudini și comunități cu popoare de origine romanică. În secolul al XV-lea, Halcocondil, cronicar grec, constată, în una din lucrările sale, că limba românilor se aseamănă cu cea italiană, iar îmbrăcămintea, obiceiurile și armele lor sunt de tip romanic. Cu părere de rău, nu găsim nici aici o explicație a acestui fenomen. Dar lansată de umaniștii italieni, ideea originii latine a românilor a trecut rapid dintr-o scriere umanistă în alta, devenind tot mai răspândită și mai populară.

Unul dintre primii umaniști care ține nu numai să afirme, dar și să demonstreze latinitatea românilor a fost italianul G. F. Poggio-Bracciolini. Vorbind despre neamul românesc, el susține obârșia lui romanică, dovedită prin exemple din limbă, considerând-o, de altfel ca și alți umaniști, argument de netăgăduit al originii unui popor.

Ideea originii latine a românilor este preluată și susținută mai apoi de A. Bonfini și F. Buonaccorsi care afirmă că polonii îi numesc pe urmașii daco-romani cu același cuvânt cu care îi numesc pe italieni, ceea ce este o dovadă a originii lor comune.

În opera umaniștilor europeni întâlnim și derivarea numelui de Valahia de la numele comandantului Flaccus, legendar conducător de oști roman. Ideea este prezentă, de altfel, și în opera lui Gr. Ureche. De

fapt, ea apare încă în secolul al XV-lea în una din lucrările umanistului italian E. S. Piccolomini, unde autorul menționa că “Valahia este un ținut destul de întins... Pe acest pământ au locuit odinioară geții, care au fost supuși și nimiciți de armatele romane. Iar colonia romanelor care i-a înfrânt pe daci a fost condusă de un oarecare comandant Flaccus, de la care a fost numită Flacchia. După o lungă trecere de vreme, cuvântul s-a corupt, încât s-a zis Valahia. Limba este până acum de familie romană, deși în mare parte schimbată și puțin inteligibilă unui italian”.

Problema originii latine a neamului nostru este pusă în dezbatere și în secolul următor, începând cu W. Kovacsoczy, istoric maghiar, consilier al Transilvaniei, care susține că românii singuri își spun “romani” și sunt rămășițe ale acestora. Apoi, cronicarul polon N. Kromer vorbește despre formarea poporului român, ca și umaniștii italieni, din coloniștii aduși în Dacia de Traian, iar etnonimul de valahi vine de la Flaccus prin corupere. Limba română, susține el, e o limbă nouă ce a rezultat din simbioza celei vechi locale cu cea latină.

Asupra cuceririi Daciei de către romani și a romanității poporului român din Moldova, Muntenia și Transilvania stăruie și un alt cronicar polon J. Bielski. Tot el remarcă unitatea de neam a românilor de pretutindeni.

Abia în veacul al XVII-lea problema originii poporului și a limbii române este pusă în discuție și interpretată în baza unor noi argumente și de către cronicarii noștri. Important e faptul că umaniștii străini continuă și în acest secol să discute originea latină a neamului român.

Germanul I. Troster, spre exemplu, anticipează ceea ce abia lingviștii moderni vor stabili definitiv, și anume, că româna se trage nu din latina cultă, ci din latina vorbită, populară.

Umanistul german și-a scris opera aproape concomitent cu românul cronicar Gr. Ureche, dar nu poate fi vorba de o influență reciprocă în atestarea ideilor comune. I. Troster citează onest și corect sursele de informație și nu remarcă letopisețul lui Gr. Ureche, dar constată același lucru ca și cronicarul român: toți românii “de la Râm se trag”.

Așadar, interesul umanismului european față de originea poporului român nu numai că nu scade o dată cu scurgerea anilor, ci, dimpotrivă, peste două secole după apariția primelor afirmații neargumentate despre latinitatea neamului nostru, I. Troster vine cu noi argumente în demonstrarea originii “nobile” a românilor.

Ideile umaniștilor europeni sunt preluate de cronicarii români. Primii care vorbesc despre geneza neamului nostru sunt Gr. Ureche, M. Costin și C. Cantacuzino. Făcându-și studiile în străinătate, influența umanismului european asupra lor a fost destul de puternică. Având la dispoziție o serie de lucrări ce au abordat problema în cauză, și Gr. Ureche, și M. Costin, și C. Cantacuzino au găsit, cel puțin fiecare în

parte, izvoarele de care aveau nevoie. Cronicarii sunt convinși de originea romană a neamului nostru, fapt cu care se mândresc nespus.

Pentru a nu părea tendențioși, ei folosesc atât izvoare interne, cât și externe, fapt pe care îl comunică chiar în “predosloviile” letopisetelor. Astfel, Gr. Ureche relatează următoarele :”...cu multă nevoie cetind cărțile și izvoadele și ale noastre și cele streine, am aflat cap și începutura moșiilor, de unde au izvorât țara...”.

Același lucru îl putem spune și referitor la M. Costin, pe care problema originii românilor l-a preocupat pe parcursul întregii sale activități cărturărești. Spre deosebire de predecesorul său care vorbește numai de folosirea “izvoadelor și ale noastre, și cele streine”, M. Costin numește autori concreți: Bonfini, Topeltin, Kromer, Dlugoș (Dlugosz), Stricovschi, Piasețkii (Piasecki). M. Costin amintește și de “istoricii leșești pre care au urmat răposatul Ureche vornicul”: Bielski și Pașcovski.

M. Costin pune în dezbatere ideile de bază despre începuturile poporului nostru atât în lucrarea istorică *De neamul moldovenilor*, cât și în lucrările scrise în limba polonă.

Ca și cronicarii moldoveni, C. Cantacuzino, reprezentant de frunte al culturii muntenești, a folosit în opera sa istorică (*Istoria Țării Românești dintre început*) un număr impunător de izvoare, surse documentare în vederea elucidării problemelor privind originea latină, unitatea și continuitatea poporului român. Important este faptul că istoricul n-a preluat informațiile așa cum i-au fost oferite de cronici, de autori de hrisoave, de barzi etc., ci le-a prelucrat, trecându-le prin filtrul minții sale, separând cele adevărate de faptele datorate fabulației. În această ordine de idei, cercetătorul R.Ș. Ciobanu menționează că istoricul român a folosit o metodă nouă, umanistă în istoriografia română: critica izvoarelor.

Menționăm că în investițiile sale scrupuloase, C. Cantacuzino a cercetat o sumedenie de lucrări. A utilizat informații găsite la istorici și geografici antici, greci și latini, istoriografi medievali și umaniști. În marea parte a folosit cam aceleași izvoare ca și M. Costin, însă lista autorilor este mult mai impunătoare la eruditul istoric muntean. Chiar și o sumară trecere în revistă a numelor celor citați de C. Cantacuzino e o dovadă grăitoare a tentativei sale de a epuiza toate sursele din care ar putea extrage informațiile necesare dezideratelor sale: T. Livius, D. Cassius, Strabo, Q.C. Rufus, A. Bonfini, Ph. Cluverius, E. S. Piccolomini, F. Biondo, J. Tzetzes, I. Zonaras, M. Cromer, L. Toppeltin – iată lista, departe de-a fi completă, a autorilor citați de C. Cantacuzino în monumentală-i *Istorie*. N-au fost neglijate nici sursele interne, adică opera lui N. Olahus, Gr. Ureche și a contemporanului său, cronicarul M. Costin.

Așadar, nu cronicarii sunt primii descoperitori ai originii latine a poporului nostru. Latinitatea românilor este pusă în discuție de câteva secole și exista deja în conștiința poporului. Dar cronicarii din secolul al XVII-lea au depășit ceea ce se realizase până la ei, dând problemei o remarcabilă argumentare, intuind parcă dificultățile cu care se vor confrunta urmașii în a dovedi peste veacuri ceea ce au demonstrat ei: ”toți românii de la Râm se trag”.

istoria literaturii moderne

Dumitrița Smolnițchi | **Tradiția istorică în
literatura patruzecioptistă**

La toate etapele culturii universale marile evenimente și personalități au marcat destinul unui popor, al unei perioade istorice. Acestea și-au găsit reflectare în artă și literatură, nu arareori, printr-o prismă subiectivă. Reînvierea în literatură a epocilor de eroism și a personalităților istorice diferă de la un autor la altul. Fiecare scrie, desigur, în felul său, în lumina concepției sale despre lume și istorie. Și dacă cele mai multe lucrări științifice nu reflectă veridic adevărul istoric, apoi literatura autentică s-a dovedit, în ultimă instanță, o “soră” bună cu alte arte, o dată ce în nenumărate cazuri, operele literare de inspirație istorică au cunoscut o deosebită răspândire, educând generații în venerația și cultul pentru strămoși. Cert e și faptul că scriitorii, în viziunea lor asupra istoriei, se situează între adevărul verificabil documentar și mit sau legendă, adică într-un cadru aureolat de calități și merite ieșite din comun.

Lupta națională și socială a poporului, cu vitejiile și restriștele veacurilor trecute, a găsit mai întâi răsunet în cântecele populare, în folclor. Doinele, baladele, legendele, cântecele au constituit pentru multă vreme istoria nescrisă a poporului nostru, literatura orală făcându-și apariția cu mult înainte de literatura scrisă.

Inspirându-se din datele oferite de istorie (precum și din literatura populară care redă adevărul istoric, fiind una dintre formele de expresie ale conștiinței, dar și de reflectare a existenței), scriitorii le-au interpretat printr-o viziune proprie, imaginând scene, dialoguri, situații și trăsături de caracter, potrivit fanteziei și concepției artistice ale fiecăruia.

Primii care folosesc subiecte de legende istorice și povestiri orale pentru a completa anumite lacune din istoria poporului au fost cronicarii. Bucăți scurte, în proză sau versuri, ale creatorilor fără nume, povestite cu patos, au fost transmise din tată în fiu, până când ei, cronicarii, le-au pus alături de documentele istorice.

Atitudinea față de tradiția istorică e foarte diferită. Unii le-au acordat mai multă crezare, alții mai puțină, dar pentru nici unul dintre ei tradițiile n-au constituit o preocupare atât de însemnată ca pentru Ion Neculce. Înzestrat cu o simțire aleasă, cu harul cuvântului, devenit artă “întâiul mare povestitor român “ a valorificat tradiția istorică, înviorându-și relatarea prin legende care se distingeau prin conținut epic, baladesc sau anecdotic.

“Auzite din om în om, de oameni vechi și bătrâni” cele peste 40 de legende incluse în *O samă de cuvinte* se referă la faptele domnitorilor români. C. Giurescu susține că multe din “cuvintele” lui Neculce au un temei istoric. Unele sunt confirmate prin documente, altele cuprind un sâmbure de adevăr și numai o minoritate nu corespunde realității. Prin urmare a avut dreptate cronicarul, să le ia în considerare și să le facă loc în fruntea letopisețului său. Și în cuprinsul cronicii, Neculce utilizează din plin tradiția istorică.

Odată descoperită, tradiția istorică a devenit pentru scriitori un rezervor prețios de teme, personaje, subiecte. O literatură cu tematică istorică, în adevăratul sens al cuvântului, se înfiripă la noi în prima jumătate a secolului al XIX-lea și capătă o puternică înflorire la scriitorii generației 48 - iste. În acest secol nu există gen literar care să nu fi îmbrățișat această tematică. Dacă avem în vedere condițiile social-politice din epocă și idealurile de care erau animați toți românii, respectiv libertatea socială și unitatea națională, înțelegem *de ce* istoria a constituit o temă predilectă.

Istoria a fost fructificată pentru ca trecutul să dea pildă prezentului. Scriitorii vremii, aproape fără excepție, se vor strădui să smulgă uitării momentele eroice ale luptei pentru independență, să proslăvească figurile domnitorilor și căpeteniilor de oști, oferind astfel prezentului decăzut modele demne de urmat și pilde însuflețitoare.

În scopul realizării unei literaturi originale, M. Kogălniceanu oferă scriitorilor trei surse de inspirație: istoria patriei, natura și pitorescul obiceiurilor populare. El publică pentru prima dată cronicile

moldovenești, iar N. Bălcescu pe cele muntenești, precum și nenumărate studii despre trecutul istoric al românilor.

Dintre cei ce se închină cu pietate înaintea trecutului, mai numeroși sunt poeții. I. Heliade-Rădulescu, V. Cârlova, Gr. Alexandrescu abordează meditația cu subiect istoric, cultivând motivul ruinelor. În fond, în cazul acestora, inspirația istorică constă în evocarea vestigiilor istorice, a sentimentului trecutului glorios, dar efemer, în comparație cu eternitatea.

Situația se schimbă atunci când e vorba de D. Bolintineanu care scrie o serie de legende istorice și poezii patriotice, în mare parte inspirate din cronică și din legendele consemnate de I. Neculce. Evocarea trecutului în lirică dobândește un larg orizont, o diversificare a semnificațiilor majore care le degajă faptele de odinioară ale românilor. Toate au fost introduse în volumul *Legende istorice*, din care cităm: *Muma lui Ștefan cel Mare*, *Țepeș și solii*, *Cea de pe urmă noapte a lui Mihai Viteazul* ș.a.

La fel procedează și V. Alecsandri, legendele lui fiind, cum le numește G. Călinescu, “adevărate fragmente de epopee națională”, presărate în cele două volume *Legende* și *Legende nouă*. *Dan, căpitan de plai* și *Dumbrava Roșie* sunt adevărate capodopere ale timpului și genului. Adânc răsună în inima cititorului baladele și cântecele alcătuite pentru colecția *Poezii populare*. *Movila lui Burcel*, *Altarul monastirii Putna*, *Constantin Brâncoveanu*, *Visul lui Petru Rareș* sunt doar câteva dintre poeziile inspirate din tradiția istorică. E de remarcat faptul, că cele mai multe legende și balade istorice proslăvesc chipul lui Ștefan cel Mare sau reînvie episoade din timpul domniei acestuia. Adevărul este că celebritatea lui Ștefan-Vodă se datorează talentului său militar, vitejiei și înțelepciunii sale. Pe cât de mare și legendar a fost voievodul în viață, pe atât de mare și popular continua să fie și după moarte. O mărturie în plus e vorba poetului M. Eminescu: “O, Ștefane, ești mare și-n mormânt!”

În acest context nu-l putem trece cu vederea nici pe C. Negruzzi, care scrie poemul *Aprodul Purice*, chiar înainte de apariția *Daciei literare*, acesta fiind realizat încă la 1837.

C. Negruzzi ne dă și modelul prozei consacrate trecutului istoric prin nuvela *Alexandru Lăpușneanu*. Atitudinea scriitorului față de izvoarele istorice marchează desprinderea de modalitățile cronicărești în înfățișarea trecutului în opera literară, lăsând personajele să acționeze singure, să se autocaracterizeze.

Pionieratul lui C. Negruzzi nu rămâne fără urmări imediate. M. Kogălniceanu publică nuvela *Trei zile din istoria Moldovei*, iar Gh. Asachi compune nuvelele sale istorice, deși concepția lui cu privire la înfățișarea trecutului în literatură diferă fundamental de cea a lui C. Negruzzi. Pentru Gh. Asachi nuvela este un mijloc de comunicare a

întâmplărilor istorice. Scrierile sale la acest capitol fiind niște forme de trecere între narațiunea documentară și nuvela istorică. Dar, chiar dacă valoarea artistică a prozei lui Gh. Asachi la acest compartiment este anemică, ea a avut, totuși, un rol pozitiv în declanșarea și întreținerea interesului literaturii pentru trecutul istoric. Însuși C. Negruzzi este în continuare interesat de tradiția istorică și scrie *Sobiețki și românii*, lărgind cadrul istoric, introducând în acțiune personaje noi și utilizând dialogul.

Ar fi cazul să pomenim aici și de narațiunea lui P. Ispirescu *Istoria lui Ștefan cel Mare și Bun* care pune în evidență forța, vitejia și îndemânarea, apoi cucernicia voievodului. La fel ca în basmele populare, lucrarea începe cu descrierea copilăriei domnitorului, continuând cu o reflecție a chipului lui Ștefan, asemănătoare cu imaginea populară despre Vodă.

Pe de altă parte, îl cităm și pe N. Bălcescu cu lucrarea nefinisată *Românii sub Mihai Vodă Viteazul* care pornește din ambiția de a nu literaturiza istoria și de a nu o amenda subiectiv cu ajutorul ficțiunii artistice. Autorul expune faptele cu rigoare artistică și obiectivitate, călăuzindu-se după izvoare, cu ambiția de a epuiza materialul bibliografic.

În această epocă literatura se îmbogățește cu noi genuri și specii literare. Și această efervescentă de ansamblu a literaturii române a determinat și apariția romanului, primul valoros roman istoric fiind *Ursita* de B. P. Hasdeu.

Bazându-se pe documentele și pe tradițiile istorice, Hasdeu reconstituie viața socială, asigurând romanului său una dintre însușirile fundamentale ale romanului istoric – culoarea locală.

T. Vârgolici accentuează că acest roman “este superior tuturor încercărilor de roman istoric anterioare lui, cât și celor ulterioare, până la apariția romanelor de acest gen ale lui M. Sadoveanu, de la începutul secolului al XX-lea”.

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea în literatura română vine N. Gane cu povestirile sale istorice, analogice cu scrierile similare ale înaintașului său Gh. Asachi. Una dintre cele mai reușite lucrări ale sale de acest gen este *Stejarul din Borzești* care revaluează una din legendele povestite de V. Alecsandri. De altfel, nuvelele lui N. Gane pot fi considerate tardive ecouri ale *Daciei literare*, interesante repetiții moderne, reluări a unor teme vechi.

În dramaturgie roadele inspirației istorice sunt mai slabe, întrucât primele lucrări s-au pierdut. Aceste lucrări ar fi aparținut lui Al. Pelimon, C. Holepliu, I. Dumitrescu-Movileanu, V. Maniu, C. D. Aricescu etc. Prima operă ajunsă la noi datează abia cu 1850, fiind vorba de drama scrisă în vers alb *Mihul* de N. Istrate. Au existat multe alte piese și alte drame

istorice de valoare modestă, printre care și cele ale lui Gh. Asachi, dar care au avut meritul de a fi nutrit cultul pentru gloriosul nostru trecut istoric.

Mai târziu, la 1867, literatura română va reuși să dea și în această direcție lucrări de valoare ca *Răzvan și Vidra* de același B. P. Hasdeu sau *Despot-Vodă* de V. Alecsandri, lucrări scrise în perioada imediat următoare celei 48 - iste.

Tot atunci D. Bolintineanu va încredința tiparului un mare număr de drame cu subiect istoric. Dar scrise în grabă, fără nerv dramatic, piesele lui au doar meritul unor încercări dramatice care trezesc interes numai din punct de vedere documentar.

Nici scriitorii din epoca următoare nu vor renunța la motivele și tradițiile istorice, pe prima linie înscriindu-se M. Eminescu, G. Coșbuc, B. Șt. Delavrancea, iar mai târziu M. Sadoveanu, Camil Petrescu, M. Sorescu etc.

Tradiția istorică și până astăzi prezintă interes și este abordată în operele literare.

receptare literară

Dumitru Apetri

**Procesul literar și fenomenul
receptării.**

Procesul literar constituie o totalitate de manifestări ale conștiinței artistice, un fenomen în continuă evoluție, de regulă, în dezvoltare progresivă. În interiorul acestuia interacționează mai multe componente: opere diverse prin conținutul ideatic, orientarea ideologică, apartenența la anumite metode de creație, curente literare, genuri, opere diferite ca tematică și mijloace de exprimare (stil individual, compoziție etc.). Cunoaștem o astfel de sistematizare a tezaurului literar: opere orale și scrise, sacre și profane, superioare și inferioare, creatorii lor fiind divizați, în mod firesc, în mari și mici, tradiționaliști și moderni, naționali și alogeni. Este utilizat și termenul “străini”, dar considerăm că nu e cel mai potrivit în acest context. În cadrul mișcării literelor coexistă

anumite generații literare, de regulă, trei. Viața literară se desfășoară de asemenea ca teatru și spectacol, deci ca o scenă a literaturii.

Procesul literar se află în dependență de un șir de factori extraliterari: fenomene sociale, concepții științifice, politice, psihologice ș. a. De exemplu, viața literară din spațiul sovietic a fost marcată profund de concepția marxist – leninistă a edificării unei societăți noi, de ideologia sovietică. Multiple sunt raporturile ce se stabilesc între operele literare concrete și cele ce țin de diverse fâgașe ale artei – muzică, pictură, cinematografie, televiziune etc.

Concepția teoretico-literară asupra procesului literar depinde de natura progresului din societate și, inclusiv, din domeniul literaturii și cel al artei. Viața literară din Uniunea Sovietică a avut ca suport teoretic doctrina realismului socialist care impunea scriitorilor anumite viziuni asupra realității și artei. Deși e necesar a examina procesul literar ca o dezvoltare dialectic – contradictorie, totuși, la etapa actuală se profilează o tendință de uniformizare a creației, de disoluție a genurilor, de ignorare a hotarelor tradiționale dintre literatura elitistă și cea de masă.

Știința literară operează și cu noțiunea *mediu literar* – atmosfera nemijlocită în care activează scriitorul, conlucrează tradiția și inovația, literatura națională originală și cea tradusă, școlile și curentele literare, influențele. Colaborarea în cadrul dihotomiei *tradiție – inovație* este marcată profund de către prezența și prinosul individualităților distincte scriitoricești.

Elementul următor și ultim al vieții literare este considerat publicul literar, căruia în secolul XX i se atribuie un rol important. Se afirmă că publicul nu numai efectuează o receptare în timp a tezaurului literar, ci contribuie, prin modalitatea de receptare, la producerea operelor. Este deci complementar și consubstanțial creării mostrelor literare.

Procesul literar poate fi privit pe secvențe temporale de scurtă durată (an, cincinal, deceniu), dar și în porțiuni mari (epocă istorică, civilizație, istoria umanității).

Caracterul primar al creației literare versus receptare determină raportul de consecutivitate al lor. Simplu vorbind: mai întâi sunt create operele literare, literar – științifice, eseistice sau publicistice, apoi se produce receptarea lor de către publicul autohton și cel străin. E ordinea firească, însă pot avea loc abateri.

În contextul cultural național și în cel străin are loc o receptare aproape integrală a tezaurului literar existent, deci elementele autor-operă-cititor (spectator, auditor) conlucrează activ, cu randament sporit, pe când în sfera cadrului extranațional receptarea se înfăptuiește, în majoritatea cazurilor, parțial: este receptată o anumită operă sau câteva opere, un oarecare scriitor, un cutare gen literar ori o specie.

În contextul cultural național și în cel străin nivelul, profunzimea receptării sunt determinate de *orizontul de așteptare*, de intensitatea acestuia, adică de gradul receptivității publicului, receptivitate determinată de profunzimea instruirii estetice, inteligența publicului, justetea orientării ideologice și competența criticii în promovarea producției literare. Intensitatea, la rândul ei, este determinată și de anumiți factori ai contextului emitent: nivelul novației tematice, ideatice, artistice a operelor literare.

Criticului literar i se recunoaște meritul de a efectua o lectură specializată, de a genera o anumită ideologie literară, un program (doctrină) estetic. Prin urmare, istoria criticii este considerată o istorie a ideilor și gusturilor literare. La formarea și evoluarea acestora își aduc prinosul cenaclurile, cluburile, saloanele și cafenelele literare.

Mișcarea literelor (B. P. Hasdeu), *piața bunurilor simbolice* (P. Bourdieu) este sprijinită de anumite formațiuni instituționale (reviste, librării, biblioteci) care asigură transmiterea cărții spre cititor și păstrarea ei.

Printre factorii extraliterari ce influențează viața literară am menționat factorul politic-ideologic care își atribuie, în anumite împrejurări (e cazul regimurilor politice dictatoriale, totalitare), rolul de cenzor. Acest rol, fiind exercitat cu insistență și incompetență, se soldează cu consecințe nefaste – dă naștere literaturii oportuniste, evazioniste, chiar și subversive, se acumulează treptat și literatura de sertar, apar disidenții literari. Se constată în ultimul timp și cenzura economică – un apanaj al perioadei de tranziție suportată de către țările din fosta comunitate socialistă.

Cam acestea ar fi componentele principale ale vieții literare care creează bunurile artistice, formează cititorul și asigură conlucrarea și evaluarea lor în timp.

Termenul *receptare* și cel apropiat lui *percepere* sunt insuficient explicați în literatura românească informativă ce discută probleme de terminologie literară și estetică (ne referim la *Dicționar de termeni literari*, București, 1976). E de neînțeles această lipsă în astfel de surse informative de rigoare ca *Dicționar de terminologie literară* (București, 1970) sau *Dicționar de estetică generală* (București, 1972). Bine a zis Dan Grigorescu că literatura comparată a lăsat fenomenul receptării pe seama sociologiei literare.

Ce-i drept, conținutul acestor termeni îl aflăm tratat în diverse lucrări de știință literară și estetică semnate de G. Ibrăileanu, V. Lașcov, T. Vianu, M. Ralea, Al. Dima, P. Cornea, A. Marino, S. Iosifescu, I. Vlad, E. Mihăilă, Al. Duțu, Dan Grigorescu și în seria de lucrări colective *Studii de literatură comparată*, *Studii de literatură universală și comparată* (1970), în volumele colective *Probleme de literatură comparată și*

sociologie literară (1970), *Artă și comunicare* (1971) și *De gustibus disputandum* (1972).

Procesul receptării operei de artă este determinat de către literatura de specialitate (o atenție sporită acordă acestor probleme numeroși autori de peste hotare: U. Eco, M. Corti, D. Diurișin, E. Raissner ș. a.) ca un ansamblu de atitudini emoționale și intelectuale ce însoțesc pătrunderea operei de artă în conștiința individuală a cititorului sau în cea colectivă a publicului.

Acest complex de atitudini se constituie din câteva elemente simultane sau succesive cum ar fi: atitudinea și impresia estetică, contemplarea estetică și cimentarea ei prin asociații extraestetice și estetice, valorizarea spontană și conștientă a operei de artă. Atragerea atenției că sus – numitul proces are ca etapă inițială impresia și ca încununare valorizarea conștientă. În cadrul (poate, mai corect ar fi: pe parcursul) acestui proces are loc atât receptarea elementelor conținutiste, cât și a celor formale, ajungându-se la formularea considerentelor estetice.

Istoria fenomenului receptării este îndelungată, pornind de la teoriile estetice din Antichitate, din operele lui Platon și Aristotel. În secolele XIX și XX psihologismul estetic a reluat ideea platonice a emoției provocate de frumosul artistic, dar a ignorat etapele și pluralitatea stărilor și sentimentelor trezite de operă.

Psihologismului îi aparține teoria empatiei estetice care identifică în plan emoțional obiectul estetic cu receptorul. Astfel se ajunge la ignorarea factorului intelectual – neajuns suplinit de către T. Vianu care a demonstrat prezența intelectului în studiul *Eteronomia receptării artistice*.

În cele din urmă tratatele teoretice au indicat diverse componente ale receptării estetice: trăirea sentimentală și entuziastă, receptarea conținutului etic și umanist, receptarea construcției formale (de exemplu, stilistica formalistilor ruși). Critica literară și sociologia literaturii dau semne de specializare a cercetării receptării, criticul constituind un receptor avizat.

Noțiunea *receptare* mai are ca sinonim termenul *reînviere*. Atât termenul *supraviețuire*, cât și *reînviere* mi se par potriviți pentru noțiunea de receptare, întrucât ambii ne sugerează ideea unei a doua vieți a operei într-o nouă ipostază, ambianță, perioadă istorică.

“O formă specifică a receptării, notează Dan Grigorescu în cartea sa *Introducere în literatura comparată* (București, 1991), este succesul, dar natura succeselor este diferită. Între succesul comercial și adevăratul succes în lumea prețuitorilor de valori autentice trebuie să se facă deosebire.”

Nu puține sunt și cazurile de lipsă a receptării publice a unor opere, pentru acest fenomen găsimu-se chiar și termeni – *insucces* – *infortune*, care conține o doză de ironie aspră, autorii lor (Pichois și Rousseau) și *noninfluență* (Anna Balakian).

Traducerea artistică reprezintă o forma principală de receptare a tezaurului literar. În domeniul literaturii receptarea are loc prin intermediul originalului, prin transpunerea artistică și interpretarea critică. Însă în orice cultură națională puțini sânt indivizii care posedă limbile străine în măsura sesizării subtilităților artistice, de aceea, de-a lungul istoriei, traducerea artistică a devenit pentru majoritatea culturilor naționale mijlocul principal de cunoaștere a altor literaturi. O paranteză: nu numai literatura artistică, scrieri din diferite domenii vin la cititor prin intermediul traducerii. De rând cu valorile artistice traducerea asigură circulația operelor științifice, culturologice, politice, publicistice etc. Această realitate ne permite să constatăm că istoria traducerii este în esență istoria receptării unor domenii spirituale necunoscute, unei anumite categorii a creației umane.

Am adopta o privire unilaterală asupra procesului receptării, dacă ni l-am imagina desfășurându-se doar conform formulei *literatură donator* – *literatură receptor*. În realitate, mai ales în ultimele două secole, numeroase sânt cazurile când circulația de opere literare decurge în ambele direcții, adică împrumutul este reciproc, și, firește, receptarea de asemenea. Această realitate impune tot mai mult știința literară să califice traducerile artistice ca mijloc principal de interacțiuni literare.

În lucrările mai noi, cercetătorii literari tot mai insistent subliniază că în tratatele de istorie literară trebuie să-și afle numaidcât loc compartimentul despre transpuneri, că fără ele istoriile literare sunt incomplete. Gelu Ionescu atrăgea atenția că o istorie a literaturii române contemporane, încă nescrisă, nu va putea ignora locul și rolul pe care traducerile din literatura universală în limba română îl au în configurarea acestei perioade, atât din punctul de vedere al receptării, cât și al creației literare.

În studiile de literatură comparată există astfel de termeni ca: doxologie (autor – comparatistul olandez Frank Bauer) și mezologie. Doxologia denumește fenomenul cercetării destinului, reputației, succesului unei opere într-o altă cultură. Mezologia ține de studierea intermediarilor ce înlesnesc pătrunderea și răspândirea operelor străine într-un anumit context cultural. Anume sub aceste aspecte fenomenul traducerii este foarte puțin cercetat, însă o asemenea cercetare este impusă de încă un factor asupra căruia a atenționat Edgar Papu: existența unui *indice de diferență* între felul cum receptează literatura cititorul autohton și cel străin.

În lucrările de teorie literară și literatură comparată se promovează în ultimii ani ideea că “istoria literaturii trebuie să fie în aceeași măsură o istorie a operelor și curentelor – a valorilor – cât și o istorie a lecturii, a felului cum un fenomen literar s-a răsfrânt asupra literaturii, dar și asupra restului vieții condiționându-l sau fiind condiționat de ea” (Gelu Ionescu). Este vorba, așadar, despre importantul factor al procesului de receptare numit de către Hans Robert Jauss *orizontul de așteptare* (Erwartungshorizont). În lucrarea sa *Pour une esthetique de la reception* (Gallimard, 1978) H. R. Jauss consideră că numitul orizont rezultă din trei componente principale: experiența prealabilă pe care publicul o are cu privire la genul în care opera se încadrează, forma și tematica operelor a căror cunoaștere opera în cauză o presupune și, în sfârșit, opoziția între limbajul poetic și limbajul practic, între lumea imaginară și realitatea cotidiană.

Dumitru Apetri | Eminescu în versiune ucraineană

Receptarea operei eminesciene în spațiul cultural ucrainean s-a efectuat, până în prezent, prin mijlocirea a patru culegeri antologice precedate de câteva versiuni separate. Culegerile au apărut la Kiev după cum urmează: *Poezii*, 1952; *Poezii*, 1974; *Geniu pustiu* (volumul incluzând și povestiri, nuvele, basme), 1989 ; *Din valurile vremii* (poezie lirică), 2000. Fiecare dintre aceste ediții, constituind etape importante în procesul familiarizării ucrainenilor cu opera celui mai mare clasic român, merită toată atenția cercetătorilor literari.

Este interesant să aflăm că prima acțiune de familiarizare cu opera eminesciană prin mijlocirea traducerilor ține de începutul secolului trecut, când poetul, traducătorul și literatul ucrainean V. Șciurat (1871-1940) a inclus în culegerea “Poezia secolului XX” (partea I, Lvov, 1903) câteva opere: elegia *O, mamă...*, poeziile *Singurătate*, *Ce te legeni*, *codrule* și *Scrisoarea II*. Cercetătorul raporturilor literare româno-ucrainene, Nicolai Bogaiciuc, consideră că V. Șciurat a selectat pentru replăsmuire și prezentare publicului ucrainean opere dintre cele mai reprezentative pentru creația eminesciană, că tălmăcirile i-au reușit și că ele au atras atenția cititorilor.

Următoarea tentativă de transpunere în grai ucrainean a fost întreprinsă în perioada interbelică: în anii treizeci profesora Olga Șevciukevici a tradus poeziile *De ce nu-mi vii...*, *Speranța*, *Mai am un singur dor*, *Departa sunt de tine* etc.

Trebuie menționat faptul că primul scriitor român editat în Ucraina într-o ediție de tipul *operelor alese* este anume M. Eminescu. Acest prim volum, apărut într-un tiraj de zece mii exemplare, deși cuprinde doar o parte din creația în versuri, reușește să schițeze un profil al poetului prin capodopera *Luceafărul*, celebrele *Scrisoarea III* și *Scrisoarea IV*, basmele versificate de inspirație folclorică *Călin* (*file din poveste*), *Miron și frumoasa fără corp*, prin cele patruzeci și ceva de poezii și poeme diferite ca dimensiune, mesaj și stil: *Umbre pe pânza vremii*, *Singurătate*, *Criticilor mei*, *Înger și demon*, *Revedere*, *Veneția*, *Pe lângă plopii fără soț...*, *Junii corupți*, *La Bucovina* ș. a.

Volumul a însemnat o revelație, un eveniment important pentru arta tălmăcirii din anii cincizeci. Mai mult decât atât. Pe fundalul sociologismului vulgar, deloc lipsite de semnificații polemice sunt observațiile criticilor care au menționat cu satisfacție (realitate, cu adevărat, relevantă) că *denotă măiestrie artistică și poeziile lirice care exprimă cele mai intime sentimente omenești, și creațiile de factură filosofică, publicistică, și opere din cele mai fine care evocă natura*.

A doua ediție ucraineană (1974) din poezia clasicului român cuprinde *Luceafărul*, poemele *Înger și demon*, *Viața*, basmul *Călin*, cele cinci *Scrisori*, *Glossă*, *Lacul* ș. a. La textele cunoscute din primul volum s-au adăugat încă treizeci și trei de poezii. Cu regret, trebuie să constatăm că acest volum n-a fost primit de public cu căldura cu care a fost însoțit precedentul. Lectorul universitar Alexandrina Cernov nota, într-o recenzie, în cunoștință de cauză: “În noua culegere de poezii a lui M. Eminescu se simte tendința tălmăcitorilor de a sili versurile poetului să emane bucurie și optimism – ceea ce nu întâlnim în original” (revista *Bcecbim*, 1975, nr. 11). În studiul introductiv, constată autoarea, Eminescu e considerat, fără rezerve, un scriitor realist. Prin urmare, i se contestă calitatea intrinsecă de romantic, de exponent al etapei finale și superioare a romantismului clasic în literatura română și universală.

Sus-numita tendință a tălmăcitorilor a făcut ca a doua culegere să conțină comparativ mai multe traduceri nereușite decât volumul din 1952. Se poate constata ca latură pozitivă a ediției date efortul de a oferi cititorului peste treizeci de poezii noi, printre care unele reușite. Opțiunea recenzentei pentru noi variante ucrainene, care ar oferi cititorului o imagine autentică a poetului, este pe deplin îndreptățită.

Un nou volum de tălmăcirii poetice, care a venit să satisfacă așteptările cititorului, s-a produs abia peste un sfert de veac – în anul 2000, cu ocazia anului Eminescu (alcătuire și introducere de literatul ucrainean Stepan Chilar). Intitulată *Din valurile vremii*, cartea reprezintă un florilegiu de opere lirice (șaizeci și cinci de poezii și poeme), multe traduse din nou. Chiar și la o lectură fugitivă, această ediție bilingvă care a apărut în seria *Mărgăritare ale literaturii*

universale dă semne de sesizare a nuanțelor textului eminescian și de reproducere inspirată a lor.

Tot în prestigioasa serie *Mărgăritare ale literaturii universale* a apărut, la o sută de ani de la trecerea în nemurire a Luceafărului literaturii române, și cartea *Geniu pustiu* (Kiev, 1989) alcătuită din romanul omonim, povestiri, nuvele și basme. Studiul introductiv și notele bibliografice le semnează eminentul filolog Stanislav Semcinski. Volumul pune începutul receptării prozei eminesciene de către spiritualitatea ucraineană.

În încheiere: cele trei volume de poezie la care ne-am referit, precum și culegerea de proză *Geniu pustiu*, reprezentând anumite repere în procesul de receptare literară, sunt o mărturie a unor eforturi salutare, poate chiar pe alocuri remarcabile, în sensul recreării măreței opere eminesciene în limba lui Taras Șevcenko, adică a intențiilor nobile de a face un bun spiritual al cititorului ucrainean.

Dumitru Apetri | Traducerea literară și dictatul ideologic

Printre fenomenele culturale de amploare din spațiul ex-sovietic se enumără, negreșit, și traducerea literară, care luase proporții în toate republicile, inclusiv în Moldova. Incontestabil, traducerea s-a impus prin câteva însemne pozitive (efortul de cuprindere a principalelor genuri literare și selectarea unor texte reprezentative pentru literaturile *donatoare* ș.a.), dar ea a fost marcată și de o serie de lacune grave. Acestea au fost consecințele unei politici editoriale care a produs multă maculatură literară. Supraproducția paraliteraturii a suscitat criza vieții spirituale, afectând criteriile de menținere a scării de valori.

Spre exemplu, în curs de trei decenii (1956-1985), din clasică rusă a secolului XIX s-a tradus de câteva ori mai puține cărți decât din literatura perioadei sovietice. Preferința certă pentru literatura sovietică este rezultatul proletcultismului în practica dirijării literare, consecința fetișizării în continuare, sub diferite forme, a metodei de creație numită realism socialist. Dominația masivă a literaturii sovietice nu poate fi acceptată chiar și din simplul motiv că majoritatea copleșitoare a tălmăcirilor nu constituiau valori artistice.

Dictatul ideologic în sistemul totalitar a cenzurat până și lista clasicilor „realismului socialist”. Astfel, s-a ajuns la situația paradoxală

că în lista scriitorilor sovietici ruși au fost marginalizați, chiar desconsiderați, uneori trecuți la index, scriitori ca M. Zoșcenko (la începutul anilor șaizeci a apărut doar o cărțuție cu câteva povestiri pe teme ateiste), A. Platonov, M. Bulgakov, M. Țvetaeva, A. Ahmatova, A. Soljenițân, B. Pasternak, B. Mojaev, V. Grossman, A. Bek ș.a.

Mai mulți critici de azi tot mai insistent promovează ideea că anume acești scriitori au creat clasicul rusă din secolul XX. Evenimente cruciale, realități dramatice și tragice ale epocii cum sunt colectivizarea, industrializarea, al doilea război mondial și alte aspecte ale perioadei și-au găsit reflectare veridică anume în operele acestora. Și care trebuiau propagate, studiate în școală. Este vorba de romanele *Maistrul și Margarita* de M. Bulgakov, *Cevengur* și *Groapa de fundație* de A. Platonov, *Țărani și țărance* de B. Mojaev, *Viața și destinul* de V. Grossman, *Nu numai cu pâinea cea de toate zilele* și *Veșminte albe* de V. Dudințev, *Doctorul Jivago* de B. Pasternak ș.a.

Autorii acestor proze, posedând un simț aparte al realității, un spirit analitic distinct, capacități evidente de sinteză artistică și un admirabil curaj cetățenesc, au dezvăluit și ceea ce era negativ în realitățile timpului. Aceste scrieri reprezintă niște cronici autentice ale etapelor istorice prin care au trecut popoarele din imperiu, ele sunt oglinzi fidele ale stărilor moral-etice și psihologice, care au dominat în anumite răstimpuri sufletul contemporanului.

Nu a fost mai favorabilă nici atitudinea față de literatura ucraineană (ne referim la literatura rusă și cea ucraineană, deoarece acestora li s-a dat prioritate). Analizând principiile selectării operelor din această literatură, vom observa că fiecare a treia carte este jubiliară: e consacrată unei marcante date social-politice sau istorico-literare, unei aniversări a scriitorului tradus. Am încuviințat pe deplin cartea jubiliară, dacă dânsa nu ar purta amprenta grabei în planul calității și dacă ar cuprinde operele ce constituie *fața* genurilor literare ale contextului emitent.

Festivismul literar pare să fie una din cauzele principale că în afara talmăcirii au rămas – dacă luăm, de exemplu, poezia ucraineană – I. Franko - una dintre cele trei culmi mărețe ale poeziei clasice ucrainene, clasicii I. Fedkovici, E. Grebinka, G. Skovoroda, P. Gulak-Artemovski, sau că până în prezent încă nu sunt editați în volume aparte poeții contemporani de frunte ai Ucrainei: V. Sosiura, M. Bajan, M. Vingranovski, L. Kostenko, D. Pavliciko și cei mai originali poeți din generația tânără.

Procesul de selectare din proza ucraineană a evoluat relativ reușit, dar a fost neglijat în mare măsură genul dramatic și folclorul, receptarea cărora a rămas la faza incipientă.

Dintre scrierile dramatice ale clasicilor sunt recomandabile *Natalka Poltavka* de I. Kotlearevski, *Nazar Stodolea* de T. Șevcenko, *Un*

zaporojean de peste Dunăre de S. Gulak-Artemovski, *Lâmerivna* de P. Mirnîi, *Nuntă la Goncearovka* de G. Kvitka-Osnoveanenko, *Fericirea furată* de I. Franko.

Dramaturgia deceniilor 4-8 ale sec. XX ar putea s-o reprezinte vreo piesă a lui A. Korneiciuk, drama *Moara de almaz*, feeria *Marko în iad*, comedia filozofică *Maiștrii timpului* de remarcabilul I. Kocerga, *Urmașii și Fiica procurorului* de I. Ianovski, tragediile *Sub vulturul de aur* de I. Galan, *Faust și moartea* și *A fi ori a nu fi* de A. Levada, scrierile dramatice *Curcubeul* de M. Zarudnâi, *Cerbii albaștri* și *Îngerul sălbatic* de A. Kolomieț, *Cununa de lauri* de L. Dmiterko și alte opere, care se mențin în fondul stabil al genului respectiv.

Printre realizările remarcabile ale dramaturgiei ucrainene din ultimii ani se includ și următoarele piese axate pe o problematică actuală: *Bordura* de M. Zarudnâi, *Hotarul liniștii* de P. Zahrebelnâi, *Întoarce-te în lăcașul tău* de I. Mușketik, *Zei pe porți* de V. Drozd și *Ploile* de L. Sinelinikov. Sunt apreciate de publicul spectator și unele piese ale următorilor dramaturgi tineri: I. Stelimah, V. Rubliovskaia, L. Horleț, I. Vereșciak, V. Folvarocinîi și L. Nikonenko. După cum vedem, literatura ucraineană, modernă și contemporană, ne oferă posibilități largi de selectare a operelor dramatice.

Fără îndoială, literatura propusă de Centru pentru transpunere în limbile naționale promova anumite imperative ale vieții ideologice. În același timp, spre sfârșitul anilor 50 au fost oferite și unele cărți cu menirea să tempereze întrucâtva tensiunea psihologică gravă cauzată de politica dictatorială stalinistă și de vitregiile socialismului de cazarmă. Dar cultul stalinist a fost înlocuit nu zăbavă de cultul lui N. Hrușciiov și necesitatea unui nou ideal politic a generat o numeroasă leniniană, care s-a revărsat năvalnic spre periferii, provocând nu puține inițiative locale.

În anii stagnării spiritul triumfalist generează în sufletul oamenilor lăncezeală și pentru a voala stările psihologice depresionante era nevoie de cântece majore. Fiind stimulată consecutiv și energic, maniera ditirambică se situează tot mai sigur în făgașul literar, dând naștere unei avalanșe de literatură ce proslăvea biruința triumfală în Marele război pentru apărarea Patriei, valorificarea victorioasă a țelinei în Kazahstan, grandiosul BAM - construcția secolului, prietenia de nezdruccinat a popoarelor antrenate în construcția comunismului și, bineînțeles, partidul comunist ca inițiator și dirijor înțelept al tuturor acțiunilor și isprăvilor epocale.

Rar, dar se întâmpla ca în seturile de cărți cu subiectele nominalizate să nimerească și câte o scriere-două inspirată. În linii mari însă, constatăm supremația textelor cenușii, anemice, cu un potențial informativ politizat și îndoielnic, asupra operelor de reală valoare estetică.

În virtutea acestor condiții, prestigiul cărții tălmăcite a scăzut îngrijorător de mult în republica noastră, am zice – s-a coborât la limită. Am cuteza să afirmăm că anume cartea impusă din Metropolă, mai ales cea ticluită conform rigorilor realismului socialist și tradusă la repezeală în republici a adus mari prejudicii nu numai culturii naționale, dar și gustului artistic.

disocieri

Timofei Roșca | Critica literară de azi: stil și viziune

Una din marile și principalele probleme care neliniștește astăzi literatura din Republica Moldova este perspectiva exegetică la care se supune confruntarea valorilor ei literare cu fondurile valorice românești și cele europene sau universale. Ieșirea în largul culturii și literaturii universale, primirea mandatului cu drepturi depline la afirmare, presupune, bineînțeles, rigorile estetice probate sau reverificate de școli și metode, convenții și formule artistice, solicitate de spiritul și gustul estetic contemporan, în devenire.

Pe cât e de dramatică, pe atât e și de justificată trecerea multor scrieri la capitolul istoric, după ce au avut rolul lor în conștiința literară a timpului. Scriitorul trebuie să se împace cu această consecință, nu înainte însă de a fi reverificată, supusă unor rigori pătrunzătoare și obiective.

S-a spus: “literatura basarabeană a fost o literatură închisă în sine, deși obligată să răspundă la imperative oficiale străine ființei ei, o literatură a rezistenței și o literatură de rezistență” (M. Cimpoi), deci o literatură care s-a afirmat și a luptat, tot odată, cu “conformismele și mai cu seamă cu compromisurile”.

O asemenea literatură, care își avea rădăcinile în matricea stilistică a neamului, dar care era chemată să îndeplinească datoriile obligatorii, nu era atât de simplu de apreciat. De aceea și critica literară era nevoită să adopte formule dubioase. În majoritatea cazurilor exegeții porneau sau operau cu categorii estetice justificate cerute de genul sau specia respectivă, dar care se împotmoleau în declarativisme răsuflăte, sau, din contra, naufragiau în bănuieli sub textuale, în „polemizări esopice” sub care era pitită într-un chip inefabil atitudinea sau conceptul scriitorului

respectiv. Poetul sau prozatorul erau puși în situația unui joc dublu: pentru a camufla o poză insolită, nu o dată sacrifica o viziune prețioasă în numele unui inefabil ambiguu salvând pe această cale o sugestie ascunsă.

Critica literară, desfășurată, în sfârșit, de principiile metodei realismului socialist, nu a cunoscut la noi un “terorism” al metodelor așa cum a avut sau are loc în critica literară din dreapta Prutului. Cu toate acestea, ei nu-i sunt străine orientările structuraliste, semiologice, psihanaliste, textualiste, intertextualiste, promovate de un S. Freud sau Jung, Jean Pierre Ricard sau Gerard Genette, Ronald Barthes ș.a. În orice caz, gândirea critică a devenit creatoare, liberă în gesturi și respirație. Operele aceluiași autori sunt văzute într-o lumină vie. O dată cu dispariția aceluiași “neîndurător fatum, parcă și textul literar și-a deschis supapele; s-a descătușat însuși cuvântul, s-au deschis toate porțile intrării în universul operei atât de labirintizat și insinuant, chiar dacă în rostirea critică s-a mai păstrat ceva din tonul foiletonistic de altă dată, din acea modelare liricizantă cu iz pseudopatriotic și cetățenesc declarativ. Reflecția critică nu se mai sfiește să fie văzută sub toate aspectele ei conceptuale. Două momente pot contribui în mod sigur la elucidarea nivelului criticii actuale basarabene: viziunea și stilul de cercetare a celor două aspecte ni-l oferă studiile monografice, culegerile de studii de caracter teoretico-didactic apărute în ultima vreme.

Volumul colectiv *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări. Manual – studii (1998)*, redactat de dr. habilitat, profesor universitar Mihail Dolgan, este important și semnificativ prin faptul apariției lui. După *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia (1996)* de academicianul Mihai Cimpoi, nici în România și nici în Republica Moldova nu a mai fost publicată o lucrare amplă de acest fel, adică o investigație în care își demonstrează potențialul critic și teoretic mai mulți exegeți cu scopul de a aprofunda un proces literar românesc postbelic, în lumina corelării creatoare a scriitorilor de pe ambele maluri ale Prutului. Volumul e conceput ca un manual public sau didactic cu studii accesibile pentru publicul larg de cititori, dar, în primul rând, pentru studenți, profesori, elevi, unde, pentru prima dată, se oferă o imagine cuprinzătoare a literaturii române de pretutindeni, cu opere și destine literare, cu tradiții și inovații, cu observații judicioase în câmpul problemelor teoretice. Astfel, și prin acest “pod” spiritual s-a obținut un acces spre fondurile valorice ale istoriei și culturii neamului, un drum mai direct și mai sigur, spre literatura europeană și cea universală.

Vor zice unii: e o carte grăbită, concepția structurală lasă de dorit, compartimentele nu au o coerență perfectă, că nu sunt cuprinși toți scriitorii de mare valoare, că unele studii nu rezistă concepției lucrării,

că se exagerează raportul de valori, că nu e bine a se vorbi, să zicem, despre niște afinități între poezia lui T. Arghezi și aceea a lui A. Lupan și atâtea altele, care de fapt, se pot găsi în dreptul oricărei încercări de acest fel. În orice caz, aceste prime probleme, zăcute într-un teren proaspăt desțelenit, pentru multă lume irizând doar în latență, fie și stângaci tratate pe alocuri, ar servi drept puncte de plecare pentru alte investigații de acest caracter, pentru o Istorie a literaturii române de pretutindeni.

Volumul colectiv *Literatura română postbelică* este însemnat însă, nu numai prin ceea ce are nedesăvârșit în el, dar mai ales, prin ceea ce are valoros în conținutul lui.

În cele șase compartimente ale cărții, care cuprinde peste opt sute de pagini, avem o panoramă a celor mai distincte performanțe scriitoricești din România, din Republica Moldova și din diaspora. Cititorul va lua cunoștință mai întâi de matricea stilistică a neamului, de fenomenul literar românesc văzut în spectrul istoriei, socialului, tradițiilor, convențiilor și care a răzbătut prin obstacolele dogmatice “realist-socialist” în virtutea creativității ei continue și energice. La temelia acestui proces au stat firile vizionare ale marilor profeți ai culturii spiritului românesc – Geniul anonim, M. Eminescu, T. Arghezi, L. Blaga, M. Sadoveanu, O. Goga, L. Rebreanu, G. Călinescu, C. Stere și alți titani ai cuvântului românesc care au direcționat generații întregi de condeieri la fiecare etapă istorică.

Asupra fiecărei generații de creație, coautorii volumului în cauză vin cu atitudini și concepții noi, veridice, ferite de orice compromis sau conformism, acceptat altă dată din bine cunoscute motive. La temelia studiilor stă adevărul istoric și principiul valoric. Dincolo de atâtea articole și studii monografice, aplaudate în critica literară de altă dată, și rămase astăzi intimidată de propria lor umbră, se descoperă, în sfârșit, acele tăceri grăitoare ale spiritului de creație care multă vreme s-a aflat “sub semnul unui neîndurător fatum” (M. Cimpoi). Astfel, vom asista în prima parte a volumului la o redescoperire de fizionomii, ale generațiilor de creatori basarabeni începând cu cea a lui Pan. Halippa, N. Costenco sau G. Meniuc și terminând cu optzeciștii. De acum titlurile subcapitolelor sunt concludente în acest sens: “Generația de creație a veteranilor – generația traumatizată și întoarcerea la unele”, “Generația de creație a lui Ion Druță: reabilitarea eticului și a sacrului”, “Generația de creație a lui Grigore Vieru: întoarcerea la izvoare”, “Generația de creație a “ochiului al treilea”: reabilitarea esteticului”, “Generația de creație a optzeciștilor: nevoia de înnoire artistică”.

O sarcină nu dintre cele ușoare a fost pentru coautorii volumului în cauză redescoperirea într-un fel aparte și a valorilor literare din România – un spațiu mai puțin cunoscut de unii cercetători și studiat mai ales în

ultima vreme. În orice caz, și la acest capitol, care ocupă, de fapt, partea a doua a volumului, cititorul poate întâlni mai multe surprize, chiar dacă operele scriitorilor avizați fusese apreciate mai înainte de critici de marcă din România.

Surpriza constă poate nu atât în revelația critică pe care o face (dacă o face!) un autor sau altul, cât în curiozitatea de a afla cum un ochi proaspăt, din cu totul alte împrejurări literare, surprinde originalul, chiar dacă aplică aceleași criterii și categorii bine cunoscute. Pentru majoritatea coautorilor volumului, acestea sunt primele sau printre primele studii scrise vre-o dată despre prozatorii Z. Stancu, M. Eliade, M. Preda, E. Barbu, A. Baconski, A. Buzura sau poeții N. Labiș, Șt. Augustin Doinaș, N. Stănescu, I. Alexandru, M. Sorescu, L. Dimov, A. Blandiana și dramaturgul H. Lovinescu sau același M. Sorescu. Nemaivorbind de scriitorii din diaspora ca E. Ionescu sau Paul Goma care sunt inediți pentru mulți cititori mai ales din Republica Moldova. Pe lângă aceste îndrăznețe și bine intenționate demersuri, cititorul, atât cel din Republica Moldova, cât și cel din România, va avea ocazia de a lua cunoștință pe lângă un proces de creație integru, și de un potențial de estimare a valorilor literare de pe ambele maluri ale Prutului. Or, volumul în cauză recenzat vorbește despre scriitori și opere și promovează sau prefigurează totodată, pe lângă cele revelate, și stiluri ale unor spirite critice promițătoare, pe lângă cele bine cunoscute.

Tonul întregului volum îl dă neînlocuitul președinte al Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova, animatorul criticii literare de la noi, academicianul Mihai Cimpoi. Este criticul total. Pentru el actul critic înseamnă nu numai “disocierea” operei, dar și “recrearea” acesteia conform unei pătrunzătoare viziuni și a unui gust rafinat. Drumul spre matricea spirituală a neamului e privit ca o intrare sau ieșire din mit. Adevărul istoric sau cel literar propriu-zis se adună la el dintr-o intuiție a unor ecouri predestinare, dintr-o cosmogonie de orizonturi și lumini sau “zări” ale “lumilor noi”. Pe fundalul lor se profilează universurile de creație ale celor care au pus temelia unei literaturi durabile la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX: A. Mateevici, O. Goga, Pan. Halippa, V. Cavarnali ș.a., o literatură regenerată din aceeași “mirabilă sămânță”, păstrată sub spuza vetrei și fluturând peste decenii sub semnul mesianic (Gr. Vieru, L. Lari, Em. Galaicu - Păun ș.a.), “Cristosul blond mergând prin grâul basarabean, îmbunând și înfrăgezând oamenii...”. Dreapta cumpănire a sufletului românesc, clasicitatea inspirată și desăvârșită pe diferite căi, sincronismul sporadic, “straniu” cu procesul literar general-românesc sau european, postsincronismul cu esențele și semnificațiile “bine distilate”, reîncarnarea românismului ca “sentiment general”, mai ales prin poporanism, rezistența prin tradiționalism a literaturii basarabene, dinamismul căutărilor – sunt după părerea

criticului câteva calități importante ale literaturii basarabene de până la 1941. Tot astfel cum identitatea literaturii după această dată va fi cercetată de către critic printre umbrele unei eclipse sociale regăsită în cultul eticului și al sacrului, în practica „luptei cu inerția” a lui N. Labiș, în spectrul diversificat al stilurilor, începând cu insolitul dinamitant, mitic sau baladesc al lui M. Sorescu sau poezia necuvântului a lui N. Stănescu și terminând cu postmodernismul optzeciștilor. În literatura rezistenței include criticul și creațiile disidenților unde esteticul cedează locul eticului (P. Goma). Literatura română postbelică din Basarabia se înfățișează criticului ca o ființă inocentă: “Ea strălucește prin propriile calități și păcătuiește prin propriile păcate”.

Studiile altui critic, Mihail Dolgan, au rolul diriguitor în acest volum. Ele sunt plasate într-un chip strategic cu scopul de a deschide anumite făgașe privind cercetarea literaturii postbelice. La el contează în primul rând documentarul și precizia, mai ales când e vorba de problemele ideologice, de atitudine sau mișcare literară. M. Dolgan a rămas fidel stilului său realist, sobru concretizator, de vigoare academică, axa obiectului de studiu fiind poeticitatea. El este un împătimit al tropologiei, al disciplinei gândirii figurative, diagnostic al viciului literar. O preocupare deosebită și pentru criticul M. Dolgan este problema integrării literaturii basarabene în procesul literar general-românesc. Prin confruntările de texte exegetul demonstrează procesul de modelare a gândirii artistice basarabene sub influența marilor scriitori români ca T. Arghezi, L. Blaga ș.a. Tot astfel cum metafora “magmatică” a lui N. Stănescu a revoluționat principiile statutare ale poeticității liricii basarabene din anii 70.

Un stil tradițional, accesibil, neforțat de silogisme teoretice sau, de zboruri eseistice preferă criticul Nicolae Bilețchi. În cele trei articole incluse în volum: *Socialul în literatură: avataruri și adevăruri*, *Opera lui Ion Druță în contextul curentelor artistice ale timpului și Vladimir Beșleagă: romanul de sondaj psihologic al timpului interior*, criteriul de bază al autorului este confruntarea punctelor de vedere adverse și întemeierea unei concluzii optime pe baza calității operei respective, cum ar fi problema socialului, ilustrată prin prisma “eroului învins”, “trecerea timpului prin om” ca o nouă viziune a romanului contemporan, sau modelarea concepției druțiene prin matricea stilistică a neamului și stăruința utopică a scriitorului de a reabilita un socialism cu fața umană”.

Tratarea problemelor druțiene e continuată de criticul Eliza Botezatu în articolul *O piesă despre spiritualitatea autohtonă: Păsările tinereții noastre de Ion Druță*. Scrisul autoarei studiului se remarcă printr-un stil liric: observația critică se revarsă într-o lejeră exprimare plastică, printr-o savurație verbală, cu dese reveniri care, nu o dată, e pândită de primejdia

pulverizării conceptului preconizat. Conștientă de acest lucru, autoarea își segmentează aserțiunea după un model pro didactic (sugerat de concepția volumului: “manual – studii” al interpretării faptului literar), asigurând pe această cale o inspirată colaborare cu cititorul. Acesta din urmă va afla despre strategia simbolicii drușiene, despre viziunea dramaturgului ce se declanșează între fantezie și gândire, despre fiorul dramatic și frumusețea spirituală a eroilor, despre alte noțiuni, figuri – principii cum ar fi “obsedați”, “apucați”, “personaje-cazuri”, “solicitări” etc. care completează miracolul lumii eroului drușian.

În celelalte patru articole, referindu-se la proza lui Z. Stancu și a lui S. Vangheli, precum și la poezia lui N. Labiș și a lui D. Matcovschi, autoarea urmărește să conștientizeze în mintea cititorului, mai întâi de toate, categoriile – cheie cu ajutorul cărora se poate intra în universul spiritual al scriitorilor amintiți: lirism, tensiunea dramatică, intensitate etc. Pornind de la ele, autoarea precizează de exemplu, maximalismul sincerității, tonul baladesc, elegiac, polemic și curajul civic în poezia lui D. Matcovschi; dramatismul revelator în operele lui N. Labiș și Z. Stancu, precum și ingenuitatea recreatoare a micelor și enigmaticelor personaje din proza lui S. Vangheli.

Literatura basarabeană ca și cea din România mai poartă cicatricile istoriei care așteaptă cuvântul competent și coagulant al criticii literare. E și de așteptat ca în aceste cazuri opiniile critice să se încrucișeze mai ales când se hotărăște problema unui destin literar ca acela al lui A. Lupan de exemplu. Astfel, criticul Ion Ciocanu, stilul căruia se definește prin autoritatea amănuntului concret și care-i servește drept suport pentru lansarea opiniei sale critice, în articolul său “Andrei Lupan și limitele sale” pune sub semnul îndoielii publicarea unor poezii de-ale autorului *Olimpului disprețuit* în anii treizeci: “care însă vor fi fiind “altele” (poeziile – n.n. T.R.) e greu de stabilit, scrie exegetul, deoarece acestea pur și simplu n-au existat... tot ce s-a spus – în articole, studii, monografii – despre creația lupanină de până la 1940 se aseamănă... cu un castel înălțat pe... nisip”, concludă criticul I. Ciocanu

Spre reabilitarea acestei pagini problematice a creației lui A. Lupan vine criticul Haralambie Corbu cu articolul său intitulat semnificativ: “Andrei Lupan: dreptul la nume” – articol ce se distinge printr-un stil sobru, academic, echilibrat și inteligent. În principiu, autorul studiului vrea să reabiliteze o sinceritate a unei biografii de creație. Una din tezele fundamentale ale exegetului e că numele lui Andrei Lupan trebuie analizat și apreciat în tot spectrul afirmării lui, nu numai în latura poeziei sale. Alt argument adus de critic în apărarea numelui scriitorului este colaborarea lui A. Lupan cu Constantin Stere și familia acestuia – factor determinant în formarea concepției ideologice și estetice a tânărului pe atunci poet basarabean. Tot astfel cum articolele semnate de

T. Arghezi, M. Sadoveanu, M. Eliade ș.a. la 1935, mărturiile autorului "Biografiei" și alte informații aduse de cercetător, vin să spulbere îndoiala referitoare la scrierile lui A. Lupan de până la 1940. Văzute prin prisma publicisticii – consideră cercetătorul – multe poezii de-ale lui A. Lupan își consolidează veridicitatea. Tot astfel cum artele poetice, profesiunile de credință pot servi drept temei sigur de reevaluare a conștiinței de creație, un ecran spiritual prin care se poate intui întreaga biografie creatoare a poetului, cum rezultă din argumentele exegetului.

Este salutar faptul că acest volum colectiv găzduiește polemici ale criticilor din diferite generații. Astfel, se poate constata și o mișcare de idei în planul metaliteraturii. În materialele incluse pot fi înregistrate și orientări structuraliste (E. Țau), și sociosemiologice (C. Șchiopu, M. Vaculovschi) și psihanaliste (A. Ghilaș) și intertextualiste (E. Lungu, A. Burlacu, Iulian Ciocan) și textualiste (Ion Ciocanu, Iulian Ciocan) etc.

Firește, spațiul articolului de față nu ne permite să ne referim la toate aceste direcții. Important este că ele există și se impun tot mai energic, depășindu-se, pe această cale tradiționalele metode uzate de concepere și apreciere a fenomenului literar și instaurându-se altele noi, cerute de operele experimentale inclusiv cele de natură postmodernistă cum ar fi mult discutatul în contradictoriu roman al lui V. Vasilache *Povestea cu cocoșul roșu* (1966).

Volumul în cauză oferă acestui subiect trei articole. În primul, intitulat *Autenticitatea "ruralismului" în romanul "Povestea cu cocoșul roșu" de V. Vasilache*, semnat de același Ion Ciocanu, termenul de referință al criticului este *ruralismul* sau *proza ruralistă*. Autorul articolului face mai întâi precizările de rigoare, pentru a le aplica mai apoi la analiza romanului, nu înainte, însă, de a menționa frecvența ruralismului în literaturile altor popoare (Șukșin, Ianca Brâl, Grant Matevosean ș.a.) care a servit drept mijloc de "evidențiere a unor imense bogății de valori etice netrecătoare", iar în romanul lui V. Vasilache, nu în ultimul rând, sensurile de frumos și util. Concluzia la care ajunge criticul, citându-l pe V. Coroban, e că romanul lui V. Vasilache nu încapă în categoria de proză rurală, el ține de o categorie estetică mai largă, care include nu numai calitățile specifice ale omului de la sat, dar și pe cele general-umane.

Ceea ce doar bănuise Ion Ciocanu, un alt critic din generația mult mai tânără, A. Burlacu, în articolul său *Tehnica narativă postmodernistă în "Povestea cu cocoșul roșu" de V. Vasilache*, a demonstrat într-un mod cu totul diferit *invizibilele* coordonate ale romanului în cauză. Acest critic a venit cu alte criterii și registre metodice, proprii noii mentalități de evaluare a valorii literare. El a luat *Povestea* "în serios", a privit-o la rang de gândire postmodernistă, acomodându-se la convenționalul acestei structuri narrative. Mai mult decât atât – "concurând" cu ea, în

vederea conceperii și aprecierii existențialului, grație disponibilității de principii și criterii și, nu în ultimul rând, vigorii analitice. Astfel, criticul descoperă în romanul lui V. Vasilache, mai întâi, *fragmentarismul*, adică acele concentrații de vitalism cu multiple și variate lumini, ca niște minuscule subiecte, și care, odată nimerite în câmpul de vedere al naratorului, devin obiect și prilej de studiu artistic. Anume aici, după părerea criticului, V. Vasilache își demonstrează stihia inspirației sale. Ceea ce autorul articolului numește „vizualizare” e o radiografiere a faptului de viață, când surplusul pragmatic parcă dispăre și noi ne surprindem în câmpul unei poezii a paradoxului sau a banalului, apreciat conform consecințelor și finalităților lui. Emergența simbolică devine transparentă grație argumentului criticului. Prin spectrul acesteia ne apropiem de o inteligență specifică vasilachiană inspirată din diverse surse: datină, tradiție, obicei etc. Ambiguitatea, hermeticul se dizolvă prin jocul ritualului. Cuvântul în romanul lui V. Vasilache nu informează ci teatralizează sensul. Autorul studiului este atent la construcțiile tehnice narrative de tipul: “Uite așa, tovarășe, și... încheie-te la cămașă: cel ce nu face politică, totuna face politică: cireada-i pierdută...”. Jocul verbal ironizant destinde complexitatea, o face “suportabilă”, atenționând cititorul că nu avem în cazul dat un roman de tip mimetic.

Deci alt moment important al romanului, după părerea criticului, este punctul de vedere al naratorului și punctul de vedere al fiecărui personaj, inclusiv al “bouțului”, care îmbracă masca carnavalească pentru “a juca” mai bine “rolul”. De fapt, întregul roman al lui V. Vasilache se sprijină pe anecdotic. Anecdotic este gestul protagonistului: s-a dus să cumpere vițică, dar s-a întors cu bouțul. Genericul romanului vorbește poate nu atât despre continuitatea ruralistică, cât mai degrabă despre trista comedie a existenței umane, întâlnită încă la Dante, Balzac, Cervantes. V. Vasilache a parafrazat anecdota populară care a regenerat în alte anecdote mai mici sau minuscule cum este cea cu Țânțarul sau cu Tăunul. Autorul articolului intuiește scenariul, axiologia aceluia tot întreg, orchestrarea entităților simbolice, le deduce din calambur, banal, burlesc sau chiar absurd, determină antilogica încifrării mesajului. Ceea ce incită în romanul lui V. Vasilache e, înainte de toate, ambiguitatea revelatorie. Al doilea lucru esențial este tipologia. Cum just a observat criticul, eroii lui V. Vasilache nu seamănă nici cu un personaj din creațiile altor prozatori basarabeni. Serafim și Anghel sunt reversele unuia și aceluiași arhetip tragic: unul nu este înțeles mulțumindu-se cu taina cunoscută numai de el, celălalt nu este acceptat fiind aservit satanicului. Numai descifrând această “metafizică” a romanului se poate vorbi de conotațiile, semnificațiile lui etice, morale, social-politice etc. Generalizând cele

menționate, exegetul ajunge la concluzia că romanul lui V. Vasilache se înscrie în categoria creațiilor de tip postmodernist. Articolul în cauză este ceea ce s-a scris mai frumos și mai competent vreo dată despre romanul lui V. Vasilache.

Reevaluarea valorilor literare e o predilecție lăudabilă pentru criticul avizat, chiar dacă nu întotdeauna îi reușește intenția. În articolul *Proza lui Vlad Ioviță: reminiscențe neorealiste și insuficiența epică* autorul înregistrează atâta *insuficiență epică*, încât nu rămâne aproape nici o *reminiscență neorealistă*, deși la începutul microstudiului menționa că “scriitorul asimilează o artă de transfigurare modernă, utilizând fluxul de conștiință și monologul interior (Joyce), memoria involuntară (Proust), dialogul hemingwayan, mecanismul sugestiei simbolice etc.”. Este exagerată, desigur, această constatare dacă o raportăm la modesta nuvelistică a lui V. Ioviță, care, de fapt, e un observator fidel al faptului concret. El nici nu mimează, nici nu idealizează realul, ci pune preț pe autoritatea faptului de viață, ca element smuls dintr-o biografie omenească, fără să aibă nevoie de vreo cosmetică convențională. Ce-i drept *reminiscențe*, apropieri de neorealism se pot găsi, dar oare acestea definesc proza lui V. Ioviță, în întregime?

O situație similară se atestă și în frumosul articol *Grigore Vieru între tentația orfică și mesianică*. Cu o minuțiozitate maximă, criticul analizează mai tot ce a scris Gr. Vieru referitor la definirea conceptului de poezie și creație, la sensul de trăire și sacrificiu, în numele sacralului și frumosului. Dar cât de mult ar fi așteptat cititorul de la autorul primului articol menționat aici, să afle cum se încadrează această formulă poetică viereană în climatul literar de astăzi, inclusiv în postmodernism. Cu atât mai mult că replicile la adresa creației lui Gr. Vieru nu au întârziat din partea mai multor condeieri de la noi și din România, (Gr. Grigurcu, de exemplu), alături de elogiile excesive (A. Păunescu, I. Alexandru ș.a.). Astăzi, când poezia renunță nu numai la trăirea declarativă, la confesiune, la gesturile mesianice, dar până și la cuvânt (N. Stănescu), dorind a se cunoaște și a se identifica cu sine însăși, un comentariu tradițional îl poate deruta pe același cititor. La moment, am putea menționa doar atât, că poezia lui Gr. Vieru nu e lipsită de fondul ei de rezistență care-i asigură perenitatea. El se află în mare parte în ritualul înfiorării, nu numai în gestul mesianic sau cel orfic propriu-zis. Există în poezia lui Gr. Vieru o cultură a suferinței poetice care își așteaptă aprecierile.

Studiul lui A. Țurcanu *Poezia postbelică: de la dogmă la creativitate* este unul dintre cele mai competente care sau scris despre evoluția poeziei basarabene postbelice. Autorul sfidează orice complimentarism, apropiindu-se de aspectele creative târăgănite, dar totuși, sigure ale procesului literar: de la “primele încercări de depășire a cadrului strâmt

al dogmei realist-socialiste” și “revenirea la simbolurile fundamentale naționale”, până la gesturile mesianice sau viziunile profetice caracteristice generației “ochiului al treilea” și “libertățile imaginarului”, proprii optzeciștilor. Stilul criticii lui A. Țurcanu este unul doct, polemic, concentrat prin lăntuiri definiționale într-un limbaj profesionist, ocolind fluiditatea eseistică dar preferând, în schimb, replica aspră cu temei teoretice implacabil.

Într-un stil epurat, ozonat, marcat de un limbaj select, estetizant, ușor ironic sau chiar persiflant cu răsfrângeri anecdotice, nu pentru a etala, desigur, ci pentru a fi mai aproape de spiritul complexat al “pretențioșilor” optzeciști, își modelează aserțiunea sa criticul Eugen Lungu. În articolul său *Poezia optzeciștilor: nevoia de înnoire artistică*, cititorul va avea prilejul să cunoască o biografie de creație a unei generații de condeieri cu disponibilități de afirmare și orientări diverse, de multe ori naufragiind în vidul orizonturilor ispititoare. Criticul face disecări îndrăznețe în organismul acestei performanțe, depistează caracterul *disjunctiv* al fenomenului literar, lipsa unei direcționări a tinerelor spirite de creație. Neliniștea exegetului aduce amendamente și șaptezeciștilor împotmoliți într-un tradiționalism onctuos, în care se “încleiasă”, în mare parte și optzeciștii. Criticul vizează poezia “mulată” pe material livresc, în cadrul migrației postmodernismului românesc în literatura basarabeană, nu înainte însă de a observa meritele acestei orientări literare, și nu în ultimul rând, intertextualitatea, prestigiul culturii în orizonturile de căutare și în formula artistică promovată de această poezie. Studiul ar fi avut nevoie, alături de acele înregistrări și comentarii ale edițiilor (la capitolul poezie sau critică) și de o analiză pe viu a sincronismului, privind fenomenul postmodernist din Republica Moldova și cel din România, alimentată, cu cele mai incitante polemici din studiile citate.

Că literatura are o înrâurire covârșitoare asupra consumatorului de frumos o știe toată lumea. Cât privește legitățile, principiile și criteriile de înlesnire a actului de receptare profundă a valorii artistice, aici cititorul de multe ori rămâne dezarmat; contează doar pe afecțiune și intuiție. Critica, știința literară ne vine în ajutor cu și prin competența ei. Cercetătorul literar Vlad Pâslaru în articolul său *Ființarea în spațiul nelocuit (O experiență hermeneutică la proza lui Nicolae Esinencu)*, pe baza creației scriitorului desemnat în titlu, vine cu observații judicioase asupra fenomenului artistic din perspectivă hermeneutică la proza lui Nicolae Esinencu), pe baza creației scriitorului desemnat în titlu, vine cu observații judicioase asupra fenomenului artistic din perspectivă hermeneutică. Pentru a determina esențele valorii umane în opera lui N. Esinencu autorul studiului pornește de la categoriile de *spațiu trăit* și *spațiu locuit* ale filosofului german Martin Heidegger. Respectiv, este

urmărită activitatea vitală și activitatea spirituală, pierderile și reabilitarea personajului prin redobândirea conștiinței de sine. Cercetătorul analizează calvarul prin care trece și rezistă personajul lui N. Esinencu, pe de altă parte, estimează rolul catharsic pe care îl are destinul și comportamentul eroului asupra cititorului, căile hermeneutice de a-l înțelege și a-l aprecia pe acesta din urmă, în primul rând, prin substituirea timpului și a spațiului: odată cu recrearea ființei umane – timpul și spațiul își pierd sensul cronotopic căci se identifică cu ființa sau cu starea de ființare – o modalitate care îl apropie pe N. Esinencu de M. Eliade și pe care criticul, regretabil nu a sesizat-o în câmpul viziunii sale atât de îndrăzneț angajată în categoriile preconizate. În orice caz aserțiunea este sugestivă și pentru autorul „Copacului care ne unește”.

De multe ori, despre poezie se vorbește în termeni preferați, cu noțiuni și categorii pretențioase, fără a se ține seama dacă acestea din urmă corespund textului literar; sau din contra – dacă textul corespunde, “rezistă” categoriilor estetice sau teoretice preconizate. Tot astfel cum poetul, obsedat de un concept sau altul, nu totdeauna ține seama de structura sau expresia comunicării, lăsând gândul să “curgă” liber, fără intervențiile de rigoare. Anume acestei probleme cercetătoarea E. Țau consacră articolul său Structuri compoziționale în poezia contemporană. Una din ideile de boltă ale autoarei e că orice creație lirică este un organism ce se supune rigorilor artei, că talentul, ca și efectul operei, se manifestă “practic” doar în virtutea tehnicilor literare. Cercetătoarea ilustrează frecvente cazuri vicioase ce țin de încălcarea principiilor structurale ale liricii contemporane. Condeierii își permit filozofări interminabile, obsedați de starea de cuget și uită că poezia, în afară de meditație și trăire, mai presupune și o strategie structurală și compozițională, o înțelepciune a coordonării elementelor expresive. În studiul amintit sunt ilustrate destule exemple compromițătoare caracteristice poeziei basarabene din anii 60-80 cum ar fi: înlănțuirile de amănunte sau aranjamentul elementelor constituente, divizate, la rândul lor, în regulate și iregulate, simetriilor sau configurațiilor sintactice, metaforele și simbolurile globale, interferențele de motive, subtextul reflexiv-polemic ș.a. sau în variate forme fixe ale altor autori (D. Matcovschi, P. Boțu, A. Gugel ș.a.)

Caracteristic pentru stilul acestei cercetătoare este precizia amănuntului teoretic, științific de la care pornește în analizele sale, observația exactă a elementului *benefic* sau *malefic* din opera scriitorului. În rest, cercetătoarea e în posesia unor analize amănunțite, aplicând un aparat științific bogat și adecvat problemei în cauză. Ceea ce ar completa, după părerea noastră, efectul unui studiu privind problema structurii compoziționale e sistematizarea cazurilor analizate după anumite criterii, să zicem după straturile operei (fonetic, gramatical,

lexical, imagistic, semantic, metaforic, etc.) sau după nivelurile creativității (expresiv, constructiv, inovativ sau emergent) ca cititorul, în cadrul unui manual-studii ca cel de față, să se poată orienta mai lesne în arhitectonică structurală și compozițională a operei. Atunci “tipurile de construcții”, de exemplu, ar putea fi analizate în cadrul sintaxei sau morfologiei poetice, tot astfel cum “materialul figurativ dens” ar putea fi analizat în cadrul tropologiei sau al figurilor de gândire, figurilor de cuvânt, figurilor de stil etc.

În articolul *Mircea Eliade: Taina ieșirii din labirint* autoarea analizează romanul lui M. Eliade *Noaptea de Sânziene* ce se impune printr-o structură științifico-fantastică unică în poezia românească și în care scriitorul “discută” cele două categorii determinante ale destinului uman: timpul sacru, și timpul profan. Studiul respectiv este important și interesant de acum prin caracterul problemei, dar și prin modul de tratare a ei. Ideea labirintului este punctul de plecare al cercetătoarei. Prin el se intuiește punctul de vedere al scriitorului: individualitatea umană se zbate între timpul istoric și moarte. Ieșirea din acest labirint este posibilă doar în virtutea unei “împliniri spirituale plenare”, și presupune ieșirea în timpul sacru – iată alt prilej de a trata o problemă foarte interesantă și complexă a raportului dintre muză și sacralitate pe care mizau încă anticii și prin care M. Eliade se apropie de *păgânismul* lui L. Blaga, opus spiritualismului creștin. Dacă dogma creștinească propagă despărțirea sufletului de timp, la L. Blaga cele două entități se identifică, se preschimbă unul în celălalt “Trupul tău și sufletul înaltul – spune Zamolxis despre Dumnezeu – îți sunt ca doi frați gemeni. De câte ori îți întâlnesc din întâmplare trupul... cred că-i sufletul”. Cât spațiu pentru literatură deschidea gândiristul Blaga, spre deosebire de ceilalți ortodoksiți, orientând-o pe linia “cenzurii transcendente” în vederea cunoașterii existențialului prin metoda îmbogățirii lui. M. Eliade este unul dintre puținii cugetători care au confirmat această viziune în special concepția rezolvării contrariilor în absolutul divin, sau ceea ce numea el “coincidența oppositoriam”, deci ca și la Blaga unde demonicul e ieșirea din sine a divinității.

Nu mai puțin incitante sunt și celelalte studii, multe la număr, la care vom reveni.

Gheorghe Tănase
Botoșani, România

La Chișinău – o prestigioasă istorie a literaturii române postbelice

În anul 1998 la “Tipografia Centrală” din Chișinău a apărut un “Manual – studii pentru școala universitară și preuniversitară”, intitulat **Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări.**

Este o lucrare masivă, de 815 pagini, la care și-au dat concursul cei mai avizați critici în domeniu de la Institutul de Istorie și Teorie Literară al A.Ș.M., profesori și conferențieri universitari de la universitățile din republică. Coordonatorul lucrării, căruia îi aparține concepția și întocmirea acesteia, coautor de bază și redactor responsabil pentru aspectul ei științific și stilistic este domnul Mihail Dolgan, doctor habilitat în filologie, profesor universitar, m.c. al A.Ș.M., șeful Catedrei de Literatură Română la Universitatea de Stat din Moldova, personalitate bine cunoscută în mediile universitare românești.

Lucrarea este riguros structurată, pe șase secțiuni principale, care reușesc să cuprindă într-un mod foarte interesant toată aria de preocupări din domeniul literaturii: I. Etape, orientări și disocieri ale literaturii postbelice; II. Literatura din România și cea din Basarabia: afinități, interferențe, confluente; III. Individualități creatoare, diversitate de curente, tipologii de stiluri artistice; IV. Evoluția literaturii din România după al doilea război mondial; V. Scriitori dizidenți; VI. Scriitori de origine română în alte literaturi.

Selecția scriitorilor tratați în lucrare este, de asemenea, foarte riguroasă, lucru firesc, dacă se au în vedere “rațiunile pedagogice” care au stat la baza întocmirii ei. În cadrul acestei selecții severe, când s-a considerat că este nevoie, s-au acordat câte 2-3 intervenții la aceeași operă, din perspectiva principiilor teoretice privind “opera deschisă” formulate de Umberto Eco.

În cazul unor scriitori sau în capitolele primei secțiuni autorii recurg la clarificări polemice abordând “destine scriitoricești dramatice sau contradictorii”.

De o importanță deosebită este chiar această primă secțiune, ale cărei unsprezece articole de sinteză abordează toate aspectele specifice procesului literar românesc de după al doilea război mondial. Academicianul Mihai Cimpoi exprimă o viziune autentică asupra *Drumului spre matricea stilistică a neamului*, parcurs de literatură română din Basarabia, prezentând apoi *Panorama literaturii române postbelice din Republica Moldova* într-o permanentă raportare la fenomenul literar din România acelei epoci. Firul roșu care străbate întreaga lucrare pornește din această intervenție: “Literatura din Moldova trece acum examenul aspru al integrării în contextul global al literaturii române. Este procesul îmbucurător al revenirii la matca stilistică proprie, în mediul geografic matern” (p.25).

În această primă secțiune privitoare la aspectele de generalitate ale evoluției literaturii române postbelice sunt tratate, de alți autori, teme precum: *Socialul în literatură* (N. Bilețchi), *Poezia postbelică: de la dogmă la creativitate* (A. Țurcanu), *Poezia ca formă de rezistență la teroarea istoriei* (A. Moraru), *Lirica civică: aspecte ale poeziei* (M. Dolgan), *Structuri compoziționale în poezia contemporană* (E. Țau), *Coordonate ale poeziei postmoderniste* (N. Plăcintă).

În capitolele secțiunii următoare sunt analizați scriitorii reprezentativi ai literaturii române de pe ambele maluri ale Prutului, clasificați pe generații, tendințe și direcții, într-o manieră foarte interesantă, atractivă și cuprinzătoare. De regulă, se aplică criteriul “orientărilor artistico-stilistice”. Mereu, toți autorii au în vedere obiectivul final al lucrării, anunțat de coordonatorul acesteia: “cunoașterea unei imagini integrale a tuturor generațiilor de creație, cu reprezentanții lor de frunte, cu principalele curente îmbrățișate, cu mutațiile estetice caracterizante”.

Sunt prezentate marile personalități ale literaturii române: Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Zaharia Stancu, Mircea Eliade, Marin Preda, Eugen Barbu, A. E. Baconsky, Augustin Buzura, Mircea Cărtărescu, Ștefan Augustin Doinaș, Nicolae Labiș, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ioan Alexandru, Leonid Dimov, Ana Blandiana, Horia Lovinescu, George Călinescu, Eugen Simion. La capitolul *Scriitori dizidenți* e prezentat Paul Goma, iar la *Scriitori de origine română în alte literaturi* – Eugen Ionescu.

Din această simplă înșiruire de nume se observă foarte bine ce a însemnat pentru coordonatorul lucrării „selecția din selecție”: toți scriitorii amintiți sunt reprezentativi pentru generațiile lor, simbolizând direcții, tendințe, orientări artistico-științifice, curente artistice sau mutații estetice. Acestora li se adaugă numele de referință ale literaturii române de peste Prut: Andrei Lupan, Ion Druță, Vasile Vasilache, Grigore Vieru, Liviu Damian, Dumitru Matcovschi, Nicolae Dabija, Leonida Lari, Mihai Cimpoi ș.a.

Cele șaptezeci și trei de capitole ale cărții sunt semnate de treizeci și unu de cercetători, critici și istorici literari, cadre universitare de prestigiu. Cele mai multe articole (18) aparțin domnului Mihail Dolgan, coordonatorul lucrării, criticilor Mihai Cimpoi (6), Eliza Botezatu (5), Nicolae Bilețchi (3) și Alexandru Burlacu (3). Ceilalți autori semnează câte 1-2 articole.

Mihail Dolgan semnează, de asemenea, prefața lucrării: *Nevoia de întregire și reevaluare a literaturii române postbelice și o addenda - Mărturii ale vechilor cărturari despre limba română*. Apreciem cu deosebire ideile exprimate în primul material, care se constituie în tot atâtea argumente ce au stat la baza inițierii și realizării acestei lucrări. Sunt apreciate cu multă justețe și clarviziune consecințele nefaste ale

ideologiei totalitariste asupra evoluției literaturii române. “Principiile de fier” ale realismului socialist și ale partinității comuniste “au uniformizat stilurile artistice și individualitățile creatoare, au izgonit curentele literare, au schematizat și dogmatizat literatura”, de aceea e necesar ca “Întreg patrimoniul literar postbelic din România, din Republica Moldova și din diaspora română... să fie cercetat și valorificat critic, ca un tot artistic național, în lumina altor criterii și principii, prin prisma unor exigențe superioare și a refacerii ierarhiilor literare, în deplină cunoștință de cauză și cu **dreaptă cumpănire**, fără excese și alunecări în extreme” (p.8). Toate exemplificările din această intervenție privesc deopotrivă fenomenul literar din România și din Moldova, abordat într-o strânsă interdependență și influențare reciprocă. Sunt comentate stiluri, tendințe și direcții stilistice; sunt amintite realizările de prestigiu din epocă și este apreciat modul în care “Se intensifică și se fructifică – la toate nivelurile – influența binefăcătoare a marilor scriitori din România interbelică și postbelică: Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Nicolae Labiș, Nichita Stănescu, Marin Sorescu asupra prozei și poeziei din Moldova anilor 70-80” (p.14).

Cine va parcurge această lucrare își va da seama că ea se înscrie în “ansamblul de operații complexe de revizuire și valorificare, de reconsiderare și reevaluare a întregii literaturi române postbelice” (p.7).

În România încă nu s-a realizat în domeniul literaturii o lucrare de asemenea proporții și seriozitate, deși o tot așteptăm din nouăzeci încoace.

pro didactica

Viorica Zaharia

**Receptarea conceptelor de teorie
literară: dificultăți și soluții**

Limba și cultura, indispensabile unei societăți, contribuie în egală măsură la modelarea vieții sociale, la impunerea și afirmarea individului în plan social și profesional, la îmbogățirea universului său afectiv.

Din acest punct de vedere, studierea limbii materne în școală este un domeniu de interes pentru întreaga societate, atât lingvistic, ca proces de însușire efectivă a limbii, cât și cultural, ca proces de formare a individului prin studierea literaturii.

Textul literar propriu-zis ajută la lărgirea universului afectiv și de cunoaștere, la dezvoltarea capacităților de gândire, de judecată și acțiune a individului, deoarece este rezultat al unui proces specific de creație și cere din partea cititorului un mai mare efort în descifrarea mesajului, implicându-l într-o continuă acțiune de receptare a operei.

Suntem de părerea că în școală nu se acordă suficientă atenție relației de comunicare instituită de opera literară. Nu se stăruie destul asupra relației dintre emițătorul-autor și receptorul-cititor. Credem că profesorul trebuie să fie mai mult preocupat de asigurarea mobilității receptorului - elevul său - mobilitate ce constă în capacitatea cititorului de vârstă școlară de a se situa cu ușurință în universul propus de opera literară, pe de o parte și, pe de altă parte, în capacitatea de a se situa în afara acestuia, de a-l izola de propria-i lume în intenția de a-i descoperi mecanismele și principiile lui de construcție, de a compara opera cu alte creații literare. Aceste două perspective de lectură sunt numite de Umberto Eco “lector semantic” și “lector critic” [1, p. 32].

Calitatea elevului de receptor “semantic” trebuie dublată de cea de observator. Nu doar o observație în treacăt, ci o formă de interacțiune continuă cu opera prin care receptorul-cititor tinde să devină și interpret. Același critic afirmă că interesele acestui “lector critic”, unul începător în cazul elevului, se pot ordona pe linia imaginară care îl leagă de autor. Prin apropierea de autor, cititorul-elev va putea stăpâni câteva modalități de interpretare a lumii ficționale.

Vom ilustra teza expusă prin intermediul conceptului de personaj literar cu atât mai mult că în procesul studierii literaturii în școală anume personajul este elementul cel mai eficace de acces la universul fictiv al operei. Este în același timp însă, și elementul cel mai riscant în confuzia dintre ficțiune și realitate. Personajul este elementul prin care autorul reușește, mai mult sau mai puțin, să se separe de cel cu care comunică prin operă, adică cititorul-elev.

De cele mai multe ori, însă, studierea personajului în școală s-a rezumat la ceea ce limbajul didactic numește “caracterizare”. Normele caracterizării încep să fie asimilate încă din clasele mici și includ stabilirea modalităților de realizare a personajului, punându-se accentul pe ceea ce apropie personajul de lumea reală, pe trăsăturile fizice și morale ș.a. Datorită acestui fapt spațiul autorului rămâne neatins. De aceea, o direcție spre care poate fi dirijată observația lectorului-elev, este cea a polarizării relației dintre autor și personaj.

Primele indicații făcute de profesor în posibilitatea de a distinge lumea ficțională a operei vor fi cele ce se referă la trasarea limitelor care o izolează de lumea reală. Teorii și opere recente vizează, însă, tocmai fragilitatea acestor limite. O primă măsură de evitare a acestei confuzii este lămurirea, clarificarea relației persoană-personaj. Profesorul ar trebui să insiste asupra acestei relații cu scopul de a dezvolta la elevi capacitatea de a recepta diferit categoria personajului. Se va porni de la repartizarea celor două categorii în universurile cărora le aparțin: persoana ține de lumea reală, personajul ține de lumea ficțională. Foarte repede apar, însă, și momentele care asigură continuitatea lumilor. Pentru exemplificare ne vom referi la *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă, deoarece, începând încă din clasele mici, profesorul va încerca o clarificare a celor două noțiuni. Și asta din cauza că Nică a lui Ștefan a Petrii Cibotariul, personajul principal, corespunde persoanei reale – Ion Creangă la vârsta copilăriei - după declarațiile autorului. De cele mai multe ori profesorul cere elevilor-cititori să compare evenimentele trăite de personajul *Amintirilor...* cu întâmplări din propria lor copilărie, sau chiar să povestească momente similare. Menținerea narațiunii la persoana întâi face ca lectorul-elev să distingă cu greu autorul-povestitor de personajul-copil.

Cele trei aspecte de mai sus, analizate amănunțit, permit anumite clarificări. În primul rând, personajul principal este proiecția copilului Nică, dar persoana lui Nică nu este reductibilă doar la ceea ce se află despre ea în *Amintiri din copilărie*; în schimb personajul Nică se reduce la ceea ce prezintă autorul în legătură cu el. Pe când, în cazul unei povestiri nonficționale, persoana reală este ireductibilă la personajul din povestirea reală. În al doilea rând, cele două ipostaze ale autorului, cea de narator - om matur și cea de personaj-copil sunt greu de delimitat, deoarece ambele la persoana întâi. Pentru o anumită delimitare este necesar un studiu atent al nivelului limbii. În cele din urmă vom afirma că cele două ipostaze sunt modalitățile prin care autorul comunică, vocea naratorului-matur, interferându-se cu cea a personajului-copil pe tot parcursul cărții. În pragul lumii ficționale cititorul este întâmpinat de un narator interpus între autor și cititor, narator care este în același timp și protagonistul evenimentelor povestite. Astfel, vom observa că *Amintiri din copilărie*, este o povestire de tip homodiegetic [2. p. 45], adică este o povestire în care se folosește persoana întâi și are drept sursă un narator-personaj, care face parte din lumea fictivă proiectată de el însuși. În operă, aparent autorul este însuși naratorul și această confuzie îl determină pe lectorul-elev să facă afirmații precum „Ion Creangă își aduce aminte de propria copilărie”. Sarcina profesorului este de a-l ajuta pe elev să diferențieze autorul de narator și să poată afirma că „Ion Creangă se „preface” că povestește...”. O suprapunere între

autor, narator și personaj poate fi întâlnită doar în cazul autobiografiei, afirmă autorii Ducrot și Schaeffer [3].

Cele afirmate mai sus constituie o schimbare a punctului de vedere din care ne putem raporta la opera literară, bazat pe faptul că actul de comunicare poate fi instituit și prin intermediul operei literare chiar dacă emițătorul și receptorul nu sunt prezenți simultan în timp și spațiu, receptorul fiind chemat să participe la producerea actului comunicării.

Referințe bibliografice

1. *Limitele interpretării*, Constanța, 1996.
2. G. Genette. *Figuri* (III), București, 1978.
3. Ducrot și Schaeffer. *Noului dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București, 1996

oceanul întors

Alexandru Burlacu | Literatura basarabeană din anii '20-'30. Ideea sincronizării

Anii din urmă se caracterizează printr-un proces intens de valorificare. Fără nici o triere, fără nici un discernământ se reeditează cu precădere scriitorii basarabeni. În inerția unei mode, se exaltă și se popularizează, cu admirație oarbă, tot ce ține de trecutul literar al Basarabiei. Explicația e în răzbunarea energică a spiritului ultragiătat și strîmtorat de cenzura aplicată aici în ultima jumătate de secol. De aici și pornirea excentrică și ambițioasă de lichidare a spațiilor albe de pe harta noastră spirituală. Mai mult decât atât: despre procesul literar din Basarabia interbelică până în anii '90 în România nu s-a scris nimic sau aproape nimic.

În ceea ce privește situația de aici, trebuie să cădem de acord că s-a produs o inflație a valorilor literare. Eroarea fatală a criticii basarabene rezidă în aproximarea conștiinței naționale. La aceasta se adăugă o evidentă lipsă de gust artistic. Astfel, *golul istoriei literare moldovenești*

este umplut, conform unor atitudini extraliterare, accentuat politizante, uneori exclusiv cu *ilegaliști*, alteleori cu nume *pitorești* ce n-au avut nimic comun cu literatura din Basarabia interbelică.

Desfigurarea procesului literar basarabeian e un rezultat al trecerii la index a unui număr considerabil de opere ai căror autori au trecut în '40 Prutul. Prutul devine principiul suprem în estimările *estetice*. Se impune stringent efortul de reconsiderare a literaturii basarabene în contextul sincronizării ei cu literatura română.

1. Mișcarea literară

Mai întâi, caracterizarea mișcării literare în integritatea ei trebuie efectuată în sensul definirii regionalismului cultural, al evidențierii unor aspecte ale tradiționalismului interbelic, dar și al sintezei disputei dintre tradiționaliști și moderniști, al analizei direcției autohtoniste a revistei *Viața Basarabiei*, precum și a mișcării “generaționiste”.

Aceste aspecte, extrem de importante în elucidarea fenomenului literar basarabeian, necesită a fi elucidate, pentru început, prin prisma *sincronizării* la nivel de ideologie literară, adică precizată în atitudini și polemici revuistice.

Conceptul de *literatură basarabeiană* este, pentru anumite contexte, inadecvat și creator de confuzii. În definirea unei literaturi corespondența dintre concept și spațiu e obligatorie. Concomitent cu modificarea spațiului, se modifică și conceptul de literatură. Ignorarea acestor precepte provoacă neînțelegeri inevitabile.

Idea specificității limbii literare persistă și nu fără delimitări regretabile. Chiar și spre sfârșitul anilor '30, când literatura generației tinere intră în faza de dezvoltare a literaturii culte, fapt ce, în accepția lovinesciană, înseamnă o diferențiere de spiritul popular, se iau atitudini extreme.

De remarcat că revistele *Cetatea Albă* și *Cuvânt moldovenesc*, scrise într-o limbă mai îngrijită și elevată, vor fi considerate de tinerii înverșunați ca un produs semnificativ al “antibasarabenismului”.

Într-o situație similară se află presa literară și de cultură generală. Marea majoritate dintre aceste efemeride după un număr-două își aflau decesul.

Apologia regionalismului, împins la limită, își găsește o expresie violentă și în argumentarea necesității de a fonda *Societatea scriitorilor basarabeni*. Nicolai Costenco, unul dintre cei mai aprigi apărători ai regionalismului literar, scria: “Pentru a fi stăpâni la noi acasă; pentru a da puțință spiritului *local*, basarabeian, să triumfe cu toată originalitatea și specificul care îl delimitează în speță, fără a-l rupe cum cred mulți neofiți tricolori, a là D. Iov, din sânul familiei latine, românești; pentru a

da posibilitate să se formeze un curent de idei sănătoase, în ozonul cărora să se purifice sufletele viitorilor scriitori basarabeni; pentru a cimentea toată suflarea basarabească în jurul unui ideal comun; pentru a ne trezi din somnul blajin, asiatic, ce ne copleșește; pentru a ne pune în rând cu lumea civilizată; pentru a avea odată în fața ochilor icoana progresului și nu spectrul mizeriei – Societatea scriitorilor basarabeni trebuie să ia ființă și va exista!” [1, p. 95]

Polemica în jurul limbii literare a fost afectată de morbul regionalismului agresiv, care n-a putut să nu dăuneze literaturii basarabene.

Spre sfârșitul anilor '30 se încearcă și unele teoretizări timide cu privire la regionalismul cultural.

Regionalismul cultural a afectat și teatrul din Chișinău, exprimat prin lipsa spiritului local în manifestările teatrale.

Spre sfârșitul anilor '30 și începutul anilor '40 literatura de aici evolua spre “un nou regionalism” (Al. Terziman), spre un regionalism integrator, ce se manifestă ca o diversitate a unității spirituale. Există un regionalism cu forțe centripete și un regionalism cu forțe centrifuge, iar literatura basarabească se află față de literatura română în genere în același raport ca partea față de întreg.

În legătură cu regionalismul cultural, în lucrare sunt cercetate câteva aspecte ale ideologiei tradiționalismului interbelic.

O dată cu Marea Unire de la 1918, viața spirituală a ținutului, cum era și firesc, urma să izbucnească în energii creatoare. Dar, contrar așteptărilor, evoluția literară a cunoscut o sincronizare anevoioasă. Mai întâi, este vorba de lipsa de talente veritabile. Un inel provincial al *sămănătorismului* devine și Basarabia. Or, sămănătorismul, ca stare de spirit dominantă, este caracteristic cu precădere Basarabiei anilor '20, dar un flux de continuitate, prin generația veteranilor, atestăm și în anii '30. Explicația ar putea sta în diferența de vârstă. Literatura basarabească se află într-un proces *asincron*, retardat față de tendințele literaturii române. De altfel, și literatura română, timp îndelungat, s-a aflat pe o treaptă inferioară de evoluție în raport cu literatura franceză sau germană, spre exemplu. Chiar *simbolismul*, ce ne venise din Franța, pe cale de a fi depășit la noi în preajma războiului, continuă să treacă drept o formă a modernismului interbelic. O situație aproape identică se atestă și în cazul autohtonizării expresionismului german sau suprarealismului francez. Cu toate acestea, abia în perioada interbelică literatura română se sincronizează cu literaturile occidentale. În același timp, prin avangarda românească anticipăm uneori unele fenomene literare notorii, mult în vogă în Occident.

Încetarea influenței sămănătoriste a condus pe unii gândiriști să considere că satul nu mai interesează din punct de vedere literar. În

același timp, Lucian Blaga, analizând fondul original al manifestărilor satului (*Elogiul satului românesc*), stabilește elementele determinative care stau la baza culturii noastre populare distincte și autentice. Satul românesc oferă posibilitatea formării unei culturi ca rezultat al unității colective în care se subordonează elementele vitale grupate în jurul unei puternice vieți spirituale. Formele interioare ale unei “matrice stilistice” nu reprezintă altceva decât totalitatea manifestărilor spirituale ale țaranului, cultura naturală care, sub o formă a abstractului, creează o lume a satului, un mic univers, un cosmos.

Tradiționalismul basarabean, în totalitatea ideilor și concepțiilor filosofice, morale, religioase, reflectă, într-o formă eclectică, interesele și aspirațiile regiunii. În esența sa, tradiționalismul basarabean însumează o doctrină contradictorie și confuză și își are izvoarele teoretice în operele lui N. Iorga, N. Crainic, C. Rădulescu-Motru, L. Blaga, N. Ionescu ș.a. Argumentat de reprezentanții tinerei generații în frunte cu N. Costenco, V. Luțcan, S. M. Nica, Vl. Cavarnali, B. Istru, S. Varzaru, V. Țepordei ș.a., tradiționalismul basarabean se reduce la fundamentarea autohtonismului, la primatul autenticității în cultură. Strategic, tradiționalismul basarabean se alimentează din “sămănătorismul defunct”, care s-a “fragmentat în inele provinciale”. Exaltarea regionalistă a etnicului devine condiția supremă a ideologilor basarabeni. Literatura basarabeană alternează între predispozițiile raționaliste și iraționaliste. Afirmarea caracterului local este condiția *sine qua non* a unei opere autentice.

Un factor decisiv al tradiționalismului basarabean este izolarea în autohtonism. Adeseori autohtonismul e identificat cu primitivismul existenței materiale. Conform unor opinii, *omul basarabean*, în ciuda tuturor, nu se supune evoluției materiale, nu se adaptează ritmului vremii.

Sugestii mai vechi ale lui N. Iorga, C. Rădulescu-Motru sau N. Crainic sunt preluate și asimilate de basarabeni N. Costenco sau V. Luțcan, în demersurile cărora își află ecouri și reminiscențe clare ideea renașterii Bizanțului, a unui Orient, geografic, desigur, discutabil în coordonate, dar incontestabil în sensul revigorării spiritualității Orientului.

Iraționalismul mistic este un însemn al autohtoniei. Dar autohtoniea, în urma marilor frământări, în urma războiului mondial, e amenințată de o lume nouă, artificială, străină specificului național. Clișeele, specifice acestei mentalități tradiționaliste, sunt reluate insistent de publicisții de la revistele *Viața Basarabiei*, *Cuget moldovenesc* și *Pagini basarabene*. Toate aceste reviste, de fapt, niște “cetățui ale etnicului”, doar prin ideologiile noului tradiționalism se plasau pe poziții comune, în rest, în multe alte direcții, ele au dus lupte de opinii cu multe animozități, nu rareori anihilându-se reciproc.

Ideologiile tradiționalismului interbelic, totdeauna pentru autohtonism, exprimă două perspective fundamentale – *raționalistă* și *iraționalistă* – în explorarea și existențializarea realității etnice. Tradiționalismul “s-a zbatut între două direcții contrare cu certe urmări tactice “înapoi la” și “înainte spre”. Înapoi la obiceiurile curate ale trecutului, la legea pământului, într-o *Arcadie* statală autoritară, dar paternală, înainte spre o societate folosind avantajele civilizației” [2, p. 106].

Pentru a reconstitui printr-o tehnică de mozaic profilul noului tradiționalism este destul să mai aducem un ultim argument: “... basarabenii au mult de realizat. Noi trebuie dintr-o dată să creăm și pentru clasici, și pentru romantici, și pentru parnasieni, sămănătoriști, poporaniști, moderniști și pentru cei cu tendințe sociale etc. Cazanul activității poetice e în fierbere, în clocot” [3, p. 114].

Tradiționalismul interbelic, raționalist sau antiraționalist, este, în ultimă instanță, un tradiționalism care degenerază sau evoluează, oscilând între etnic și estetic în afirmarea specificului național.

Disputa dintre *moderni* și *antici* caracterizează mai toate epocile literare, mai mult sau mai puțin agitate. Dar anume în anii '30 polemicile s-au acutizat grav, punând în lumină contradicțiile dintre mentalitățile artistice, care mai sunt acum incendiate și de mișcarea “generaționistă”.

Disputa dintre tradiționaliști și moderniști se declanșează sub semnul luptei dintre *vechi* și *nou* și are în Basarabia anilor '30 specificul ei, generat de o serie de factori decisivi, ce au condiționat lentoarea și caracterul foarte eclectic al evoluției literare de aici. Conflictul e marcat, mai întâi, de o mare tensiune în jurul definiției sau precizării anumitor accepții și implicații ale conceptelor de *etic* și *estetic*. În linii mari, lupta se dă între o literatură *sămănătoristă* (sau *gândiristă*) și o literatură *simbolistă*. Și aceasta pentru că literatura basarabeană este, în bună parte, *anacronică*; ea se află în raport cu literatura de la centru într-o mișcare *asincronică*, adesea retardară. Conștiința stării distonante a literaturii basarabene este semnalată și specificată cu precădere de către tinerii zgomotoși și veleitari. Astfel, în perioada amplificării și întetirii violente a polemicilor, tânărul Vasile Luțcan persiflează atitudinea obstinat refractară a *bătrânilor*, încercând desperat o conectare la marele flux al literaturii române: “Dezvoltarea literaturii de aici se face într-un ritm lent. Cineva spunea că avem o literatură inactuală cu șase decenii. Poate fi și cu secole” [4, p. 12].

Conștiința adevăratei vârste și valori a “literaturii de aici” le lipsește cu desăvârșire basarabenilor.

Disputa dintre tradiționaliști și moderniști este susținută fervent de polemici pe tema *maiorescianismului* concepută ca o “problemă capitală”.

Este o idee general acceptată de tinerii noii generații. Interesante sunt observațiile lui Emil Cioran privind “schimbarea la față a României”: “Dacă secolul trecut nu era dominat de o sete oarbă de imitație, de superstiția modei, a arderii etapelor, a “ajungerii” celorlalte neamuri, am fi rămas poporul obscur și lamentabil care a înțeles universul prin doină și chiuituri” [5, p. 107].

Această perspectivă de *ardere a etapelor* este teoretizată de N. Țane, criticul de la revista *Cetatea Albă*.

În anii treizeci pentru mulți basarabeni modelul cel mai tentant și fascinant rămâne a fi sămănătorismul. *Sămănătorismul sau neosămănătorismul basarabean nu se poate desprinde și emancipa de tirania modelelor consacrate*. Se poate afirma, fără teama de a greși, că poezia basarabească, în cea mai mare parte a ei, este a unor “întârziați” situați în ariergarda tradiționalismului.

Polemica dintre tradiționaliști și moderniști se desfășoară de cele mai multe ori în albia inerției luptei cu un soi de snobism. Nicolai Costenco, în termenii *protocroniști*, insistă asupra necesității eliberării imperioase a scriitorului de modelele străine. Se fixează un alt aspect al luptei dintre vechi și nou, aspect ce pune în evidență relația antitetică *europenism și autohtonism*.

Notele excesive în linia demonstrării autohtonismului sunt foarte frecvente și caracteristice atât *bătrânilor*, cât și *tinerilor*. De pe pozițiile unui tradiționalism vetust, poezia lui Al. Robot nu poate fi accesibilă marelui public, cu atât mai puțin pentru cel basarabean.

Un gând obsedant rămâne pentru tradiționaliștii basarabeni inacceptarea modelelor străine. Poezia lui Esenin e una dintre aceste modele contestate. Disputa s-a deplasat nu numai în zona curentelor artistice, unde are prioritate experimentul, noul, indiferent de proveniență, ci și în polemica dintre raționalism și iraționalism. Lupta de idei se dă în cadrul aceleiași dispute magistrale între tradiționaliști și moderniști și atitudinile unor scriitori nu s-au situat decât în aparență pe poziții contrare. În realitate, fondul problemelor atacate de unii sau de alții este mult prea controversat și plin de capcane. În dispută se interferează mai multe teorii, atitudini ireconciliabile, în aparență, dintre intelectualism și antiintelectualism, dintre realism și misticism etc.

Disputa dintre tradiționaliști și moderniști insistă asupra ideii *oportunității modelelor poetice*. Pentru unii autohtoniști modelele se descoperă la V. Alecsandri și M. Eminescu. Pentru occidentaliiști modelele se găsesc ineluctabil la poezii străini.

Indiferent de sursele de inspirație, de modelele consacrate de unii sau alții, remarcăm că disputa dintre autohtoniști și occidentaliiști este una care modifică întrucâtva conceptul de literatură, avansează și confruntă diferite criterii pentru polemica fundamentală a anilor '30. În ultimă

instanță, disputa dintre tradiționaliști și moderniști se centrează pe ideea specificului național.

În poezia modernă a basarabenilor anilor '30 a murit pitorescul, exclusivismul folcloric, idilismul istoric și etnografic. Dar nu dispăre ceea ce este autentic românesc ca fel de a fi, de a se întreba și de a răspunde la întrebările despre viață și moarte. La nivel ideologic disputa se desfășoară preponderent în jurul poeziei, iar exponenții notorii în acest sens pe tot parcursul polemicii rămân, pe de o parte, I. Buzdugan și Al. Robot, pe de altă parte. Polemica de idei e mult mai complexă.

Disputa dintre tradiționaliști și moderniști a avut în Basarabia interbelică un impact catalizator în radicalizarea și modernizarea tradiției literare.

Autohtonismul, ca direcție literară, este argumentat prin programul revistei *Viața Basarabiei*. Caracterul și tendințele mișcării literare din anii '30 sunt adeseori vădit contradictorii, însă din primii ani de existență această revistă regională imprimă programatic și impune cu autoritate centrelor culturale – Chișinău, Bălți, Bolgrad, Cetatea Albă – tradiționalismul, una dintre direcțiile fundamentale ale spiritualității române. Specificul tradiționalismului basarabeian în deceniile trei și patru este afirmat mai cu seamă prin valorificarea ambițioasă a trecutului cu ineditul local în toate formele de viață.

O dată ce aproape toate curente de idei în această epocă au fost și curente literare, și mai toate dintre ele au înglobat în structura lor elementul politic, e firesc ca și *Viața Basarabiei* să fi avut un anumit program ideologic sau, cel puțin, să fi aderat la una sau mai multe tendințe și direcții literare. În acest sens autohtonismul revistei, în ultimă instanță, nu este altceva decât căutarea, instaurarea și promovarea autonomiei în viața culturală. Avându-l director pe Pantelimon Halippa, fost lider al *Sfatului Țării*, *Viața Basarabiei* (1932-1944) nu s-a raliat la nici un partid politic, deși în ultimii ani de existență s-a situat categoric de partea forțelor antibolșevice și antistaliniste.

Prin partea ei literară, valoarea căreia diferă de la caz la caz, de la autor la autor, revista reprezintă “plămânii spirituali ai Basarabiei”. Ea scoate de sub spuza veacurilor comoara sufletului moldoveanului basarabeian, devenind o “manta de vreme rea” pentru generația anilor '30.

Imagina continuității spirituale este susținută prin evocarea, valorificarea și popularizarea operei scriitorilor de origine basarabeiană sau a celor legați sufletește de acest ținut.

De altfel, programul revistei, expus în primul ei număr, implică reconsiderarea valorilor trecutului, a moștenirii clasice, anume prin prisma regionalismului cultural.

Revista, în toată diversitatea ei de orientări, a avut, în condițiile democratismului autentic, un ideal, o prestață și o conduită care au

stimulat noi energii creatoare, au impulsionat puternic mișcarea literară. În raport cu zeci de efemeride editoriale, care de cele mai multe ori doar își anunțau apariția, *Viața Basarabiei* nu numai că a supraviețuit, ci a schimbat radical climatul literar. Ea a vrut și a impus spiritul autohtonismului, însă al unui autohtonism deschis, receptiv, asimilator.

Scopul principal al revistei este afirmarea spiritului local, a creatorului operei de artă. Dar, în exaltarea originii elementului creator, autohtonismul revistei admitea și promovarea celor “care prin viața lor de până acum au dovedit că s-au identificat cu provincia noastră”. Autohtonism înseamnă nu numai explorarea problemelor locale, dar și ***exprimarea fondului arhetipal al scriitorului***. Conceptul de autohtonism este echivalat cu cel de regionalism.

O ameliorare considerabilă în presa basarabească se produce în perioada avântului cultural, survenit după criza economică mondială, când încep să apară o serie de reviste literare și de cultură generală, printre care se evidențiază *Cugetul moldovenesc* (1932-1943), *Bugeacul* (1935-1940), *Familia noastră* (1935-1938), *Pagini basarabene* (1936), *Poetul* (1937-1938). Aceste publicații au răscolit energii nebănuite și au dat la iveală talente inedite. Ele au dus și lupte de opinii, au aderat la o grupare sau alta, polarizând forțele literare. Astfel, la *Viața Basarabiei* s-au raliat *Din trecutul nostru*, *Bugeacul* și *Cugetul moldovenesc*.

Prin glorificarea trecutului, *Viața Basarabiei* se înscrie în linia idealului susținut de *Gândirea*, ideal, ce a fost preluat odinioară de la *Sămănătorul*. Dar unui trecut idilic atemporal, însușit de sămănătoriști, *Viața Basarabiei* îi opune un trecut istoric din antichitatea tracică și romanică până în vremurile mai noi. Deștelenirea “paraginii trecutului de robie” e propusă nu pentru o zgândărire a rănilor sângerânde la capătul celor 106 ani de închisoare țaristă, ci pentru a conștientiza o stare națională, o golgotă a spiritului național, și pentru a accentua întârzierea în atâtea domenii ale vieții sociale, când un popor poartă pecetea primitivității, cu care, de altfel, sunt pecetluiți țărani din tot cuprinsul sud-estic european.

Țăranul și literatura, alcătuind o premisă a faimosului ***poporanism***, promovat de *Viața românească*, stau pe paginile revistei, de obicei, la baza mai multor judecări estetice, fie acestea în schițe, eseuri, recenzii sau în poezii și în proze. Dar, din păcate, un neajuns general caracteristic regionalismului rămâne să fie opunerea excesivă și inutilă a “literaturii de la centru” spiritului autohton, o opunere desfășurată de unii prozeliți până la contestări reciproce, mobilul cărora rezidă, nu arareori, în înăbușirea unor tendințe “nepermise” sau “periculoase” pentru cultura națională.

Cu afirmarea noii generații în anii '30, se produce o ***ardere a etapelor***, dar în raport cu literatura de la centru literatura basarabească

este una fundamental autohtonistă. În anii '30 fiecare oraș basarabean (Chișinău, Bălți, Bolgrad, Cetatea Albă, Orhei, Cahul etc.) a ajuns să aibă revista sau chiar revistele sale literare. În fruntea literaturii locale, basarabene se află orașul Chișinău, unde apar *Viața Basarabiei*, *Luminătorul*, *Pagini basarabene*, *Din trecutul nostru*, *Arhivele Basarabiei*. *Viața Basarabiei* a vrut și a impus o directivă: anume promovarea spiritului autohton... O orientare autohtonistă are și *Din trecutul nostru* în frunte cu Gh. Bezviconi. Cel care accentuează directiva localistă a revistei este N. Costenco. El e susținut de V. Luțcan, Vladimir Neaga, Petre Ștefănuță, Bogdan Istru ș.a. Idealul regionalist al condeierilor basarabeni se afirmă cu deosebită energie în disensiunile dintre *Viața Basarabiei* și *Pagini basarabene*.

Atitudini regionaliste se înregistrează și la *Cuget moldovenesc*, și la *Pagini basarabene*, și la alte reviste cu care polemizează *Viața Basarabiei*.

Literatura română din Basarabia, autohtonistă în esență, a fost condiționată de un mediu social și politic specific: ea a avut la temelie bogate tradiții și idealuri literare, iar revistele regionaliste au promovat spiritul local, prin care s-a încercat a se da scrisului de aici o valoare originală și, pe cât a fost posibil, una universală.

Mișcarea literară este incompletă fără evidențierea campaniei “generaționiste”, care în deceniile trei și patru a luat proporții și forme extrem de violente, a provocat orientări și profesii de credință adeseori adverse, stârnind în presa literară mult zgomot de manifeste și irosire de energie creatoare. Această dispută, de lungă durată, cu “strigăte mistice” și “îndemnuri ortodoxe”, e inițiată de revistele *Gândirea* și *Cuvântul* ai căror mentori sunt Nichifor Crainic și Nae Ionescu. Sub îndrumările lor proteguitoare și stimulative își face apariția o nouă generație, supranumită a “noii spiritualități”.

Mișcarea “generaționistă” a produs o întreagă literatură a manifestelor, care, sub raport cantitativ, depășește cert literatura avangardei și suscită interes din mai multe puncte de vedere. Mai întâi, dominantă acestor manifestări este rivalitatea acută între *tineri* și *bătrâni*. Tinerii nestăviliți pleacă din start de la preconcepția premisă a rupturii iremediabile dintre generații. Aceasta nu înseamnă altceva decât reluarea conflictului dintre *părinți* și *copii*, etalându-se, paradoxal, insuficiența adevăratei “spiritualități” sau, dimpotrivă, este verificat imperativul dictaturii unei noi mentalități și sensibilități artistice.

În Basarabia anilor '30 manifeste și atitudini “generaționiste” se proclamă programatic la revistele *Poetul*, *Itinerar*, *Familia noastră*, *Generația nouă*, *Bugeacul*, *Viața Basarabiei*. Dar este interesant că la violențele “tinerilor” nu a răspuns tranșant nici un “bătrân”, provocând, în schimb, revistele de peste Prut.

“Ramoliții” din Basarabia sunt cei din “generația Unirii”, printre figurile proeminente remarcându-se Pan. Halippa, Ion Buzdugan, Sergiu Victor Cujbă, Iorgu Tudor, Teodor Vicol, Gheorghe V. Madan, Ștefan Ciobanu ș.a. Printre adepții “noii spiritualități” se manifestă impetuos Nicolai Costenco, Vasile Luțcan, Sergiu Matei Nica, Vladimir Cavarnali, Bogdan Istru, Teodor Nencev, Petre Ștefănuță ș.a.

În Basarabia anilor '30 mișcarea “generaționistă” obține o dinamizare marcantă o dată cu venirea la *Viața Basarabiei* a câtorva tineri. Liderii acestora sunt: Nicolai Costenco, Vasile Luțcan, Vladimir Cavarnali. Situația de conflict e creată de N. Costenco, care, în numărul 7-8 (anul 1934) al revistei, publică, la vârsta de 20 de ani, *Lumea veche și lumea nouă* cu un pronunțat caracter de manifest. Bineînțeles, programul noii generații de condeieri basarabeni e precizat cu orice ocazie.

Impetuosul Nicolai Costenco continuă tirul asupra bătrânilor prin *Strigătul unei generații (Viața Basarabiei, 1934, nr.10)*, *Generație tristă (Viața Basarabiei, 1938, nr. 8-9)* etc., precum și într-o puzderie de recenzii. El este susținut de Vl. Cavarnali prin *Considerații despre scriitorul tânăr (Viața Basarabiei, 1937, nr. 1-2)*, de V. Luțcan într-o mulțime de recenzii la adresa bătrânilor sămănătoriști și de bolgrădeanul Igor Ivanov, care fondează o revistă specială *Generația nouă* al cărei program e precizat în patru numere. Cu un program “generaționist” debutează și revista *Bugeacul*.

Mișcarea „generaționistă” în Basarabia a avut un larg ecou și a trezit la viață talente veritabile. Într-adevăr, „Basarabia a dat dovezi de un mare interes literar” [6, p. 968].

Mișcarea “generaționistă” a făcut multă vâlvă în Basarabia, dar, prin fronda teribilistă sau prin exaltarea mistică, prin violenta contestare a tuturor valorilor trecutului și în primul rând, a “generației “Unirii”, ea demonstrează, nu rareori, și o insuficiență acută a adevăratei spiritualități. Și totuși, mișcarea “generaționistă” – în momentele ei esențiale și în tendința ei fundamentală – nu este altceva decât o manifestare a unei crize de creștere.

Mișcarea literară din anii '20-'30, la nivelul ideologiei literare, este reductibilă, în ultimă instanță, la disputa oportunității unui sau altui model literar.

2. Poezia în metamorfoză: ipostazele eului

Poezia basarabească din anii '30 înregistrează o rapidă schimbare și radicalizare a mentalității literare. Mai cu seamă prin *noua generație* ea tinde să se sincronizeze cu poezia modernă, de *orientare reformatoare*.

Modelele consacrate ale poeziei basarabene (*clasicizante* sau *reformatoare*) pun în evidență o tipologie a eului poetic.

Tradiționalitatea sau modernitatea poeziei se relevă în funcție de doi factori: măsura în care poetul se raportează la lumea nouă și limbajul (sistemul poetic) prin care se exprimă și se explică această lume [7, p. 31].

Eminescu a influențat mereu și în sensuri diferite poezia sec. XX. Eminescu e „un etalon al poezității” [8, p. 17], un model stimulator în cele mai importante metamorfoze ale poeziei românești. Eminescu în lectura poezilor generației Unirii este în primul rând autorul poeziei Doina. Nu e întâmplător faptul că în primul număr al revistei Viața Basarabiei este reprodus fragmentul din poezia *La arme*: „Auzi... Departe strigă slabii / Și asuprații către noi:/ E glasul blândeii Basarabii / Ajunsă-n ziua de apoi. / E sora noastră cea mezină, / Gemând sub cnutul de Calmuc, / Legată-n lanțuri e-a ei mână, / De ștreang târând-o ei o duc. / Murit-au? Poate numai doarme / Ș-așteaptă moartea de la câni? / La arme! / La arme dar Români!”.

Poeții generației Unirii, lucrând în **convenția clasicizantă**, au preluat teme, motive, imagini, sintagme și tonalități din poezia eminesciană, dând niște pastișe evidente. Mai multe imnuri consacrate Unirii semnate de Sergiu Victor Cujbă, Pan. Halippa, Ion Buzdugan, Elena Dobroșinschi-Malai ș.a. merg pe linia Eminescu-Goga. Poezia generației Unirii este, în esență, o „cântare a pătimirii noastre”. În disputa dintre tradiționaliști și moderniști Eminescu, de regulă, e un punct de reper atât pentru unii, cât și pentru alții. Antieminescianismul lui Bucov, într-un sens, e și o expresie a opticii noii clase – cea proletară – asupra lumii și omului, asupra literaturii și culturii în genere.

Cele mai novatoare direcții în poezia anilor '20-'30 țin de **orientarea reformatoare**, dar dominantă e poezia **convenției clasicizante**. Orientarea tradiționalistă e reprezentată în principal de poezia sămănătoristă. Modernismul interbelic este reductibil la mișcarea simbolistă. Anume în jurul acestor două curente se structurează celelalte tendințe mai rău conturate. Astfel, reflexele parnasiene în poezia lui Petru Stati, Nicolae V. Coban, Olga Vrabie, Alfred Tibereanu ș.a. pot fi concepute ca o reacție la poezia subiectivistă, egocentristă a simbolistilor. Filonului eminescian din poezia simbolistilor i se contrapune o poezie obiectivă, centrată pe ideea „artei pentru artă”. În legătură cu aceste orientări se fac remarcabile zonele noi de poezie. Astfel, poezia basarabeană de inspirație istorică va căuta și ea **Insula lui Euthanasius**, va încerca să exploreze **mitul dacic**, reconstituind o **Arcadie autohtonă**. Parnasianismul care este o reacție la poezia romantică a apelat la trecutul grec și latin, obținându-se o osmoză de mitologii, ale căror arhetipuri se identifică în poezia lui Eminescu. În ultimă instanță, poezia străină de problemele sociale, morale sau politice la parnasienii basarabeni este una în tradiție eminesciană. Cultul frumuseții pure la poeții parnasieni din Basarabia este doar o aparență,

deoarece în subtextul acestei replici depistăm o repulsie față de poezia lipsită de rigoare estetică din cauza caracterului ei exterior prea sentimental. Aici “parnasienii” se întâlnesc cu preocupările grave ale sămănătoriștilor care au și ei un cult al lor pentru trecutul voievodal. Aceste explorări sunt dominate de viziunea eminesciană asupra trecutului. Un alt exemplu e cel cu privire la orfismul eminescian.

Poezia lui Vladimir Cavarnali este pusă oarecum sub semnul Eminescu. Poetul cântă la „o liră ne bună” sau „suavă”, răscolind energii nebănuite: „Eu voi umbri albastra nevinovăție a cerului, / Când vor porni să chiuie poemele pământurilor, / să-mi odihnesc lira suavă-n mărgăritare, / Pe jăratecul potolit și uman al tuturor stelelor” (*În slovele mele*). Orfismul, o dimensiune esențială în poezia lui Eminescu, își află la poetul basarabean o nouă interpretare. Orfeul lui Cavarnali e un profet. Pe aceeași linie pot fi identificate mai multe ipostaze ale eului poetic. De la Narcis la Hyperion – iată două ipostaze extreme ale statutului eului poetic atestat în poezia tinerei generații. Metamorfozele poeziei basarabene țin preponderent de statutul eului poetic. O tipologie a eului poetic include în primul rând pe *mesianicii, înstrăinații, deșrădăcinații, apolinicii, dionisiacii, orficii* foarte la modă în anii '20-'30. Nu sunt rare cazurile *dispariției locutorii* (Mallarmé). Înclinăm să credem că poezia basarabeană a mers pe linia Eminescu-Goga, Eminescu-Blaga, Eminescu-Arghezi, Eminescu-Barbu. Modelele consacrate Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stephane Mallarmé, Walt Whitman, Guillaume Apollinaire, Rainer Maria Rilke, Paul Valéry ș.a. sunt acreditate prin structura modernă a poeziei lui Arghezi, Blaga, Barbu etc. Excepție fac modelele Maiakovski și Esenin, ultimul dominant la Vladimir Cavarnali și ceilalți poeți bugeceni.

Poezia basarabeană în momentele ei esențiale încearcă să se orienteze spre poezia românească modernă din anii '20-'30, ce-și are sorgintea în paradigma eminesciană.

Cu toate acestea, poezia basarabeană din anii '20-'30, în cea mai mare parte a ei, este bucolică. Esența sămănătoristă sau neosămănătoristă este infuzată cu tării expresioniste sau simboliste. Adeseori în poezia unuia și aceluiași poet se intersectează liniile de forță ale celor mai incompatibile curente literare. Eclectismul acesta e foarte caracteristic celor mai reprezentativi poeți ai noii generații, dar el caracterizează și poeții generației Unirii, mulți dintre aceștia aveau puțin talent și nu erau individualități.

Ion Buzdugan este un poet sămănătorist, dar poezia sa nu este străină de tehnici și elemente expresioniste sau simboliste. Simbolismul lui Ion Buzdugan este în mare măsură modificat, dar fără a se deosebi radical de simbolismul specific literaturii de la cumpăna veacurilor. *Miresme din stepă* (1922), *Păstori de timpuri* (1937), *Metanii de Luceafăr* (1942) de

Ion Buzdugan edifică o lume imaginară pe două mituri fundamentale. Arcadia lui este a unui timp original și situată într-un spațiu dacic în care munții sunt *păstori de timpuri*, iar lumea acestei Arcadii autohtone este populată de baci și mioare. *Păstori de timpuri* este un volum bine construit. Eul poetic face o călătorie imaginară în „taina serilor, de liniști grele, / Sub bolta de vecie solitară, / Când se aprind, sus, candelile de stele, / Și sufletul e coardă de vioară, / Ce-așteaptă în taină s-o cutremuri”. Poetul ascultă suspinul de clopote cerești și la chemarea lor, din alte vremuri, edifică o lume a străbunilor adormiți în piatra dură din munții carpațini, unde „De veacuri, și-a înfipt tulpinile lui dace, / Un neam vâjnoși de ulmi, voinici stejari și pini... / Iar peste culmi mărețe și veșnice de munți, / Cu diademe de argint pe mândre frunți, / Sub roi de fulgere și nimb de curcubeu, / În sihăstria lor, de-a pururea albastră: / Tronează însuși Dumnezeu, / Veghind la nemurirea noastră!” (*Închinare*).

Faptul că sămănătorismul lui Buzdugan se adaptează la rigorile noii poezii e poemul *Suflet pribeag*, în care eul poetic se simte în fața trecutului un „dezrădăcinat”. Călătoria în Arcadia este inițiativă, de aceea lumea imaginară se clădește din legende, mituri, cronici etc. În viziunea poetului elementele realității iau dimensiuni simbolice, iar timpul este uneori „mioritizat” și „la stâna bătrână de vreme” coboară turma de zile. Ceahlăul, Cetatea veche, Bugeacul, Nistru, gorunul din Carpați definesc un spațiu al eternității, ce e cuprins de tentația contopirii cu Dumnezeu.

Ion Buzdugan este în poezia basarabeană un sămănătorist reprezentativ, dar sămănătorismul lui suportă metamorfoze substanțiale chiar și atunci când evocă figura sămănătorului: „Am pornit, în zori de zi, cu plugul, / Să trag brazda mea în primăvară; / Plugule, te-implânt adânc și ară, / Să reverse pe ogor belșugul. // Trage-mi brazda reavănă în glie, / Că-i mănos pământul țării mele: / Eu voi semăna în lanul de vecie / Grâu curat, ca boabele de stele...”. Sămănătorismul lui nu mai este îndreptat spre trecut, ci spre viitor: „Ca să-mi crească grâu în spic cât vrabia / Și la pai – ca trestia înaltă: / Din Bihor și Tisa-n Basarabia, / Un popor de grâne – laolaltă” (*Sămănătorul*). Oricare ar fi subiectul abordat, de aici încolo începutul apolinic domină Arcadia lui Buzdugan, iar poetul este un nou Mesia.

Arcadia autohtonă pentru poezii tinerei generații are alte dimensiuni. Ea este o lume reflectată într-un strop de rouă: „Un cuc și-o rândunică / au răsădit Arcadia, / cu Dumnezeu, într-o stea de rouă mică” (Bogdan Istru, *Roata anotimpurilor*). Pentru a călători în Arcadia, poezii tinerei generații se îndreaptă spre un trecut apropiat. Spațiul arcadic îl constituie satul, iar călătoria se efectuează, de obicei, într-o copilărie ferice. Un poet al imaginarului edenic este și N. Costenco. Arcadia lui

Costenco – *raiu meu*, cum zice poetul în *Prolog* la volumul *Ore* (1939) – este interiorizată. Arcadiei extravertite a lui I. Buzdugan i se contrapune o Arcadie introvertită. Unui timp îndepărtat i se contrapune un timp apropiat, unor protagoniști lineari li se aduc în prim plan contemporani cu suflete complexe. Eul poetic dionisiac este înlocuit de eul apolinic. Eul lui N. Costenco este un „înger decăzut” (*Stil*). În viziunea lui Costenco Arcadia e la Cegoreni, unde „nu este ca aiurea”. Păstorii din Arcadia lui Buzdugan sunt înlocuiți de răzeși. Aceeași viziune bucolică o atestăm în *Sat, La răzășie, Rustică*, în care elementul pictural amintește de Alecsandri. Alături de o viziune a satului cu cărăruși argintate, cu cumpene și ciuturi ce descarcă rouă, cu „Fete mari, cu fusta-n brâu, / Pânza-n falduri strâng în poale. / Dinți bălai și buze roșii, / Printre sălciile goale...” etc. poetul descoperă în Bugeac o **Arcadie în negativ**: „E imposibilă orice idilă / În vremea asta a lui Scaraot” (*Bugeac*).

Poezia lui George Meniuc și a celorlalți simbolizști întârziată este analizată din perspectiva unei Arcadii în negativ, insistându-se asupra motivelor dominante: călătoria în noapte, singurătatea, spleen-ul etc. Simbolizștii basarabeni largesc zonele de inspirație ale poeziei. Cadrul rustic și patriarhal al poeziei sămănătoriste este înlocuit prin spațiul citadin. Trecutul voievodal al sămănătorizștilor este ocupat de prezentul infernal, idilele arcadice sunt metamorfozate în „cazanul Satanei”.

Parnasianismul a fost o replică la poezia romantică. În poezia basarabeană din perioada interbelică parnasianismul s-a manifestat în simbioză cu *expresionismul* și *simbolismul*. În același timp, poezia parnasiană este negată vehement mai cu seamă de reprezentanții poeziei de orientare socială. Emilian Bucov în volumul *Discursul soarelui* (București, Șantier, 1937) include un ciclu intitulat *Devastarea Parnasului*, care cuprinde poemele *Discursul unui munte*, *Poet și proletar*, *Apusul Parnasului*, *La moartea lui M. Gorki*, *Pastel*.

Un subiect aproape deloc cercetat rămâne poezia parnasiană, care e atât de vehement negată de Em. Bucov.

În poezia basarabeană din anii '20-'30 reflexele parnasiene constituie o tendință importantă, care se dezvoltă în paralel, sau într-o osmoză bizară, cu simbolismul sau expresionismul. Parnasianismul a revigorat, a disciplinat poezia basarabeană care tinde a se constitui ca un început de sistem artistic cu tendințe contradictorii.

În ultimele două secole au existat trei mari doctrine asupra poeziei, care s-au confruntat sub diferite forme cu la fel de diferite rezultate: doctrina *imitativă*, doctrina *expresivă* și doctrina *imaginativă*.

Este dificil să vorbim de influența directă a lui Barbu asupra poeziei „parnasiene” a lui P. Stati, Alfred Tibereanu, Nicolae V. Coban ș.a. Cu toate acestea, nu putem trece peste un caz din *Sfârșitul Nord*, unde

Nicolae V. Coban vine cu reminiscențe din Barbu, vorbind despre *laponi*. Reminiscențe barbiene atestăm la doi poeți: Andrei Lupan și Al. Robot.

Un poem de Andrei Lupan *Noi și părcănenii* are un motto din I. Barbu: „țânci ursuzi, / desculți și uzi...”. Mottoul este luat din balada *După melci* (1921). Iată începutul: „Dintr-atâția frați mai mari / Unii morți / Alții plugari / Dintr-atâția frați mai mici / Prunci de treabă / Scunzi, peltici / Numai eu, răsad mai rău / Dintr-atâția, prin ce har? / Mă brodisem șui, hoinar. // Eram mult mai prost pe-atunci... // Când Păresimi da prin lunci / Cu pietrișul de albine / Ne părea la toți mai bine / Țânci ursuzi / Desculți și uzi...”. În ritm fragmentat și intonație barbiana debutează poemul lui Lupan: „... și fricosul / Ștefan Grosu / ca păstaie de chircit / cu suciți ochi la slănină / și făină / a vorbit”. O „narațiune în ramă” ca și în poemul *Riga Crypto și lapona Enigel* atestăm în poemul lui Lupan: „hăt m-am dus-m-am, măi băiete, / cărăruia, / prăvălișul, / tot de-a șuia, / tocma-n vale la Ursoaică; / păducele-s zârnă, / mai că / se rup crângi împerechete, / mestecate / cu pometul și frunzișul. // Lângă drum de fier sub scală, / unde-i borta de bursuc, / au ieșit val-vălătuc / părcăneni / cu pietre-n oală. // Sute mari veneau de-a dura, / bulbucăți și clăpăugi, / cu ciomege-n labă groase, / spumegau pojar cu gura / și eu, fugi! / prin ponoarele adânci, / tot pe brânci, / să nu-mi iasă / înainte pînă acasă.” Narațiunea lui Ștefan Grosu este reluată de eul poetic, narațiune întreruptă de dialoguri. Remarcabil este vocabularul ce amintește de cel din *Domnișoara Hus* sau *Răsturnica*. Reminiscențe barbiene aflăm în poemele cu subiecte . Uneori imaginile barbiene alternează cu cele argeziene.

Volumele *Apocalips terestru* (1932) și *Somnul singurătății* (1936) de Al. Robot sunt semnificative în contextul discuției. Și aceasta din mai multe puncte de vedere, dar cel mai important moment ține de esența ermetismului. Ermetismul lui Al. Robot e unul deliberat. Mai întâi, acest ermetism ține de un limbaj sincopat, de asociații extrem de hazardate, uneori incongruente.

Acest tip de ermetism este foarte pronunțat, în timp ce mesajul este elementar, adică fără mari profunzimi. Viziunea bucolică este supraîncărcată de elemente mitologice, istorice, culturale, livrești.

Imaginarul lui Robot se înscrie pe linia poeziei lui Mallarmé, Paul Valéry, Ion Barbu, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Ilarie Voronca. Cu alte cuvinte, poezia lui Al. Robot e centrată pe doctrina *imaginativă*. Este momentul esențial care face pe criticii epocii să definească poezia lui Al. Robot printr-o serie de paralele extraordinar de variate, dar și revelatorii în același timp.

În poezia basarabeană din anii '20-'30 un caz foarte interesant de asimilare a experienței poetice barbiene îl reprezintă Nicolae V. Coban.

Volumul *Sfârșitul Nord* este cel mai bine construit. Poetul basarabean își remodelează universul poetic după o „geometrie înaltă și sfântă”, principiu fundamental în volumul *Joc secund*.

Sfârșitul Nord este un început de constituire a unui mit poetic personal. Conștiința *construirii* volumului este preluată de la Barbu sau L. Blaga, al cărui imaginar este unul dintre cele mai coerente, mai sistematice în literatura română după *Jocul secund* de Barbu.

Reminiscențele barbiene în poezia lui Andrei Lupan, Al. Robot, Nicolae V. Coban la diferite nivele certifică orientarea poeziei basarabene spre o poetică a imaginariului, iar de aici și consecințele implicite ale statutului eului poetic. Ipostazele și măștile eului poetic din poezia de tip *mimetic* sau de tip *expresivă* sunt înlocuite cu un eu obiectivat sau ulterior obiectivizat ca la futuriști, spre exemplu, în *noi*. Cu alte cuvinte, este vorba de o *criză a eului*. Opțiunea pentru direcțiile mallarmeene și valeryste se efectuează la noi prin poezia lui Ion Barbu.

Avangarda basarabească e reductibilă la manifestări și ecouri dadaiste, atitudini futuriste și tentații suprarealiste, foarte disparate în poezia unor moderniști de structură simbolistă sau expresionistă, parnasieni sau chiar poeți de orientare socială. În presa timpului apar mai multe articole, departe de a fi programatice, dar foarte simptomatice pentru mentalitatea extremistă. Basarabenii reiau anumite directive din manifestele literare ale avangardiștilor consacrați. În această direcție se remarcă Em. Bucov, B. Istru, G. Meniuc, Eugen Coșeriu ș.a. Nelipsite de anumit interes sunt și recenziile ocazionale.

Eugen Coșeriu, polemizând cu anumite opinii despre ruptura avangardistă, insistă într-un articol, intitulat incitant *Dadaism poporan*, tocmai asupra unor surprinzătoare metafore, raporturi cauzale false, bufonerie, umor popular, cuvinte inventate, sonorități etc. Iată doar câteva mostre folclorice: „Mama ta, călugăre, / Casa mi-i pe-un bulgăre!”; sau: „Am o mândră cât un brad, / Șade-n picioare sub pat”; sau: „Ce te ții, mândră, măreață, / Că ești cât o băcuiată! / Băcuiată cu gunoi, / Ochii tăi ca la broscoi! / Băcuiată cu țărăță, / Ochii tăi cum îs la mătă!”; sau: „Da io-s neagră, roșcovană, / Merg pe drum ca o cătană”; sau: „București, oraș pe vale, / Fetele-s cu gura mare” etc. Ocupându-se de frumusețea pur verbală a poeziei poporane, de frumusețea intrinsecă a cuvintelor și de cea a dispozițiilor, de poeticul sonorității și de pitoresc, tânărul poet și cercetător amintește de jocurile de copii pe care „Arghezi a vrut să le realizeze cult în Hore.” [9, p.3]. Întru susținerea dadaismului poporan Coșeriu aduce tot felul de formule, cu aspect magic, cu vorbe obscure ca de descântec: „Umana, dumana, secura, păcura, saira, maira, sânduc, mânduc, țuc”; sau: „Miji-miji-jorca-cum ți-i porumbaca? Puchi! ”; sau: „Mihoarca-parca, țucurmei, duni, duni, dunimei, miș caș, carandaș, prinde baba iepuraș. Pi la valea Hâncului,

trece fata Turcului, c-on cojoc di moțoc, cu blăniță ca de mătă. Ieși, cucoană Catincuță!” Și încă un exemplu cu formule de doină, în diferite combinații, la care se adaugă diferite cuvinte inventate: „Am o oaie / Nabadaie; / Șade-n deal / Și bea tiutiu, / Și se roagă / Rugului, / Și se-nchină / Cucului: / Cucule, Măria Ta, / Ce-am venit la Dumneata, / Să-mi dai calul porumbac / Să mă duc peste otac, / Să-mi văd fetele ce fac. / Cea mai mare vântura, / Cea mai mică treiera; / Cu cai-mpăratului, / Cu biciu cumnatului, / Prin prejurul satului. / Rici, rici, bumburici / Dă cu chila, doftorici!” E. Coșeriu notează: „Sunt aici atâtea cuvinte care n-au nici un sens și dau totuși impresia de jovialitate, uneori de obscenitate – numai prin dispoziția sunetelor, fără a avea o haină etică. De altfel, poporul dă prea puțină importanță eticei cuvintelor. El întrebuințează toate cuvintele, la fel și injuria îi este tot atât de necesară în vers ca și metafora – când prima n-o înlocuiește și pe a doua” [9, p.3]. Ecourile din manifestele lui Tristan Tzara sunt foarte evidente. Dincolo de apărarea injuriilor, ca semn al democratizării limbajului, tânărul Coșeriu face și o filosofie a absurdului, a ludicului: „Copilul este creator involuntar de poezie. Jocul lui ritmic are nevoie de un vers care să-i semene și care să-l însoțească; de aceea copilul caută cuvinte, iar dacă n-are, inventează, le așează la întâmplare și creează un fel de dadaism absurd, fără nici o urmă de organizare și tocmai prin asta poetic. Aceste creațiuni sunt cu atât mai importante, cu cât nu sunt expresia unui sentiment, ci sunt un simplu artificiu, o fabricație – ceea ce e foarte aproape de artă” [9, p.3]. În aceste considerații se încearcă o fundamentare a unei noi arte, care trebuie centrată pe hazard, absurd, ludic, artificialitate etc. Sunt note avangardiste care, deși dispartate, se întâlnesc și la alți poeți. Un exemplu găsim chiar la A. Lupan: Părcăneni – neni, / fuga de prin buruieni, / cu broscuică, / la ursoaică; / ochi de steclă, / dinți de greblă, / nas de sfeclă, / hai, în șaică / după broaște potcovite, / Războite / cu fânină / de secară / de la moară / din Ursoaică. / Părcăneni – neni, / joacă-n vatră trei gândaci, / leagă mațe prin copaci / și-ncă iar, / și-ncă iar, / sus pe par, / în cuiabar, / ochi holbați de bulihar!.. (A. Lupan, *Noi și părcănenii*).

Versurile sunt o expresie a spiritului ce mizează pe ludicul avangardist. Oricare ar fi sorgintea acestui avangardism, poetul pare a se sincroniza cu avangardismul istoric. Un anumit tip de avangardism caracterizează toate epocile, dar în cazul dat acest avangardism este stimulat de poezia extremistă, caracterizată de libertatea absolută a gestului și limbajului, de gratuitate, hazard, artificialitate etc.

Un punct de vedere consecvent despre dărâmarea din temelii îl exprimă în repetate rânduri și cu violență Em. Bucov, unul dintre cei mai fideli futuriști în poezia română. Atât în poezie, cât și în

publicistică poetul neglijează pe V. Alecsandri, M. Eminescu. Reflectând pe marginea creației lui Maiakovski, Em. Bucov încearcă o argumentare și o definiție indirectă a modului său de a fi.

O poetică a gratuității vine în coerență linie avangardistă. În raport cu poezia avangardistă, poezia lui Em. Bucov este coerentă. Uneori poetul apelează la o regie a textului specifică suprarealiștilor, ca în cazul poeziei *Omului Ciu-Vuh-Kan Orașul Sin-Sun-San China*, unde versurile sunt construite în trei coloane. Dincolo de interferențele avangardiste, poezia lui Bucov este de orientare socială, dar destinul ei este identic cu cel al avangardiștilor care, în cea mai mare parte a lor, au aderat ulterior la mișcarea de stânga.

Reacțiile, ecourile și interferențele avangardiste în poezia basarabeană din anii '20-'30 ilustrează în condiții specifice, cu unele decalaje temporale, dar și cu certe experimentări, preocupări, la unii mai accentuate, la alții mai puțin pronunțate, pentru inovațiile de formă. Disputa dintre tradiționaliști și moderniști rămâne deschisă.

Tradiționalismul basarabean din poezia anilor '20-'30 e reprezentat de epigonii eminescieni, care cultivă *convenția clasicizantă*, de esență sămănătoristă. Acest tradiționalism e remarcabil prin exaltarea trecutului istoric, a fondului original, a spațiului și timpului dacic, a folclorului neaoș. Spiritualizarea existenței, transfigurarea particularităților sufletului și etosului basarabean a mers pe linia puternică a credinței ortodoxe, a accentuării valorilor etice. Soluțiile artistice, ipostazele frecvente ale eului poetic sunt cele specifice naturii și aspirațiilor Păstorului, Sămănătorului, Plugarului, unui nou Mesia etc. Lumea fictivă a acestei poezii e populată de ctitori de țară, de Decebal, Dochia, Pan, baci etc.

Modernismul, ca formă exacerbată de manifestare a modernității în poezia basarabeană din anii '20-'30, însușește cele mai recente forme de expresie ale spiritului novator și cumulează curente postromantice de avangardă literară. În poezia lui G. Meniuc, Vl. Cavarnali, N. Costenco, Al. Robot, Em. Bucov, M. Isanos, B. Istru, A. Lupan, T. Nencev etc. simbolismul, futurismul, expresionismul, imagismul, dadaismul, suprarealismul se află adeseori într-o osmoză particularizatoare. Statutul proteic al poetului este definit de o criză a eului poetic, manifestată prin dedublarea și multiplicarea lui.

3. Proza basarabeană și modelele ei

Resurecția sămănătorismului și a naturalismului sau drama intelectualului în proza basarabeană, preponderent rurală, își află uneori replici și expresii artistice inedite. Basarabenii sunt cei care inaugurează direcții noi în literatura română, cum ar fi cazul cu Leon Donici, primul

antiutopist în literatura română, sau cu poporanistul Constantin Stere, care, prin romanul-fluviu, instituie o scriitură ce anticipează în mai multe aspecte structura romanului românesc de astăzi. *În preajma revoluției* este **modelul romanului basarabean**. De aceea, nu ne pare bizară tentativa postmoderniștilor de a revendica și din punctul lor de vedere romanul *În preajma revoluției*. Chiar dacă basarabenilor le-a lipsit darul construcției epice, modelul romanului occidental sau cel rusesc este parțial asimilat, în cel mai rău caz, la nivel de pastişă. Modelele Balzac, Zola, Tolstoi, Dostoievski sau Proust sunt acreditate prin Liviu Rebreanu sau Camil Petrescu. Dar, în același timp, povestitorul basarabean revine instinctiv la tradiție, avându-i ca modele predilecte pe Ion Creangă, Mihail Sadoveanu sau Ion Luca Caragiale în cazul lui C. Stere și Dominte Timonu.

Pe parcursul unui secol întreg prozatorii basarabeni – înzestrați sau mai puțin înzestrați – stabilesc **relații intertextuale** cu opera lui Ion Creangă la nivel de expresii, motouri, citate ascunse, la nivel de imitație a spectacolului existențial, pastişe sau plagiat de ordin diferit.

Relații intertextuale se stabilesc cu precădere la nivel de temă, motiv, personaj, fabulație, atmosferă, discurs, spectacol carnavalesc etc. Oralitatea, erudiția paremiologică, simțul genial instinctiv al limbii și al etosului popular, plăcerea de a povesti constituie doar câteva repere ale unui model inconfundabil-Creangă.

Un pronunțat ***spiritus loci*** caracterizează mai toată proza basarabeană, dar în perioada interbelică satul și țăranul este abordat, cu precădere, din două perspective. Una e sămănătoristă, alta – naturalistă. Anume ***naturalismul*** și ***sămănătorismul***, orientări oarecum anacronice în anii '20-'30, se condiționează reciproc într-o serie de opoziții. Dacă ***sămănătorismul*** pune accentul pe patriarhalitate, paseism, regionalism, ***naturalismul*** opune nostalgiei după trecutul idilic un prezent absolut demitizat. Naturalismul insistă asupra unei lumi aflate în dezagregare. Edenului sămănătorist i se opune infernul naturalist. Ambele perspective transfigurează realitatea deopotrivă de exagerat, idilic sau grotesc, nefiresc sau unilateral, deformând-o.

În rătăcirile ei naturaliste și sămănătoriste, proza basarabeană se apropie instinctiv de folclor sau de modelul Creangă. De obicei, în cele mai diverse confruntări artistice, opera lui Creangă oferă soluții atât pentru unii, cât și pentru alții. Creangă însuși este scriitorul cel mai adaptat vieții. Antinomia adaptat-dezadaptat este subordonată opoziției sat-oraș ce corespunde într-un alt plan opoziției cultură-civilizație, iar în plan literar - opoziției autohton-european, iar Creangă este modelul cel mai fascinant la diferite nivele.

În anii '20-'30 rămâne profund eronată orientarea speculativă conform căreia ***modelul ontologic al omului românesc*** trebuie căutat

exclusiv în folclor, la sat, doar în *țăranul român* etc. “Cu această logică, susține Adrian Marino, un țăran analfabet este, sau poate fi, mai “român” decât un orășean, nu mai puțin român, dar cultivat.” [10, p. 138]. Această teză este reactivată de sămănătoriști și naturaliști. În timp ce sămănătoriștii îi dau acestei teze conotații pozitive, naturaliștii îi acordă semnificații negative.

Chiar și proza basarabeană de inspirație citadină, cu protagoniști intelectuali, este copleșită de nostalgiile trecutului, rezolvând corelația adaptat-dezadaptat în favoarea regăsirilor de sine ale personajelor în “cercul original al naturii”(M. Cimpoi). Este cazul lui Ioan Sulacov, care, după *Însemnările unui flămând* (1936), involuează în *Studentul din Bugeac* (1938) și *Fiul poporului* (1939).

Cedează în fața noilor realități și personajele nu prea bine încheiate din romanele *Dar anii trec...* (1936), *În drumul nostru* (1933), *Înapoi* (1935) de Nicolae Spătaru. Mihai Dragu din *Dar anii trec...* și Ion Pruteanu din *Înapoi* sunt niște dezrădăcinați.

În proza basarabeană interbelică Gh. V. Madan este scriitorul cel mai aproape de modelul crengian. Volumele lui de proză *Răsunete din Basarabia* (1935) și *De la noi din Basarabia* (1938) au suscitat frecvente și ample comentarii în epocă, iar *Lelița Paraschița, Pățania lui Irimia Pârțag*, alături de *Ciboțelele lui Ionel*, pot concura într-o antologie a prozei scurte românești.

Proza basarabeană de factură modernă este reprezentată mai cu seamă de Leon Donici.

O dată cu editarea volumului antologic *Marele Archimedes* (1997), imaginea personalității lui L. Donici obține noi dimensiuni. Dar chiar și astăzi, după această valoroasă și importantă recuperare, rămâne îndreptățit dezideratul exprimat acum șapte decenii de Eugen Lovinescu: “Opera lui Leon Donici ar trebui adunată, din ea s-ar vedea un talent de care volumul său asupra Rusiei bolșevice nu ne poate da decât o slabă idee” [11, p. 59].

Leon Donici este un antiscriitor. *Marele Archimedes* anticipează o întreagă literatură a antiutopiilor, centrate pe critica totalitarismului comunist în secolul al XX-lea. *Marele Archimedes* mai este și o replică de creație dată unui soi de “nouă literatură”, care de la începutul secolului a propagat utopiile revoluției, care a însângerat lumea și a mutilat destinele a sute de milioane de oameni. Din perspectiva *Marelui Archimedes* într-o altă strălucire apare și întreaga operă a lui Leon Donici. În contextul utopiilor despre “revoluția rusă” sau “visătorul din Kremlin” (Herbert George Wells), Donici polemizează cu un tip de literatură, pretins documentaristă.

În contextul utopiilor despre revoluția rusă cartea lui Donici face un sever rechizitoriu comunismului incipient și dezvăluie lucid un

antimodel al normalității umane. *Marele Archimedes* al lui Donici este o antiutopie ce avertizează lumea despre esența regimului totalitar și consecințele lui asupra omului, asupra relațiilor umane, e o anticipare a binecunoscutului azi *homo sovietikus*.

Romanul *În preajma revoluției* de Constantin Stere este analizat în contextul modelelor prezumtive. Primele cinci volume - vol. I. *Smaragda Theodorovna*; vol. II. *Copilăria și adolescența lui Vania Răutu* (1931); vol. III. *Lutul* (1932); vol. IV. *Hotarul* (1933); vol. V. *Nostalgia* (1934) - modelează realități din Rusia, celelalte trei - vol. VI. *Ciubărești* (1935); vol. VII. *În ajun* (1935); vol. VIII. *Uraganul* (1936) - țin de “patria ideală”, România. Realitățile naratoriale pe parcursul celor opt volume suferă metamorfoze substanțiale. În funcție de spațiu și timp, “memoria epică” (P. Constantinescu) îi oferă lui C. Stere un model literar sau altul. Imagologia acestor două civilizații (culturi) dictează predominanța modelului literar rusesc sau modelului literar românesc în această amplă construcție romanescă. În definirea romanului critica a fost și ea tentată să identifice modelul prezumtiv. Începând cu Octav Botez, romanul este comparat mai întâi din punctul de vedere al specificității genului cu *Jean Cristophe* al lui Romain Rolland (pe atunci cartea zilei) și *Wilhelm Meister* de Goethe. Aceasta nu pentru că Stere în repetate rânduri și-a exprimat admirația pentru aceste opere. De altfel, referințele la operele lui R. Rollan și Goethe devin chiar în epocă un loc comun al criticii, argumentele fiind de prisos. Aceasta nu ar fi “liniștea povestirii” (acel “clasicism” de care va vorbi Ș. Cioculescu), nici psihologismul. I se pare că “însușirea particulară a romancierului Stere este deci memoria epică”, acea capacitate de a surprinde în tipologia lor genuină și irepetabilă personajele, oricât de episodice ar fi ele. Stere nu ar fi înrudit nici cu Balzac, nici cu Zola, nici cu Dickens, nici cu Dostoievski, nici cu Proust, cum s-a afirmat în nenumărate rânduri. “Formația sa literară este, cu siguranță, legată de epica rusă, dar exclusiv de cea tolstoiană. Asemănarea dintre *În preajma revoluției* și *Ana Karenina* se impune firesc, în ceea ce am numit memoria epică. După cum în romanul lui Tolstoi, în jurul unei drame morale, se conturează o întreagă societate, în jurul destinului lui Vania se-ntretaie câteva sute de personaje” [12, p. 574]. Bildungsromanul începe ca atare cu volumul al doilea cu educații sentimentale, cu probleme dintre *părinți* și *copii* (ca la Turghenev). Odiseea existențială a protagonistului își află modele literare neobișnuite. Vania Răutu este, până a se întoarce din Siberia la Năpădeni, un Ulise, dar și un Don Quijote, un cavaler rătăcitor, dar și un Don Juan involuntar, chiar și un Cain la înecul fratelui mai mic. Finețea descriptivă a lui C. Stere are ceva din arta portretistică a lui Tolstoi și Balzac.

Vizitând înalta societate basarabeană, Iorgu Răutu, în “caleașca hodorogită”, apare ca un Cicikov din *Suflete moarte*. Cel puțin, descrierile conacelor, figurilor pitorești amintesc mult de arta lui Gogol.

Masa de creativitate, ceea ce îl impresiona pe Stere la Tolstoi, constituie caracteristica fundamentală a romanului În preajma revoluției.

În câteva ipostaze, Smaragda Theodorovna este o Ana Karenina, mai cu seamă în relații intime, în viața conjugală, în drama casnică. Din perspectiva aparențelor și esențelor, Smaragda Theodorovna este o Madame Bovary. Dar în “momentul esențial (când la moartea fiicei ei Sonia Smaragda Theodorovna se convertește brusc din cauza remușcărilor, dintr-o fată cochetă în austeră stăpână a Năpădenilor) este și el, mai degrabă stendhalian, asemănător cu criza doamnei de Renal din *Le Rouget et le Noir*” [13, p. 234]. Imagologia Rusiei cuprinde mai multe viziuni. Siberia e văzută fie într-o viziune turgheneviană (descrierea naturii, conacelor), fie dostoievskiană (descrierea penitenciarelor, care alteori au proiecție dantescă). Din punctul de vedere al construcției imagologiei României este revelator mai ales volumul *Ciubărești*, care întruchipează formele maioresciene într-un chip caricatural. Numeroase sunt și dialogurile de natură caragialescă. În concluzie, romanul lui Stere poate fi privit nu numai ca un roman mimetic, dar (poate chiar în primul rând) și ca un text în discuție cu alte texte. Anume intertextualitatea, în cazul dat, ne pune în evidență abundența de modele, adică “memoria epică”, dar și maniera scriiturii unui mare artist cu o puternică forță de creație.

Romanul basarabean din anii '30 alternează între formula tradițională și structura modernă. Este concludent pentru mai mulți basarabeni **modelul rebrenian de construire a romanului**. Dominte Timonu, B. Jordan, Sabin Velican, Nicolae Gh. Spătaru, Mihail Curicheru preiau în romanele lor modelele constructive, teme, motive, situații, conflicte, personaje sau caractere, acestea lunecând nu arareori în *pastișe*.

Tematica rebreniană constituie substanța romanelor *Pământ viu* de Sabin Velican, *Pământul ispitelor* și *Satele* de B. Jordan, *Dar anii trec*, *În drumul nostru*, *Înapoi* de Nicolae Gh. Spătaru, *Al nimănu* de Dominte Timonu, acesta din urmă realizând o *pastișă* la nivel de construcție.

Construcția romanului *Al nimănu* are o formă închisă. Drumul vine să sugereze realizarea acțiunii în satul Recea, într-o lume plină de sens, dar stăpânită de iluzii inocente, cu drame și tragedii tipice satului românesc dintre cele două războaie.

Asemenea lui Rebreanu, Dominte Timonu s-a apropiat de descoperirea lui Dumnezeu. D. Timonu a preluat modelul romanului rebrenian, arta narativă, tehnica “pașilor mici”, adică principiul teleologic de construcție a romanului. Nu mai puțin concludentă e și

Lizica, personaj care pentru Victor Crăișor devine “femeia fatală” din romanele rebreniene sau sentimentul înstrăinării, devenit obsesiv în romanul *Al nimănu*, un roman al protagonistului fără de casă. De aici și psihologia inadapabilului specifică “dezrădăcinaților”.

Retrospectiva nu e introdusă doar din rațiuni de subiect, ci mai mult este exploatată ca *eveniment de conștiință*.

Victor Crăișor își trece în revistă viața întocmai ca Apostol Bologa, după judecarea lui Svoboda. În maniera lui Rebreanu, nararea amintirilor se face la persoana a treia, ordonat și cronologic, de către un narator din afară. Și arta compoziției *Al nimănu* e una în care se încearcă noua tehnică rebreniană, care totuși nu e asimilată la un grad susținut, dar nici original, creator. Retrospectiva în ordine cronologică a biografiei este proiectată nu din perspectiva personajului, ci din cea a naratorului, ca și în *Pădurea spânzuraților*. La 1937, când apărea *Al nimănu* de D. Timonu, sondajul psihologic în romanul românesc cunoaște alte metode chiar la L. Rebreanu, ca să nu amintim de experiența Hortensiei Papadat-Bengescu sau a lui Camil Petrescu.

Revelator este și *Pământul ispitelor* (1935) de B. Jordan.

Romanul basarabean din anii '30 se schimbă progresiv și substanțial în sensul modernității argumentate de Camil Petrescu în *noua structură*. Este timpul când modelul rebrenian are deocamdată o prezență tutelară, dar care începe să-și piardă prestigiul de altădată. Eforturile de înnoire românească sunt evidente la toate nivelele, dar cele mai temeinice inovații se produc cu precădere în *tehnica narativă* și *fondul existențial*. Cu alte cuvinte, romanul se face notabil printr-o nouă psihologie și filosofie a vieții. El devine important prin *personaj*, *intrigă* și *construcție*. Dar tocmai aceste elemente intrinseci ale genului sunt treptat subminate, bulversate și revizuite radical, iar o dată cu aceste metamorfoze se încearcă o desprindere manifestă de naturalismul atât de caracteristic romanului interbelic.

Romanul basarabean, în pofida unui atașament manifest față de formele consacrate, încearcă să se delimiteze de bestialitatea naturalistă, de didacticismul sămănătorist, însă, cu mici excepții, nu reușește să se ridice la rigorile genului, continuând să rămână un roman minor cu o zonă de sondare preponderent rurală, cu un erou copleșit de nevoile materiale ale existenței.

Romanele *Însemnările unui flămând* de I. Sulacov, *În ghearele Vulturului* de L. Dolenga și *Muzic-hall* de A. Robot, dincolo de insuficiențele lor, sunt reprezentative în sensul asimilării unei *noi structuri*.

În spațiul basarabean, *Însemnările unui flămând* de Ioan Sulacov este primul și cel mai caracteristic *roman al autenticității*. Romanul lui I. Sulacov are în centru un *caz* și ține de literatura *dosarelor de*

existență. “Însemnările” interesează, mai întâi, prin structura omenescului, prin elementele autobiografice, prin zguduitoarea autenticitate a trăirilor unui tânăr.

Însemnările unui flămând încearcă asimilarea **tehnicii punctelor de vedere** ilustrate de Camil Petrescu la modul ostentativ în romanul *Patul lui Procust*. Ioan Sulacov, după exemplul lui Camil Petrescu, recurge la naratorul neprofesionist pentru a intensifica naturalețea discursului. Povestirile intercalate, fie confesiuni ale personajelor secundare, fie biografii retrospective sau digresiuni, a căror unitate nu este asigurată decât de permanența personajului protagonist, edifică o nouă construcție a romanului cu o nouă structură, în care “conținutul faptic al conștiinței” reorganizează compoziția. În noul roman intriga nu mai are importanța pe care o deține în romanul de tip tradițional. Instaurarea concretului duce la “o adevărată abolire a “compoziției” clasice.

Nelipsit de interes în sensul asimilării unei noi structuri este și romanul *În ghearele Vulturului* (1937) de Lotis Dolenga. În fond, aceleași procedee ale tehnicii autenticității, atestate în romanul lui I. Sulacov, sunt practicate și de Lotis Dolenga, dar cu mai puține deosebiri ce țin de temporalitatea și condiția existențială a protagoniștilor.

Romanul lui Al. Robot, în raport cu *Însemnările unui flămând* și *În ghearele Vulturului*, este, prin modul de însușire ale noilor tehnici și strategii narrative, mai puțin semnificativ. Modern însă este faptul că Al. Robot explorează din plin subconștientul. Lumea e debusolată, deconcertantă, panerotică. “Actorii de music-hall sunt simpli aventurieri, iar viața lor e un teatru”. Existența e un turneu, un music-hall, o mascaradă generală. Perspectiva freudistă în comportamentul protagonistului Ygor, care e o “excepție de sensibilitate”, deschide largi disponibilități în jocul instinctelor, obsesiilor, fantomelor trăirii lui intense. Neliniștile erotice sub semnul complexului lui Oedip sunt abordate dintr-o perspectivă narativă obiectivă. Pe alocuri atestăm abandonarea perspectivei obiective, exterioare în favoarea perspectivei interioare, subiective.

Bineînțeles, nu avem pretenția de a fi epuizat mulțimea aspectelor și problemelor pe care le pune proza basarabească din anii ‘20-’30. Din mai multe unghiuri de vedere, s-au ales cele adecvate prozelor lui Gheorghe V. Madan, Leon Donici, Constantin Stere, Dominte Timonu, Ioan Sulacov, Lotis Dolenga, Al. Robot. Pentru scriitorul basarabean problema sincronizării, foarte stringentă și astăzi, implică imanent **autohtonizarea creatoare a modelelor literare**, asimilarea experienței artistice a marilor înaintași, însușirea tehnicilor și strategiilor narrative, a principiilor construcției epice. Disputa dintre tradiționaliști și moderniști e reductibilă, în ultimă instanță, la dialogul textelor. Anume fenomenul intertextualității este acela care salvează uneori prozele basarabene

fascinate de modelele Ion Creangă, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, prin care sunt acreditate modelele Tolstoi, Balzac, Zola, Proust, Dostoievski, L. Andreev etc.

Romanul basarabeian din anii '30, chiar și cel mediocru, încearcă să asimileze o nouă structură, el se vrea la curent cu inovațiile referitoare la tehnica narativă și fondul existențial al romanului românesc.

Proza basarabeiană pune accentul mai cu seamă pe valorile etice. În genere, scriitorul basarabeian e un *mesianic*, un *homo ethicus*, dar prin Gheorghe V. Madan, Leon Donici, Constantin Stere și Al. Robot proza basarabeiană este remarcabilă și sub raport *estetic*.

Literatura basarabeiană din anii '20-'30 stă *sub semnul ideii de sincronizare*. Disputele literare se duc în jurul modernismului și tradiționalismului. Evoluția literaturii basarabene cuprinde principalele elemente înnoitoare, în poezie, proză, critică, accentuate în *doctrina lovinesciană*.

Tradiționalismul basarabeian, cu atașamentul său excesiv față de valorile trecutului, văzute global și în opoziție cu cele noi, este o reacție violentă la modernismul timid al unor simbolisti, expresioniști, veniți în literatură în anii '30.

Atitudinile tradiționaliste sunt alimentate de regionalismul cultural, de mentalitatea conservatoare în fața civilizației industriale ce dezvoltă un nou tip de viață urbană. Lumea nouă înlocuiește brutal vechile forme de cultură și civilizație, lupta se dă în toate domeniile vieții politice, sociale, economice, culturale, literare. Tradiționalismul basarabeian este reductibil la sămănătorismul defunct. Literatura basarabeiană în anii '20 se află într-un proces asincron, retardat față de tendințele literaturii române, tot așa cum literatura română timp îndelungat s-a aflat pe o treaptă inferioară de evoluție în raport cu alte literaturi occidentale. Tradiționalismul interbelic argumentează din diferite perspective câteva idei comune privind autenticitatea culturii, spiritul autohton, corelația dintre cultură și civilizație, vechimea poporului român, substratul ei latin sau trac. Tradiționalismul basarabeian mai este conceput și ca o probă de supraviețuire spirituală în avalanșa transformărilor radicale, ce modifică specificul național în sensul artificializării. În același timp, încetarea influenței sămănătoriste a determinat pe unii publiciști să considere că satul nu mai interesează din punct de vedere literar. Vechiul tradiționalism sămănătorist este completat cu tezele gândiriste privind credința ortodoxă. Tradiționalismul ortodoxist respinge spiritul patruzeciocrist, *legenda latinistă*, pronunțându-se în favoarea *fondului tracic și slav*.

Disputa dintre tradiționaliști și moderniști la nivel ideologic se dă între sămănătorști și simbolști. Conectarea la marele flux al literaturii române se încearcă prin sincronizările simboliste. Împrumutul de forme, tipare, în care e turnată viața basarabenilor, suscită mai multe polemici, insistându-se asupra ideii că formele sunt fără conținut. Necesitatea dezvoltării organice în literatura basarabească pune în evidență relațiile antitetice dintre *europenism și autohtonism*, dintre *raționalism și iraționalism*, accentuându-se aspectul *etic sau estetic*.

Direcția autohtonistă a literaturii de aici e susținută și promovată de revista *Viața Basarabiei*. Tradiționalismul acestei reviste e deschis, receptiv, asimilator. O influență copleșitoare asupra modernizării literaturii basarabene o are mișcarea „generaționistă”.

Viața Basarabiei se situează de la început pe o linie tradițională, apărând *românismul*, adică ceea ce este specific *sufletului național*, vieții autohtone. Articolul de program al revistei începe cu formula sincronistă: „Procesul de adaptare la noile stări de lucru, pe care îl trăiește Basarabia după Unire cu Patria, nu s-a terminat încă”. Poziția este mai veche în cultura noastră. Accentuând ideea rupturii dintre civilizație și cultură, N. Costenco, V. Luțcan ș.a. demonstau că între formulele de viață, împrumutate din Occident, și sufletul poporului basarabean există o incompatibilitate de sens. De la sămănătorism s-a preluat ideea că *istoria și folclorul* sunt domeniile relevante ale specificului unui popor. Vechilor factori ai specificității noastre naționale li se adaugă unul nou, de factură spirituală – *credința religioasă-ortodoxă*. Ca și gândiriștii, publiciștii basarabeni consideră religiozitatea un element esențial al sufletului românesc.

Tradiționalismul basarabean din poezia anilor '20-'30 e reprezentat de epigonii eminescieni care cultivă „convenția clasicizantă”, de esență sămănătoristă. Acest tradiționalism e remarcabil prin exaltarea trecutului istoric, a fondului original, a spațiului și timpului dacic, a folclorului neaoș. Spiritualizarea existenței, transfigurarea particularităților sufletului și etosului basarabean a mers pe linia puternică a credinței ortodoxe, a accentuării valorilor etice. Soluțiile artistice, ipostazele frecvente ale eului poetic sunt cele specifice naturii și aspirațiilor Păstorului, Sămănătorului, Plugarului, unui nou Mesia etc. Lumea fictivă a acestei poezii e populată de ctitori de țară, de Decebal, Dochia, Pan, baci, urieși etc.

Modernismul, ca formă exacerbată de manifestare a modernității, în poezia basarabească din anii '20 -'30 însușește cele mai recente forme de expresie ale spiritului novator și cumulează curente postromantice de avangardă literară. În poezia lui G. Meniuc, Vl. Cavarnali, N. Costenco, Al. Robot, Em. Bucov, M. Isanos, B. Istru, A. Lupan, T. Nencev etc. simbolismul, futurismul, expresionismul, imagismul, dadaismul,

suprarealismul se află adeseori într-o osmoză particularizatoare. Statutul proteic al poetului este definit de o criză a eului poetic, manifestată prin dedublarea și multiplicarea lui.

La *Viața Basarabiei* s-au promovat tinere talente care au imprimat tendințe moderniste literaturii de aici. Au fost lansate nume noi: N. Costenco, Vl. Cavarnali, M. Isanos, N. V. Coban, V. Luțcan, B. Istru, Sergiu Matei Nica, T. Nencev, Iacob Slavov, Sergiu Sârbu, Al. Robot ș.a.

Modernizarea literaturii basarabene se centrează pe ideea lovinesciană a existenței unui *spirit al veacului*. Nu întâmplător, G. Meniuc, într-un eseu despre poezia lui Vl. Cavarnali, evidențiază cu insistență „un nou Ev - Mediu”, „o epocă nouă”, „o nouă spiritualitate”.

În condițiile în care există decalaje între literaturi literatura basarabeană adoptă modele superioare, avansate, care stimulează crearea unui fond propriu, specific basarabean. Fenomenul *formelor fără fond* conferă literaturii basarabene noutate și modernitate. *Forma nouă este umplută cu un conținut autohton*.

Dintr-o perspectivă lovinesciană, *sincronizarea literaturii basarabene* cu *spiritul veacului*, cu *ritmul de dezvoltare a propriei societăți*, cu *ideile, forțele și problemele ei* a condiționat *trecerea de la o literatură cu tematica preponderent rurală la o literatură de inspirație urbană*. Se sincronizează atât tradiționaliștii, cât și moderniștii.

Proza basarabeană, fascinată de modelele consacrate, este dominată de un *spiritus loci*. Se dezvoltă romanul analitic, se intelectualizează nu numai poezia, dar și proza, *se modifică structura și lumea romanului basarabean*. Antinomia eroi *adaptați - dezadaptați*, subordonată opoziției *sat-oraș*, ilustrează *modelul ontologic al omului românesc*, care nu este căutat exclusiv în folclor, la sat, doar în țăranul român.

Gh. V. Madan este scriitorul cel mai aproape de modelul crengian. Leon Donici reprezintă plinar proza basarabeană de factură modernă și este o conștiință antiutopistă. C. Stere afirmă *modelul basarabean al romanului*. Modelul rebrenian e asimilat de Sabin Velican (*Pământ viu*), B. Jordan (*Pământul ispitelor, Satele*), N. Gh. Spătaru (*Dar anii trec, În drumul nostru, Înapoi*), D. Timonu (*Al nimănuî*) ș. a. Modelul camilpetrescian e ilustrat de I. Sulacov în *Însemnările unui flămând*, Lotis Dolenga în *În ghearele Vulturului*, Al. Robot în *Music-hall*.

Literatura basarabeană din anii '20 -'30, *în tendința ei de sincronizare*, a încercat să depășească spiritul provincial, subliniind necesitatea de înnoire, de integrare cu literatura română. Problema sincronizării rămâne și astăzi de o stringență deosebită, deoarece teroarea istoriei, atât de cumplită în Basarabia, a avut în plan artistic un impact decisiv și a marcat profund profilul ontologic al scriitorului basarabean.

Referințe bibliografice

1. N. Costenco. *Societatea scriitorilor basarabeni // Viața Basarabiei.* – 1936. – Nr. 9.
2. B. Cioculescu. *Tradiționalismul interbelic și perspectivele sale ideologice în: Atitudini și polemici în presa literară interbelică.* – București, 1984.
3. N. Costenco. *Literatura basarabească de astăzi // Viața Basarabiei.* – 1937. – Nr. 5-6.
4. V. Luțcan. *Ideologii basarabene // Viața Basarabiei.* – 1934. – Nr.12.
5. E. Cioran. *Schimbarea la față a României.* – București, 1990.
6. G. Călinescu. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent. Ediția a II-a, revăzută și adăugită.* – București, 1986.
7. A se vedea: A. Mușina. *Eseu asupra poeziei moderne.* – Chișinău, 1997.
8. Ioana Em. Petrescu. *Eminescu și mutațiile poeziei românești.* – Cluj-Napoca, 1989.
9. E. Coșeriu. *Dadaism poporan // Jurnalul literar.* – 1939. – Nr. 49 (3 decembrie).
10. A. Marino. *Biografia ideii de literatură.* Vol. 5, Secolul 20, (Partea III). – Cluj-Napoca, 1998.
11. E. Lovinescu. *Moartea lui Leon Donici // Sburătorul.* – 1926. – Nr. 6.
12. Apud: Z. Ornea. *Viața lui C. Stere.* Vol. 2. – București, 1991.
13. N. Manolescu. *Romanul lui C. Stere.* – În: *Constantin Stere. Victoria unui înfrânt.* Ed. îngr. de M. Teodorovici. – Chișinău, 1997.