

**SUMAR:**

**ESEU LITERAR**

SERGIU PAVLICENCU. Postmodernismul și "sfârșitul literaturii" /

**TEORIE LITERARĂ**

ANATOL GAVRILOV. Conceptul de roman la Garabet Ibrăileanu /

LUMINIȚA BUȘCĂNEANU. Pentru o definiție cromatică a simbolismului /

VLAD CARAMAN. Ipostaze ale personajului în romanul lui Constantin Stere

LUMINIȚA BUȘCĂNEANU. Despre tehnica simbolistă /

FELICIA CENUȘĂ. Perspectiva cititorului în proza contemporană /

**POETICĂ**

MIHAIL DOLGAN. Oximoronul în discursul poetic contemporan

(Valențele lui sugestiv-expresive) /

GRIGORE CANȚĂR. Totul este scriitură, totul pare un intertext /

ELIZA BOTEZATU. Marin Sorescu: poezia despre creație și creator /

LILIA LUPAȘCU. Note privind po(i)etica jurnalului /

ANGELA SÂNGEREANU. Motivul vânătorii la Constantin Stamati-Ciurea /

**LITERATURĂ CONTEMPORANĂ**

MIHAI CIMPOI. Faust sau Don Juan (Filosofia exilului) /

LUMINIȚA BUȘCĂNEANU. Ocultarea sacrului. Poezia ca "sacerdonțiu". Inițierea  
prin iubire /

GHEORGHE TĂNASE. Teme și motive folclorice în creația sadoveniană /

GALINA IONESI. Inadaptatul în *Patul lui Procust* de Camil Petrescu /

LILIA LUPAȘCU. *Jurnalul* lui Mircea Eliade între confesiune și proiect critic /

GRIGORE CANȚĂR. Poeți basarabeni sub presiunea intertextualismului /

**RECONSIDERĂRI**

ALEXANDRU BURLACU. Parnasul și "parnasienii" basarabeni /

ALINA CIOBANU. Vladimir Cavarnali: tentația sincronizării /

ALIONA GRATI. Lotis Dolënga: în căutarea formulei poetice /

ALINA CIOBANU. Reminiscențe moderniste în poezia lui Teodor Nencev /

ALIONA GRATI. Un crin al Basarabiei: Liuba Dimitriu /

**PROFIL LITERAR**

ANGELA SÂNGEREANU. Un romantic întârziat și solitar, C. Stamati-Ciurea /

**LITERATURĂ COMPARATĂ**

VICTORIA BARAGA. Lumea din Macondo și axiologia ei /

GABRIELA TOPOR. Erosul la Pușkin și Eminescu /

TATIANA CIOCI. Riscurile abordării operei unui scriitor în viață /

GABRIELA TOPOR. Coloritul moldovenesc în scrisul romanticilor ruși /

## **TRADUCERE ȘI RECEPTARE LITERARĂ**

DUMITRU APETRI. Receptarea literaturii ucrainene în Republica Moldova între anii 1924 și 1984 (Calitatea traducerilor prozastice) /

## **DISOCIERI**

VICTORIA BARAGA. Cronica scrierilor lui Gabriel García Márquez /

OLGA IRIMCIUC. Aspecte comparativiste în critica lui Mihai Cimpoi /

LILIA GASCIUC. sEMnul peGAsului PĂmântean sau o șansă a literaturii din Basarabia /

ALIONA GRATI. Variațiuni despre *spiritus loci* /

## **MITOLOGIE, ETNOLOGIE, FOLCLORISTICĂ**

VICTORIA BARAGA. Despre un anume echilibru în tipologia figurilor mitice /

LORETTA HANDRABURA. Sisteme de gândire și coordonate spirituale în superstițiile românești /

## **MISCELANEU**

OLGA ȘISCANU. Descrierea în romanul *Risipitorii* de M. Preda /

VALENTINA CIOBANU. Conceptul de funcție sintactică /

## **OCHEANUL ÎNTORS**

ANGELA SÂNGEREANU. Romanul *Insula Sagalin* de C. Stamati-Ciurea /

ALINA CIOBANU. Constantin Stere și bildungsromanul său /

DORINA SURUGIU-NEGREL. Octavian Goga și renașterea basarabeană /

PETRU NEGURĂ. Mediul literar între căutare identitară și politică națională. Basarabia anilor '30 /

---

Redactor-șef:

Alexandru Burlacu, **doctor habilitat în filologie**

Redactor-șef adjunct:

Tatiana Cartaleanu, **doctor în filologie**

Colegiul de redacție: Alexandra Barbăneagră, **doctor în filologie**, Victoria Baraga, **doctor în filologie**, Nicolae Bilețchi, **doctor habilitat în filologie**, **membu corespondent al A.Ș.M.**, Eliza Botezatu, **doctor în filologie**, **profesor universitar**, Petru Butuc, **doctor în filologie**, Mihai Cimpoi, **doctor habilitat în filologie**, **academician al A.Ș.M.**, Alina Ciobanu, **doctor în filologie**, Mihail Dolgan, **doctor habilitat în filologie**, **membu 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](mailto:creangalitrom@moldova.cc)**

Sergiu Pavlicencu

Postmodernismul și “sfârșitul literaturii”

Deși discuțiile în jurul postmodernismului încă nu s-au încheiat (cel puțin la noi, unde toate noutățile ajung și se asimilează cu întârziere), se aud voci care îl declară drept un fapt deja consumat, căruia i-a luat locul ceea ce s-a numit post-postmodernism. Astfel înțelegând lucrurile, nici apariția unor opere de talent nu ar mai putea adăuga aproape nimic nou la cunoștințele și închipuirile noastre despre postmodernism. În acest caz ar trebui să vorbim despre epuizarea unui anume tip de cultură și de mentalitate, iar după o perioadă de reproducere inerțională a diferitelor trăsături ale modului postmodernist de gândire și de creație, dacă nu se va observa depășirea acestei stări și conturarea unor fenomene literare noi, s-ar putea crea impresia că urmează sfârșitul. Teza despre “sfârșitul literaturii” a și început să fie promovată, pentru că, dacă nu se vor produce niște schimbări, niște mutații radicale, literatura ar putea să-și piardă importanța pe care a avut-o dintotdeauna în viața omenirii.

Poststructuralismul, deconstrucționismul, postmodernismul au imprimat literaturii din ultima vreme o nouă dimensiune, au lărgit orizonturile acesteia și i-a pus pe scriitori în fața unor probleme extrem de complexe și, cine știe, poate irealizabile: necesitatea formării unui mod nelinear, pluridimensional de gândire artistică la scara unor întregi epoci istorico-culturale, însușirea tuturor tipurilor de scriitură, coexistența în același autor a scriitorului și a filosofului (criticului, istoricului, culturologului etc.), căutarea unor mijloace de redare a pluralității adevărului, de modelare a unor lumi posibile, de înnoire a literaturii, al cărei nivel intelectual ar corespunde reprezentărilor tot mai complicate despre univers, probleme pe care postmoderniștii numai au început să le abordeze și pe care nici pe departe nu le-au epuizat. E vorba, probabil, despre niște probleme majore a căror abordare și soluționare ar necesita o întreagă epocă istorico-culturală, astăzi aflându-ne doar la începutul formării acestei noi mentalități culturale.

Prin ceea ce au reușit să facă până acum, postmoderniștii au zdruncinat temeliiile dogmatismului și ale falogocentrismului în domeniul cunoașterii, opunându-le o concepție relativistă și pluralistă. Ei au spulberat utopiile dominante ale secolului al XX-lea, adresându-se subconștientului colectiv și încercând să-l cunoască mai bine pe om. Arta postmodernistă a demonstrat avantajul principiului ludic și hedonist față de cel productiv, a introdus un suflu nou în mișcarea feministă, dar, totodată, a continuat și a aprofundat ideile și concepțiile deja existente în patrimoniul culturii umane. Toate acestea vorbesc despre o adevărată breșă în sfera gândirii, a cunoașterii, a

creației artistice. Dar și postmoderniștii par a se opri în fața unor probleme neelucidate încă până la capăt de filosofia postmodernă aflată în continuă constituire, printre acestea evidențiindu-se crearea unei noi imagini a universului, problema sensului vieții și a eticii postmoderniste, căile și principiile postmodernizării comunității mondiale etc. Tocmai pornindu-se de la aceasta, unii autori postmoderniști au lansat ideea că literaturii i-ar putea veni “sfârșitul”, că ea ar dispărea pentru un secol sau o epocă întreagă. Aceasta ar însemna că literatura s-a îndepărtat prea mult de realitate, că a epuizat toate tipurile cunoscute de reprezentare artistică, fiind istovită, sleită de puteri, necesitând un răgaz, pentru a-și reveni, dar într-o formulă cu totul nouă.

Un alt fenomen care ar putea determina “sfârșitul” literaturii este elaborarea tot mai intensă a tehnologiilor realității virtuale a computerului, care deschide perspective pentru crearea unei arte interactive. Ne așteaptă computerizarea actului de creație și a literaturii în general, ceea ce ar însemna sfârșitul culturii cărții, pentru că locul cărții tot mai mult îl ia discheta computerului. Computerizarea literaturii se va răsfrânge asupra caracterului creării operei literare și asupra caracterului lecturii ei. Numărul diferitelor versiuni ale textului citit va crește la infinit, textul pierzându-și orice stabilitate, căci va apărea de fiecare dată ca unul nou. Deși, trebuie să o recunoaștem, literatura postmodernistă este pregătită pentru asemenea mutații.

Situația ce se conturează ca una probabilă și posibilă ne face să ne gândim la literatura viitorului. Cum va fi ea? De unde și de la ce va începe? Va continua ceva din tradiția acumulată până acum? Și dacă da, ce? Cei care trăiesc pentru literatură și din literatură nu se poate să nu se fi gândit măcar o singură dată la aceste lucruri. Ar trebui, totuși, să rămânem optimiști. Postmodernismul nu a întins o punte doar spre trecut, ci și spre viitor. Și poate nu întâmplător se vorbește, în legătură cu literatura viitorului, despre o tranziție de la categoria finitului la cea a primarului, elementarului, apelându-se, de data aceasta, la prefixul “proto” în locul lui “post” și făcându-se aluzie la caracterul străvechi al fenomenului, dar care se va săvârși în viitor, în una dintre posibilitățile viitorului (să ne amintim paradoxul “viitor în trecut”, dezvăluit de J-F. Lyotard). Printre asemenea stră-fenomene capabile să determine fața literaturii viitorului s-au și propus noțiuni de tipul “estetică vibratoare”, “noua sinceritate”, “noua sensibilitate” “noul utopism”, “noul realism”, “noul umanism” și altele, trecute prin purificarea postmodernistă.

În concluzie, literatura va trebui să se schimbe, va fi o literatură nouă, fie că va prelua anumite elemente (deși e greu de prezis care anume) ale literaturii de până acum, inclusiv ale celei postmoderniste, fie că se va distanța de aceasta. Dar cine știe la ce ne mai putem aștepta, îndeosebi acum, în era noastră postmodernistă sau post-postmodernistă.

Maturizarea artistică a romanului românesc se produce abia în perioada interbelică. Concomitent el intră în centrul atenției criticilor noștri, care discută în contradictoriu și diverse probleme privind teoria romanului, începând cu însăși noțiunea de roman.

Discuțiile polemice în jurul romanului s-au ivit, mai ales, după publicarea în 1927 de către M. Ralea a articolului intitulat provocator *De ce nu avem roman?*, în care evoluția retardată a romanului în literatura română era declarată o “insuficiență națională” [1]. Aceste discuții vor fi susținute mai activ de criticii tineri: M. Ralea, Camil Petrescu, G. Călinescu, P. Constantinescu, Ș. Cioculescu, M. Eliade ș.a. Prioritatea lui Garabet Ibrăileanu în abordarea problemelor legate de teoria romanului a rămas în umbră pentru mult timp. Abia în anii 70 se pune în lumină contribuția deosebită a criticului ieșean la formarea teoriei naționale a romanului. Editând o culegere antologică a articolelor acestuia despre roman, M. Ungheanu făcea în postfața sa revelația că Garabet Ibrăileanu a fost “unul din cei mai constanți observatori ai dezvoltării romanului”, un “consecvent susținător al ideii de roman în literatura română”, că perspectiva sa “este una dintre cele mai largi” și că ne aflăm în fața celei mai echilibrate și cuprinzătoare concepții privind romanul din întreaga literatură română [2, p. 279, 280, 290].

Editarea ulterioară a celor 10 volume de opere ale lui Garabet Ibrăileanu a făcut evident faptul că o asemenea apreciere nu este deloc exagerată. Într-adevăr, romanul a stat în centru atenției lui G. Ibrăileanu pe parcursul întregii sale activități literare. Opiniile teoretice ale criticului *Vieții românești* despre roman, deși nu au fost sistematizate într-o lucrare de sinteză, constituie nu numai o concepție foarte cuprinzătoare, ci și una unitară, novatoare sub aspect teoretic și metodologic.

Anumite priorități ale lui Ibrăileanu în abordarea unor probleme concrete privind teoria romanului au fost recunoscute și apreciate după merit în mai multe lucrări publicate în ultimul timp [3;4]. Totuși alte aspecte esențiale ale contribuției lui au rămas încă nevalorificate.

Este de remarcat, în primul rând, răspunsul lui Ibrăileanu la întrebarea fundamentală: ce este romanul, o formă modernă a epopeii clasice sau un nou gen literar? În perioada interbelică mai mulți critici români (E. Lovinescu, M. Ralea ș.a.) răspundeau la această întrebare în spiritul tradiției hegeliene. De aici insistența lor, a lui E. Lovinescu mai ales, asupra principiului obiectivității epice absolute, a narațiunii auctoriale impersonale în roman, și chiar o supralicitare a modelului flaubertian de roman și a

tradiției de acest gen inaugurată la noi de L. Rebreanu cu romanul *Ion* [5, p. 255-261].

Or, Ibrăileanu, încă în cursul său universitar de estetică literară, și-a exprimat îndoiala cu privire la descendența epeică a romanului și, implicit, asupra naturii pure epice a lui [6, p. 87]. În articolele sale critice el, fără a subestima câtuși de puțin necesitatea imperioasă pentru prozatorii români de a depăși maniera predominant lirică de a povesti și de a însuși o metodă artistică mai obiectivă, releva totodată importanța valorificării în roman și a tradițiilor altor genuri și specii literare: ale poeziei lirice, ale dialogului dramatic, ale eseului filosofico-literar etc. Generalizând aceste opinii în eseu *Creație și analiză*, criticul ieșean va defini romanul ca fiind un nou gen literar, un “gen hibrid”, o sinteză a genurilor și speciilor literare moderne [8].

De remarcat că în tratarea problemei originilor și a naturii complexe a romanului, și nu numai în această problemă, poziția lui Ibrăileanu prezintă unele similitudini principale cu poziția lui M. Bahtin, care în studiul *Eposul și romanul* va insista asupra demonstrării unor caracteristici deosebite și chiar opuse ale poeziei romanului în raport cu cea a epeii clasice [8].

În opiniile lui Ibrăileanu despre roman se poate observa o corelare principială și insistentă a conceptului de roman cu conceptul de viață,\* romancierii fiind pentru el înainte de toate “creatori de viață”, iar romanul – tabloul “vieții complete” a omului.

Conceptul de “viață completă” constituie axa principală a reflecțiilor criticului nostru asupra trăsăturilor definitorii ale romanului ca gen literar nou. Plecând de la acest concept, Garabet Ibrăileanu a căutat să definească ceea ce este caracteristic pentru roman la diferite niveluri ale structurii sale complexe, începând cu nivelul tematic-problematic și terminând cu nivelul stilistic.

Ce-i drept, la Garabet Ibrăileanu nu găsim conceptul de structură cu un sistem de elemente interdependente și ca o construcție a operei literare cu mai multe nivele. Acest concept și metodă de analiză structurală a operei literare va fi elaborată mai târziu, în anii 30, de către esteticienii fenomenologi R. Ingarden, N. Hartmann ș.a.

Mai mult ca posibil că criticul nostru nu a cunoscut lucrările acestora, referințe la ele nu găsim nici la Camil Petrescu, un adept și bun cunoscător al fenomenologiei lui Husserl, nici la (oricare alt critic român din perioada interbelică. E vorba mai curând de o intuiție metodologică proprie a lui Ibrăileanu, intuiție care, cu părere de rău, nu și-a găsit o generalizare teoretică într-o lucrare de sinteză. Dar aplicând metoda fenomenologică de analiză structurală (în special modelul lui N. Hartmann),\*\* la observațiile disparate pe care criticul ieșean le-a făcut referitor la toate nivelurile sau componentele structurale ale romanului pe parcursul aproape a patru decenii, am avut revelația că el ne-a lăsat, de fapt, fără să fie poate el însuși

pe deplin conștient de acest lucru, prima definiție structurală integrală a romanului în critica noastră.

Nu putem expune aici rezumativ decât unele din considerațiile lui Ibrăileanu cu privire la modul în care specificul românesc se manifestă la anumite niveluri.

La nivel tematic-problematic, ideea de roman ca “tablou al vieții complete” înseamnă o reflectare amplă a manifestărilor infinite ale existenței umane în totalitatea lor, ca un tot întreg. Amploarea narațiunii și a descrierii epice apropie romanul de epopeea clasică. Dar există o deosebire esențială: epopeea era un gen poetic, al cărui conținut estetic-artistic era dominat de sublim și eroic. Romanul, un gen prozastic, are un conținut estetic mai complex, care exprimă întreaga gamă estetică a existenței umane, un loc predominant ocupând laturile comune și chiar banale, cenușii ale vieții particulare a omului. Romanul presupune un deosebit talent artistic, capabil să descopere și să extragă valoarea artistică a prozaicului vieții cotidiene.

La Garabet Ibrăileanu întâlnim frecvent afirmația că romanul nu are subiect, în înțelesul tradițional al noțiunii, ca în povestire, nuvelă sau operă dramatică, tocmai pentru că un roman dezvoltă nu un anumit subiect, ci tinde să ne prezinte viața omului în toată complexitatea nemărginită a manifestărilor ei.

Să ne amintim că criticii timpului îi imputau lui Tolstoi lipsa de unitate compozițională a romanului *Anna Karenina*, în care ar fi îmbinate două subiecte a două romane diferite. Aceeași obiecție critică i se făcea lui Camil Petrescu, care în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* ar fi adus sub același acoperiș două romane cu totul diferite. Camil Petrescu le-ar fi putut da criticilor același răspuns ca și L. Tolstoi: criticii n-au observat cheile de boltă ale noii compoziții a romanului său. Tendința de a îmbina mai multe subiecte, aparent fără vreo legătură între ele, e în spiritul acestui nou gen. Încă Balzac a simțit nevoia de a-și aduna toate romanele scrise pe un anumit subiect, fiecare prezentând oarecum o imagine fragmentară, într-o singură opera grandioasă *Comedia umană*.

Deci “viața completă” a omului nu poate fi cuprinsă într-un subiect, ci presupune o structură compozițională mai amplă și suplă, o structură deschisă includerii altor subiecte.

În conformitate cu conceptul de “Viață completă”, personajul de roman este pentru Ibrăileanu numădat imaginea unui “om complet”. Prin această noțiune Ibrăileanu releva două sarcini dificile în crearea personajului în roman. Prima este complexitatea lui caracterologică. Date fiind larghețea spațială și durată temporală mult mai mari, numărul crescut de personaje aflate în diverse relații unul cu altul, personajele principale nu pot fi reduse la manifestarea unei singure trăsături de caracter, ci, fiind puse în cele mai diferite situații și relații cu alte personaje, trebuie să manifeste o multitudine de însușiri omenești, inclusiv unele slăbiciuni și chiar vicii. Cu alte cuvinte,

nimic din ce-i omenesc nu trebuie să-i fie străin personajului românesc. Asupra completitudinii prezentării experienței existențiale a personajului în roman vor insista mai târziu și adepții așa-numitului “roman experiențialist”, în special M. Eliade, M. Sebastian și alți “trăiriști”.

A doua sarcină, și mai dificilă, este caracterizarea personajului nu în mod static, ca pe un caracter deja format definitiv, ci în evoluția lui interioară, în continuă devenire și schimbare, păstrându-i-se totodată identitatea personalității individuale distincte pe parcursul întregii acțiuni.

Asupra necesității prezentării în roman a personajului în continuă devenire va insista și Camil Petrescu în definiția dată noii structuri a romanului modern în cunoscutul său eseu *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, dar Camil Petrescu va împinge această cerință până la a nega necesitatea caracterului în noua structură a romanului. De fapt, romanul nostru respinge noțiunea clasică de caracter, ca o unitate statică unidimensională. Garabet Ibrăileanu, care a urmărit mai atent evoluția romanului rus, a observat afirmarea unei noi formule, dinamice și dialectice, a caracterului românesc, formă în care complexitatea stărilor sufletești și evoluția internă a personajului nu exclud identitatea lui individuală. De aceea el, apreciind înalt contribuțiile romancierilor moderni din sec. XX, îndeosebi pe cea a lui M. Proust, la descoperirea unor noi modalități de analiză psihologică, ținea totuși să releve primordialitatea creației față de analiză. De altfel, marea revoluție pe care M. Proust a săvârșit-o în dezvoltarea psihologismului în roman este, după Garabet Ibrăileanu, faptul că la el analiza a devenit o nouă formă de creație. Analiza psihologică nu trebuie să devină în roman un scop în sine, ci un mijloc de dezvoltare mai profundă a vieții interioare a personajului, a motivelor celor mai ascunse în subconștientul său, dar scopul principal rămâne crearea în imagini vii a unui personaj complex, dinamic, care în devenirea sa continuă exprimă identitatea unui individ concret cu destinul său. Un model superior în acest sens era pentru Garabet Ibrăileanu eroina lui Tolstoi Natașa Rostova din *Război și pace*.

Mai mult decât atât, personaje cu o bogată viață lăuntrică romancierul poate crea și fără a recurge la modalitățile analizei psihologice, fără a ne lăsa să pătrundem în viața lăuntrică a personajului.

Astfel, eroinele lui Turghenev, observa Ibrăileanu, emanează un farmec al feminității, inefabil, datorită faptului că autorul lasă să plutească un val de mister, inexplicabil, peste ceea ce gândesc și simt ele în sine. Acest farmec s-ar risipi dacă autorul ar analiza și explica psihologic stările lor sufletești. El se mulțumește să ni le sugereze doar prin anumite portretizări dinamice, efectuate deseori prin receptarea bărbaților îndrăgostiți care se chinuiesc în zadar să le cunoască până la capăt.

La modalitatea de caracterizare psihologică indirectă, nonintrospectivă, apela deseori și Dostoievski, pe care Garabet Ibrăileanu îl cunoștea, se pare,



mai puțin ca maestru al revelării laturii subconștiente a comportamentului uman [9, p. 106-113]. Această modalitate ar putea fi definită ca sugestie psihologică [10].

Intuiții profunde și actuale găsim și în unele opinii disparate ale lui Ibrăileanu despre raportul dintre autor și personaj în roman. Romanul fiind un “gen-hibrid”, “gen-sinteză”, romancierul nu se poate limita la modalitatea lirică de prezentare a personajului, când eul personajului devine o mască a eului autorului, dar - nici la modalitatea dramatică, când autorul se retrage din universul uman al operei sale. Ibrăileanu respingea ideea creației impersonale, a obiectivității absolute, pe care o susținea E. Lovinescu, revendicându-se de la tradiția lui Maiorescu. Autorul, susține Ibrăileanu, nu poate lipsi din opera sa, chiar și atunci când, formal, cedează locul unui personaj-narator. Dar autorul, orice formă de narațiune ar alege, trebuie să acorde personajului o mai mare libertate de manifestare, prin acțiunile, gesturile și vorbirea lui directă, a eului său propriu, personajul căpătând statut de subiect independent față de subiectivitatea autorului. Făcând distincția dintre ceea ce ne spune autorul despre erou și modul în care ni-l arată, Ibrăileanu revela că în roman, spre deosebire de povestire sau nuvelă, raportul dintre “a spune” și “a arăta” s-a schimbat mult în favoarea ultimei modalități. A crescut mult, printre altele, rolul dialogului, însoțit de comentariile autorului, care este ca și cum al treilea participant la dialog.

Cu alte cuvinte, în problema mult discutată până astăzi a raportului dintre autor și personaj, Ibrăileanu a evitat ambele extreme, atât a aceea a autorului omniscient, cât și aceea a dispariției sau “morții” autorului. Demersul său se îndrepta spre o cale de mijloc: un raport de intersubiectivitate, ceea ce Bahtin a definit ca fiind un raport dialogic dintre autor și personajul-personalitate, dintre “vocea autorului” și “vocea eroului”, chiar dacă interacțiunea lor nu capătă o formă dialogală.

Criticul nostru a urmărit specificul genului românesc și la nivelul limbajului artistic, al stilului operei literare. El s-a referit în repetate rânduri la opinia, exprimată de mai mulți critici, că marii romancieri n-au stil, că scrierile lor sunt pline de deficiențe stilistice. Ibrăileanu manifestă aceeași perspicacitate ca și în cazul “lipsei de subiecte” în marile romane – “tablouri ale vieții corupte” a omului, intuind adevărul că în “lipsa de stil” a marilor romancieri rezidă poate o particularitate a stilului romanului ca gen nou. Și în această problemă reflecțiile lui Ibrăileanu consună cu observația lui Bahtin că “deficiențele stilistice” ale marilor romancieri nu sunt decât produse ale criticilor care aplică normele stilistice ale limbajului poetic romanului, prin excelență un gen prozastic, care valorifică resursele expresive și plasticizante ale limbii *sui-generis*. Să ne amintim că și Ibrăileanu vorbea de o asemenea inerție stilistică la unii critici și romancieri români, observând că anume excesul de poezism se resimte în roman ca o deficiență stilistică.

Prin urmare, în căutarea specificului romanului la diferite niveluri ale structurii sale, Ibrăileanu dă de fapt prima definiție structurală a romanului în critica noastră și exprimă intuiții teoretice care erau în consens cu cele mai avansate concepții teoretice și metode ale timpului său. Multe din aceste opinii își păstrează actualitatea teoretică și astăzi.

### Referințe bibliografice:

1. M. Ralea, *Scrieri*, vol. II, București, 1977.
2. G. Ibrăileanu, *Spre roman*. Antologie. Selecție postfață și bibliografie de M. Ungheanu, București, 1972.
3. H. Papadat-Bengescu, *Marea europeană a anilor '30 comentată de Carmen Lidia Rădulescu*, București, 1996.
4. A. D. Răchieru, *Elitism și postmodernism*, Junimea, 1999.
5. E. Lovinescu, *Scrieri*, vol. V, București, 1973.
6. G. Ibrăileanu, *Opere*, vol. VII, București, 1979.
7. G. Ibrăileanu, *Opere*, vol. III, București, 1979.
8. M. M. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва, 1979.

\* Termenii “noțiune” și “concept” sunt utilizați, de regulă, ca două sinonime absolute. Această utilizare e justificată, dacă ne limităm la conținutul lor referențial, denotativ. Însă se impune și o diferențiere sau o nuanțare semantică a lor: având aceeași semnificație referențială, “noțiunea” exprimă conținutul general, denotativ, al obiectului cunoașterii și comunicării, iar “conceptul” – conținutul interpretativ, conotativ al acestuia, el trimițându-ne la o concepție, adică la un anumit sistem, ansamblu conceptual. Și în cazul termenului “viață” putem vorbi la Ibrăileanu, credem, nu numai de o noțiune generală, ci și de un concept care ne trimite la filosofia vieții, fondatorul căreia W. Diltey printre primii a conceptualizat atât noțiunea de viață, cât și noțiunea semantic derivată de “trăire” (Г. Г. Гадамер, *Истина и метод. Основы философской герменевтики*, Москва, 1988). Acest din urmă concept va fi promovat mai târziu și de reprezentanții “trăirismului”, în frunte cu Nae Ionescu, care plecau însă nu direct de la filosofia vieții, ci de la modul în care acest concept a fost reinterpretat în filosofia ființei a lui M. Heidegger sau în existențialismului francez.

Legătura lui Ibrăileanu cu filosofia vieții nu a constituit încă, se pare, un obiect de studiu. Găsim la criticul nostru unele referințe la F. Nietzsche și H. Bergson, reprezentanți ai unei orientări antiraționaliste a filosofiei vieții, orientare la care Garabet Ibrăileanu, ca și alți critici de la *Viața românească*, nu putea adera din principiu. Conceptele “viață” și “trăire” sunt folosite de Garabet Ibrăileanu cu aplicare la roman mai mult în consens cu Diltey (W. Diltey, *Trăire și poezie*, București, 1977), care avea încă în primele decenii ale sec. XX mulți adepți influenți nu numai în Germania, ci și în alte țări.

\*\* O primă încercare de aplicare a metodei structurale fenomenologice gen N. Hartmann, ca fiind mai concretă, mai adecvată analizei romanului, am făcut-o într-un studiu despre structura caracterului literar în roman (A. Gavrilov, *Structura artistică a caracterului literar în roman*, Chișinău, 1976.)

9. A. Gavrilov, *Structura artistică a caracterului literar în roman*, Chișinău, 1976.

10. A. Gavrilov, *Reflecții asupra romanului*, Chișinău, 1982.

**Luminița Bușcăneniu**

### **Pentru o definiție cromatică a simbolismului**

*“Am ales în cazul culorilor o caracteristică foarte grea din punct de vedere poetic. Culoarea este una din proprietățile cele mai flagrante pe care la posedă lucrurile din univers. A da unui obiect o culoare pe care nu o are, sau chiar a conferi o culoare unor ființe lipsite de sensibilitate apare ca o sfidare deliberată a rațiunii.*

*Universul simbolist este unul derutant”* [1, p. 342]

*“Între vechile procedee ale magiei și vrăjitoria la care va ajunge poezia există o echivalență secretă”*

(St. Mallarmé)

În sens cromatic, simbolismul este arta creionării muzicii sufletului uman, arta de a “traduce și *provoca* stări sufletești prin mijlocirea culorilor și a formelor. Raporturile acestea, inventate și împrumutate din natură, devin semnele și simbolurile acestor stări sufletești” [2, p. 358]. E o apariție revoluționară, o “*poezie nouă*” (Ștefan Petică, *Poezia nouă*), “profund diferită de toată poezia care o precede, fiind un alt tip de poezie” [3, p. 7] și are ca subiect de investigare un “*suflet nou*” (Ovid Densusianu, *Sufletul nou în poezie*). Lumea din care vine poezia este alta decât cea comună, vine “*din lumea creată dincolo de zare - / Din lumea-n care n-a fost nimeni dintre voi, / Eu vin din lumea-n care / Nu-i ceru-albastru, / Și copacii nu-s verzi, precum la voi*” (Ion Minulescu, *Romanța noului-venit*); lume suprapusă ca și “*toga albastră*” (Ion Minulescu, *Romanța noului-venit*), veșnică, a lui Apollo pe un corp peren, predestinat; lume convertind totul la religia culorii, “această mare simfonie a luminii zilei de ieri, această succesiune de melodii, în care varietatea izvorăște în permanență din infinit, acest imn complicat se numește culoare” [4, p. 85], la religia “*simfoniei*” “*culorilor fără nume*” (Eugeniu Ștefănescu-Est, *Simfonie*), promițând [5, p. 69] să califice omul în Curcubeu, “puntea de lumină care unește pământul cu cerul și cerul cu pământul, ușurând trecerea din lumea sensibilă în lumea supraomenească” [6, p. 69], “simbol al forței și frumuseții naturii” [7, p. 41] (drept pe care și-l asumă poetul simbolist după procedura dementă a

surexcitării simțurilor, “*Vreți să vă spun cine sânt eu?... / Un pod cu chip de curcubeu- / Un curcubeu multicolor*” (Ion Minulescu, *Romanța nebunului*)), însă din cauza condiției umane, a existenței în cerc finit, nereușindu-i efectiv decât ipostaza de spectru, Șarpe-curbu [8, p. 156], refracția alchimică a aurului, lumină materială, ipostaza ei minerală, înțepenită, letargică, mormântul Soarelui, al aspirațiilor, excelsiorului, “Într-un cerc de mari dimensiuni, ca un șarpe încolăcit mușcând din propria coadă stau în fața noastră cele șase culori alcătuiind, două câte două, trei mari contraste. Iar la dreapta și la stânga, cele două mari forme ale tăcerii: cea a morții și cea a nașterii” [9, p. 86].

Aurul este bogăția cu două valențe. Simbol al infinitului, lumină solară, este, concomitent, și “degradare a nemuritorului în muritor” [8, p. 157], sclipire perversă și ispititoare, lumină profană. Aceasta este esența Șarpelui-curbu, “Într-adevăr, șarpele care-și mușcă coada, simbol al continuității, încolăcit în jurul pământului pentru ca acesta să nu să se dezintegreze (...) este spirala și mișcarea dintâi a creației care rotește astrele; el este de asemenea și stăpânul aurului, fiind el însuși aur. Este Șarpele-curbu-soare, acest slujitor universal (...) adică cel ce nu face nimic de la sine putere, dar fără de care nu se face nimic” [8, p. 156]. Șarpele-curbu “*fluieră*” cu un “*fluierat cromatic*” o “*jale prelungită*”, un “*necunoscut cânt*” (Alice Călugăru, *Șerpia*), o “*fantezie orientală*”, “*Chitare lungi și încrucișate vibrau în plânsul lor cromatic...*” (Eugeniu Speranția, *Fantezie orientală*); viitorul lui este incert, predestinat, “*aștept tot neamul vostru-nvins*” (Alice Călugăru, *Șerpia*), deoarece noaptea “*metamorfozei*” (a unei infinite! re-învieri), “*Că reveneam sub altă formă (...) Muream tihnit de-a doua oară (...) Muream din nou (...) În căutarea altei forme desăvârșite și eterne.*” (Dimitrie Anghel, *Metamorfoză*), nu e decât un truc, aplicat însă pe o esență dramatică, “*Când plânge-n hohote amurgul, vărsându-și lacrimi colorate*” (I. M. Rașcu, *Prin străzile misterioase*).

Visul de oricând al artistului, ieșirea din limitele condiției umane, derivă în cazul simbolismului cromatic marcat de desacralizare într-o eliberare carnavalescă, de fapt, într-o mare și fascinantă dezordine. Existența la scara “*culorilor nemaivăzute*” [1, p. 343], “*radicalizate*” [10, p. 60], “*uneori parcă neverosimile*” [11, p. 10], “*amestecându-se cu forme stranii, cu zgomote nemaiauzite*” [1, p. 343], semnifică sfidarea intenționată a oricăror norme existențiale și, mai ales, re-inventarea lor - “*frumuseți bizare și armonii smintite*” (Ion Minulescu, *La poarta celor care dorm*). În “*țara basmelor*” (Eugeniu Ștefănescu-Est, *Țara basmelor*) unde “*Culoarea verde e mai verde, / Albastru este mai albastru, / Carminul mai înfierbântat, / La voi e galbenul mai tare, / De violeturi țipătoare / Vibrează aerul, iar plumbul / La voi i-argint și-argintul soare*” (Eugeniu Ștefănescu-Est, *Țara basmelor*), timpul destructiv și spațiul agonice, avatarurile morții sunt neutralizate de o extraordinară agitație, “*Acolo vin să-mi scriu poema / De exotism și*

sărbătoare, / Să-mi scriu credința mea'n culoare / In pasiune și'n avânt” (Eugeniu Ștefănescu-Est, *Țara basmelor*). Dimensiunea carnavalescă, existența la grad superlativ prin “dereglaarea simțurilor”, a supradozării activității corpului în scopul spiritualizării lui absolute, pe măsura sufletului “păgân”, “nu e departe civilizația calculatoarelor (...) creier electronic (...) intelect artificial (...). Iar sufletul rămâne păgân” (trad. n., L. B.) [12, p. 275], adică extrem de complex, suflet care se eliberează acum în mod vulcanic, paroxismul carnavalesc deci este șansa de investigare pe care o oferă culoarea, “putința de a transfera în vizibil nuanțele secrete ale vieții efective intraductibile, prin cuvinte, prin gest și chiar prin semnele convenționale ale desenului (...) transferul pasiunilor în vizibil” [13, p. 91], culoarea fiind chiar “elementul constitutiv al centrului materiei” [14, p. 274], alcătuind “fondul de substanță” [14, p. 274], “Pictorul întrebuințează în meșteșugul său culorile alb, roșu, violet. Le vezi cu ochii. Eu am încercat să le redau cu inteligența, prin cuvinte. (...) Nu vreau să-ți fac teorii. Urăsc definițiile dascălilor pentru adormit copii. Asta-i osândă modernă. Unii ar spune: metafizica culorilor” (George Bacovia, *Glasul culorilor*).

#### Referințe bibliografice:

1. Jean Cohen, *Nivelul semantic: predicția în poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, 1972,
2. Apud, Louis Hautecoeur, *Literatura și pictura în Franța. Secolele XVII-XX*, București, 1982.
3. Alexandru Mușina, *Eseu asupra poeziei moderne*, Chișinău, 1997.
4. Charles Baudelaire, *Pictorul vieții moderne și alte curiozități*, București, 1992.
5. “Geneza, capitolul 9, Dumnezeu îi promite lui Noe că nu va mai distruge niciodată pământul prin potop și ca semn al acestei promisiuni el face să apară pe cer un curcubeu. <<Curcubeul Meu, pe l-am așezat în nor, el va sluji ca semn al legământului dintre mine și pământ>>”, în Pauline Wills, *Reflexologie și terapie prin culoare*, București, 1998.
6. Luc Benoist, *Semne, simboluri și mituri*, București, 1995.
7. Sarah Rossbach, Lin Iun, *Feng shui și arta culorilor*, București, 1997.
8. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I, București, 1994.
9. Wassile Kandynski, *Spiritualul în artă*, București, 1994.
10. Ion Apetroaie, *Orfeu și Autarc*, Iași, 1982.
11. Alexandru Mitru, *Acasă la Macedonski*, București, 1976.
12. V. A. Markov, *Mif, simbol, metafora*, Riga.
13. Camilian Demetrescu, *Culoarea, suflet și retină*, București, 1966.
14. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, 1967.

Personajele din romanul lui Constantin Stere se găsesc în raportul *timp al acțiunii - timp al scrierii* între două fenomene artistice în contrast: *clasic-modern*. *Clasic* este modelul personajului, iar *modern* e timpul scrierii. La Stere tradiționala relație *clasic-romantic* se interferează. Însă această antinomie nu e stabilă și pronunțată pe tot parcursul romanului. Interesant e că reprezentanții clasei rurale și chiar intelectualii romanului vin să accentueze tenta *clasică*, în timp ce lumea saloanelor este transfigurată în dimensiuni *moderne*. În cea mai mare parte ipostazele personajelor țin de tipologiile descendenței *clasic-romantic-realist*, prioritate acordându-se tipului de *personaj realist*.

Personajul principal în romanul *În preajma revoluției* este Vania Răutu, prototipul autorului-narator. Iată de ce trebuie să concepem relatările prin logica viziunilor sale social-politice, filosofice și estetice.

Se impune la Constantin Stere, în primul rând, fixarea, stabilirea personajului, eroului în drepturile sale social-geografice. Protagonistul acestui roman devine prototipul caracteristic al unei epoci, al unui mediu. De altfel, în spațiul bildungsromanului metamorfoza are loc de la o figură comună, aflată în anonim, la un caracter specific, reprezentativ, *reflector* al mediului și timpului său. Prin el se realizează trecerea de la materia amorfă la idea artistică. Prin urmare, toate personajele, dar mai ales cele secundare, sunt profilate ca desprinse de un trecut logic, străine de orice proces de evoluție și dezvoltare, ca niște apariții din anonim. Ele însă au o substanță proprie, nu există, ca în multe alte cazuri, doar în corelație cu eroii principali. În cea mai mare parte a lor personajele secundare sunt parțializate, adică limitate la ceea ce se poate constata accidental despre ele, iar detaliile devin elocvente prin tehnica prim-planului. Am putea afirma că, ipostaziate astfel, personajele secundare ne dau o cunoaștere a lor întocmai cum am descoperi un grup de persoane într-un ascensor. Și din aceste considerente majoritatea dintre ele au, pe lângă nume proprii, un determinativ, o calitate dominantă *Calite metres* (o poreclă). Ca la clasiști, personajele poartă anumite "stigmatе": Lameș lăutarul, Bartic latifundiarul, Aizic cârciumarul, Leizăr "Arhitectul", Alexandru Machedon etc. Dar nici unul dintre ele nu se numește simplu, de pildă, preotul, vizitiul, învățătorul, fierarul ș.a.m.d. Mai există printre ele și un personaj-topos, la fel secundar, care nu are nici nume, ci este desemnat doar prin inițiala S\*\*\*, prin care se subliniază probabil frica autorului de a purcede la drum cu toponime vulnerabile...

Din această cauză, probabil, autorul fixează acțiunea principală de personajele centrale, care și primesc trăsături individuale, iarăși pentru a sublinia spațiul și timpul, tipologia unei colectivități concrete. Personajele

secundare sunt ca niște marionete ale autorului, pe când protagoniștii nu se lasă manevrați de el, chiar de cele mai multe ori îl contrazic.

Cititorul devine ușor receptiv la ipostazele personajelor, acceptă tot ce e normal și natural pentru ele și nu vine niciodată în contrast cu atitudinile lor. Cu Vania Răutu cititorul participă la o odisee prin mediile sociale deosebite ale spațiului vast al romanului, descoperind și înregistrând diferite experiențe existențiale. Protagonistul se află în postura lui Gulliver, cu ajutorul căruia descoperim cele mai diverse și interesante evenimente ale epocii. Iar scriitorul și cititorul, în aceste cazuri, devin un tot întreg cu personajul, identificându-se. Apare aici ipostaza personajului de *erou-narator* indirect, presupus, dar credibil.

Astfel, protagonistul Vania Răutu este și purtătorul de cuvânt al autorului pe parcursul întregii narațiuni. Mai întâi ca personaj inconștient, dar totodată și narator obiectiv. Acest fapt este prezentat prin relatările din vol. I *Prolog. Smaragda Theodorovna*, în care sunt expuse evenimentele dinaintea nașterii sale. Apoi, pornind de la constatările criticii contemporane [1], apare ca personaj *bidimensional*, copilul naiv Vania și școlarul misterios de la Năpădeni. Iar o dată cu integrarea sa în societatea intelectuală de la oraș devine *personaj pluridimensional*, luând consecutiv haina de revoluționar dârz, expulzat nelămurit, intelectual rătăcit, intelectual regăsit etc. Prin aceste momente se integrează într-o multitudine de relații umane și stabilește o punte de legătură cu destinul național românesc.

Interesantă este ipostaza bidimensională a personajului Smaragda Theodorovna, care la nivel universal poate primi statutul de tip feminin clasic (Anna Karenina, Emma Bovary), dar și *antierou*. În cele mai dese cazuri, până la ea, năzuința spre o viață de lux și satisfacție sentimentală determinau protagonistele operelor reprezentative, să-și folosească puterea de seducție pentru ademenirea bărbaților cu rang și avere. Smaragda Theodorovna, în fine, contravine acestora și distruge tradiția.

Eroul Iorgu Răutu este și rămâne mereu urmărit de ipostaza personajului cu caracter unitar, aproape de *infraerou*.

Coana Anica Mesnicu din Corbeni, Alexandru Ivanovici Brașevan, Natalia Chirilovna Voronin se “instalează” ca niște *personaje-teză*, iar mama Irina cu statut de *personaj experiență*.

Contele Wladislaw Przewicki e angajat în narațiune mai mult ca un *erou sintetic*, inventat în scopul unei paralele, dar și a unui contrast elocvent în favoarea unei intenții strategice a autorului.

La fel sintetic apar și se profilează frații lui Vania Răutu.

Atât pe Ileanuța, cât și pe Tania Lungu și Eliza le putem califica drept *personaje conștiință*, la fel cu caracter unitar.

Toate celelalte personaje (persoane) ce constituie parte integrantă a acțiunii, cu deosebire revoluționarii, se mențin în tangență, într-un fel sau altul, de acestea de mai sus, reprezentând în integritate diferite atitudini de

viața sau modalități de rațiune politico-ideologice cu pondere într-o lume aflată în preajma revoluției.

Se mai poate de adăugat, cu certe considerente investigaționale, că și peisajul, natura se întronează, mai ales în volumul IV *Hotarul*, ca personaj, dar nu unul static - cum s-ar părea că prevede termenul, ci unul dinamic, al acțiunii. În cazul lui Iorgu Răutu, care rămâne, în dependență de starea psihologică, indiferent sau fascinat de peisajul care se așterne în fața ochilor lui, peisajul contribuie la acțiune dându-i amploare stării lui interioare. În privința lui Vania Răutu, care – indirect - dialoghează cu priveliștile, mai ales din mediile siberiene, tot prin mijlocirea naturii își relatează stările sufletești individuale.

Timpul și istoria există ca personaje abstracte, tăcute, prin care se explică substanța epică, artistică a prozei lui Constantin Stere, dar și a concepțiilor sale social-politice și filosofice.

Ca un cvasi-personaj, neînsuflețit și sintetic, apare pensionatul madamei Amelie Carotte, care este în ipostaza personajului martor al momentelor inițiale, ale eroilor îndrăgostiți din primul volum, dar și ca o legătură cu civilizația, accentuând înrâuririle occidentale în viața primitivă a Basarabiei de la mijlocul veacului al XIX-lea.

Astfel, ipostazele personajelor tradiționale, clasice urmăresc și eroii lui Constantin Stere, însă tot mai mult se încearcă o distanțare de la ideile consacrate și are loc fixarea personajului-tip basarabean în centrul creației artistice, abia înfiripate în epocă. Acțiunea centrală a romanului se bazează pe personajele principale, iar cele secundare vin pe nemâncate în cadrul narațiunii. Protagonistul apare îmbrăcând consecutiv mai multe funcții narrative și totodată ipostaze noi în acțiune. Ceilalți eroi sunt în mare parte unitari, abia reprezentând câte un tip caracteristic mediului și epocii.

### Referințe bibliografice:

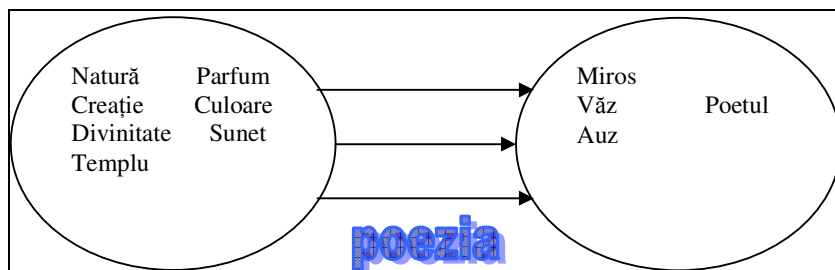
1. Hertha Perez, *Ipostaze ale personajului în roman*, Iași, 1979.

Luminița Bușcăneanu

Despre tehnica simbolistă

#### a) Corespondențele

Schema “*corespondențelor*” baudelairiene este cunoscută:





Trebuie menționat însă că existența corespondențelor e condiționată de iubire. Realizându-se prin iubire, eul se poate proiecta în natură prin ceea ce-l reprezintă, aspirații și creativitate, poezia corespondențelor fiind una a eului viitor, *“Iubesc în natură, cum s-a spus de atâtea ori, o proiectare a eului meu”* (*“le paysage est un etat d’ âme”*), dar nu eul în ceea ce are el efectuat, întâmplat și definitiv ținut pe harta trecutului, ci în ceea ce e încă tendință și aspirație ; nu în ceea ce este, ci în ceea ce trăiește ca eu al meu [...] Iubesc natura când îi atribui caracterul de prelungire a persoanei mele. Iar dacă în mine și în peisajul din afară văd unduind aceeași viață pe care o avem universală și eternă, sentimentul unei misterioase comunicări dintre eu și non-eu, dintre mine și natură întovărășește iubirea de natură [...] Dar iubirea noastră pentru viața din afară de noi nu știe să se manifeste clar și deplin decât ca o formă a iubirii de oameni . Însuflețim deci natura și o personificăm pentru a intra într’un imaginar raport social cu ea [...] Conștiința artistului acordă naturii, în primul rând, viață spirituală asemenea cu a sa însăși pentru a se contopi cu ea și a se prelungi pe sine peste limitele arbitrare pe care i le impune corpul. Aceeași aspirație către ospitalitate universală și ilimitată este deci și izvorul iubirii de oameni, și izvorul iubirii de natură” (Eugeniu Speranția, *“Papillons” de Schumann*). Problema e în însușirea iubirii care, fiind un fenomen extrem de complex, necesită experiență și timp. Or, secolul vitezelor reduce timpul la *“clipă”* și iubirea – la relația dintre sexe și anume la scurta luare în posesie.

Nostalgia iubirii este prima temă în simbolism : a iubirii de femeie, de mamă, de oameni, de natură, de frumos, de Dumnezeu, de Absolut, *“Fără preget, gândul meu arde și mă chinuiește; apropierea cele mai ciudate se fac într-o clipă; simțiri ce nu le pricep mă încearcă; lucruri ce nu le-am bănuțit, îmi par firești și o sete, o necurmată sete de iubire mă învinge”* (Dimitrie Anghel, *Mama*). Din momentul în care omul refuză deliberat sau pierde involuntar iubirea, nu mai poate realiza contactul dintre sine și natură, dintre eu și non-eu. Atunci corpul se închide ca un cavou, ferecând sufletul. Culoarele universului nu mai au scurgere. Omul iese din joc. Aventura cunoașterii ia sfârșit, *“O sută și-o mie de păsări / Se-avântă nebune și cântă / În farmecul viu al Naturii, / Iar Omul cu fruntea brăzdată / De-o sută și-o mie de gânduri - / Coboară spre Marea înghețată”* (Alexandru T. Stamatiaș, *Cortegiul amintirilor*). Începând *“brăzdearea”*, explorarea, cu fruntea ridicată *“cu o mândrie sfidătoare”* (Cincinat Pavelescu, *Artistul*), o termină *“tăcut și plecându-și fruntea sub mustăți”* (Alexandru Macedonski, *Nicu Dereanu*), fruntea simbolizând misterul intact.

Și în cazul corespondențelor, și în cazul celorlalte atribute simboliste, ne vom întâlni cu aceeași problemă de prim ordin, diferit fiind doar aspectul vizat, pierderea Iubirii și tentația recuperării ei.

## **b) Simbolul**

Unul dintre primii teoreticieni ai simbolismului, Tudor Arghezi, spunea într-un rând: simbolul există de când omul, fiind în natura celui ce exprimă să simbolizeze. Vorbim despre simbolul simbolist abia din momentul “dezintelectualizării” [1, p. 141] lui, când nu se produce pe temeuri prestabilite sau desemnează o idee anume, ci e o explozie a spiritului, “Numai când stratul izolator al concepțiilor intelectuale a fost îndepărtat, erupția forțelor profunde ale spiritului s-a putut organiza în simboluri autentice. Aici trebuie de căutat temeiul netăgăduitului curent de adâncire lirică pe care l-a cunoscut literatura contemporană, din momentul în care simbolismul francez a deschis drumuri noi” [1, p. 142].

În poezia modernă simbolul deține funcția de salvare a creației de sub presiunea distructivă a limbajului hiperintelectualizat, acoperind hiatul dintre gândire și sensibilitate, deschizând astfel un orizont larg activității literelor. Mai mult, simbolului îi revine marea importanță și responsabilitatea de intermediere a relației om-divinitate într-o lume desacralizată, simbolurile sunt elemente ale lumii noastre sensibile: fiecare dintre ele este semnificatul și imaginea corespondentului său arhetipal, “de sus” - semnificatul. Poartă în ele puterea acestuia și vibrează o dată cu el” [2, p. 23]. Simbolul suprem este, bineînțeles, Dumnezeu, Lumina, Cuvântul.

Culoarea, prin dubla ei forță, fiziologică și psihologică, este prima capabilă de a transfera din real în simbolic, iar preluată și supradotată de către simboliști cu putere “alchimică”, sinestezia se transformă în simbolul care produce revelația, un simbol care “presupune o nouă modalitate de luare în posesie și in-formare a realului, o activitate în care spiritul procedează în cea mai mare libertate. În întruchiparea astfel născută, pe tărâmul artei, al limbajului, al religiei și al științei, ființa “obiectivă” și ființa “subiectivă”, externă și internă, lumea și eul transpar deopotrivă și își coaparțin” [3, p. 166]. E vorba de simbolul sinestezic în care culoarea apare în complex cu muzica și miremele, un limbaj superior merit a sugera profunzimile ontologice, “indisolubil legat de componența sugestiei, el [simbolul] deține un loc central în ansamblul figurativității, convertind astfel restul imaginilor poetice la o semnificație simbolică, mod prin care conferă cuvântului virtuți simbolizante, răscumpără limbajul obișnuit de condiția precară a univocității sensului” [4, p. 91].

## **c) Sugestia**

Poemul simbolist, “*poema poemelor*” (Dimitrie Anghel), este lucrarea concepută după “legile” hazardului pentru că e poezia sufletului, a necunoscutului. Elocința și discursul nu au perspectiva transcenderii. Prin “uscăciunea” lor acestea se transformă într-un “blestem al cunoașterii” [5, p. 42] și, în final, “distrug cunoașterea” [5, p. 42]. Pentru a deschide orizonturile și a salva imaginația de robia lucrurilor, este necesară procedura vagului, inexactității, sugestiei, “Vagul urmărește să abolească orice formă

într-o vibrație vapoasă. În cazul acesta, sentimentul se definește prin tendința sa spre indefinit, prin oroarea lui față de orice limită” [5, p. 28].

Simbolul perfect al vagului sunt norii, petele de nuanță (albă, cenușie etc.), imaginea vizuală a pasiunilor dezlănțuite, “*Trec norii: trec fantome în albe museline, / Cu formele de abur și pletele de scrum, / Cu brațele nervoase de’ ncolăcirii feline / Și’n largile orbite cu lacome pupile;/ [...] Hipnotizați trec norii în brațe de furtuni - / Amanți pierduți sub vraja fatală de femeie - / Trec norii cu largi gesturi, așa cum trec nebunii, / Purtând în ochi pumnale și’n mâini steagul minciunii; / Hipnotizați trec norii în brațele furtunii - / Precum prin minte-ar trece o stranie idee / [...] Iar ei pornesc spre lumea albastrelor regate ... / [...] Trec norii: trec fantome în haine de paradă*” (Claudia Millian, *Trec norii*), “*Bizarele concepții – norii / Îmbracă vecinic alte forme*” (Claudia Millian, *Nocturna egipteană*).

Acest nou fel de a servi expresia poetică este al “esteticii orizonturilor lirice nedeslușite” [6, p. 338], care favorizează estomparea treptată a contururilor dintre realitate, vis, eternitate. Imaginea nu mai păstrează caracteristicile ei picturale, nu se închide în profiluri, materialitatea se subțiază până la inconsistență, devenind pată de lumină. Acum relieful se va realiza printr-un mecanism senzorial, “din jocul de lumini și umbre”, sau cum și-a numit Leonardo da Vinci “sfumato” al său: “un principiu de culoare fără culoare” [7, p. 93], “într-o lumină generală scăzută, contururile figurilor se topesc discret în penumbrelor dimprejur, culoarea locală își reduce autonomia, lăsând locul unei cromatici delicate, calde, aurii, parcă de asfințit, care anvelopează formele, creând imagini de o mare plasticitate. Prin acest procedeu, decorativitatea medievală cedează locul unei direcții stilistice, care se va numi clarobscur” [8, p. 125]. Clarobscurul va permite culorii o fascinantă călătorie aeriană prin densitatea formelor.

#### d) **Versul alb**

Înainte de a vorbi despre “contribuția substanțială” [9, p. 81] a lui Camille Mauclair la problema versului liber, vom face niște scheme propuse de V. Turner a omologiei dintre corp, elemente fundamentale și vorbire, din care va rezulta interdependența dintre corp și restul creației originare făurite prin Cuvântul primordial:

1. sânge, eliminări corporale – apă,
2. schelet – pământ,
3. respirație – aer,
4. căldură animalică, instinctuală – foc;

1. apă – salivă, fără de care vorbirea e uscată,
2. aer – generează vibrațiile sonore,  
– pământ – conferă vorbirii greutate și
3. claviculele hotărăsc ieșirea sau nu a cuvântului din importanță,
4. foc – transmite căldură;

### 1. cuvântul

- este selectat de creier,
- trece prin ficat,
- se ridică, precum vaporii, de la plămâni la clavicule, gură [10, pp. 44-45].

Mauclair constată că și versul liber are aceeași corespondență de structură bazată pe originea comună ca și corpul uman, “principiul ritmului este în întregime fiziologic, bătaia sângelui arterial, amplitudinea sau construcția respiratoare, potrivit emoției, sunt impulsurile lui naturale”, astfel, “concepția unui vers cu ritmuri simetrice e absurdă din punct de vedere vocal și emoțional” [9, p. 81]. Orice vers, fiind în funcție de “conformația cardiacă”, este oarecum liber și “nimeni nu se poate lăuda că a inventat versul liber, pentru că există atâtea versuri libere câți poeți există” [9, p. 81].

Preceptul fiziologic este relevant în măsura în care îl raportăm la corpul de lumină, când devine “atitudine mentală” [11, p. 134]. Versul liber obține o suplețe nebănuită, care îi permite să se muleze pe “respirația spiritului” (Paul Claudel) și să facă un “corp comun cu undulările simțurilor și cugetelor exprimate, cu urcările și coborârile lor. Rupând cu monotonia calapodului, el trebuie să fie o formă de o plasticitate rară și care să îmbrace fondul, să i se adapteze cu suplețea unei mânuși ce urmează oricare cută a mâinii și a degetelor” [12, p. 139].

O întâmplare pune în lumină valoarea revoluționară a versului liber merit să rezolve starea de acută criză a prozodiei tradiționale: “la “Congresul poezilor”, din 1901, dușmanii verslibrismului au transformat dezbaterile într-un continuu vacarm, întrerupând vorbitorii cu strigăte ca “Pas de concessions du vers libre” și cerând... capul lui Gustave Kahn. Congresul s-a terminat cu pugilate și cu părăsirea sălii în dezordine” [13, p. 251], ceea ce denotă, încă o dată, că poezia simbolistă e diferită de cea precedentă și cere efortul inițierii: “*Îmi râd de ritm, / Și de-orice reguli îmi râd; / ritmul meu e zgomotul / ce-l fac cu zalele lor*” (Alexandru Macedonski, *Hinov*), “ei” fiind “eroi / Ai căror urmași suntem noi” (Alexandru Macedonski, *Hinov*). Ecoul predecesorilor, chiar dacă “eroi”, care încearcă să impună “reguli”, nu produce decât “zgomot”: va fi necesară o reorganizare a “fanfarei militare”, “*Ce tristă operă cânta / Fanfara militară, / Târziu în noapte, la grădină... / Și tot orașul întrista / Fanfara militară*” (George Bacovia, *Fanfara*), în stare să disciplineze “zgomotul”, inaptă însă de a spiritualiza, converti la muzică, agitația (“precipitația febriciată”) modernă, când “duminicile” ei și-au pierdut semantica, “*Sfioasă, îndepărtata chemare de glorie căuta să se strecoare iarăși, dar sunetele de fanfară muriră*” (Dimitrie Anghel, *Sonata lunii*); locul “marșului” militar îl va lua universala “simfonie”. La congresul al V-lea al Asociației internaționale de literatură comparată din 1967 de la

Belgrad Rene Welleck s-a prezentat cu teza “Termenul și conceptul de simbolism în istoria literară” demonstrând că “simbolismul este prima revoluție poetică prin excelență” [14, p. 148].

### Referințe bibliografice:

1. Tudor Vianu, *Fragmente moderne*, București, 1972.
2. Annick de Sousenelle, *Simbolismul corpului uman*, Timișoara, 1996.
3. Marius Ghica, *Omul poetic pe tărâmul limbajului*, Craiova, 1989.
4. Dumitru Vlăduț, *Teoriile simboliste românești*, Timișoara, 1987.
5. Jean-Pierre Richard, *Literatură și senzație*, București, 1990.
6. Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, București, 1985.
7. Camilian Demetrescu, *Culoarea, suflet și retină*, București, 1966.
8. *Dicționar de artă*, București, 1995.
9. Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, București, 1966.
10. V. Turner, *Simbol i ritual*, Moscova, 1983.
11. Ion Apetroaie, *Literatura română a secolului al XX-lea*, vol. I, Iași, 1978.
12. Vladimir Streinu, *Apariția versului liber, în Al. Macedonski interpretat de ...*, București, 1975.
13. Dumitru Micu, *Modernismul românesc. De la Macedonski la Bacovia*, 1975, București, 1984.
14. Emil Manu, *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc*, București, 1981.

### Felicia Cenușă | Perspectiva cititorului în proza contemporană

Referindu-se la romanul heterodox, R.-M. Alberes scria în unul dintre studiile sale că acesta, spre deosebire de romanul tradițional, unde “realitatea era gata ordonată, desfășurată pe un singur plan logic”, oferă “complexitatea realului”. A interpreta această realitate, transformând-o într-o istorie cursivă, lesne accesibilă, puțin convențională ar însemna, potrivit noii tendințe a romanului, “a o falsifica” [1, p. 129]. Cititorul este invitat “să caute în învâlmășeala ce i se oferă diverse raporturi mai mult sau mai puțin verosimile ori logice: în viață e obligat să facă același efort. Iată-l deci chemat să participe la operă” [1, p. 130]. Prin urmare, figura pasivă a cititorului tradițional, *empiric*, care folosea textul “ca pe un ambalaj pentru propriile-i pasiuni” [2, p. 15], provenite din exteriorul textului sau pe care textul i le-a stârnit întâmplător, a fost înlocuită cu cea a *cititorului-complice*, care, colaborând cu autorul, va realiza acea sinteză interpretativă pe care textul a încetat s-o mai ofere. El “s-a convertit într-un protagonist activ al creației literare”, era noastră devenind “era cititorului” [3, p. 20]. A

*cititorului model*, cum ar spune U. Eco, a “cititorului - tip, pe care textul nu numai că-l prevede ca pe un colaborator, dar pe care și caută să-l creeze” [2, p. 15], așa cum se întâmplă în romanul “Varieteu pe apă” de John Barth, unde autorul-narator vrea să construiască “un teatru plutitor cu numai o punte deschisă, pe care să se joace neconținut o piesă. Vasul n-ar fi tras la mal, ci ar sălta mereu pe creasta apei, purtat de flux și reflux, și spectatorii ar sta de-a lungul celor două maluri ale Golfului. Ei ar prinde din intrigă orice parte ce s-ar desfășura când vasul ar trece prin dreptul lor, și ar trebui să aștepte până la schimbarea fluxului ca să prindă altă bucățică, dacă s-ar întâmpla să mai șadă tot acolo. Pentru a umple golurile, ar trebui să-și folosească imaginația sau să întrebe vecinii mai atenți, ori să audă vorbele purtate în sus și-n jos”. [5, p. 31]

Din dicotomia *cititor model/cititor empiric*, primul nu pare a fi întotdeauna suficient de evident în text și probabil că din acest motiv aproape că nu și-a găsit loc în instrumentarul criticii literare tradiționale. Această “figură” a cititorului model, cu unele aproximări, apare în geografia critică occidentală ca “cititor implicit”, “cititor abstract” “cititor virtual”, “metacititor”, “naratar” ș.a. [4, p. 24]

Termenul de *naratar* (în franceză - *narataire*) aparține teoreticienilor Gerald Prince [6, p. 168-190] și Gerard Genette [7], iar funcțiile acestuia constau în a constitui punți de legătură între povestitor și cititor, în a ajuta la precizarea cadrului narațiunii, a servi la caracterizarea povestitorului, a scoate în relief anumite teme, a face să progreseze intriga, a deveni purtătorul de cuvânt al moralei operei [6, 20]. Mai mult, naratarul e un critic ascuns al operei, un stimul și un judecător al mesajului transpus. Astfel, autorul, scriindu-și opera, se străduiește să asigure și să depășească așteptările cititorului “ales”, ale naratarului. Precum autorul unei opere se disociază în creator (sau demiurg) și narator, la rândul său, cititorul se ipostaziază și el în cititor real (empiric) și naratar. Prin urmare, între narator și naratar există o relație reciprocă și simetrică. Ei se situează la același nivel diegetic, fiind două figuri complementare.

În studiul său, *Figures III*, G. Genette distinge două tipuri de naratari. Primul este naratarul “intradiegetic” (aflat în interiorul diegezei, adică în lumea textului). El poate fi un personaj al povestirii sau un personaj de lectură. Al doilea tip este naratarul “extradiegetic” (aflat în exteriorul diegezei). El nu e un personaj, dar o figură abstractă, cea a destinatarului postulat de text.

Care sunt “însemnele” ce ne-ar ajuta la identificarea naratarului în text ?

În primul rând, naratarul poate fi identificat în situația când naratorul se referă direct la cititorul ales, realizând astfel cea mai mică distanță cu putință între ei și cea mai strânsă intimitate. Sunt cunoscute apostrofele devenite celebre: “iubite cititor”, “dragă cititor” ori mai simplu, “cititorule”, și

mijloacele tehnice folosite pentru a accentua această intimitate: alocuțiunile, conversațiile cu cititorul invocat în timpul narării. Acestea conduc spre excluderea categorică a mării mase: naratorul se adresează unui număr restrâns de persoane cu aceeași structură afectivă. Iată un exemplu din romanul *Povestea cu cocoșul roșu* de V. Vasilache:

“**Cetitorule!** Cine, doamne, e nebunul acela, care scrie scrisori în puterea nopții către redacție? Cine e acela, care scrie răvaș de dragoste chiar la poarta dragei!”

Naratarul se poate identifica și cu un personaj concret din operă, căruia i se adresează naratorul, ca în romanul *Vânătoarea regală* de D.R. Popescu, atunci când Nicanor-naratorul îi mărturisește despre întâmplările de cândva prietenului său, procurorul Tică Dunarișu, naratarul, ori în *Zbor frânt* de V. Beșleagă, când Isai-tatăl îi vorbește imaginar lui Isai-fiul. Naratarii din aceste romane, deși au o prezență pasivă în text, încearcă să asimileze univoc mesajul naratorilor, conferindu-i concomitent deschidere.

Naratarul poate fi recunoscut în pronumele și formele verbale ale persoanei a doua. Iată câteva exemple:

“L-am întâlnit, recunosc, într-un restaurant. De fapt, n-are importanță unde l-am întâlnit, pentru că l-aș fi întâlnit neapărat, îl căutam, iar locul nu are nici o semnificație...”

**Ați ghicit**, desigur, că el avea să fie eroul a ceea ce urmează și țin să vă confirm imediat presupunerea”. (A. Busuioc *Singur în fața dragostei*)

“În clipa în care a simțit pământul sub picioare, și-a dat seama că nu-l așteaptă nimeni. Nimeni, **auziți.**” (S. Saka *Linia de plutire*)

Acest fel de adresare conferă credibilitate scriiturii.

Naratarul e prezent și în persoana întâi, ca în fragmentul:

“Nu-i vorba, admitea că mai devreme sau mai târziu, odată și odată, cândva se vor clarifica toate... Altfel zis - destinul, această dulce-amară miere-venin din care **ne este dat să ne înfruptăm** între cele două opriri.

”Da, două – nașterea și moartea.” (S. Saka *Linia de plutire*)

Naratarul poate fi imaginat sau găsit și în romanele cu structură dialogală, în care personajele se transformă din naratori în naratari și invers.

În “Goana după vânt” de Lidia Istrati, cuvintele autorului-narator sunt discreditate de Nica, personajul-naratar, care încearcă să polemizeze cu acesta, transformându-se din naratar în narator:

“ – Autorule, fiica Rozei umblă sărăcuța de ochii lumii, ea specula cu boarfe din Israel ... Atunci sub caisul înflorit fiica Rozei lipsea.

- Și ce vrei să spui cu asta ?
- Nu știu.
- Dacă nu știi, mai bine să taci. Eu sunt autorul, eu știu despre ce se scrie și despre ce se tace. Din cauza ta atmosfera artistică dispare ca o pâclă străpunsă de soare.
- Dacă atmosfera artistică nu-i decât o pâclă, să dispară.

N-o să fii tu scriitoare, cum nu-s eu popă. “

Tot din categoria naratarului face parte și adresantul unor scrisori, epistole, care coincid cu însuși textul operei, ca în *Martorii* de Mircea Ciobanu.

Întrucât atât naratorul intradiegetic și extradiegetic cât și naratarul intradiegetic și extradiegetic se află în relații de complementaritate și reciprocitate, ei sunt creați împreună cu textul și au acea libertate pe care acesta le-o permite. Prin urmare, ei există în text alături de tehnicile narative folosite de scriitor și necesită a fi decelați și analizați împreună cu acestea.

### **Referințe bibliografice:**

1. R. M. Alberes, *Istoria romanului modern*, București, 1968.
2. U. Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța, 1997.
3. J. M. Castellet, *La hora del lector*, Barcelona, 1957.
4. *O bibliografie vastă despre afirmația în cauză vezi: U. Eco, op. cit.*
5. J. Barth, *Varieteu pe apă*, București, 1992.
6. G. Prince, *Introduction a l'étude du narrataire*, În: *Poétique*, 14, 1973.
7. G. Genette, *Figures III*, Paris, 1972.



**Mihai Dolgan Oximoronul în discursul poetic contemporan  
(Valențele lui sugestiv-expresive)**

În linii mari, oximoronul este o modalitate eficace care acoperă imposibilitatea limbii de a exprima inexprimabilul. Veche figură de stil a discursului poetic, bazată pe asocierea a doi termeni cu sensuri contradictorii, incomparabili, oximoronul este capabil să exprime – laconic, izbitor și sugestiv – stări de lucruri dintre cele mai complicate și mai eterogene, surprinse în întrepătrundere dialectică, în afirmarea lor “negatoare” și în negarea “afirmativă”. “Împăcând” și contopind extremele, antinomiile, contrariile, el dă naștere unei noi și neprevăzute reprezentări, care vine să sugereze un înțeles expresiv ambivalent, cu o coloratură emoțională variată: gravă, dramatică, comică, ironică etc.

În acest început de secol, bântuit de angoase și crize spirituale, de traume și convulsii sociale, poetul de azi, preaplin și el de suflet răvășit și de cuget contradictoriu, nu poate să nu apeleze frecvent la serviciile oximoronului (deseori de factură paradoxală). Încă gânditorii antichității susțineau că extremele se ating, că între viață și moarte, între bine și rău, între adevăr și minciună, între sublim și ridicol nu există decât un singur pas. Astăzi însă, sub presiunea cataclismelor de tot felul și a neliniștilor globale, a eroziunii sufletului și a deșănțării, acest “pas” e pe cale de a dispărea, deoarece sus-numitele extreme ajung nu numai să se atingă în plan figurat, ci și să se întretaie în plan direct, să se suprapună, să se contopească. Un exemplu elocvent: *soarele vieții* poate deveni curând soare al morții pentru întreaga planetă, dacă omenirea nu va lua măsuri de urgență contra extinderii “găurilor de ozon” din stratosferă, care ne bombardează cu radiație ucigătoare. Așa dar, alăturările oximoronice în discursul poetic contemporan provin atât din “faptul anormalității” condiției umane în derivă, cât și din sfâșierile omului dublu (*homo duplex*), care e cutreierat de însușiri opuse, de disonanțe interioare și exterioare, de stări paradoxale de conștiință, într-un cuvânt de “concepte negative”, cum ar spune Hugo Friedrich, autorul, *Structurii liricii moderne* (Friedrich, 1969, p. 15-18).

Încă Baudelaire își crease din celebrul oximoron *Florile răului* (titlu de carte) un principiu fundamental al esteticii sale, numită *estetica urâtului*.

Când poetul contemporan afirmă oximoronic că poezia e o bucuroasă tristețe (criticul Eugen Simion și-a intitulat chiar cu acest oximoron prefața la volumul de poezii al lui Nicolae Dabija *Fotograficul de fulgere*), apărut în colecția “Biblioteca pentru toți” (Dabija, 1998, p. 7), el a ținut să formuleze un principiu fundamental în baza căruia actul poetic trebuie să fie înțeles în mod duplex, bilateral: și ca un proces de cunoaștere abisală a unor adevăruri amare, dureroase, care ne umple ființa de tristețe și mâhnire, dar și ca a un

proces de revelare a unor adevăruri clarvăzătoare, sacre, mesianice, care ne procură bucurie, ne provoacă un sentiment de mulțumire, de satisfacție sufletească. Puse alătura, cuvintele *tristețe* și *bucuroasă* se “molipsesc” ca și cum unul de la altul: “tristețea” se încarcă de “bucurie”, iar “bucuria” – de “tristețe”. Același lucru se poate spune și despre cunoscutele oximoroane “înger sălbatic”, “milionar sărac”, “frumoasă sărăcie” ș.a.

Se cuvine să ținem cont și de faptul că însăși firea poetului se prezintă ca o alcătuire oximoronică, ce trebuie să facă față în permanență unor situații paradoxale. “Poetul – prunc al falnicei naturi / e plămădit din tină și din soare”, mărturisește Liviu Damian (Damian, 1978, p. 85). Iar Grigore Vieru constată: “Ciudată – alcătuire – / Tribunalul și ascetul – / Acest, ah, duh al vieții, / Ce îl numim poetul” (“*Poetul*”) (Vieru, 1983, p. 136). Pentru Dumitru Matcovschi poetul e un “Coborător din dor și suferințe”, un “bolnav de dor”, un “muritor de dor” (“Să mor de dor! Ce sărbătoare mare!”).

Referindu-se la specificitatea dorului românesc, un admirator oximoron autohton, Constantin Noica avea să noteze următoarele în *Introducere la dor*: “prin formația sa, “dor” are în el ceva de prototip: este alcătuire nealcătuită, un întreg fără părți, ca multe alte cuvinte românești cu înțeles adânc și specific. Reprezintă o contopire, și nu o compunere. S-a contopit în el durerea, de unde și vine cuvântul, cu plăcerea crescută din durere nu pricepi bine cum. (...) Dacă un grec antic ar fi în situația de a traduce pe dor, ar lua durere de o parte, plăcere de alta, și ar spune: plăcere de durere. (...). Noi nu spunem plăcere... spunem dor, care e însă și plăcere și durere” (Noica, 1987, p. 206). De altfel, similar cu “dorul” poeziei populare este și așa-numitul “farmec dureros” al poeziei eminesciene.

Există în această originală tălmăcire de către Noica a dorului și o explicație perspicace a “mecanismului” ce stă la baza oximoronului.

Maniera oximoronică de a construi discursul poetic este caracteristică pentru întreaga lirică modernă. Ea îl ajută pe creator nu numai să surprindă până la rădăcini “echivalențele” antinomiilor, ci și să se “elibereze” de poverile trăirilor dramatice și obsedante, de chinurile sângerânde ale cunoașterii absolute. Nu întâmplător eroul liric al lui Nichita Stănescu cu “râsu-plânsul” lui în tendința-i permanentă de a cunoaște multiaspectual lucrurile cu care “se amestecă până la sânge”, se consideră *o pată de sânge care vorbește*, iar eroul liric al lui Liviu Damian se vrea identificat cu *un altoi pe o tulpină vorbitoare* (titlul de carte apărută în 1978) – original și autohton oximoron al ideii de legătură organică dintre generații și de continuitate pe o treaptă superioară. De aici și viziunea oximoronică asupra însuși actului poetic: Ce-i poezia? Un altoi / de gânduri vechi pe gânduri noi. (...) / Un fel de junghi / în verde trunchi / ce parcă-n glumă, parcă-n joacă / două dureri le întorloacă / și-apoi se-aruncă-n plină vară: / să piară, să răsară. / Din rană crește ramul”.

Totodată, oximoronul dinamizează dogmele și clișeele, obișnuitul și inerția, evidențele și linearul care închistează cugetul liber, mereu nemulțămît și mereu în căutare. “Grigore Vieru ne imprimăvărează cu o toamnă de aur” (Nichita Stănescu); “Ca nimeni / Să nu-mi calce pe mormânt, / Să nu fiu, ca strămoșii, pus / Sub ierburi și pământ - / Îngroapă-mă-n lumina / Ochilor tăi, / Femeie de pe urmă. / Femeia mea dintâi” (G. Vieru, *Când...*); “Pilotul se murdărește de azur”, “Pictorul se murdărește de lumină”, “plugarul se murdărește de vânt”, “Arhimede e murdar de cifre” (V. Teleucă *Cu mine*); “Avem și noi o rampă de lansare. / Îi zice Miorița. Fii atent, / printre construcțiile de acest gen, / se pare, / că-i cea mai veche de pe continent” (E. Cioclea *Rampa*); muzele poeziei integral oximoronice ale lui Nichita Danilov, Arcadie Suceveanu, Em. Galaicu-Păun, Aura Christi ș.a.

Întemeindu-se pe principiul că orice bine își are partea sa de rău și orice rău își are partea sa de bine, asociațiile oximoronice îi permit poetului să pătrundă dincolo de antinomiile fundamentale ale vieții lumii: dincolo de bine și rău, dincolo de adevăr și minciună, dincolo de frumos și urât, dincolo de viață și moarte, dincolo de lumină și întuneric etc., cu scopul de a gândi negânditul, de a face conștient inconștientul, de a descifra indescifrabilul, de a capta noi fațete și esențe ale lucrurilor, într-o nouă ordine și logică a lor. Deși, la prima vedere, par a fi niște formulări tropologice alogice, cu “înfățișări de nonsens” (Lucian Blaga), imaginile oximoronice ne apropie mai mult de chintesența și inefabilul unor realități complexe decât ar putea-o face gândirea rațională sau operația de analiză. Bunăoară, Victor Teleucă, pornind de la *Triunghiul Bermudelor*, care semnifică triumghiul morții absolute, creează, prin contrast, oximoronul paradoxal *Triunghiul Ocnitei* (baștina autorului). Care reprezintă triumghiul vieții fără de moarte, triumghiul veșniciei neamului și al legăturii cu rădăcinile satului natal. Iată de ce în raza acestui triumghi “niciodată nu mori”: “În triumghiul Ocnitei niciodată nu mori. / În triumghiul Ocnitei oamenii ară și ară, / Și scumpă și mândră e fapta lor milenară / cu vorba, cu spicul, / cu rostul, cu fi-va, cu fostul... / Din triumghiul Ocnitei niciodată nu ieși / În triumghiul Ocnitei niciodată nu mori” (Teleucă, 1980, p. 82-83). Poezia face parte din volumul cu titlul oximoronic *Încercarea de a nu muri*.

În ultimele decenii oximoronul a suferit mutații esențiale atât de viziune și substanță, cât și de structură și formulă. El se prezintă nu numai ca o simplă (și accidentală) figură “ornamentală”, care aliază un substantiv și un adjectiv, pentru a crea epitete metaforice contradictorii, nu numai ca o simplă combinație între un verb și substantiv sau un adverb și adjectiv, așa cum îl definesc majoritatea dicționarelor de poetică (*Terminologie*, 1994, p. 130). Oximoronul (inclusiv cel indirect și cel care se subînțelege) a devenit viziune estetică asupra lumii, principiul structurator al gândirii poetice moderne, modalitate eficace, alături de metafora paradoxală, de recreare a universului artistic și de inventare de noi forme de ficțiuni, de generare a

celui mai înalt grad de ambiguitate și de tensiune lirică. S-ar putea vorbi chiar de o oximoronizare generală a viziunii și a contextului privit ca un tot întreg, a sistemului de imagini și a limbajului poetic contemporan. Mai mult chiar, oximoronul se încarcă tot mai mult de conținuturi accentuat politice, sociale, spirituale, etice, estetice etc., capătă o importantă funcție compozițională, ia aspectul unor poante de mare concentrație ideatică și sugestivă, exprimând atitudini răspicate, categorice, cu nerv polemic. Și-a schimbat și tonalitatea. Dacă în trecut era folosit mai mult în scopul unor vizări umoristice sau ironice (*Doi morți vii* de V. Alecsandri, *Suflete moarte* de N. Gogol, *Cadavrul viu* de L. Tolstoi), astăzi oximoronul apare într-un context poetic cu o tonalitate profund gravă, alarmantă, plină de neliniști și dramatism...

Revenind la cartea de versuri *Fotograful de fulgere* de N. Dabija, nu putem să nu observăm faptul că atmosfera ei dominantă este generată de chiar înseși titlurile oximoronice ale mai multor poezii-cheie, cum ar fi: *Săraca țară bogată*, *Corăbierii pe uscat*, *Zei sclavi*, *Profetul mut*, *Cimitire arate*, *Rănit de iubire*, *Elegia tristeții din prea multă iubire*, *Tristețea sărbătorilor*, *Ploaie tristă*, *Tăceri asurzitoare*, *Cerul lăuntric* (titlu de carte) ș.a.

N. Dabija nu se limitează la utilizarea unor oximoroane disperate, nici la desfășurarea lor până la “realizarea” globală, ci face din oximoron un principiu structurator al viziunii și gândirii poetice, însetate de a traduce obsesii esențiale. Eroul liric al autorului este un om “rănitul din iubire”, un “bolnav de-un cântec sănătos, / de o lumină care nu are noapte”; se înspăimântă de faptul când decelează “într-un înger atâta porcie”, “într-un adevăr atâta minciună”, “într-un sărut atâta amar”; el “așteaptă” “viitorul” “departe în trecut” și e “cel mai singur” atunci când se află “în mijlocul mulțimii”; în unul și același individ cu mai multe fețe știe să vadă “diavol cu nimb, / înger cu coarne” (Nichita Stănescu vorbea de un “Înger negru” – Stănescu 1985, Vol II, p. 86); El e adânc amărât că trăiește într-o “țară ruptă în două”, unde poporul, “stătu flămând”, e “Stăpân cu cătușele pe mână”, e “liber doar închis”, e “emigrant în țara sa”. “Tot mai dragoste mi-i ura / ce din mine se revarsă, / tot mai mută-mi este gura, / cea de rugăciune arsă.”

În ceea ce privește oximoroanele desfășurate, întemeiate pe “senzații”, aparent paradoxale, ele se întâlnesc foarte frecvent în poezia lui N. Dabija. Exemplificăm: “Tăcerile sunt pline de cuvinte: / ele au colți, sunt colorate și prezic; / dânsel pot prea mult a-l cuprinde / cum vorbele, ades, nu spun nimic” (*Tăceri asurzitoare*). Sau: “Ce greu să faci poeme / fără cuvinte, / ce greu e să mori fără-a te fi născut, / și chipurile unor oameni / pe care nici nu i-ai văzut / mai ales de ele să-ți aduci aminte”. Sau: “De la o vreme, dar, de la o vreme / le conjug doar la timpul pierdut. / N-am sperat, nu mai sper, n-oi spera - / să te văd, trecutul meu viitor. / Uitarea este boala cea mai grea. / De boala asta n-aș fi vrut să mor” (*Conjugarea verbelor*). Sau: “Mi-e teamă de o carte (o văd ades și-n vis), / pe care aș deschide-o înfrigurat / și-n paginile

ei așa da – deodat’ – de toate versurile ce încă nu le-am scris” (*Mi-e teamă de o carte*). Până și pe Homer N. Dabija îl vede printr-o prismă oximoronic-paradoxală: “Orb, bate aceleași cărării. / Și lumea cum – a câta oară? - / nu o găsește în afară, / o caută-nlăuntru lui. (...) / ... de n-ar fi fost orb – oare lui / i-ar fi fost dat să vadă – atâte?!” (*Homer*).

Nicolae Dabija și-a însușit atât de temeinic principiul oximoronic de gândire poetică, încât, într-o poezie cu titlul oximoronic (*Bâlbâiții profeți*), a ajuns să transcrie într-un singur cuvânt înșiși termenii polari ce denumesc anumite trăiri complexe: iubireșură, plângșirâd, veselșitrist. De exemplu: “plângșirâd când te văd / precum luneci ușoară: / dulce prăpăd, / mântuire amară”.

Perceperea oximoronic-paradoxală a contemporaneității îi prilejuiește poetului modern imagini sintetice fulgurante, cu efect de poantă, servindu-se de care el aruncă punți de legătură între macrocosm și microcosm, introduce în conștiința cititorului chintesența tăinuită a lucrurilor, dezvăluie și interpretează în mod nou realitățile distonante și contradictorii, de multe ori dintr-o perspectivă voit critică, persiflantă sau chiar stigmatizatoare. Creatorul modern, copleșit de gravitate și dramatism, este “bolnav” de amestecul de sentimente și senzații “ciudate”, imprevizibile, de captare a unui inefabil mai mult fictiv decât real, a unor aparențe ambigue, dar revelatorii, de decelarea unor coeziuni secrete dintre lucruri. Oximoronul îi pune la îndemână un procedeu poetic de mare eficiență, capabil să surprindă străfulgerător întrepătrunderea realităților care, la prima vedere, nu se pot întrepătrunde, unitatea lumii în neunitatea ei, armoniile dezarmonizate ale vieții, adevărurile policrome care se refuză formulări conceptuale.

Oximoronul se integrează organic în discursul poetic contemporan, pentru care comunicarea unor conotații complexe, ambigue, șocante prin polivalența lor reprezintă o particularitate definitorie.

## Grigore Canțâr | Totul este scriitură, totul pare un intertext

Dacă nu ne-am teme de prețiozitate, și de ridicolul “firesc” de prin cetatea (închisă încă) a literelor autohtone, i-am fi dat articolului de față un titlu mai puțin frivol. De exemplu unul ca acesta: *Ce este intertextualitatea?* – întrebare la care, dincolo de pretenții, considerentele subsumate nu vor fi răspuns pe măsură (și nici nu răspund), din simplul motiv că nu se poate răspunde cu o certitudine netedă la o întrebare... prostească. Prostească, deoarece intertextualitatea este – ca și literatura însă fără a se confunda completamente cu dânsa – **mai multe lucruri în același timp**.

Tocmai de aceea, dar și pentru a fi plăcuți asiduului cititor consângean, se impune aici o minimă limpezire a substanței semantice pe care o

presupune, la suprafață, controversata noțiune, precum și o descriere cât mai credibilă a ceea ce ascunde ea, ca fenomen, în profunzime.

Or, dacă e să renunțăm la patina ironizantă adevărul e că, interogată în complexitatea ei, intertextualitatea provoacă o serie de întrebări... simple în aparență, dar foarte seducătoare în esență: Este oare ea o **calitate** a literaturii? Una imprimată **de autor** în procesul de semnificare a textului, așa cum este bunăoară literaritatea? Sau este o contribuție colaterală a **lectorului**. În funcție desigur de cultura-i literară, de competența lui în domeniu? Cu alte cuvinte, este intertextualitatea o dimensiune a **scriiturii**, sau e una ce se realizează în actul **lecturii**?

Parțial retorice, întrebările date vin pe linia contestării paternității absolute a autorului asupra produsului literar finit, în favoarea investirii **cititorului** cu demnitatea de subiect activ, apt să-i dea textului – prin efortul (co)participării la fabricarea sensului – un adaos de valoare.

Problema devine cu atât mai interesantă cu cât, pe de altă parte, unii cercetători notorii (Gh. Crăciun, A. Marino ș.a.) impun insistent ideea că astăzi, în condițiile renunțării la limbajul scriitoricesc figurativ, intertextualitatea e pe cale de a prelua funcțiile “de altă dată” ale clasicei (trebuie să înțelegem “perimatei”) literarității. Suntem așadar “instigați” și la gestul – benefic bineînțeles pentru cadrul **viu** al speculațiilor și inițiativelor teoretice – de a redefini, de la capăt, literatura însăși ca fenomen ...

Că este intertextualitatea o calitate **reală** a literaturii, sau că o fi doar o modalitate de a trimite la o imagine **posibilă** a acesteia, e o chestiune de discutat. Există însă un consens aproape universal asupra faptului că ea însemnează o multitudine de inter-**relații** – laolaltă manifeste și discrete – între un text, care deține primatul semantic, și alte texte. Inclusiv între acesta și factorii configurativi extraliterari, cum ar fi: domeniile științifice (în special geometria neeuclidiană, teoria relativității, fizica cuantică, psihanaliza ș.a.), apoi – istoria, spațiul natural (de-o pildă cel “mioritic”), cadrul socio-politic ș.a.m.d.

Privită în această perspectivă, intertextualitatea pare a fi, într-adevăr, o particularitate calitativă – deci și valorică – a scrisului artistic. Cu atât mai mult cu cât ea funcționează, aproape întotdeauna, în direcția sublimării semantico-sintactice a textului literar, conferindu-i acestuia și o importantă doză de **livresc**. Iar aceasta înseamnă că intertextualitatea mai e și un “mecanism” de transformare a literaturii în **fapt de cultură**.

Într-o altă accepție, destul de des vehiculată și ea, una căreia pare să i se dea prioritate și în discursurile metaliterare de la noi, intertextualității i se atribuie o funcționalitate mult mai restrânsă, reductibilă la aceea pe care o au obișnuitele modalități de realizare a scriiturii. Altfel spus, de data aceasta ea e privită ca doar un simplu procedeu stilistic. Ca o **tehnică** adică de elaborare și sporire a intensității expresive a textului. Una între multe altele, utilizată de moderni, grație productivității ei incomensurabile. (O afirmă cu

tărie chiar și o remarcabilă cunoscătoare a domeniului cum este Cristina Hăulică). Însă aceiași cercetători care situează intertextualitatea în zona amintită, nu uită să enumere, uneori în același context, un șir întreg de alte “tehnici intertextuale”, printre care: *parodia*, *citatul*, *pastișa*, *greșa*, *împrumutul* ș.a. Astfel că nu se mai poate înțelege: Este intertextualitatea (“lor”) o simplă tehnică, asemenea *parodiei*, *citatului*, *greșei*, ș.a.m.d., ori anume acestea din urmă sunt tehnici, ca și *repetiția*, *descripția*, *ambiguitatea* etc., iar intertextualitatea e substanțial altceva ?!

Nedumerește ușor și aserțiunea că aceasta ar fi un fel de apanaj al scriitorilor moderni, ei și numai ei manifestând în actul de creație conștiința intertextualității. Or, se iscă imediat întrebarea: Atunci (fie!) ce “procedeu / tehnică” o fi folosit anticii la crearea unei autentice specii lirice, numită *cento* și care includea poeme alcătuite **în mod deliberat** din versuri și sintagme selectate din marii poeți ai vremii Vergiliu, Horațiu, Homer ș.a? Răspunsul plauzibil pare să se afle în volumul IV al *Biografiei ideii de literatură* de Adrian Marino. El afirmă acolo, cu argumente greu de pus la îndoială, că indiferent de natura pe care i-o atribuie contemporaneitatea, intertextualitatea ca fenomen de relaționare a diferitelor entități discursive a existat întotdeauna, căpătând în timp diferite denumiri: de la “influență”, “extracție” la “asimilare” sau “dialog între texte”; de la “absorbție” la “rescriere” ș.a.m.d.

Ei bine, credem că nu este nevoie să mai subliniem că avem de a face aici cu o reconfirmare a supoziției potrivit cu care intertextualitatea e una cu “noua” literatură, și că este o categorie valorică, indispensabilă întregului ansamblu al producțiilor literare, sau *textului infinit* (C. Hăulică), independent de epoca în care părțile constitutive ale acestuia au fost scrise. Ceea ce înseamnă că această proprietate este în curs de a fi recunoscută ca un fenomen de **sinteză**, în interiorul căruia se șterg hotarele dintre literatură și cultură. Dispar în general liniile de demarcație dintre diferite genuri, forme, teme, norme, coduri, modele, arhetipuri ș.a.m.d. Chiar și dintre exercițiul combinativ și jocul sau hazardul lumii obiectuale. Situația a fost prefigurată încă de “dialogismul” lui M. Bahtin. Doar că mai recent ea s-a extins de la relațiile dintre două texte la interrelațiile existente în spațiul *textului-universal-infinit*, acesta formând, în termenii lui G. Genette, **un hipertext**, “conștient” acum de noua lui funcționalitate – una mai profundă și mai complexă.

Ar mai fi de adăugat, în context, că o dată cu impunerea acestei perspective asupra literaturii, se produce o puternică relativizare a noțiunilor tradiționale precum sunt “creația” și “originalitatea”(A. Marino). Ele devin de-a dreptul inoperante, căci intertextualismul (sensul noțiunii îl vom preciza ceva mai la vale) subminează serios voia de singularitate a autorului și originalitatea textului. Creația, ca act inspirat “de dincolo”, asemuitor botezului cu “har”, e nevoită să cedeze locul **scriiturii** – 99 % transpirație.

Nu încapă îndoială că “descoperirea” intertextualității ne plasează direct în toiu configurării unei noi ontologii literare, dar și a unei noi **po(i)etici**. Or, la o analiză mai atentă se va observa că intertextualitatea își revendică, cu stringență, statutul de **Ars po(i)etica**. O artă “totală”, “absolută”, suprimând aprioric posibilitatea de afirmare a altor eventuale arte poetice. Ea se vrea o po(i)etică în sensul unei concepții atotcuprinzătoare despre literatură și despre **facerea** ei, aplicabilă cât mai unanim cu putință la etapa actuală a evoluției literaturii.

În acest caz s-ar cuveni să vorbim nu numai de intertextualitate, ci și de **intertextualism**. În accepția unei multitudini de “coduri”, “norme”, “tehnici” pe care le statuează de regulă **un curent** literar (clasicismul, romantismul, modernismul și alte -isme similare, dimpreună cu po(i)eticile lor). O posibilitate de a verifica ipotezele aduse în ecuație ne-o poate oferi dicționarul de *Terminologie poetică și retorică*, editat în 1994 la Universitatea “Al. I. Cuza” din Iași. Cităm de la p. 139: “În accepția actuală a termenului, Poetica desemnează orice teorie internă a literaturii care își propune să elaboreze categorii ce permit punerea în evidență atât a unității, cât și a varietății operei literare. Obiectul poeziei este atât literatura “reală” cât și literatura posibilă, mai exact spus acea proprietate care singularizează literatura, proprietate numită de formalistii ruși *literaritate*. (...) În fine, Poetica și-a legat destinul în chip ireversibil, după cât se pare, de *poetică*, prin chiar faptul că și-a stabilit drept obiectiv elaborarea unor metode de descriere care să permită explicare atât a operelor deja realizate cât și a celor posibile. Poetica și poezia explorează deci și virtualitățile discursului literar și, de asemenea, modurile de producere a operelor”.

La o scrutare mai insistentă a definiției de mai sus se va sesiza că intertextualismul, înțeles deci ca po(i)etică, răspunde majorității parametrilor și exigențelor trasate de dicționar pentru noțiunea de... *Poetică* – fapt confirmabil și prin exercițiul, școlăresc, de substituție mecanică a termenului dat prin conceptul de intertextualism. (Sugerăm spiritelor mai repezite cum anume se procedează: “În accepția actuală a termenului Intertextualismul desemnează...” Și în continuare – pe text, în aceeași manieră).

E de reamintit aici că (!) in-ter-text-tu-a-li-ta-tea își justifică dreptul la existență prin teza că orice text se **construiește** ca mozaic de citate și aluzii la alte texte; că **facerea** textului are loc prin absorbția informației literare con-textuale; că literatura își **re-inventează** o nouă natură prin (paradoxal!) utilizarea materiei literare anterioare.

...Intertextualismul își cucerește așadar rolul unei ideologii estetice, cu tendința spre a transforma într-o adevărată **doctrină** literară. Una “absolutistă”, căreia să nu i se mai poată sustrage nici un M. Sadoveanu (a i se (re)citi *Baltagul*), nici un I. Druță (a i se (re)citi *Toiagul păstoriei*, – o



proză în relație directă cu *Miorița* și cu “biografia” lui Hristos), nici mite un oarecare Borges (a i se citi orice).

De aici, din această voință – normală, firească – de supremație totalitară provin probabil și cele câteva atacuri majore ale intertextualismului în direcția perspectivei tradiționale asupra literaturii. Este știut faptul că între diversele viziuni, atitudini și curente literare, toate extrem de radicale în faza lor timpurie, n-a existat niciodată pace, liniște și unitate ideologică. Și de-ar fi fost altfel, oare n-am fi fost nevoiți astăzi să consumăm nu literatură de calitate, ci te miri ce ameteți de inspirație pur-“divină” ?..

Odată acceptate în discursul teoretic și cel critic la zi ca formule ce exprimă realități literare incontestabile, intertextualitatea și intertextualismul au atras impunerea a încă unui concept “de familie” – cel de **intertext**, acesta reclamându-și, la rândul lui, demarcațiile semantice de rigoare, dat fiind faptul că el **nu este** sinonim cu intertextualitatea. Așa cum rezultă, spre regret, din chiar titlul unui valoros studiu al aceleiași incontestabile autorități în materie G. Hăulică. (Vezi *Textul ca intertextualitatea*, Eminescu, București, 1981).

Intertextul este **produsul** obținut în actul scriiturii prin respectarea concepției intertextuale asupra literaturii. El este textul care integrează și transformă sau resemnifică alte texte, asigurându-și astfel propria existență și prestanța (post)modernă. E **locul** în care se întretaie, dialoghează și se susțin, ori se subminează reciproc, o multitudine de texte și o serie *n* de referenți extraliterari. El nu constituie un aspect calitativ – fie și cel mai important – al producției de autor, ci singurul **loc**, după cum am mai afirmat, în care literatura își materializează, în toată amploarea, dimensiunea intertextuală. Ca probe relevante în sensul dat pot servi *Levantul* de M. Cărtărescu, *Bibliografie generală* de M. H. Simionescu, *Nunțile necesare* de D. Țepeneag și un șir aproape infinit de alte cărți. Ele nu pot fi calificate drept “intertextualități”! Drept intertexte însă – fără vreo dificultate.

În fine: ca proiect asumat, ca intenție programatică, intertextul se voiește, de fiecare dată, un fel de ediție singulară – etern imposibilă în realitate, râvnită întotdeauna de marii scriitori – a ... “cărții cărților”.

Note. Despre legătura dintre scriitură și intertext(ualitate) – într-un alt articol. Anticipând, am vrea să consemnăm pe scurt doar faptul că spre deosebire de **scris** (produs de ansamblu al unui scriitor, operă), **scriitura** însemnează producere, proces de elaborare a textului, fapt po(i)etic în curs de realizare.

**Eliza Botezatu**

**Marin Sorescu. Poezia despre creație și creator**

Un capitol important în scrisul lui Marin Sorescu îl constituie poeziile despre creație și creator. Sunt multe, sunt variate, abordează aspecte diferite

ale condiției creatorului: de la *Inițele* la *Bolnav de carte*, de la *Eu și celălalt* până la *Răbdarea* crescătorului de boabe (crescătorul “celor o mie și una de taine”), până la dedicațiile – invocări - evocări ale unor iluștri predecesori - din țară și de pe alte meridiane. Aceștia din urmă au constituit un obiect de venerație deosebită pentru scriitorul însetat de cultură, cunoscător și deschis spre cultură. Știm că Sorescu a plăsmuit eseuri, drame, pagini de proză, poezii, manifestându-se în ele ca un intelectual serios care meditează la ceea ce scrie și scrie învăluind tragicul, sublimul, grotescul în plasa fină a ironiei” (Eugen Simion. *Scriitori români de azi. Vol. I*, Cartea Rom. B., 1972, p.272)

Deopotrivă cititor de mituri arhaice și poezie modernă, aproape în egală măsură modern și tradiționalist, scriitorul a fost receptiv la Valoare, indiferent de curentul pe care aceasta îl reprezintă. Tematic poeziile la care ne referim depășesc problema creației incluzând multe din datele predilecte ale poeziei soresciene. Sunt texte construite după alte coduri decât artele poetice tradiționale. Impresionează și ele prin fantezie, prospețime și candoarea dublată de ironie (aceasta din urmă fiind o dominantă cu rezistență în timp, căci o descoperim în toate cărțile poetului). Tensiunea dintre om și lume, artistul și responsabilitățile sale, continuitate, universul spiritual construit și lăsat moștenire, colaborarea registrelor sufletești în acest univers – despre acestea și despre multe altele vorbesc poeziile lui Sorescu.

Cele două texte pe care le vom aduce în discuție – *Trebuiau să poarte un nume* și *Shakespeare* – vin cu reinterpretația unor vechi motive, prefigurează câteva semne ale stilului și formulei soresciene și afirmă un mod atitudinal, un tip de construcție și o idee de la care pornește poetul: artistul e creator de lumi (de “țări”).

Opera de artă, în special opera literară, notează Gaetan Picon, nu ni se impune doar ca un obiect de plăcere sau de cunoaștere; ea se oferă spiritului ca un obiect de interogație, de anchetă, de perplexitate”. Gaetan Picon. *Scriitorul și umbra lui. Introducere la o estetică a literaturii. (Univers, 1973, p. 5)* Cititorul se miră; cititorul rămâne perplex și se întreabă; spiritul lui asociativ se activează, îl trimite la sensuri noi, uneori surprinzătoare... În felul acesta sensurile reale, obiectiv-existente ale unui text se împletesc sau se nuanțează prin asociațiile subiective ale receptorului, care se întreabă concomitent și asupra textului (sensului), și asupra a ceea ce simte el. Precizăm doar că nu toate textele sunt capabile să impulsioneze, să trezească acest spirit asociativ. Originalitatea și atractivitatea multor experimente poetice ale lui N. Stănescu și M. Sorescu se află tocmai în faptul că sunt adesea “obiect de interogație”, de perplexitate, șochează și impresionează - și prin combinarea referențială neobișnuită, și prin răsucirile neașteptate ale cuvântului și frazei poetice, și prin înlănțuirile de sens. Textele de care ne vom ocupa sunt ilustrative sub acest aspect. Ambele – niște poeme “poliedrice”, din multe unghiuri și multe laturi, ele devin niște parabole ale

creației, lucrate cu inteligență asociativă și rafinament. Poetul nu folosește o tehnică prea complexă: având plăcerea “parcurgerii” imaginare a unor universuri artistice, el realizează viziuni pline de surpriză și articulează discursul tulburător de firesc – pe (din) treptele operei scriitorului evocat, spre (prin) focarele ideatice ale acesteia, spre centrul ei iradiat. Se conturează astfel – și într-un caz, și în celălalt – o apreciere indirectă a unor scriitori concreți – Eminescu și Shakespeare, iar prin ei – a creatorului în genere.

“Egalitatea cu sine a poezilor, afirmă Marian Papahagi, apare, în chip contrastant, când ca un merit al constanței, când ca defect al insistenței. În cazul lui Marin Sorescu a fi egal cu sine înseamnă a fi egal cu diversitatea însăși, concomitent cu repropunerea unui timbru de neconfundat, ce unifică volumele sale într-o operă. Sunt poeți care își cuceresc pas cu pas formula; sunt însă alții care o inventează din prima clipă. Marin Sorescu face parte (...) din aceștia din urmă”. (Marian Papahagi. *Surâsul limbajului*. ”Tribuna”, 5 octombrie 1989) și această constatare ne va interesa la comentarea celor două texte. Scrise în anii 60, purtând deja, așa cum am menționat, însemnele formulei Sorescu, ambele poeme (*Trebuiau să poarte un nume* și *Shakespeare*) interesează deci, întâi de toate, ca unele ce se înscriu în prima etapă de creație a poetului și care l-au făcut cunoscut atunci, la jumătatea anilor 60, o adevărată răspântie a literaturii române postbelice. Ele probează disponibilitatea creatoare a poetului, sunt marcate de temperamentul și de gândirea personală a autorului, scrise deci într-o manieră personală și frapând cu adevărat sub aspectul formal neobișnuit.

Trebuiau să poarte un nume  
Eminescu n-a existat.  
A existat numai o țară frumoasă  
La o margine de mare  
Unde valurile fac noduri albe  
Ca o barbă nepieptănată de crai.  
Și niște ape ca niște copaci curgători  
În care luna își avea cuiabar rotit.

Și, mai ales au existat niște oameni simpli  
Pe care –i chema: Mircea cel Bătrân, Ștefan cel Mare,  
Căroră le plăcea să spună  
Seara în jurul focului poezii –  
*Miorița* și *Luceafărul* și *Scrisoarea a III-a*

Dar fiindcă auzeau mereu  
Lătrând la stâna lor câinii,  
Plecau să se bată cu tătarii

Și cu avarii și cu hunii și cu leșii  
Și cu turcii.

În timpul care le rămânea liber  
Între două primejdii,  
Acești oameni făceau din fluierile lor  
Jgheaburi  
Pentru lacrimile pietrelor înduioșate,  
De curgeau doinele la vale  
Pe toți munții Moldovei și ai Munteniei  
Și ai Țării Bârsei și ai Țării Vrancei  
Și ai altor țări românești.

Au mai existat și niște codri adânci  
Și un tânăr care vorbea cu ei,  
Întrebându-i ce se tot leagănă fără vânt?  
Acest tânăr cu ochii mari,  
Cât istoria noastră,  
Din cartea chirilică în cartea vieții,  
Trecea bătut de gânduri  
Tot numărând plopul luminii, ai dreptății, ai iubirii,  
Care îi ieșeau mereu fără soț.

Au mai existat și niște tei  
Și cei doi îndrăgostiți  
Care știau să le troienească toată floarea  
Într-un sărut.  
Și niște păsări ori niște nouri  
Care tot colindau pe deasupra lor  
Ca lungi și mișcătoare șesuri.

Și pentru că toate acestea  
Trebuiau să poarte un nume,  
Un singur nume,  
Li s-a spus  
Eminescu.

1.

Poetul reprezintă o generație aflată sub semnul tutelar al lui Eminescu, în zona de iradiere a universului eminescian. E vorba de multele dedicații poetice (*Odă în metru antic* de Nichita Stănescu, *Legământ* de Grigore Vieru, *Eminesciana* lui Liviu Damian și multe altele), și de tipul de poezie practicat. În contextul generației sale Marin Sorescu a adus o notă personală,

poezia lui fiind unul din cele mai de neuitat, cele mai subtile și expresive în contextul Eminescianei.

Înțelegem și recunoaștem că succesul poeziei nu este efectul exclusiv al valorii textului – el se datorează și faptului că i-i dedicat lui Eminescu. Pe de altă parte poezia întrunește o serie de virtuți și tocmai asupra acestui aspect ar fi logic să insistăm de la bun început: prin ce o fi impresionat atât de adânc atunci, la apariție, prin care virtuți se menține și azi textul acesta în obiectivul de interese al cititorului ?

În primul rând, poetul a evitat clișeele, venind cu o prospețime de perspectivă care nu putea să nu impresioneze. Textul nu este o dedicație tradițională sub forma monologului vocativ; nu este lauda retorică, emfatic declarativă, patetic – discursivă (Sorescu a evitat programatic “confesiunile” și “cântările”). Detașându-se astfel și de alte arte poetice, și de alte “dedicații”, “Trebuiau să poarte un nume” era un text neobișnuit, neordinar. Părăsind căile bătute (bătătorite) de alții, poetul a ocolit elocința imnică, a evitat – repetăm – patetismul și grandilocvența și, ilustrându-și marea capacitate de experiment, mizează pe imprevizibil, pe șocul prin insolit; el inovează, sparge șabloanele, interpretările tradiționale, și ne propune un exercițiu de lectură intertextuală.

Poetul nu se supune nici rigorilor de prozodie eminesciană, nu repetă sonorități în cheia și tonalitatea predecesorului. Nemuzicală (în contextul atâtor “muzicalizări” pe motive eminesciene), poezia impresiona prin altceva. Ingeniozitatea ține aici nu de ritm, nici de tipul sau densitatea figurativă, ci de viziunea de ansamblu, de structura și regia sensurilor. Aceasta se produce sub ochii noștri: fantezia prodigioasă a poetului i-a ajutat să realizeze un tip specific de construire a textului, motiv din care și la analiză vom urmări producerea textului, devenirea, nuanțarea, structurarea sensurilor.

Autorul realizează o ascensiune (coborâre) în universul plin de eternitate al lui Eminescu, îl cuprinde într-o viziune integratoare și – îl apreciază; totul într-o intertextualitate bine așezată și dirijată până la culminația din final.

Mai reamintim că marcajul eminescian în conștiința generației lui Sorescu este mai puternic nu doar în sensul că aceștia i-au dedicat mai multe elogii, ci și pentru că în interiorul generației sunt mulți eminescieni (ca formulă, mod de rostire poetică, motive ș.a.) – Gr. Vieru și D. Matcovschi, bunăoară, sunt niște “eminescieni”. Marin Sorescu, fără a fi ceea ce numim noi un eminescian ca formulă, este un apreciator și interpret dintre cei mai subtili. *Trebuiau să poarte un nume* este o poezie de mare finețe analitică, o referință metatextuală la opera lui Eminescu, incluzând trimiteri concrete și chiar citate, fapt care ne obligă să recitim textul în grilă intertextuală.

O privire atentă asupra textului relevă un mod de relații și de trimiteri concrete la opera înaintașului – din contextul larg al acesteia Sorescu a evocat texte reper, care-l reprezintă pe predecesor în posteritate, dar și care sunt mai importante pentru sensibilitatea cititorului (mai stimulative).

Să definim, pentru început, formele de intertextualizare: citatul revelator; motivele, temele, simbolurile eminesciene; aluzia și parafraza; titluri de opere și nume de personaje.

A existat o țară “la o margine de mare” zice poetul, și cititorul se va gândi, evident, la versul eminescian “să mă lăsați să mor / la marginea mării”. Asociație pe care o va face va fi mai complexă decât simpla localizare: țara – la o margine, dar și țara-Eminescu – la această “margine” a veșnicului sbucium, a infinitului ... “Valurile fac noduri albe” este o altă sintagmă eminesciană după care vin niște versurile – “Ape ca niște copaci curgători, / în care luna își face cuiabar rotit ‘’ – care sunt o parafrază a începutului poemului *Călin*: “În cuiabar rotit de ape peste care luna zace”. Tudor Arghezi comenta, la timpul său, aceste frumuseți eminesciene: “Nimeni nu zice cuiabar de ape: Toată lumea zice: copcă și vârtej. Dar cuiabar de ape e și plastic, și pitoresc, și frumos numai întrucât poetul ia pluralul și zice cuiabar de ape, imaginea capătă și tremurul de furnicar al undelor (...) “Peste care luna zace” e o imagine de completare, din cele familiare poetului, dar ea dă tabloului așternut și pune un punct de răcoare în mișcarea cuiabului de ape...” (Tudor Arghezi, *Scrieri*, Vol. 27, p. 53-55)

În formularea lui Sorescu expresiile eminesciene devin semnele unei lumi - fizice (lumea-țară) și poetice (lumea lui Eminescu). Urmând itinerarul universului eminescian, era firesc ca poetul să facă trimiteri la eroii lui (Mircea cel Bătrân, Ștefan cel Mare, oameni “simpli”), la titlurile așezate alături de titlurile unor capodopere folclorice (*Miorița*, și *Luceafărul*, și *Scrisoarea a III*). Elementul folcloric – baladesc (cel care trăiește în opera lui Eminescu) se întâlnește cu viziunile geografice și istorice, configurându-se imaginea unei țări din mări și munți, din ape și codri, cuprinzând Moldova și Muntenia, Țara Bârsei și țara Vrancei, o țară în care viețuiesc ciobani și plugari, care au trăit și au luptat, s-au adunat “în jurul focului să asculte *Miorița* și doinele; “oameni simpli” care au rezistat, au intrat în istorie și mit, au intrat în poezie.

Cu fiecare imagine (asociație, aluzie de lectură) autorul eliberează o sugestie nouă privind creația predecesorului. Se supraetajează o sumă de sugestii prin care poetul spune lucruri grave, descifrând semnificațiile bogate ale creației înaintașului; tocmai aceste semnificații și componente constituie “treptele” poeziei – în ele contrage autorul esențele. Sorescu caută nu expresia frumoasă, ci pe cea sugestivă și oscilează între rostirea explicită, directă și sugestivitatea metaforică. Textul se lărgește lăuntric, se încarcă de semnificații, iar citatele sau aluziile nu sunt un balast – ele capătă conotații complexe și reconstituie în specificul său, universul eminescian – funcția

“regizorală” a poetului – este tocmai de a face ca efectul poetic al acestui joc intertextualist să devină fascinant și pe planul semanticii textuale, și pe cel al imaginii, al procesului de semnificare. “Citatul eminescian, zice autoarea unui studiu special dedicat problemei, ca formă aparte a dialogului cu universul liric al poetului este o consecință la nivel textual a persistenței acestui marcaj asupra culturii și limbii române...” (Ioana Bot. *Eminescu și lirica românească de azi*, “Dacia”, Cluj-Napoca, 1990, p. 9). Ocurența indicilor intertextuali este confirmată în continuare prin motive, aluzii, sintagme concrete, prin citatul inexact sau parafrizare... Prin recursul la citat și la celelalte forme de intertextualizare textul citat devine mai plin de sens – trimiterile la opera lui Eminescu orientează spre sensuri mai adânci, căpătând conotații suplimentare. De ce, bunăoară, este invocat codrul (codrii adânci, zice poetul)? Pentru că fără ei, fără codri, nici nu ne putem imagina universul eminescian, atât de frecvent este motivul (“Codrule, codruțule, Ce mai faci drăguțule”), “Ce te legeni, codrule”, “Hai în codru la izvorul...”, “Hai în codrul cu verdeață”, “Împărat slăvit e codrul”...). Tânăru care vorbește este eul liric din poeziile *Ce te legeni*, *Revedere* ș.a.) iar întrebarea lui (“Ce se tot leagănă fără vânt...”) este un citat modificat reluat din poezia *Ce te legeni* (“Ce te legeni, codrule, fără ploaie, fără vânt...”). Sentimentele se cristalizează și se adâncesc – ne sunt readuse în memorie vechi înfiorări în fața versurilor înaintașului – apar plopul eminescienilor, fără soț, teiul (copacul eminescian), floarea, pasărea și, numaidecât, cei doi îndrăgostiți, cuplul arhetipal pe care îl aflăm în lirica de dragoste a poetului, în finalul poemului *Luceafărul* ș.a. Ocurența procedurilor intertextuale îi permite autorului contemporan nu numai să-și exteriorizeze reacțiile la întâlnirea cu universul ideatic și de motive eminescian, ci și să-i confere poemului a aură de metatextualizare, - să proiecteze o lumină nouă asupra operei clasicului nostru.

Ochii mari (din portretul tănărului “cu ochii mari cât istoria noastră”) sunt de asemenea o sintagmă foarte frecventă la Eminescu - în *Sara pe deal* (“Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară”), în *Luceafărul* (“Dar ochii mari și luminați / lucesc adânc, himeric”, “și ochii mari și grei mă dor, / Privirea ta mă arde”), în *Călin* (Când cu ochii mari, sălbatici / Se privește în oglindă...”, sau “Idol, tu! Răpire minții, cu ochi mari și părul des”). Motivul mai apare în *Iar fața ta e străvezie* (“Și numai ochii mari sunt tulburi / Din umbra negrelor dureri”), în *Fiind băiet, păduri cutreieram* (“Cu ochii mari, cu gura-abia închisă”) și în multe alte texte. Aici expresia e reluată în portretizarea tănărului, mod de a-l include și pe el în galeria eroilor eminescieni. *Cartea vieții* o întâlnim în *Scrisoarea III* (“Scris în cartea vieții este /și de veacuri, și de stele...”). Sintagma “trecea bătut de gânduri” este, de fapt, un vers modificat din poezia *Dorința* (“Adormind de armonia /Codrului bătut de gânduri...”). Expresia “troienind toată floarea” conține un alt motiv eminescian – troienirea (“Adormi-vom, troieni-va / teiul floarea-și

peste noi” (*Povestea codrului*); “De când codrul, dragă codru, troienindu-și frunza...” (*Călin*) “Ne-or troieni cu drag aduceri aminte” (*Mai am un singur dor*). Infiltrațiile eminesciene se resimt în simple cuvinte, în aluzii, în rezonanțele muzicale... Versurile “Și niște păsări ori niște nouri / (...) Ca lungi și mișcătoare șesuri; bunăoară, aduc în memorie eminescianul “Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri”. Toate acestea înseamnă, în convenția poetică a lui Sorescu, o formă de pătrundere în dimensiunile lăuntrice ale operei lui Eminescu, în itinerarul motivic al acesteia.

Evoluția sensurilor s-a configurat în aparență foarte simplu – printr-un lung șir (aproape enumerativ) de trimiteri la opera înaintașului; prin ele s-a și realizat procesul de semnificare, de codificare lingvistic-estetic. Sorescu, pornind de la prima declarație (*A existat doar o țară frumoasă*), compune de fapt, portretul interior al Țării. Dar sintagma-titlu trebuia justificată și atunci toate sensurile s-au înmănuncheat în unul – strofa finală (vom reveni).

S-a văzut că textul este o canavă complexă de motive, imagini și sintagme eminesciene. Ioana Bot menționa, în lucrarea citată, că poetul (și se referea la textul de care vorbim) spațializează – prin citatul eminescian – noțiunea de patrie. Așa este, dar nu numai atât: prin codrii, doinele, valorile spirituale, munții și alte elemente geografice Sorescu concretizează, într-adevăr, noțiunea de Patrie; dar la elementele acestea se mai adăoga altele, prin care se concretizează viziunea poetului contemporan asupra poeziei în genere (aceasta se face din lucruri dragi, din reflectarea lor), dar și asupra creației lui Eminescu : în Cartea lui Eminescu Sorescu vede un eveniment - sinteză, în care s-au acumulat, în timp, problemele noastre, frumusețile noastre, sufletul nostru, și care constituie și ele o Țară. Lumea mitică a Țării Românești se întâlnește (se contopește) cu lumea lui Eminescu, iar sufletul colectiv al neamului devine sufletul poeziei.

Interpretarea unor astfel de texte stimulează competența literară a cititorului, are atingeri cu sursologia, cu estetica receptării, obligându-ne să aflăm sursele citatelor, să facem trimiteri la textul din text... Este textul-labirint, prin care trebuie să treci căutând, trăind prin lectura intertextuală – bucuria (sau mirajul ?) descoperirii.

E firesc să se întrebe cineva: și dacă textul se face din atâtea alte texte – unde este el, Sorescu ? Tocmai în luxurianta imaginație; în priceperea de a regiza motivele, citatele, sintagmele, născând prin ele un sens absolut nou; în formulările adeseori memorabile; în unghiul de percepție; în structura coerentă a textului, care, în ciuda faptului că e alcătuit din atâtea alte fragmente, e unitar și ne conduce către un sens concret.

### 3

Am “amănușit” (poate excesiv) conținutul poemului – în primul rând, pentru că demersul analitic n-ar fi fost posibil fără a parcurge procesul de intertextualizare – prin el s-au deschis niște perspective asupra procesului de



elaborare artistică a textului; în al doilea rând – am putut observa astfel cum urcă poetul pe spirala sensurilor, cum se lărgește treptat mesajul.

Pornind de la sugestiva afirmație a lui G. Călinescu (“perspectiva insolită devine un program normal”), Dinu Flămând precizează: “Însolit pare, la cele dintâi măsuri, să scrii un poem despre Eminescu debutând cu o frapantă afirmație: “Eminescu n-a existat”, apoi căutându-l pe poet prin avataruri: natură, istorie, tradiții etc. Însolit este acest amestec, dar, acceptând raccourciul primului enunț, devine mai firească, prin opoziție, discursivitatea ce-i succede. Cu alte cuvinte, propoziția șocantă de la început atenuază parcă lungimea perifrizei ce urmează. Devine posibilă reconstituirea poetului evocat din elemente de peisaj, din referințe la istoria națională, deci tocmai din motivele poeziei lui Eminescu atribuite însă retrospectiv peisajului sau istoriei impersonale”. (Dinu Flămând. *Intimitatea textului*. Ed. *Eminescu*, B., 1985, p. 44-45)

Vom evidenția în citatul de mai sus câteva cuvinte: insolit, frapanta afirmație..., propoziția șocantă. Lui Marin Sorescu îi place, într-adevăr, să șocheze, să frapeze – el are un fel al său de a ne buimăci – și prin primele versuri, și (adeseori) prin poanta poeziilor, prin sensurile neașteptate pe care le află adesea în cele mai banale (s-ar părea) detalii și situații. Iar “aerul de paradoxală spontaneitate meticuloasă” despre care vorbea Dinu Flămând (p. 41) este și el o modalitate de a deruta: toate par atât de firești, banale chiar, dar, când te aștepți mai puțin, vine revelația.

Poezia debutează cu o declarație șocantă: Eminescu n-a existat. Într-adevăr, înaintea lui au existat o țară, un neam, o istorie ... Apoi din ele s-a născut poetul, s-a identificat cu ele, le-a condensat pe toate în sine, în sufletul, în opera sa, devenind o altă țară – a poeziei; o lume; un univers.

Procesul de elaborare poate fi urmărit la nivelul structurii compoziționale. Se conturează ideea câtorva straturi, cercuri. Primul cerc e Țara (*A existat o țară...*). Al doilea cerc e Istoria; Oamenii; Natura. Se conturează treptat al doilea Univers, inclus în primul, dar și incluzându-l: Universul Eminescu. Fiind vorba de Eminescu, zicea Eugen Simion, “poetul, urmând calea retoricii obișnuite, ar fi trebuit să caute metafore de sărbătoare: Ceahlăul, vulturul geniului românesc, Luceafărul etc. El alege însă o modalitate mai prozaică pentru a traduce sentimentul de evlavie față de marele înaintaș. Versul liminar creează stupoarea necesară (Eminescu n-a existat) pentru ca demonstrația să fie, mai departe, posibilă: Eminescu este un mit care numește o țară, o istorie. Și atitudinile fundamentale ale vieții unui popor: nașterea, iubirea, moartea etc.”. Și începutul șocant, și “demonstrația” stimulează tensiunea spirituală a cititorului, chiar dacă se pare că întregul text se află sub regimul prozaismului: este și acesta un prozaism jucat, simulat, acceptat parcă pentru a ne pregăti pentru revelația memorabilă din final.

Parcurgând volutele discursului (și deci “cercurile” de care am vorbit), vom constata că poezia este un dublu elogiu – al țării și al lui Eminescu. “A existat numai o țară frumoasă la o margine de mare...” Noțiunea de mare (nu cea lângă care se visa marele poet ?) sugerată prin comparații folclorice (“Valurile fac noduri albe / Ca o barbă nepieptănată de crai”), apele, concretizate și ele prin comparații (“ca niște copaci curgători”), luna... Se prefigurează astfel un tărâm geografic cunoscut, valorile pozitive ale vieții fuzionând (ca și în folclor) cu peisajul. Fiind sursa (preexistentul) celor două țări, natura vine în prelungirea și ilustrarea liniilor de forță ale creației – cele două țări se creează reciproc. Apoi țara sunt oamenii, de aceea următorul “cerc” îi cuprinde și pe ei, “Oamenii simpli”, cu nume care duc concomitent în legendă și istorie, pe care-i chema: Mircea cel Bătrân, Ștefan cel Mare.

Sau mai simplu: ciobani și plugari,

Căroră le plăcea să spună,

Seara, în jurul focului, poezii –

*Miorița și Luceafărul și Scrisoarea III.*

Și valorile folclorice, și cele eminesciene se adună (ne adună) în jurul aceluiasi rug spiritual. Noțiunea de țară este ramificată arborescent, elementele geografice asociindu-se celor spirituale, cele fizice întâlnindu-se cu cele istorice. Luptele din străfundurile istoriei sunt consemnate enumerativ (“cu tătarii și cu avarii și cu hunii și cu leșii și cu turcii”); nu mai puțin semnificativ este ceea ce se întâmplă în timpuri de pace; “între două primejdii” – creația, legată și ea de logodna regnurilor: oamenii și fluierile și pietrele, pietrele și lacrima, lacrima și doina, doina și munții...;

Acești oameni făceau din fluierile lor jgheaburi

Pentru lacrimile pietrelor înduioșate,

De curgeau doinele la vale

Pe toți munții Moldovei și ai Munteniei”...

Se conturează astfel imaginea unui tărâm sensibil, născător de doine, în care până și pietrele se pot înduioșa de frumusețe.

Reconstituirea universului eminescian se face astfel în câteva registre și pe câteva planuri: unul – obiectiv, altul subiectiv, al treilea – parabolic. Pe fundalul și în mijlocul acestei naturi are loc nu numai conjuncția elementelor, ci și nașterea celui alt univers – eminescian. “Au mai existat și niște codri adânci / Și un tânăr care vorbea cu ei, / Întrebându-i ce se tot leagănă fără vânt...” Intervenția intertextuală este limpede (“Ce te legeni, codrule, /fără ploaie, fără vânt...”). Apoi sensurile se condensează într-o comparație fascinantă care țâșnește ca un strigăt de extaz: “Acest tânăr cu ochii mari / Cât istoria noastră” – ochii lui cuprinzători de timp și de esențe, ce mult o fi văzut ei ... Configurarea intertextuală a poeziei se realizează prin citatul direct și cel ascuns, prin conexiunile dintre versul lui Sorescu cu cel al lui Eminescu, împletindu-se toate într-o rețea de sensuri care trebuia să evoce universul lui, înfiorat de taină și de frumusețe:

Și pentru că toate acestea  
Trebuiau să poarte un nume,  
Un singur nume,  
Li s-a spus  
Eminescu.

Impresionează simplitatea și pregnanța acestor versuri, puterea lor de generalizare și de sinteză – ele vin ca o concluzie apoteotică despre sensurile – rosturile unei țări adunate și considerate într-o operă de poet. Așa dar, temele: țară; istorie; spiritualitate românească; universul eminescian ca expresie a acestei lumi. Mesajul e nesofisticat și transparent. “Trebuiau să poarte un nume” este un poem – metaforă, cu o aură vag programatică: subtextul vorbește despre puterea cuvântului artistic, despre capacitatea lui încăpătoare, despre perenitatea predecesorului. Eminescu a topit în opera sa (sau el s-a topit în ele?) esențele, de aceea îl și redescoperim în forme perene, veșnice, netrecătoare – în apă și munți, în codri și în lună ... Eminescu nu a creat această lume (ca Shakespeare în cealaltă poezie); lumea această a existat și el i-a împrumutat doar numele, fiind una cu ea, confundându-se cu ea, contopindu-se cu ea – esență, istorie, spiritualitate... Așadar, e sugerată o lume reală (țară) și un univers artistic – al lui Eminescu, identic cu lumea. Se profilează astfel imaginea percutantă a poeziei identice cu lumea, și ce elogiul mai înalt i s-ar putea aduce poetului – nepereche decât a-l considera una cu toatele?

Ne-am întâlnit, ca într-un autentic rezumat metatextual, cu teme și motive eminesciene, dar și cu aprecierea lor. A rezultat un “elogiul” în expresie modernă, soresciană, prin care ni se spune – indirect – că “țara” Eminescu nu se învechește; ea mai exercită o permanentă influență asupra noastră, a tuturor, lumina poeziei lui proiectându-se asupra poeziei și spiritualității românești.

Să reținem că simplul proces de intertextualizare (larga difuziune – infuzie – perfuzie de motive și imagini străine) nu sunt garanția reușitei estetice a textului citant – reușita depinde de priceperea și subtilitatea autorului de a le împleti și de a le da un sens. Marin Sorescu a izbutit s-o facă.

## Lilia Lupașcu | Note privind po(i)etica jurnalului

Tentativa de a trasa o poetică a jurnalului presupune din start unele dificultăți.

Confruntarea cu *structurile abstracte* ale operei, cerută de către poeticile normative, se vede redusă aici la o simplă, insuficientă, imperfectă aproximare în câmpul supoziției și al prejudecății.

De aceea, se înclină spre o poetică a jurnalului neconstrânsă de reguli și preconcepții. Or, câte texte, atâtea poetici.

Grație faptului că poetica nu e obligată să se conformeze structurilor fixe ale unui gen, ale unei specii, libertatea ei de mișcare derivă din virtualitate, din ceea ce *poate să fie* (**Tzvetan Todorov**). Limbajul se întrupează în creație de fiecare dată altfel, iar textul literar tinde să fie mereu altceva, să evadeze mereu spre altceva.

Departate de a stabili sensul, *mecanismul* unei opere, poetica e totuși capabilă să-l identifice, să-l particularizeze, să-l definească prin el însuși. Cu alte cuvinte, poetica nu vine din afară – ea pornește din interiorul *textului*.

E bine cunoscut că scrierea textului este și cea mai fidelă lectură a ei, cea dintâi interpretare acreditată. Interpretare pe care o provoacă, pe care o atrage, prin simpla sa existență, *textul*.

Firește, jurnalul intim s-a născut o dată cu scrierea primului jurnal. Și ca orice gen literar (astăzi nu mai punem la îndoială faptul), se descoperă pe sine pe măsură ce se scrie, aspirând la un statut cert.

*Dorința* [1, p. 244-245] de lămurire, de mărturisire, de autocunoaștere l-a premers, *dorința* de clarificare estetică îl împinge pe căi imprevizibile. Prin faptul că spune, într-un limbaj propriu, *o istorisire*, jurnalul intim acoperă un spațiu încă nelocuit al imaginarului. Transcrie obsesia unei necesități, a unei *dorințe*. A spune înseamnă întotdeauna și *a inventa*. A te supune unei reguli, chiar dacă n-ar fi decât *dorința*. Care, la rândul ei, implică o convingere: certitudinea că *textul literar* este, la început, proiecția unui limbaj nou într-un spațiu vid [2, p. 23]. În cazul de față, *spațiul mărturisirii*, acea deschidere prin care se pătrunde din viață în literatură.

Scriitură diaristă, jurnalul constituie o zonă perfectă de intersecție dintre *persoană* și *timp*. O ființă care se mărturisește, se confesează la un moment dat, într-un timp dat.

Timpul scrierii jurnalului este prezent. Însă, între timpul trăirii și timpul transcrierii, există, desigur, un interval care, deși intim, își lasă amprenta asupra jurnalului. Oricât ar părea de directă, de indiferentă la *stil*, la efectele (*ne*)*întâmplătoare* ale evenimentelor *narate*, scrierea jurnalului nu e scutită de o anumită doză de *elaborare*, fapt ce-i conferă statut de *scriitură intimistă*. Aceasta implică, precum orice activitate din sfera creației, o detașare de ceea ce va fi transcris. O detașare subminată de *dorința* mărturisirii, a relevării istoriei persoanele ca *ficțiune*. În acest context, **Ioan Holban**, exeget al genului, crede cu certitudine că jurnalul este „un mod de a se crea pe sine, de a se elabora: persoana devine personaj, omul se „fictivizează”, figura din carte se îndepărtează vizibil de aceea din viață, pentru că suprafața reflectorizantă a textului de identificare înșeală, ascunde mai mult decât dezvăluie, între „eu” și „celălalt” stabilindu-se raporturi specifice codului literar, ficțional” [3, p. 119].

Totuși gradul de elaborare a jurnalului diferă, la același autor, de la epocă la epocă, după cum, și mai mult, de la autor la autor.

Astfel, cercetătoarea franceză **Béatrice Didier** [4, p. 145] distinge, luând în considerare gradul de elaborare a jurnalului, două categorii:

1. *jurnalul ca mărturie a vieții*, în care autorul respinge orice fel de cenzură, nu acceptă revenirile și eventualele corecturi;
2. *jurnalul ca operă literară sau ca dorință de a face literatură*.

Această a doua categorie, a jurnalelor în care pretenția literarității textului e o prioritate a scrisului, cuprinde jurnalele ameliorate, îmbunătățite prin re-scriere, dar și, totodată, mutilate. Dacă în jurnalul ce se mulțumește să fie o dare de seamă asupra vieții autorului se pierde mult din *plăcerea lecturii*, nefiind, prin forța împrejurărilor, scutit de repetiții, imprecizii de exprimare și stângăcii stilistice, a doua categorie așază o armură de falsitate între viață și literatură.

Caracterul literar al jurnalului intim este rezultatul unui paradox, aproape insesizabil. Dacă jurnalul, ca *scriere*, apare în momentul în care importanța *eului* devine vizibilă pentru oricine, reflex al dorinței de a-l cunoaște, de a-l cultiva, de a-l consemna pe foaia de hârtie, *literaritatea* sa (neimportantă pentru mulți dintre cei care l-au studiat: **Genette** vede în el o simplă „proteză”, **Blanchot** „insignifianța”, pentru **Barthes** e doar un „album”) survine mult mai târziu: când punerea de acord a *persoanei* cu  *timpul* nu mai e decât un pretext. În acest interval, tehnica jurnalului intim pătrunsese, pe scară largă, în literatura propriu-zisă: în roman, în reportajul literar. *Literaritatea* sa nu o dau, firește, nici re-scrierea, nici retușurile, nici finisarea îndelungată sau înfrumusețarea. *Literaritatea* o dă noua atitudine față de propriu-i statut. Sensul jurnalului intim nu se raportează, în fond, la nici una din premisele sale. Nici la autor, nici la dată, nici la „intimitatea” conținutului. Problemele autorului, problemele morale, de familie, cele financiare etc. sunt, în noua perspectivă, problemele unui *personaj*. Ale unui personaj dintr-o scriere clasică, realistă, un personaj al unei lumi clar delimitate. Dar o lume în egală măsură fictivă, o lume *scrisă*.

Așadar, între *confesiune și elaborare*, între *persoană și personaj*, învinge de fiecare dată al doilea termen. Împrejurările vieții nu mai sunt decât componentele unui text, *un text referențial*, care vizează  *imaginea realului*. Adică o formă de transcriere, de interpretare – *o formă literară deschisă*.

Jurnalul intim rămâne, prin excelență, o structură deschisă, cu un început clar, însă fără sfârșit previzibil, producându-se în chiar clipa *scrierii* sale.

### Referințe bibliografice:

1. Roland Barthes, *Romanul scriiturii*, București, 1987

2. Raymond Jean, *Lectures du désir*, Paris, 1977
3. Ioan Holban, *Literatura subiectivă*, București, 1989
4. Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, 1976

## Angela Sângerenu | Motivul vânătorii la Constantin Stamati-Ciurea

Intitulată inițial *Воспоминания об охоте по Бессарабии* (*Amintiri despre o vânătoare în Basarabia*), această lucrare e cunoscută în două variante. Varianta rusă ține de prima perioadă de creație (1853-1857), iar cea română de ultima (1888-1898), plasându-se chiar în ultimul an de viață a scriitorului. Deci textul român ține de perioada maturității literare a autorului.

Textul rus *Воспоминания об охоте по Бессарабии* (1854) este o schiță memorialistică în care se relatează niște simple peripeții cinegetice, mai mult sau mai puțin hazlii, pe care autorul-vânător le trăiește în compania camarazilor săi. Textul român este mai curând un eseu unde vânătoarea devine un motiv literar prin care C. Stamati-Ciurea meditează asupra unor profunde probleme de natură filozofică, socială, politică, națională, geografică și biologică, concomitent, desigur, cu evocarea, la propriu și la figurat, a unei adevărate vânători din Basarabia secolului al XIX-lea. Versiunile rusă și română diferă nu numai prin denumirea și specia literară adoptată, ci și prin conținut. Spre deosebire de textul rus, în varianta română, de exemplu, e prezentă doar o singură expediție - cea de la nordul Chișinăului.

C. Stamati-Ciurea a cunoscut și a apreciat înalt schițele lui I. S. Turgheniev, *Însemnările unui vânător*, apărute între anii 1846 și 1852. În prefață la cartea *Răsunete din Basarabia* citim: “Cunoscuții autori ruși Turgheniev și Gogol au descris cu pana lor măiastră stepele întinse ale patriei lor, Turgheniev în *Memoriile unui vânător* și Gogol în *Taras Bulba*. Aceste admirabile opuri ce le-am citit încă în tinerețile mele m-au îndemnat să scriu și eu impresiile mele de vânătoare, săvârșite de mine în tovărășie cu mai mulți amici ai mei din Basarabia, patria mea mai restrânsă, începând de la Chișinău și cutreierând stepele bătrânului Bugeac până la gurile Dunării...”. Evident că experiența scriitorilor ruși nominalizați și-a lăsat amprenta asupra creației scriitorului basarabean. Cunoscutul cercetător rus Victor Șklovski aprecia schița fiziologică drept ca pe o specie originală, dar care a căpătat răspândire în Rusia cu întârziere, abia în anii 40 ai secolului XIX [1, p. 201].

Autorii ruși de schițe “fiziologice” din anii 40, ca și colegii de branșă din alte țări, își concentrau atenția asupra ambianței sociale, naționale, profesionale, urmărind efectele și influențele acestora asupra comportamentului, vorbirii, sentimentelor, concepțiilor contemporanilor, creând în totalitatea lor imaginea omului mediu și impunând tot mai activ noțiunea de tip literar bazată pe generalizarea și sintetizarea mai multor

fenomene similare. Schematic, la început, tipurile acestea capătă treptat contururi tot mai pregnante, devenind niște personaje cu nume, statut social, biografie, conduită, psihologie bine definite [2].

În acest context al schiței “fiziologice” (schița socială, schița de moravuri, schița fiziologică, însemnările de călătorie), se înscriu și însemnările de vânătoare ale lui Stamati-Ciurea; se înscriu fără a repeta sau reproduce schematic tiparele cunoscute. Vom recunoaște, și de astă dată, că scriitorul n-a avut un talent de prozator ieșit din comun, motiv pentru care nu vom afla nici în însemnările acestea valențe artistice deosebite. Mai curând vom putea observa poziția intelectualului, a cetățeanului, a omului înțelept, care știe să privească și să audă, care meditează asupra celor văzute și observate, (elementul reflexiv are aproape aceeași pondere ca și cel descriptiv). Ca specie, lucrările adunate în cele două variante ale amintirilor despre vânătoare sunt, așadar, neordinare, într-un anumit sens eclectic, căci se conjugă în ele și elemente de memorii, și pagini de reflecții și descrieri.

Obligându-ne să vorbim, așa cum menționam anterior, despre specia însemnărilor de vânătoare, schițele lui Stamati-Ciurea ne oferă și posibilitatea de a vorbi despre importanța elementului memorialistic-descriptiv și reflexiv și prilejul de a insista asupra semnificațiilor unui motiv concret - cel al vânătorii.

Se știe că acesta este un motiv fundamental de largă circulație universală, cu semnificații bogate și diverse. Îl atestăm în tratatele de vânătoare ale Antichității, bunăoară - *Kynegheticoi* de Xenofon; *Despre vânătoare* de Oppian, în folclorul românesc - legende, balade, colinde, cântece (să amintim vânătoarea zimbrului, Dragoș la vânătoare), în multe legende ale genezei, Arthemida, fecioara săgetătoare cu arc de argint în mitologia antică. Motivul intră în obiectivul lui C. Negruzzi (*Vânătorul bun sau meșteșugul de a nu-ți fi urât*); V. Alecsandri (*Zice: nu-i pieirea lumii, vânătorul e poet*) e frecvent relatat la sfârșitul secolului al XIX-lea - începutul secolului XX. Este foarte des abordat în literatura rusă: *Vânătoarea vânătorului* de Vențelovski, *Însemnări vânătoarești* de Patfainder, *Însemnările unui vânător* de I. A. Turgheniev etc.

Nu este exclus ca Stamati-Ciurea să-și fi cunoscut și pe alți promotori ai genului, dar s-a pronunțat în scris doar despre proza lui Turgheniev și Gogol.

“Simbolismul vânătorii se prezintă destul de firesc sub două aspecte: omorârea animalului, adică distrugerea ignoranței, a tendințelor nefaste, și căutarea vânatului, mersul după urmele lui, ce reprezintă căutarea spirituală” [3, p. 466].

Evident, semnificațiile motivului sunt cu mult mai variate - în dependență de tradițiile literaturii respective, de specia abordată, de modul de trăire estetică a autorului concret. Problema este cu atât mai complexă, cu cât motivul vânătorii se împletea mai totdeauna cu altele, colaterale: vânătoarea-căutare, aspirație spre un altceva - visat, râvnit, așteptat, confruntare cu lumea, iar mai târziu, plăcerea omului de a se afla în sânul naturii, printre

ierburi și vietăți, de a le contempla, de a se simți rudă cu ele (V. Alecsandri, M. Sadoveanu) - sunt câteva semnificații mai frecvente ale motivului. La Turgheniev arta tematică și mesajul ciclului nu se limitează la vânătoare: se logodesc în paginile cărții tema naturii, a dragostei, a frumosului, sensul vieții, atitudinea antiobăgăstă a scriitorului (demascarea șerbiei), prezentarea țăranului rus.

Cu două decenii mai târziu, după varianta din Odesa a “excursienilor vânătoarești” ale lui Stamati-Ciurea, în anul 1874 Alexandru Odobescu își lansa cea mai de seamă operă a sa *Pseudokinetikos*. Calificată atunci și mai târziu, “ca un fals tratat de vânătoare”, eseu, însemnări “dizertație literară”, mozaic (cum i-a zis Eminescu), simfonie, potpuriu, salată (cum i-a zis autorul însuși), lucrarea a fost concepută ca o prefață la un *Manual de vânătoare* de C. C. Cornescu și urma să includă o privire de sinteză asupra vânătorii ca motiv literar și a literaturii despre vânătoare. A rezultat o lucrare complexă despre vânătoare și literatură, despre opere plastice și muzicale, despre natură și desfășurările vieții. “Sunt acum mai bine de o sută de ani de când unul din cei mai mari scriitori ai Germaniei, Lessing, a scos o carte sub titlul de *Laokoon sau despre marginile respective ale poeziei și ale picturii*. Într-acest cap de operă de critică și de bun-gust, zice Odobescu, autorul descrie cu finețe, cu claritate și cu eleganță: mijloacele diferite ce fiecare din aceste două arte pun în lucrare ca să intereseze, ca să mulțumească, să miște și să răpească pe om. Mi-a venit în gând că o carte de felul acesta, s-ar putea scrie luând cineva de subiect vânătoarea, spre exemplu, și analizând pe rând toate impresiunile ce ea produce asupra imaginațiunii și asupra simțămintelor omenești, atât prin împărtășirea omului la însăși acțiunile ei, cât și prin descrieri literare, prin imitațiuni armonice sau prin reprezentări plastice ale scenelor de vânătoare”. Este ceea ce a realizat Al. Odobescu prin cartea sa. Vânătoarea rămânea astfel un pretext sau un motiv între multe altele, căpătând prin ele, nuanțe suplimentare.

Revenind la ciclurile lui Stamati-Ciurea, vom constata polivalența și bogăția lor semantică: nu prea complexe, ele sunt totuși mai complexe decât se consideră, strategia discursului fiind și ea mai complexă, descrie, meditează, își amintește, formulează probleme, se întreabă.

Motivul vânătorii se îmbină în mod tradițional (și lucrările lui C. Stamati-Ciurea nu sunt o excepție) cu cel al călătoriei și cel al explorării geografice, cu inițierea (cunoașterea) și experiența, cu descoperirea și apropierea de natură. Profesorul V. Golubcov considera că vânătorul narează, realizând - la Turgheniev - rolul de intermediar între personajele de acțiune și cititor, intensifică realismul scrierilor, stimulându-i cititorului iluzia unei corespondențe accentuate între ficțiunea artistică și realitatea obiectivă și conferindu-le textelor un caracter liric” [4, p. 24-25]. Și în paginile prozatorului basarabean naratorul aduce și intensifică elementul interpretativ, confesiunea lirică, reflecția. Narațiunea dobândește prin



digresiunile lui o mai profundă încărcătură emoțională, prin optica lui se concretizează cadrul material și spiritual și se pun în evidență raporturile om - lume (om-natură, om-societate). Deschis către realitățile social-istorice, povestitorul acesta reconstituie imaginea unei lumi. Complex, el nu transmite o atitudine idilică; în paginile “amintirilor” nu lipsesc notele critice și chiar așa cum s-a văzut - polemica.

De altfel, problema înrudirii sau a continuității, în raport cu creația lui Turgheniev, nu trebuie simplificată.

Iurii Tâneanov, într-un interesant studiu *Dostoievski și Gogol*, notează următoarele: “Când se vorbește despre “tradiția literară” sau “continuitate”, de obicei, se are în vedere un fel de linie dreaptă, care unește reprezentantul mai tânăr al unei anumite ramuri literare cu cel mai în vârstă. În realitate problema este cu mult mai complexă. Nu există o continuare a liniei drepte, este mai curând direcția, plecarea “dintr-un punct anume - lupta, continuitatea literară fiind înainte de toate luptă...” [5, p. 198]. În această ordine de idei, nu vom căuta nici la Stamati-Ciurea o continuare liniară a tradițiilor scriitorului rus. Comune (similare) sunt pretextele și motivele rememorativ-descriptive, democratismul poziției personajului povestitor. Legate tematic prin același motiv al vânătorii, schițele din ambele cărți ale lui C. Stamati-Ciurea se încheagă într-un ciclu multiaspectual și multiproblematic, iar prezența eroului povestitor definește și unitatea stilistică a ciclului (ton, vocabular, frază).

Pus în cadrul unor noi structuri și motive, motivul vânătorii devine o grilă prin care autorul le vede pe celelalte. După preliminariile anterioare (care s-ar putea să pară cam extinse), să insistăm asupra textului.

Varianta a doua ne prezintă un nou C. Stamati-Ciurea, adevăratul Ciurea renăscut, redeșteptat dintr-un somn letargic, dintr-o inerție literară și națională.

Cauzele acestor schimbări din conștiința autorului ar trebui să le vedem, probabil, în anturajul literar al lui C. Stamati-Ciurea de la Cernăuți și în unele circumstanțe de ordin familial, lucruri despre care am vorbit deja mai înainte.

Consemnăm deci, fără a deschide din nou parantezele, influența pozitivă pe care a exercitat-o mediul bucovinean asupra conștiinței scriitorului C. Stamati-Ciurea. De aici vin și deosebirile de tratare a subiectelor și problemelor în cele două variante ale lucrării sale.

Parcurgerea textului ne permite să urmărim profundele convingeri și concepții ale lui Stamati-Ciurea în problemele de filosofie, economie etc. și, desigur, să constatăm valoarea documentară și artistică a textului în cauză.

*O vânătoare în Basarabia* începe cu o *Introducere a autorului*, în care C. Stamati-Ciurea mărturisește că la scrierea acestei lucrări a avut drept model *Memoriile unui vânător* ale lui Turgheniev și povestirea lui Gogol *Taras Bulba*. Aducându-ne la cunoștință că varianta scrisă cu 45 de ani înainte a fost primită cu anumite rezerve de rușii din Basarabia, autorul încearcă să explice cauzele acestei atitudini: “... rușii din Basarabia... mi-au arătat fățiș

animozitatea, găsim, se vede îndrăzneță încercarea unui mămăligar, precum binevoiesc ei a ne numi, de a îmbla pe căile eroilor literaturii lor”. Această “animozitate” a încercat să o explice și cercetătorul Valeriu Șt. Ciobanu, pornind de la două fragmente din prima variantă a scrierii. Un fragment care reflectă mândria scriitorului pentru locurile istorice ale Patriei sale, precum ar fi Valul lui Traian, și altul ce descrie stepele Bugeacului și dramaticele întâmplări care au avut loc aici de-a lungul veacurilor. La aceste fragmente patriotice ale lui Stamatii-Ciurea se referă cercetătorul: “Desigur că această compătimire plină de dragoste și duioșie pentru moșneagul din Suceava și pentru “tânăra moldoveancă” nu putea să le placă rușilor asupritori, cum nu putea să le placă nici emoția plină de mândrie pe care o resimte Stamatii stând pe Valul lui Traian” [6].

Nu este exclus să fi existat și alte motive ale animozității rușilor față de această lucrare, dar nu putem să nu fim de acord și cu ipoteza lui Valeriu Șt. Ciobanu. Din “Introducerea autorului” sesizăm și concepțiile estetice ale lui C. Stamatii-Ciurea, atunci când el încearcă o adevărată definiție a inspirației, numind-o “dar ceresc”, “flacăra cerească”. Tot aici scriitorul dezvăluie ceva din taina scrierilor sale în cele patru limbi - română, franceză, germană și rusă. Își sfârșește prefața cu o implorare adresată cititorului, rugându-l să fie mai indulgent în ceea ce privește limba scrierilor sale. “N-am putut scrie altminterea. Limba română rustică, precum o vorbește poporul nostru din Basarabia, a fost singurul izvor din care m-am adăpat, n-am în Patria mea nici un institut național, nici o școală poporală măcar, am fost și sunt o insulă solitară în imensul ocean al slavismului”.

O atare sinceră confidență a scriitorului ne face să înțelegem mai bine felul lui de a fi și de a scrie. Subiectul lucrării în cauză (dacă-l putem numi subiect) este simplu, vorba fiind de o vânătoare a autorului cu prietenii săi din Basarabia. Toate personajele sunt intelectuali fini, cu o bună stare socială și materială.

Realist în observații și gândire, romantic în atmosferă și în motive (regresiunea spre natură), prozatorul își amintește, povestește, descrie, enunță avertismente, formulează concluzii, meditează.

Descrierile peisagistice și etnografice aduc în obiectiv un ținut geografic cu contururi bine surprinse și concretizate în tablouri sugestiv-realiste de autentică pregnanță. Stepele sudice, albele singurătăți iernatice, dezlănțuirile și dezmațul viforului, fiarele sălbătice, catranul aprins în fața curților boierești ca să sperie și să alunge sălbăticiunile - din toate se compune imaginea unei lumi aspre și poetice totodată, o lume care poartă și urmele istoriei, și pe cele ale drumurilor contemporane.

Eroii lucrării alcătuiesc un grup pasionat de vânători, dar și de vorbă cu duh. Laitmotivul lucrării, după cum am amintit mai sus, este vânătoarea, ritualul cinegetic. Pentru a înțelege mai bine acest motiv, ar fi cazul s-o începem chiar de la titlul lucrării - “O vânătoare în Basarabia”, care, deși e o

propoziție nominativă, vrea să ne spună mult mai mult. Apoi, nu întâmplător, lucrarea începe cu un semnificativ proverb francez:

“Le monde est une pipee

Ou l'on est tour-a-tour chasseur et gibier”.

(“Lumea este o goană în care ești când vânat, când vânător”).

Viziunea vieții - vânătoare, viziunea omului - vânat și vânător conțin, evident, un sâmbure de autentic dramatism, iar proverbul care ar putea servi drept *motto* al cărții este un soi de camerton, de cheie pentru lectura și interpretarea celor ce urmează: nu numai despre vânătoare a intenționat să vorbească autorul, ci și despre cealaltă “vânătoare” - filosofică, socială, politică etc. Opera începe cu definirea instinctului vânătoresc: “Fiind instinctul vânătoresc sau, mai bine zis, lăcomirea de cucerire înăscută omului, ea iese la iveală în diferite chipuri.

Unii aleargă după vânat, ținând în păsărele, alții vânează frumusețea, împușcând cu fraze sentimentale, făgăduințe înfocate sau cu *louis d'or* și gălbenași. Bancherii împușcă în creditori cu polițe neplătite, cărturarii de la masa verde cu codici, diplomații cu note și hâtre combinații. Damele împușcă cu căutări nerezistibile, izvorâte din gingași ochișori, ce străbat cuirasele inimilor celor mai călite. Și toți acei vânători de ambe sexe, sunt când țintași, când țintă” [7, p. 5].

Descoperind (datorită vârstei, inteligenței și experienței) acest adevăr - că viața e o pradă și poți fi ori țintă ori țintaș - C. Stamati-Ciurea a dorit să ne povățuiască părintește, să ne orienteze în această viață, în această lume, să ne inițieze în “marele *teatrum mundi*, care reproduce analogic la nivelul analogic superior ritualul cinegetic” [8, p. 57].

Meditând asupra acestui motiv, academicianul M. Cimpoi ajunge la următoarele concluzii: “Vânătorul suprem este, bineînțeles, Destinul, care țintește și săgetează vieți, anihilează voințe, răstoarnă sau întunecă perspective. O excursiune vânătorească este o excursiune revelatoare în experiența umană fundamentală” [8, p. 57].

În dependență de sensul pe care îl punem în noțiunea de destin, el va deveni deci, în ordinea celor afirmate de M. Cimpoi, “vânători” (vânătoare), “experiență umană fundamentală”, rută inițiativă.

Ritualul cinegetic. Un ritual pe care C. Stamati-Ciurea l-a văzut în tot și în toate. Scriitorul abordează toate problemele prin prisma acestui ritual. Ritualul cinegetic din sfera economică, așa cum a fost reflectat de C. Stamati-Ciurea, ne amintește, în mare parte, de “Descrierea Moldovei” de D. Cantemir. Și acolo, și aici vânătorii ochesc bunurile acestei țări, vânând care și cât poate din fostul Eldorado, precum este numită Basarabia de către Stamati-Ciurea. Vânătorii fiind diferiți, vânatul rămâne același - averile Patriei. Cu adâncă părere de rău vorbește C. Stamati-Ciurea despre vânătorile întreprinse de “vecinii noștri din Podolia”, care aveau moșii în Basarabia, procurate pe un “preț de nimică” și pe care le storceau fără milă.

Acești proprietari aduceau cu sine și pe prietenii lor, cu nimic mai buni decât dâșii. “Iar nepăsătorii proprietari ai acestor moșii se uitau indiferent la acest jaf, ce scurgea comoara țării de un prețios product care nu se va mai restabili niciodată” [7, p. 10].

Vânătoarea geografică (și nu numai) este abordată de C. Stamati-Ciurea prin exemplul colonizării Caucazului cu basarabeni. Ritualul e bine dirijat, orientat și realizat. Dar, probabil, din zel de patriotism, scriitorul spune că acest ritual uneori suferea și eșec. Așa s-a întâmplat cu țăranii basarabeni pe care guvernul stăpânirilor i-a dus în Caucaz, dându-le câte 6 hectare de pământ, eliberându-i pe 6 ani de impozite, punându-le la dispoziție materiale de zidit case, unelte agricole și sămânță. Țăranii, în pofida acestor binefaceri, n-au trecut în tabăra “cosmopoliților” și s-au întors acasă. Căci, afirma scriitorul: “Astfel de patrioți, după opinia mea - se află pe suprafața pământului numai la trei națiuni mari: ginta latină, germană, elină. Deci, nu-i de mirare că românii de aici s-au întors de la Caucaz, fiind de origine latină” [7, p. 36].

Ritualul cinegetic este păstrat și în abordarea problemelor sociale și naționale. Prin prisma vânătorii C. Stamati-Ciurea definește noțiunile de cosmopolit și patriot. Referindu-se la cosmopolitism, autorul notează: “Deviza cosmopolitului este unde mi-i bine, acolo mi-i patria” [7, p. 35].

Definind patriotismul scriitorul își împletește inteligența cu dragostea patriotul fiind, în opinia sa, persoana care: “...poartă în sine nu numai cultul religios, ci și cultul îndatoririlor reciproce, al înrudirii de sânge și al ajutorului mutual de filantropie. Aceste simțiri se nasc în el din cultura intelectuală, ce-i inspiră dragostea pentru cuibul în care s-a născut și vatra în care a trăit” [7, p. 35].

Făcând cunoștință cu problemele abordate de C. Stamati-Ciurea prin prisma ritualului cinegetic, am putea califica această operă “O pseudovânătoare în Basarabia”, precum și-a intitulat A. Odobescu lucrarea sa *Pseudokinegetikos*. Anticipând, vorbeam la începutul acestui compartiment despre proza lui Turgheniev, ca punct de pornire și model: afinitățile schițelor lui Stamati-Ciurea cu cele ale scriitorului rus nu sunt incidentale, de vreme ce autorul însuși își mărturisește modelul. Dar înrudirile (câte sunt) apar în rezultatul unei asimilări creatoare, scriitorul basarabean învățând de la Turgheniev însăși ideea de a aborda prin grila vânătorii multiple probleme de viață.

Turgheniev a fost (mai mult decât alți scriitori ruși) atent la psihologia țăranului, relevându-i scriitorului rus o lume cu totul nouă: cea a țăranului - înțelept, înzestrat, sensibil, prin nimic inferior reprezentanților cercurilor guvernante.

Marele merit al scriitorului rezidă în lărgirea diapazonului realismului rus - prin excelențele analize psihologice.

“Se resimt în psihologismul lui Turgheniev o anumită contemplativitate elegiacă, aspirația spre poetizare și o nuanță de romantism în receptarea

realității, toate - caracteristice metodei de creație, talentului și personalității lui în ansamblu” [9, p. 229].

Scriitorul basarabean a insistat mai puțin asupra tipurilor concrete.

În comparație cu lirismul elegiac al lui Turgheniev și cu coloritul emoțional al scriitorului rus, Stamati-Ciurea este mai aspru, mai puțin liric, mai puțin elegiac, dar și el a depășit sfera și semnificațiile motivului-axă.

“Falsul tratat de vânătoare” al lui Stamati-Ciurea are deci o arie semantică mai largă decât rătăcirile cinegetice - acestea sunt doar un pretext și un punct de pornire. Fie că povestește sau își amintește, descrie sau adoptă în considerațiile sale, o poziție polemică, scriitorul prezintă nu numai o imagine a lumii exterioare - el se înalță în lumea ideilor.

Vom sublinia, astfel, importanța schițelor despre *O vânătoare în Basarabia*, pentru imaginea globală a creației lui Stamati-Ciurea: cele două variante reprezintă debutul (începutul) și sfârșitul unei activități.

Motivul vânătorii a reapărut ulterior în creația lui Emil Gârleanu, M. Sadoveanu, I. Brătescu-Voinești, Șt. Augustin Doinaș etc.

Dintre multele opere în care vânătoarea are funcție simbolică, mai ales una ne reține atenția: *Întoarcerea țărâni în pământ* de Ion Druță.

Vânătoarea imperială (reală, concretă) se desfășoară aici paralel cu fuga jivinei hăituite, a vânatului (lupul cenușiu), iar în subtextul povestirii se desemnează asociația vânatului și a vânătorului în viața omului: bătrânul se simte și el în ipostaza vietății vânate, care își intuiește singurătatea și sfârșitul.

Viața - pândă, vânătoare, hăituială - sunt motive care aprofundează vibrațiile dramatice ale textului. Deși nu putem vorbi despre vreo tangență concretă cu textul lui Stamati-Ciurea, totuși consonanțele în interpretarea vânătorii sunt foarte evidente. Cu alte cuvinte, “memoria epică” lucrează cu siguranță în sensul perpetuării unui topos fundamental constituit dintr-un conglomerat de motive descendente din motivul vânătorii.

### Referințe bibliografice:

1. В. Шкловский, *Заметки о прозе русских классиков*. Москва, 1955.
2. A se vedea de asemeni: Якимович Т. К. *Французский реалистический очерк 1830-1848 гг.* Москва, 1963, Цейтлин А. Г. *Становление реализма в русской литературе. Эпоха критического реализма*. Москва, 1858.
3. Jean Chevalier. Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, București, 1995.
4. В. В. Голубков, *Идейно-художественное “единство” “Записок охотника”, “Творчество Тургенева”*, Москва, 1959.
5. Ю.Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва, 1977.
6. Valeriu Ștefan Ciobanu, *Un scriitor român din Basarabia. C. Stamati-Ciurea*.
7. C. Stamati-Ciurea, *O vânătoare în Basarabia. Opere*, Chișinău, 1978.

8. M. Cimpoi. C. Stamati-Ciurea, *Lumea ca pradă. O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1996.

9. С. Е. Шаталов. *Художественный мир И. С. Тургенева*. Москва, 1979.

## literatură contemporană

---

Mihai Cimpoi

Faust sau Don Juan?

(Filosofia exilului)

Există o filosofie a exilului românesc? Bineînțeles că da în sensul cel puțin al căutării și găsirii unor suporturi filosofice ale retragerii în paradigma matricială sau al conjugării acesteia cu altele complementare sau furnizoare de sprijin teoretic. Modelul Eliade și Modelul Cioran nu sunt urmate în chip mimetic, ci în mod conjugat cu alte modele. Modelul unor exilați români din SUA (Matei Călinescu, Virgil Nemoianu) se revendică de la autonegarea cioraniană, de la ruptura totală cu paradigma românească, asociată cu orientarea globalizantă, transnațională. Alți exilați au căutat temeuri filosofice mai suple, mai împăcate sub semnul dialecticii. Organismul românesc, cultivat de Eminescu, Blaga și revista *Gândirea*, apoi de filosofii anilor '30 (C. Rădulescu-Motru și Nae Ionescu, în special), este asociat atât existențialismului în vogă, care postulează, printre altele o înnoire prin alianța Occidentului cu popoarele estului european, cât și unele precepte ale filosofilor culturii Oswald Spengler și Ludwig Klages (principiul "faustic" al culturii vest-europene și principiul creativ și mistic). Observând acest suport filosofic al grupului de la Madrid, adunat în jurul revistei *Destin*, și grupul de la revista *Orizonturi*, cercetătoarea germană Eva Behring constată și o asociere cu postulatele mai generale, bazate pe ideile naționale, creștine, ale iubirii, speranței, credinței, ordinii, umanității și onestității (în sensul imaginii unei comunități etnopsihologice a lui Ferdinand Tonnies).

Aceste grupuri caută să valorizeze bipolaritatea local/universal, așa cum s-a manifestat de la Eminescu încoace. Bipolaritatea aceasta este afirmată programatic în *Prefața* din nr. 1, 1956, al revistei *Destin* ("O revendicare esențială a culturii noastre, așa cum aceasta s-a manifestat de la Eminescu încoace, este că ar putea fi o cultură cu potențe și responsabilitate"), precum și în articolul lui Horia Stamatu *Scriitorul angajat din Revista Scriitorilor români*, nr. 2, 1963.

Foarte caracteristică pentru pragmatismul filosofic al scriitorilor români din cele două grupuri i se pare Evei Behring poezia lui Horia Stamatu *Occident*, scrisă în exilul de la Freiburg, în care apar două figuri: cea a lui Don Juan care simbolizează Vestul înstrăinat de "izvoarele lumii" și cantonat în raționalism, în pofta cumplită de cunoaștere, și cea a lui Faust, care personifică Occidentul mai aproape de "copilărie", de arhetipal.

Fausticul este echivalent cu apolinicul și simbolizează o cultură creată de un suflet ce se manifestă într-un spațiu infinit, care generează o beție de tip dionisiac. Perspectivica orizontală și verticală (propensiunea și adâncimea) cheamă o adâncire introspectivă, o suprasolicitare a raționalului, a conștiinței. Conturând liniamentele esențiale ale filosofiei lui Oswald Spengler, Lucian Blaga menționează **devenirea, fatalitatea și faustianul** drept concepte-cheie ale autorului *Prăbușirii Occidentului*: “Faustiană e o existență trăită profund conștient, care se privește pe sine însăși, sau cultura memoriilor, a reflexiilor, a perspectivelor în timp și spațiu” (Lucian Blaga, *Opere*, vol. II, Chișinău, 1995, p. 130).

Observarea adâncită a propriei conștiințe naște o cultură intens reflexivă, perspectivică, spațială, ducând la o prăbușire prin cultivarea exagerată a raționalismului. Eva Behring conchide: “În timp ce oamenii lumii moderne occidentale sunt, pentru Stamatu, prin urmare, apatrizi, deferiți așteptării, al său Don Juan simbolizează timpul “faustic”, al artei și al culturii europene care a produs această dezrădăcinare așa cum a fost el definit de Oswald Spengler. Ambele figuri care apar repetate în opera lui Stamatu, Don Juan și Faust, servesc poetului ca alegorii pentru dorința covârșitoare a Occidentului de cunoaștere și experiență. Faust și Don Juan speră în această măsură – pentru Stamatu însă degeaba – în căutarea unei mântuiri care poate fi acordată Occidentului, după Stamatu, numai prin eliberarea de sub “tirania teoriei” și prin conștiința față de originea și valorile sale” (citată apud *Curierul românesc*, 2001, nr. 8 (175), p. 11).

Suporturile filosofice sunt căutate de exilul românesc preponderent în spiritul existențial-negativizator (neantizator) cioranian sau spiritul existențialist pozitivizator (valorizator) eliadesc.

Între individ și lume există întotdeauna o tensiune a raporturilor, căci aceasta din urmă este întotdeauna o Idee, nu lumea însăși. Individul însușește, după Iaspers, **ființa în sine** (das Sein an sich) de care suntem cuprinși, și o ființă care este el (das Sein, das mir sind). “Ființa care ne cuprinde este lumea și transcendența. Ființa care suntem noi este ființarea factică, conștiința în genere, spiritul, existența” (Karl Iaspers, *Texte filosofice*, București, 1989, p. 115). Ființa care suntem noi se manifestă prin conștiința **ființării factice** (a mediului înconjurător), **conștiința în genere** (sciziunea dintre subiect și obiect), **spirit** (viața ideilor) și **existența posibilă** (esența care se anunță în insatisfacția pe care o resimte față de sine însuși, căci **există** este frământat mereu de o permanentă neadekvare cu ființarea sa factică, în **necon condiționatul** căruia i se conformează, ca ființei sale veritabile, în neîncetata aspirație spre unitate pe care o prezintă ființa și eternitatea în conștiința amintirii confuze a imaginii genezei, în conștiința nemuririi).

În cazul exilatului toate acestea se tensionează și se pun sub semnul unei diferențe ontologice. Se acutizează mai cu seamă existența lui posibilă cu toate modalitățile de conștiință (insatisfacția față de sine și mediu, adică față

de ființa sa factică, inadecvarea permanentă, aspirația spre unitate, amintirea a ceea ce este și a patriei de origine care înlocuiește imaginea originii sale preistorice. Într-un singur nod gordian se leagă toate firele rupte ale ființei înstrăinate, într-un singur câmp tensional se adună tensiunile generate de procesul de înstrăinare).

Facticitatea apăsătoare generează sentimentul de inadecvare totală. Marginea este văzută chiar ca o zonă neantizatoare, ca un tărâm al neființei. Conștiința mitului duce spre Schopenhauer, Nietzsche, Cioran, la Budha și Dostoievski. Horia Vintilă își face din nihil un crez clar: “Exilatul este egal cu un spânzurat și cu un împușcat, deoarece, întocmai acestora, este expulzat într-un mediu familiar care se poate numi, cu aceeași valabilitate, Viața sau Patria” (citată apud Tatiana Rădulescu, *Vintilă Horia și ecourile exilului, Viața Românească*, 2000, nr. 10-11, p. 41). Italia este pentru el un mediu mai aproape de cel matricial datorită rădăcinilor genealogice comune, în timp ce în America de Sud se simte cu totul înstrăinat (“Am simțit atunci că nu eram un imigrant, ci un exilat și că singura durere era aceea de a fi rămas fără patrie”). E o situație existențială ovidiană, care naște tulburătoarele versuri: “În insula morților, glasul meu / E singur ca umbra lui Dumnezeu”.

Matei Călinescu propune o filosofie personalizată a exilului, care nu poate fi surprinsă și fixată fenomenologic. Exilatul american se simte totuși **străin** într-o potrivnică **străinătate**, căci, dincolo de aura poetico-eroică exclusivă pe care o atribuie exilului, apar disensiunile interne, latura umană cotidiană. Ambivalența față de noul mediu se manifestă totodată și față de mediul matern: “Exilul – voluntar sau involuntar – e însă întotdeauna și o experiență a faptului de a fi străin într-o poziție de cele mai multe ori fragilă. Când condiția etnică exilică devine permanentă, poate apărea dorința de asimilare – sau dorința inversă, de singularitate și de rămânere în vechea identitate. Aceștia sunt, trebuie imediat adăugat, termeni/tipuri ideale” (Exilul – atunci și acum, în rev. 22, 2001, nr. 18, p.9).

O filosofie a exilului trebuie să țină cont de o devenire foarte nuanțată a noii identități sau noilor identități, căci în unele cazuri acestea se multiplică, se suprapun, fără a se înlocui sau a se opune structural categoric. Același intelectual precizează cu aer teoretic: “Eu cred că s-ar putea vorbi de identități suprapuse, desigur, dar în același timp de identități intermitente și fluctuante: nu tot timpul ai o identitate sau două, sau trei, ci există un fel de fluctuație între aceste identități și anumite intermitențe. Uneori o identitate poate să fie uitată sau să devină marginală pentru un timp, după aceea se poate reîntoarce. Deci, aș vedea această suprapunere de identități nu ca pe un simplu palimpsest, ci în termeni dinamici, fluctuând, întrerupându-se, reluându-se aproape ca într-o variațiune cu teme muzicale” (ibidem, P. 10 )

Studiului sociologic al exilului i se consacră Constantin Eretescu în *Fetele lui Ianus. America văzută de aproape* (București, 2001). Ni se propune o paralelă nuanțată între cele două identități – română și americană. “M-am



uitat la America pentru cei de acasă, cu care m-am simțit în permanență solidar”, spune autorul.

Abordând tema imigrării, care frământă societatea americană mereu amenințată de acest fenomen, Eretescu observă că imigrantul produce o fisură primejdioasă. Convingerea lui Peter Brimelov (din volumul *Alien nation. Common sens about America's immigration disaster*, 1995) este că o societate nu poate ființa decât pe baza unei legături de sânge și că multietnicitatea perturbază o asemenea relație organică de consangvinitate. “Politica de stat, inclusiv în Statele Unite notează publicistul, pornește de la ideea că identitatea etnică este disfuncțională într-o societate modernă.”. Exemplificarea se face prin grupul hmongilor care au rezistat câteva milenii, fiind însă repede asimilați, în spațiul nord-american. Ca și sociologii americani, Eretescu ajunge la concluzia fermă că “Păstrarea identității este mai importantă decât transformarea lor într-un ingredient al unei unice supe culturale”.

Șansele păstrării identității țin în cazul exilatului (american) de domeniul posibilului foarte fragil și incert, cert rămânând procesul de înstrăinare neantizator de personalitate. Umbra lui Dumnezeu stăruie asupra meditației referitor la condiția imigrantului.

Filosofia exilului rămâne, în liniile ei esențiale, o filosofie a diferenței ontologice dintre cele două identități, a luptei dintre ele, a paradoxalei libertăți, a devianței, a continuității întrerupte. Filosofia și psihanaliza nu asigură existența unei identități integrale cu sine, dar în cazul exilatului avem de a face cu o identitate pierdută, dublată, recuperată sau suprapusă alteia. Recuperarea se poate face numai în baza unui singur cod: al culturii naționale în care s-a născut exilatul. Vorbind despre această situație în contextul exilului olandez, Sorin Alexandrescu echivalează imigrantul cu minoritarul mereu bolnav de suspiciune (din perspectiva majoritarilor): “În fond, boala lui nu este altceva decât super-interpretarea, super-analiza celorlalți, tipică, după Eco, cazurilor de subcodare, situațiilor în care doar reguli vagi par să lege expresii de conținuturi. Imigrantul trăiește țara de adopțiune ca o lume cronic sub-, ori ne-codată. El nu-i cunoaște codurile pentru simplul fapt că nu este produsul lor. Tocmai absența “evidenței” codurilor duce la supra-interpretarea: imigrantul suspectează adâncimi ori completări nebănuite ori ascunse lui cu intenție, pentru că nu poate accepta o lume plată. Olanda pune această problemă unui român nu numi la figurat, ci și la propriu...”. (Sorin Alexandrescu, *Identitate în ruptură, mentalități românești postbelice*, București, 2000, p. 269). Misterioasa legătură cu țara din care vine se traduc în termeni de “dor”, de pierdere, apropiați de freudienele trauer și melancolii.

Filosofia exilului este, prin urmare, o filosofie a absenței: “Trăim doar prezentul etern al absenței: neîncetata, convulsiva absență a identității de sine” (ibidem, p. 264). Libertatea este paradoxală, fiindcă imigrantul este

acceptat numai dacă se conformează normelor din țara de adopțiune și este ironizat dacă încearcă o identificare cât de cât cu ele. Este greu de stabilit unde sfârșește “Anxietatea de a fi străin” și unde se conturează începutul “jocului de-a străinul”. Identitatea primă, “maternă” nu este echivalentă cu identitatea “dobândită”. Încercarea de identificare și de păstrare a primei identități este sortită eșecului fiindcă (e/i)migrantul are un drum cu sens unic prin definiție. Tipul acestuia este un tip prin excelență deviant, el fiind un “astfel”: “Visul (e/i)migrantului este de aceea anularea diferenței, așa cum alți devianți tradiționali visează la ștergerea stigmatului, a petelor: un negru vrea să fie ca toți ații, copilul și bătrânul se vor (în fine, din nou) maturi, infimul un om întreg, homosexualul un **pater familias** etc.” (ibidem, p. 295). Deviantul modern nu mai acceptă condiția sa normală, ci își subliniază devianța și caută să și-o impună societății: “Minoritățile se zbat deci între două tentații extreme egalmente logice: diferențierea absolută și recunoașterea dreptului la specificitate, sau integrarea absolută în majoritate, ștergerea specificității (“a petei”) și căpătarea pe această cale a aceluiași drepturi de care se bucură majoritatea” (ibidem p. 296). Problema e cum se “realizează” mai bine identitatea: prin asumarea tacită a stigmei sau prin ștergerea ei, prin diferențiere de mediul ambiant sau contopire cu acesta? Soluția ideală ar fi păstrarea specificului, dar exprimarea acestuia prin cultura și limba majorităților pe căi ofensive sau defensive. Minoritarii se getoizează, constituind lumi paralele. Ei rămân în cercul obsesiv și măcinător al absenței, al devianței.

Această schiță fenomenologică poate fi întregită, nuanțată, modificată. Un lucru este absolut cert: diaspora vine cu valorile ei, integrându-se în cultura românească. După cum afirmă Eugen Ionesco în cuvântul de salut cu care întâmpina apariția revistei *Agora*, în 1987: “Cultura română și literatura ei rămân vii prin ceea ce se poate numi diaspora”.

## Luminița Bușcăneanu | **Ocultarea sacrului. Poezia ca “sacerdonțiu”. Inițierea prin iubire**

Pentru a accede la adevărul simbolist, este necesară o inițiere, “simbolismul în sine e un curent livresc, până la un punct fiind o mișcare axată pe filosofia intuiției, sugestiei, muzicalității, pe superstiția cuvintelor chiar, și nu pe contactul cu natura, iar vraja simbolistă presupune o inițiere, o plăcere cu un suport intelectual, psihologic” [1, p. 112-113]. Prinosul simbolismului la sensul cuvântului **simbol** este ideea “necunoscutului” [2, p. 7] cheia descifrării căruia, fiind pierdută o dată cu pierderea analogiei divine și, în special, a iubirii, încearcă să fie recuperată pe cale metafizică, “Urmărind muzicalul, simbolismul tindea, pe urmele lui Baudelaire, să intre în metafizic, în structura ocultă a inefabilului, adică să facă poezie de

cunoaștere” [3, p. 608]. Poetul simbolist își ia angajamentul să cerceteze și să releve adevărul existențial. Este o sarcină supraumană, cunoașterea profundă fiind imposibilă pe cale rațională, prin datele furnizate de intelect și simțuri. Mijloacele obișnuite de activitate sunt ineficiente, de aceea cercetătorul îmbină “știința și lirica” [4, p. 54], punând rezultatul sub însemnul “ocultismului și ezoterismului” [4, p. 54]. Actul magic e practicat atunci “când mijloacele obișnuite de a acționa sunt inoperante, când scopul propus și obstacolele aflate în calea împlinirii sale întrec puterile omului” [5, p. 20]. Poetul “se crede un ales” [6, p. 17] care exercită “un oficiu misterios, un ritual”, un “mag” care “încearcă de a transpune spiritul uman în ordinea misterului și de a-l revela” [7, p. 95], magia promițând “descifrarea lumii” prin descoperirea “asemănărilor secrete dedesubtul semnelor” [8, p. 90].

Actul magic este alcătuit din “agenți, acte și reprezentări” [9, p. 25], e condiționat de “circumstanțe”, “moment” și “cursul astrelor” [9, p. 57-59] și dotat cu “obiecte, instrumente” [9, p. 62] magice. Pentru a accede la desăvârșire (natură, iubire, Dumnezeu...), simbolistul împrumută versului său structura inițiativă a ritualului magic: 1) motivul, a) ocultarea sacrului, “și de veacuri / Cetatea părea blestemată” (George Bacovia, *Panoramă*), b) refuzul iubirii, “Când tu apari numai ca amintire” (George Bacovia, *De iarnă*), c) înstrăinarea naturii, “Natura aieva pe care o priveam acum trezit din somn, mi se părea străină” (Dimitrie Anghel, *Oglinda fermecată*); 2) actul, “Apoi va avea loc un bal, / Sau o serbare de spiritism, / Atâtea sunt de făcut...” (George Bacovia, *De iarnă*); 3) timpul, a) începutul “când însăși noaptea în somn e adâncită” (Traian Demetrescu, *Paj*), “cerul vână se ofilea peste arborii mari și o singură stea, albă ca o crizantemă uriașă, mai licărea stăruitoare, [...] orele acestea târzii de noapte” (Dimitrie Anghel, *Oglinda fermecată*), “Să-ncepem slujba-n miez de noapte” ( Ion Minulescu, *Celei care minte*), b) sfârșitul, “Și mâine s-o sfârșim în zori” (Ion Minulescu, *Celei care minte*), “zori de ziuă timpurii” (Dimitrie Anghel, *Oglinda Fermecată*); 4) locul, “în pat” (Ion Minulescu, *Celei care minte*), “Și să mă chemi pe patu-ți aproape, mai aproape” (Traian Demetrescu, *Paj*); 5) obiectele, “Am ars miresme-otrăvitoare în trepieduri de argint, / În pat ți-am presărat garoafe / Și maci, / Tot flori însângerate - / Și cu parfum de brad pătat-am dantela pernelor curate, / Iar în covorul din perete ca și-ntr-o glastră am înfipt / Trei ramuri verzi de lămâiță / Și-un ram uscat de Eucalipt / [...] Să-mi torni în suflet infinitul unui pahar de hidromel, / În păr să-mi împletești cununa de lauri verde” (Ion Minulescu, *Celei care minte*), “apa albăstrie oglinzii” ( Dimitrie Anghel, *Oglinda fermecată*); 6) agentul, “Ținând o oglindă rotundă în mână, cel ce eram eu sau ființa mea din somn [...] cu [...] ochiul luminos al oglinzii făcătoare de minuni [...] am pornit singur în lume ca s-o izbăvesc de urât” (Dimitrie Anghel, *Oglinda fermecată*).

Trebuie menționat că forma primordială a magiei este iubirea, “magia - în forma sa pură, inițială, a iubirii - stăpânește întreaga lume. Toate celelalte relații sunt chipuri, măști ale legăturilor erotice. [...] Magia erotică este gradul zero al oricărei magii” [10, p. 10-11]. Însemnul acestei magii este focul, marca puterii fecunde a imaginației, “îmbinarea supremă dintre foc și sex, această întâie și ultimă formă a firii, dubla primitivitate a focului și a iubirii, în care se contopește tot ceea ce în univers este Semn” [11, p. 59], cumul de lumină și căldură, “*stea [...] flacără [...] jăratec [...] rază [...] scânteie*” (Dimitrie Anghel, *Hefaistos*). Simbol al tendinței de re-creare a lumii, “focul sugerează dorința de schimbare, de bruscare a timpului, de aducere a vieții la capătul său, la al său dincolo” [12, p. 15], confirmă succesul spiritualizării simțurilor, “Ceea ce focul a mângâiat, iubit, adorat, capătă amintiri și își pierde inocența” [12, p. 55]. “*Este pe lume un foc. / Din el zămislită e lumea. / Este pe lume un foc, un foc ce gândește și-aude. / [...] Este pe lume un foc ce arde cu flăcări albastre. / [...] doar Cerul îl vede și-l știe*” (Eugeniu Speranția, *Hexametria focului tainic*) și inițierea în ordinea noii arte, sinestezia, “*Din puterea și voința lui însăși răscolind jăratecul ce doarme în sufletul lui, poate ieși și se înalță atunci când vrea sub marele cer liber cu fantasmagorii de lumini, de umbre, de culori, de nuanțe, de forme și de păreri, pe care nici un atelier, unde sute de mâini ar lucra la un infinit de războaie, nu poate nici pe jumătate să i se puie împotriva*” (Dimitrie Anghel, *Hefaistos*).

Poezia simbolistă recurge la magie, deși, în opinia lui Angelo Morretta, poezia e chiar magie, și magia poeziei constă în ritmul ascuns: “muzica făcută din ritmuri alchimice; omul din orice timp caută aici o specie de revelație a sufletului învăluit în formele lumii sensibile” [13, p. 191], revelație de sorginte sexuală, “Ritmurile decurgând unele din altele, pornind de la ritmica sexuală, ajung la sublimarea lor muzicală” [14, p. 416], muzica și poezia fiind “educatoarele tuturor ființelor, nu numai ale ființelor umane” [13, p. 192].

### Referințe bibliografice:

1. Emil Manu, *Sinteze și antiteze literare*, Cluj-Napoca, 1975.
2. Alexandru Bogdan, *Simbolismul. Obsesia necunoscutului*, în “*Adevărul literar și artistic*”, III, nr. 74, 23 aprilie, 1922.
3. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, 1986.
4. Dumitru Vlăduț, *Teoriile simboliste românești*, București, 1987.
5. Ivan Evseev, *Jocurile tradiționale de copii*, Timișoara, 1994.
6. Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, București, 1968.
7. Ovidiu Ghidirmic, *Poeți neoromantici*, Craiova, 1985.
8. Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, București, 1996.

9. Marcel Mauss, Henri Hubert, *Teoria generală a magiei*, Iași, 1996.
10. Nicu Gavrițiță, *Considerații privind sociologia magiei*, în Marcel Maus, Henri Hubert, *Teoria generală a magiei*, Iași, 1996.
11. V. G. Paleolog, *Imaginea poetică colorată la A. Macedonski*, București, 1944.
12. Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, București, 1989.
13. Angelo Morretta, *Miturile antice și mitul progresului*, București, 1994.
14. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, 1967.

## Gheorghe Tanase | Teme și motive folclorice în creația sadoveniană

Scriitorii români, în marea lor majoritate, au avut strânse și benefice relații cu literatura populară. C. Negruzzi, Alecu Russo, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Ion Creangă, George Coșbuc, Mihai Sadoveanu, Lucian Blaga, Ion Pillat au întreaga lor creație atât de puternic legată de literatura noastră populară, încât nici nu ne putem închipui cum ar fi existat acești scriitori fără legătura lor cu folclorul. Firește că în cazul fiecăruia dintre scriitorii enumerați mai înainte sunt specifice anumite relații cu creația populară, prezente în mai multe sau mai puține din operelor lor și vizibile pentru toți cititorii sau detectabile doar de cititorii mai avizați pe diferite paliere de construcție a textului.

Mihail Sadoveanu este singurul scriitor român a cărui întreagă operă, cuprinsă în peste o sută de volume, stă sub semnul creației populare. De la prima sa carte, romanul *Șoimii*, și până la ultima - *Cântecul mioarei*, publicată postum, “Geniul lui Mihail Sadoveanu s-a aflat într-o conlucrare dintre cele mai rodnice cu geniul popular” [1, p.653].

Infinite sunt modalitățile prin care marele rapsod a transferat “Frumusețile literaturii noastre populare” în propria creație. “Prin bazele folclorice ale unui artist de mărimea lui Mihail Sadoveanu, trebuie să înțelegem de fapt un complex de condiții care se întregesc reciproc: motive, teme și idei împrumutate creației folclorice, viziunea despre lume de pe poziții populare, expresivitatea de esență populară”, spunea Constantin Ciopraga [2, p. 160].

Într-un fel sau altul, întreaga creație sadoveniană își are izvoarele în folclor, dar “*Dumbrava minunată, Hanu-Ancuței și Baltagul*, dau măsura în care scriitorul s-a identificat cu creația orală” [2, p. 170].

Dar dacă temele și motivele formează cel mai de seamă aspect al relației lui Sadoveanu cu creația populară, el este și aspectul cel mai puțin abordat de critica noastră literară,

O temă întâlnită în majoritatea operelor sadoveniene este iubirea; o găsim și în cinci din cele nouă povestiri care compun *Hanu-Ancuței*, și în *Baltagul*, în romanele istorice și, firește, în “romanele patetice, cu intrigă

instinctuală” (George Călinescu): *Haia Sanis, Venea o moară pe Siret, Cazul Eugeniței Costea*.

Ceea ce trimite la sursa folclorică, în cazul acestei teme, este patima pe care o pun în iubirea lor eroii sadovenieni. Ei suferă cumplit din iubire și la nevoie se răzbună cumplit, precum Constantin Moțoc, din *Județ al sârmanilor*, căruia boierul Răducanu Chiorul îi luase nevasta. Sadoveanu însuși numește acest fel de iubiri “năprasnice”.

Despre un fel de iubire se vorbește în *Baltagul*. Pentru Alexandru Paleologu, cartea este “un roman de dragoste înfățișând o pasiune erotică feminină, pasiune împlinită, pozitivă, consecventă, tratată lucid, cu o psihologie exactă, nuanțată, fără sentimentalism nici dezvoltări complezent analitice, într-o economie compozițională strictă, dar nu sumară, impecabil echilibrată” [3, p. 102].

Rememorându-și gândurile, când bănuiala că lui Nechifor Lipan i s-a întâmplat ceva cumplit “Intrase ea ca un vierme neadormit”, Vitoria “abia acum înțelegea că dragostea ei se păstrează ca în tinerețe. S-ar fi convenit să-ți fie rușine. Căci avea copii mari, însă nu mărturisea nimănui, decât numai sieși, noptilor și greierilor din vatră” [4, p. 111]. În prăpastie, în fața oaselor risipite și a lucrurilor ce-i aparținuse lui Nechifor, Lipan Vitoria “răcni aprig: Gheorghită!”, adică “numele adevărat și tainic” al soțului ei, cu care obișnuia să-l alinte “când n-o auzea nimeni și erau singuri”.

Femeie aprigă, munteanca iartă totuși soțului ei plăcerea pe care o avea el să-și abată calul în preajma muierilor și să poposească “lângă ele” [4, p. 135]. Această iubire are în ea ceva tainic tocmai prin spiritul de sacrificiu al femeii îndrăgostite. Vitoria este gata a-și sacrifica marea ei iubire, numai să nu i se fi întâmplat lui Nechifor ceea ce bănuia ea. Când prefectul de Piatra îi dă de înțeles că “S-ar putea să fie și altceva...”, Vitoria răspunde: “ – Într-adevăr poate să se fi oprit la o casă străină. Acum aș dori să fie asta.” [4, p. 117]. Tot ce întreprinde Vitoria în roman își are motivația în această iubire, convingerea ei fiind una singură: “Nu poate fi nici ovreică, nici ungueroaică cu ochii verzi. El tot căzut undeva trebuie să fie.” [4, p. 192]. Nu întâmplător am început demersul nostru cu tema iubirii. G. Călinescu, recapitulând temele mari ale creației sadoveniene, procedează la fel: “Opera scriitorului e o arhivă a unui popor primitiv, ireal: dragoste, moarte, viață agrară, viață pastorală, război și asceză, totul e reprezentat” [5, p. 631].

O altă temă cu rădăcini adânci în creația populară este setea de dreptate din povestirea *Iapa lui Vodă*, aflăm de la comisul Ioniță că pentru dreptatea pe care speră să i-o facă Vodă la Iași “au avut înfățișări și s-au dus la divanuri rânduri de oameni”. Despre un alt fel de dreptate ne vorbește Constantin Moțoc din *Județ al sârmanilor*: “până la judecata cea din urmă, a lui Dumnezeu”, neavând ascultare la oamenii legii, haiducii își fac singuri dreptatea în care cred. Prezenți la scena cumplitei răzbunări “nimenea dintre oameni n-a zis nimic, ci stăteau martori cu spaimă la județ” [4, p. 59].

La fel este privit și gestul răzbunător al eroului din *Neamul Șoimăreștilor*: “Iar pe Șoiman îl priveau neamurile cum c-o mână trage de barbă trupul greu al boierului și-l leapădă lângă piatra de mormânt pe care era însemnat numele lui Ionașcu și anul cumplit al morții lui” (Mihail Sadoveanu, *Neamul Șoimăreștilor*).

În istorisirea lui Moș Leonte Zodirerul din *Balaurul* dreptatea este împlinită de o forță supranaturală: “Iar balaurul, alungând din piatra cealaltă pe boier l-a cuprins, l-a sucit și l-a izbit, amestecându-i barba cu vârtejul, pân’ce l-a lepădat aproape mort într-o râpă mai încolo” [4, p. 26].

În *Baltagul* setea de dreptate dublează tema iubirii. Pentru Al. Paleologu, *Baltagul* este “Roman al unei acțiuni justițiare, de o implacabilă conduită tactică” [4, p. 102]. În ce măsură această temă e însoțită și de caracterul polițist al romanului, nu s-a elucidat încă, dar aspectul în sine, ni se pare, nu merită o atenție deosebită, căci demersurile Vitoriei, în fondul lor, n-au de-a face cu tehnicile polițiste. Ea se conduce doar după o intuiție populară, ce vine din veac și care are mai mult legătură cu credința în Dumnezeu, decât cu cercetarea polițistă. Când Calistrat Bogza spune că e greu să se găsească și urma câinelui, Vitoria îi răspunde: “Greu până-ntr-atâta nu-i, domnu Calistrat, când este voința lui Dumnezeu” [4, p. 194].

O altă temă ce trimite la literatura populară este istoria. De regulă, Sadoveanu nu le plasează cu exactitate în timp istoric precis, chiar când ar exista elementele necesare. Faptul istoric sadovenian se raportează la două timpuri: cel al acțiunii și cel al istorisirii. Uneori există și un al treilea timp redat de Sadoveanu prin expresii populare: “a fost odată”, “cândva”, “demult”, “în vremi de mult apuse”. Ceva ce se întâmplă și cu timpul lui *Baltagul*; convinsă că soțului ei i s-a întâmplat numaidecât ceva rău, Vitoria are impresia că pentru ea “timpul stătu”. Apoi aflăm că, de fapt, acolo, în munți, “toate urmau ca pe timpul lui Burebista, craiul nostru cel de demult; stăpânirile se schimbaseră, limbile se prefăcuseră, dar rânduiețile omului și ale stihilor stăruiseră” [4, p. 111].

Dintre numeroasele motive ce concură la realizarea temelor amintite, pe primul loc se situează cel al istorisirii. În *Hanu-Ancuței*, acesta atinge perfecțiunea. Setea de exprimare a eroilor de aici este atât de mare, încât se confundă cu însăși viața; participanți sau doar martori la întâmplările istorisite, aceștia își găsesc bucuria de a trăi în trecut prin povestire. Domină aici confesiunea, care face parte din plăcerea petrecerii timpului în compania mesenilor, cu ulcica de vin în fața căreia își deschid sufletul și își dezleagă limba. Iar dacă în această confesiune se află și oralitatea stilului sadovenian, direcție în care i s-au căutat oarece asemănări cu oralitatea marelui său înaintaș Ion Creangă, nu-i mai puțin adevărat că oamenii lui Mihail Sadoveanu, din *Hanu-Ancuței*, sunt mai gravi și mai ceremonioși decât ai lui Creangă. Prin istorisire, eroii sadovenieni se detașează de existența cotidiană, intrând în una mitică, statornicindu-se cu o plăcere diabolică într-

o lume a datinilor, care cuprinde și pe ascultătorii de la han, din rândurile cărora face parte și autorul. Pe bună dreptate s-a spus că “Povestitorul desfășoară un adevărat ritual al spunerii integrat cu suplețe în strategia puterii de a mișca ascultătorii” [6, p. 150]. De altfel, dorința de a-i impresiona pe ascultători – nu pe cititori! – este trăsătura definitorie a celor mai multe dintre cărțile sadoveniene. În *Hanu-Ancuței*, povestirea călugărului Gherman “a zburlit părul de sub cușmă” comisului Ioniță, care, în ciuda acestui fapt, promite să spună “Ceva cu mult mai minunat și mai înfricoșat”.

Un alt motiv des utilizat din Sadoveanu este cel al hanului. În *Hanu-Ancuței*, acesta este liantul cărții. Firește că este și un han deosebit: “Trebuie să știți dumneavoastră că hanul acela a Ancuței nu era han, era cetate. Avea niște ziduri roase de ici până colo și niște porți ferecate cum n-am văzut de zilele mele. În cuprinsul lui se puteau oploși oameni, vite și căruțe și nici habar n-aveau dinspre partea hoților” [4, p. 6].

Chiar la han sau în jurul său se petrec toate întâmplările istorisite, încât locul pare a sta sub puterea demonului. Scena finală din *Istorisirea Zahariei Fântânarul* prezintă acest moment când, spune Lița Salomia: “nu-i ceas curat. Eu cunosc semnele nopții și mai ales pe ale lui. Și calul l-a adulmecat, dând strigăt”. Iar autorul completează: “Îl simțise și hanul, căci se înfioră lung. O ușă, în fundurile lui se izbi. Se făcu tăcere la vatră și cu toții privindu-ne, nu ne-am mai văzut obrazurile” [4, p. 86].

Motivul hanului apare în numeroase povestiri și în unele romane. În *Baltagul*, motivul hanului e înlocuit cu cel al crâșmei deseori. Vitoria urmează drumul soțului din han în han, din crâșmă în crâșmă. Pentru Zaharia Sângeorzan “Descoperirea hanului, a crâșmei, a iarmarocului, a morii lângă o apă sau o încrucișare de drumuri este, de fapt, și descoperirea specificul literaturii sadoveniene. Hanul apare în povestiri înainte de a se statornici ca motiv fundamental în romane” [7, p. 11]. Același cercetător deosebește motivul hanului sadovenian de cel al lui Octavian Goga, care este unul al “revoltei”. Am merge mai departe, deosebind motivul hanului al lui Sadoveanu și de acela al marilor clasici (Ioan Slavici, Ion Luca Caragiale), la care hanul este loc al întâmplărilor tragice și misterioase.

Un motiv foarte interesant la Sadoveanu este cel al semnului. În credința populară, orice urmează să se întâmple se arată, celui capabil a înțelege, printr-un semn. Căderea stelei în *Miorița* este semnul morții ciobănașului moldovean, pe care măicuța bătrână l-ar fi înțeles. Astfel de semne sunt înțelese și la Vitoria, căzută pradă zburcuiumului sufletesc. Când cocoșul veni să se așeze pe prag, Vitoria simți cum “Inima-i bătu cu nădejde, așteptând semnul cel bun. Dar cocoșul se întoarse cu secera cozii spre focul din corn și cu pliscul spore poartă. Cântă o dată prelung și e miră și el”. [4, p. 97]. Era “semn de plecare”, înțelese bine Vitoria.

Domnul David crede și el că “toate cele de pe lumea asta au nume, glas și semn”; iar Vitoria îi răspunde: “Să știi dumneata că eu am pornit după semn și porunci”.



Unele semne servesc drept motiv în povestirile din *Hanu-Ancuței*. “Freamătul plopilor” în *Fântâna dintre plopi* este semn pentru întâmplarea năprasnică ce avea să urmeze. Și Duca-Vodă primește semn, în povestirea *Orb sărac*, încât acesta “a înghețat în patul lui de argint”.

Romanele istorice sunt pline de semne. De regulă, acestea au caracter prevestitor, iar oamenii se încred în ele. Însuși Ștefan cel Mare se încrede în semne. Arareori, când întâmplările au un sfârșit nefericit, eroii își aduc aminte de semne pe care nu le-au luat în seamă.

Un motiv foarte original la Sadoveanu este cel al rânduiei. Apare des pentru că, în concepția populară, în toate trebuie să fie o rânduială. Drumul Vitoriei, în *Baltagul*, e rânduit de Dumnezeu, după semnele arătate. Nichifor Lipan trebuie pus în pământ sfânt, “Cu toate rânduielele știute”. Când i-a găsit rămășițele în râpă, “Cu grabă, dar fără lacrimi, femeia făcu cea dintâi rânduială. Când Gheorghită nu înțelege de ce nu pot fi ridicate încă rămășițele, mama îl lămurește: “Nu se poate, căci ei își au rânduielele lor”. Adesea, și mai des în romanele istorice, rânduiala e înlocuită cu datoria. Dar și în *Baltagul* găsim acest motiv. Când află de la Gheorghită că nu știe dacă mai arde lumânarea în râpă, Vitoria îl muștră: “Vai, băiete, cum nu înțelegi tu o datorie ca asta.” În discuția cu subprefectul, înaintea înmormântării, Vitoria îi spune: “Dumneavoastră, ca stăpânire, puteți să le puneți întrebări, dar eu ce pot face decât o îngropăciune cu datoriile ce se cuvin morților” [4, p. 182]. Când pornește la drum cu feciorul, Vitoria îi vorbește despre (datoria noastră), căci părintele Daniil îi spusese la fel, cerându-i sfatul: “Asta-i datoria ta”.

Interesant și original este motivul așteptării, atât în *Hanu-Ancuței* și *Baltagul*, ca și în multe povestiri. Comisul Ioniță, de pildă, stă mereu sub acest semn al așteptării, din dorința de a spune o istorie “cum nu s-a mai auzit”. Cea mai grea așteptare este trăită de Vitoria care, la un moment dat, are impresia că pentru ea “timpul stătu”.

Partea a doua a romanului *Baltagul* stă sub semnul căutării, alt motiv important al creației sadoveniene. Când Vitoria îi spune lui Gheorghită: “Trebuie să te duci și să-l cauți pe tată-tău, alta nu-i nevoie să știi”, “feciorașul” înțelege că nu-i treabă prea ușoară: “M-oi duce, dacă spui, dar e bine să-mi arăți ce și cum: ca să știu ce să fac” [4, p. 110]. Hotărârea muntencei este nestrămutată: “N-am să mai am hodină, cum n-are Tarcăul, pân’ce l-oi găsi pe Nechifor Lipan” [4, p. 120]. Într-alt loc Vitoria spune fiului: “Nu-mi stă. Umblăm până găsim ce căutăm. Altă rânduială n-avem”. Motivația acestei căutări hotărâte este deconspirată de Vitoria domnului David: “Să știi dumneata că eu am pornit după semne și porunci. Mai ales dacă-i pierit cată să-l gălesc; căci viu, se poate întoarce și singur” [4, p. 130]. Așa ar fi procedat și “măicuța bătrână” din *Miorița*, la căutarea fiului, dacă acesta nu s-ar fi întors, asemenea lui Lipan.

Ion Oprișan va cerceta îndeosebi motivul animalier din creația sadoveniană. Criticul apreciază, pe bună dreptate, că esențială în cadrul acestui motiv e relația om-animal. “Învăluite, de obicei, de taine și pecetluite de nesfârșite rețineri, sufletele personajelor se deschid în mod miraculos în prezența viețuitoarelor domestice sau sălbatice, până la straturile afunde, de copleșitoare umanitate și de profundă afecțiune confraternă față de tot ce viețuiește în prejmă” [8, p. 264].

Între motivele animaliere, cel mai des întâlnit este cel al calului. În *Iapa lui Vodă*, comisul Ioniță se laudă cu “Calul care râde”; și autorul l-a văzut cum “rânji spre noi ca un demon”. În *Fântâna dintre plopi*, căpitanul Neculai Isac are în roibul său un prieten devotat. Aceiași prietenie este între Lipan și calul său. Motivul calului este întâlnit mai cu seamă în romanele istorice și în povestirile cu haiducii, în care eroul își relevă rolul numai prin raportarea la însoțitorul său – calul.

Punctul culminant al utilizării acestui motiv avea să fie atins de Sadoveanu în *Frații Jderi*. Ionuț, de pildă, crede în “năzdrăvănie” cailor lui Ștefan: “S-a aflat ori s-a scris undeva, că Măria sa, Ștefan Vodă are mare noroc la război cu acești cai. Când a fost războiul cu Mateaș-Crai, harmăsarul cel bătrân a nechezat de trei ori în grajd. Era într-amurg. L-am auzit cu toții și ne-am mirat. Chiar în acea noapte a fost învăluire de oști în Cetate; iar la Baia a fost mare prăpăd a oștilor lui Crai; anul trecut, vara, când a pierit în secuime Aron Vodă, Catalan iarăși a nechezat de trei ori. Dascălul nostru Pamfil zice că acest harmăsar ar fi năzdrăvan” [9, p. 52]. Dar calul lui Ștefan, Catalan, râde precum iapa comisului Ioniță din *Hanu-Ancuței*: “Eu pot să-țoi spun dumitale că întâia oară când l-am văzut m-am speriat de el. A râs la mine”, mărturisește Ionuț.

*Câinele* reprezintă alt motiv animalier des folosit de Sadoveanu. Peste tot, el este ajutor de nădejde și prieten devotat. În *Baltagul*, câinele Lupul este chiar “mai bărbat” decât cel al ciobănașului din *Miorița*. El ajută la împlinirea dreptății: “Atunci câinele dădu un urlet fioros izbindu-se înainte chelălăind zugrumat. Izbindu-se a doua oară, rupse lăntugul”, după care se repezi la beregata lui Calistrat Bogza “mestecând mormăiri cu sânge”. [4, p. 197].

În *Baltagul* mai există un câine, cel al babei Maranda, despre care Vitoria gândește că “trebuie să aibă dințișori de criță, pe care-i ascute baba Maranda cu o cute neagră” [4, p. 104].

Interesul lui Sadoveanu pentru acest motiv este cu totul deosebit. În 1925, scriitorul face chiar recenzia cărții lui George Lecca – *Dresaful câinelui de aret*. De aceea poate câinele este chiar motiv principal în multe opere sadoveniene. Reprezentativă ar fi *Dumbrava minunată*, în care Lizuca are discuții aproape omenești cu Patrocle, care se arată a fi “un câine năzdrăvan, ca dobitoacele din povești”, cum apreciază Garabet Ibrăileanu. La fel se întâmplă și cu *Măria sa Puiul Pădurii*, în care Lip-Ciung, lupanul izgonit de haită că “nu se supunea la legile speței”, cum menționează I. Oprișan, își

manifestă dorința de a trăi în preajma omului, asemenea câinilor care au aflat astfel “raiul primordial”.

Pe lângă cal și câine, motivele animaliere din opera sadoveniană numără multe alte animale: lupul, ursul, vulpea, șarpele, bourul, căprioara, iepurele. Găsim apoi drept motive numeroase păsări și gâze. Majoritate dintre ele au legătură cu creația populară, pe care Sadoveanu a cunoscut-o, a apreciat-o și din care s-a inspirat în cele mai cunoscute dintre povestirile și romanele sale. Mult comentat de critica literară a fost motivul mioritic, cel care stă la baza romanul *Baltagul*. Perpessicius, George Călinescu, Paul Georgescu, Cezar Ivănescu cred că această capodoperă sadoveniană datorează foarte mult baladei *Miorița*. Alexandru Paleologu însă crede că toți acești critici “au căzut în cursa întinsă de Sadoveanu cu aluzia sa, atât de cusută cu ață albă, la mitul *Mioriței*” [3, p. 98]. Dar nici unul dintre criticii amintiți, nici mulți alții care au comentat romanul *Baltagul*, nu absolutizează ideea că romanul este numai decît o *Mioriță* în proză, aprecierile lor avînd nuanțe variate și lăsînd loc permanent unor noi interpretări.

Alte motive de inspirație populară completează paleta de motive pe care autorul le utilizează cu o artă desăvârșită: *amintirea, baltagul, vrăjitoarea, diavolul, preotul, Sfânta Miercuri, Sfânta Ana, fata de măritat* (“piatra în casă”), *drumul inițiatic, trecerea dintr-o lume în alta, motivul genezei*.

Modul cum această multitudine de teme și motive este topită într-o operă unică prin varietate și întindere pune pecetea profunde originalități sadoveniene.

#### Referințe bibliografice:

1. Ioan Serb, *Antologia basmului cult*, București 1968.
2. Constantin Ciopraga, *Elemente folclorice în opera lui Mihail Sadoveanu*, în *Omagiul lui Mihail Sadoveanu*, București, 1956
3. Alexandru Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, București, 1978.
4. Mihail Sadoveanu, *Hanu-Ancuței. Baltagul*, București, 1987.
5. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, 1986.
6. Ion Apetroaie, *Orfeu și Aristarc*, Iași, 1982.
7. Zaharia Sângeorzan, *Mihail Sadoveanu. Teme fundamentale*, București, 1976.
8. Ion Oprișan, *Opera lui Mihail Sadoveanu*, București, 1986.
9. Mihail Sadoveanu, *Frații Jderi*, București, 1981.

**Galina Ionesi**

**Inadaptatul în Patul lui Procust  
de Camil Petrescu**

Inadaptatul, ca de altfel și parvenitul, reprezintă tipuri de personaje pe care le întâlnim în diferite literaturi europene din perioada de tranziție, dar frecvența și modul lor de prezentare diferă de la o literatură la alta.

În literatura română inadaptatul se bucură de o mai mare atenție și simpatie decât parvenitul.

Inadaptarea - ca dimensiune a unei tipologii literare - poate fi concepută drept o coordonată psihologică a unei ființe gânditoare, capabilă de aspirații înalte, aflată într-un conflict complex și antagonist cu lumea și lipsită, drept urmare, în mod deliberat sau nu, de voința de adaptare la "normele de viață" [1, p. 6] impuse de mediul social-cultural în care-și trăiește existența.

Or, o atare ființă reflexivă, contradictorie este eroul - intelectual, adică individul dotat cu o structură intelectuală superioară, și anume intelectualul umanist. De aici și necesitatea de a releva inadaptarea eroilor camilpetrescieni, aceștia făcând parte din categoria "veritabililor intelectuali". [2, p. 40]

E necesar a menționa chiar din capul locului că fenomenul de inadaptare este caracteristic perioadelor istorice de tranziție, marcate de intense crize și contraste sociale, economice, culturale, care traumatizează profund conștiința umană.

În condițiile unui dezechilibru puternic care domină aceste perioade, situația se schimbă prea rapid pentru puterea de înțelegere a oamenilor, generând apariția unui decalaj între gândire și realitate. "O societate tranzacțională subminează valorile sociale și slăbește constrângerile morale" susține omul de afaceri George Soros [3, p. 85]. În atare împrejurări, aproape fiecare își urmărește interesele proprii, se intensifică deci corupția, succesul, meritele, situația materială devin criteriul primordial de evaluare a altor oameni, iar principiile morale se transformă într-o "povară a bunătății" pentru individul inadaptat.

George Demetru Ladima din *Patul lui Procust*, ziarist și poet talentat, om de o înaltă conștiință morală, un romantic întârziat, este una dintre victimele societății burgheze, societate aflată la etapa de tranziție.

Elementele capitalismului pătrund tot mai intens în mediul bucureștean, transformând capitala într-una "a tuturor vânzătorilor, a tuturor compromisurilor, a tuturor tranzacțiilor" [4, p. 108]. Inadaptabil de o factură superioară, Ladima nu poate să adere la această realitate care nu-l înțelege. Se produce o scindare între conștiința eroului și existența sa. Înzestrat și cu o structură sufletească destul de complexă, eroul lui Camil Petrescu este conștient de misiunea care i s-a hărăzit și încearcă din răspuțeri a se împotrivi mediului defavorabil, prin a nu scrie ceea ce i se poruncește: "... Eu sunt un om care scrie... Și dacă nu scriu ceea ce gândesc de ce să mai scriu? Nu pot altfel." [4, p. 146]

Nici ca poet nu este apreciat Ladima la justa valoare. Situația își găsește explicarea în specificul orânduiri burgheze, căci societatea capitalistă

consideră bunurile muncii spirituale ca pe niște mărfuri care sunt necesare doar dacă ele sunt căutate pe piață și aduc profit.

Ladima este omul superior, cu idealuri înalte (de altfel, întreaga categorie a inadaptilor este reprezentată în roman prin ființe superioare, cu aspirații înalte), dar nerealizabile într-un mediu corupt, care-l respinge, subminând în același timp și adevăratele valori umane. Eroul lui Camil Petrescu trăiește "sentimentul trudei nerăsplătite, conștiința ingratitudinii societății burgheze" [2, p. 46] și constată cu amărăciune: "E așa de greu să faci artă adevărată la noi în țară..." [4, p. 66].

Urmărit mereu de sărăcie și lipsuri, neînțeleș de contemporani, ignorat și de unii prieteni, conștient de platitudinea și ticăloșia societății în care trăiește, Ladima se simte "un ocnaș al vieții" [4, p. 110].

În condițiile când eroul camilpetrescian înțelege că un om cinstit nu poate deveni bogat într-o societate în care averile se adună pe căi murdare, el își păstrează totuși verticalitatea, rămânând fidel idealului pe care-l urmărește: "Toată viața mi-e plină de urâciune. Când alții au vilă și casă și onoruri, pentru că au renunțat la mândria de a fi ei înșiși, mie nu mi-a rămas decât dreptul de a scrie și mai ales de a scrie ce gândesc. Dacă nu scrii ceea ce gândești, de ce să mai scrii?" [4, p. 198]

Deși Ladima manifestă un protest vag și nu se resemnează cu "normele de viață" impuse, deși își păstrează probitatea morală, este în cele din urmă învins și sfârșește tragic. E învins tocmai de realitatea căreia i se opune.

Nu putem acuza însă în mod absolut societatea capitalistă de tragedia eroului camilpetrescian. Evoluția civilizației umane, sub toate aspectele ei, precum și perioadele de tranziție de la o realitate istorică la alta cu crizele-i și contrastele sociale, economice, culturale inerente, se înscriu în natura firească a lucrurilor. Timpurile noi, moderne reclamă o altă mentalitate și un alt mod de înțelegere a realității create.

Sentimentul de înstrăinare pe care-l trăiește Ladima față de medul în care există rezidă în donquijotism-ul și în doza de romantism a firii sale. Personajul lui Camil Petrescu este un Don Quijote plin de cele mai nobile calități și aspirații, care vrea să slujească dezinteresat omenirea, luptând *cavalereste* împotriva minciunii, neadevărului, nedreptății; este un romantic bizar și naiv prin visurile sale departe de a corespunde realității obiective și un romantic comic, uneori poate chiar ridicol, prin dragostea oarbă ce o nutrește față de o femeie mediocră și vulgară, cum este Emilia Răchitaru, și prin tendința de a o ridica pe aceasta la rangul unei actrițe de mare talent. Societatea capitalistă însă nu are nevoie nici de cavaleri, nici de spirit romantic, spiritul vremii este spiritul practic, or, tocmai acesta îi lipsește cu desăvârșire lui George Demetru Ladima.

Astfel, Camil Petrescu are meritul "de a dezvălui că mizeria existenței lui Ladima, soarta sa tragică nu sunt decât o urmare a inadaptilității sale, a onestității sale neștirbite." [2,50]

Așadar, era inevitabil acest sfârșit tragic al lui George Demetru Ladima în condiția sa de inadaptabil, deoarece, în împrejurările create, el refuză, ca și celelalte personaje camilpetresciene de acest gen, "normele de viață" impuse de societate. Posibilitatea de detașare de această realitate care-l obsedează pe protagonist nu există în mod practic. Neputința de a mai tolera josițiile mediului în care trăiește, neputința de a depăși obstacolele materiale pentru a-și împlini menirea, cât și stupefacția că a putut iubi o femeie precum Emilia, îi trezesc lui Ladima oroare față de realitatea obiectivă, îl sleiesc de puteri, îl fac să se simtă inutil: "...Totul e stors sau sfârâmat în mine..." [4, p. 261].

Eroul lui Camil Petrescu, un romantic idealist, suferă eșecul confruntării idealului cu realitatea obiectivă. E destinul pe care-l împărtășesc intelectualii aflați în situația de a respinge existența într-un nou mediu social, în care se simt străini.

### Referințe bibliografice:

1. A. Heinrich, *Peregrinările căutătorului de ideal*, Timișoara, 1984.
2. D. Solomon, *Problema intelectualității în opera lui Camil Petrescu*, București, 1958.
3. G. Soros, *Criza capitalismului global*, Iași, 1999.
4. C. Petrescu, *Patul lui Procust*, Galați, 1994.

Lila Lupașcu

***Jurnalul lui Mircea Eliade între confesiune și proiect critic***

Jurnalul, început doar la 13 ani și încheiat cu doar câteva zile înainte de a trece în neființă, reprezintă una din scrierile majore ale savantului și scriitorului Mircea Eliade.

Să fi cuprins oare aceste pagini viața zbuciumată a unei ființe dotate, roasă de îndoieli și încercată adesea de sentimentul sinistru al neîmplinirii, să fi constituit oare expresia netrucată a *omului fără destin*?

Așa ori altfel, Eliade **este** și prin aceste pagini de confesiune. Autentice sau truate, ele i-au marcat destinul, desemnând o componentă continuă a scrisului său.

Dacă în tinerețe Mircea Eliade osi consemnase momentele paroxistice ale anilor de zbucium lăuntric, de formare a personalității sale, topind în operele de ficțiune (*Izabel și apele diavolului*, *Maitreyi*) pagini întregi din jurnalul său, la maturitate însă Eliade începe să-și noteze evoluția zilnică și devenirea intimă, *Fragments d'un jurnal* (2 volume, Paris, Gallimard, 1972, 1973) fiind la acea dată unul dintre cel mai autentice jurnale de existență din cultura noastră.

Tradus în principalele limbi europene, într-un tiraj ce a depășit fantastica cifră de un milion de exemplare, *Jurnalul* lui Mircea Eliade, integral, este cunoscut cititorului român abia în 1993, când apare la prestigioasa editură Humanitas, grație exegetului eliadian Mircea Handoca.

Omul care scrie în fiecare seară în caietele lui, din adolescență, nu încetează nici la 60, 70 de ani să pună în discuție forma și utilitatea jurnalului: "L-am început foarte devreme, în liceu, l-am continuat în universitate, în special în cei trei ani, aproape patru ani în India l-am ținut forate regulat, l-am reluat în timpul războiului la Londra și în Portugalia și l-am continuat și acum. Cred că sunt peste 6000 de pagini de caiet, și bune, și rele, mai personale, mai impersonale. [...] ..îmi plac *Jurnalele*, îmi place și să le citesc, și să le scriu. Este în același timp un laborator, îl consider un caiet de note, primele idei, primele planuri de un articol, de o carte..." [1, p. 83].

Așadar, jurnalul constituie, înainte de orice, pentru Mircea Eliade, un instrument de lucru, de disciplinare a vieții, de stimulare a voinței, *șantierul* celor mai îndrăznețe proiecte. Scris, în mod special, pentru sine, pentru recitare și confruntare, *Jurnalul* lui Eliade este drept unul cu **autodestație** (Jean Rousset).

Astfel, autorul aruncă o privire retrospectivă asupra operei literare de tinerețe. *Maitreyi*, *Întoarcerea din rai*, *Huliganii*, *Șarpele*, *Domnișoara Christina*, *Nuntă în cer* sunt comentate în scurte notații cu referire la geneză, receptare, tematică, personaje.

În timpul redactării nuvelilor, Eliade notează succint sau pe larg amănuntele asupra subiectului, variantelor, împrejurărilor în care au fost scrise, reacției primilor cititori.

Istoricul literar nu se va putea dispensa de comentariile autorului privind nuvelele fantastice: *Podul*, *12.000 capete de vite*, *Fata căpitanului*, *La țigănci*, *Pe strada Mântuleasa*, *În curte la Dionis* ș. a.

Cititorul devine martorul împrejurărilor concrete de redactare și definitivare a operelor majore științifice: *Tratatul de istorie a religiilor*, *Mitul eternei reînțarceri*, *Șamanismul*, *Istoria credințelor și ideilor religioase*. Așa se conturează o biografie a operei eliadiene, importantă nu doar pentru autor, ci și pentru lectorul avizat.

Urmărim cu deosebit interes procesul de elaborare a romanului *Noaptea de Sânziene*, considerat de Mircea Eliade drept capodopera sa. Această carte apare ca cel mai interesant *personaj* al *Jurnalului parizian*. Ne surprinde aici și nașterea dificilă a cărții, și satisfacțiile uriașe resimțite prin scrierea ei, lupta cumplită cu timpul, eșecurile, speranțele și deznădejdiile autorului care trăiește adevărata dramă a personajelor sale. Aici *Jurnalul* lui Eliade ia forma unui „jurnal de bord” (Gérard Genette), scriere a experienței creatoare care oferă date asupra genezei și sensului operei de imaginație, asupra dificultăților muncii artistice.

Romanul l-a solicitat atât de mult încât, în vara anului 1954, când termină cartea, se simte trist, obosit și disperat: "Ieri și astăzi, starea ciudată de tristețe, oboseală și deznădejde a continuat. Niște oameni pe care i-ai purtat cinci ani cu tine, pe care i-ai însuflețit și nutrit din propria ta ființă. Pustiu lăuntric. Mă trezesc oarecum fără sens în viață, istovit" [2, p. 264].

Această confesiune desemnează o altă trăsătură definitorie a *Jurnalului* eliadian, care presupune nu numai un simplu laborator de creație, ci și un spațiu de intimitate, un spațiu de libertate: "este o imensă libertate pe care o ai scriindu-ți Jurnalul, pe care nu o ai când scrii un eseu sau un articol care trebuie publicat imediat sau chiar când lucrezi la o carte." [1, p. 83-84].

Diagrama exactă a unui spirit care înregistrează faptele mari și faptele mici ale vieții, *Jurnalul* lui Eliade este și cel mai bun instrument pentru a prinde clipa, pentru "a îngheța" timpul imobilizat, acea insectă prinsă și rămasă totuși insectă." Ne-o mărturisește chiar autorul: "Pasiunea de a salva timpul este motivul pentru care eu însumi țin un *Jurnal*. Să salvez, prin scurte notări, sau chiar mai lungi, niște momente efemere..." [3, p. 152].

În confesiunile sale, Eliade adesea pune în dezbatere problema jurnalului. Una dintre cele mai importante notații este aceea din **15 decembrie 1946**, unde autorul se întreabă dacă un diarist se confesează sau nu total într-un jurnal și, în genere, dacă jurnalul ca gen literar dă o imagine profundă a "cunoașterii de sine": "... mă întreb dacă acesta ar fi rostul Jurnalului: să mă cunosc mai bine și să mă destăinuiesc cu mai multă îndrăzneală eventualului cititor. În liceu, am avut și eu, ca toți adolescenții, obsesia "cunoașterii de sine" prin lungi auto-analize gen Amiel. Dar când, mai târziu, am redeprins gustul jurnalului, cu totul altceva mă interesa: să notez, în primul rând, pentru curiozitatea mea de mai târziu, și pentru anumite verificări ulterioare, o serie de amănunte și impresii în legătură cu viața și experiențele acelor zile (jurnal cu autodestație, n.n.). Aproape niciodată n-am simțit nevoia de a mă "mărturisi" integral într-o pagină de jurnal. De altfel, cred că un autoportret cu adevărat sincer, până în cele mai mici amănunte, nu ar putea interesa decât integrat într-o confesiune exemplară, cu un anumit sens moral sau profetic. Mi se pare că un jurnal e și mai realizat (ca gen literar), și mai instructiv (pe plan etic, psihologic, istoric) dacă autorul înregistrează, în curgerea orelor, anumite imagini, situații, gânduri; dacă, așa cum scriam cu alt prilej, salvează, "înghețându-le", fragmente de timp concret" [2, p. 98].

Cât adevăr și câtă ficțiune se află în *Jurnalul* lui Eliade e greu de stabilit, pentru că o sinceritate absolută în literatura de tip autobiografic nu există. **Valery**, bunăoară, spunea că orice confesiune minte, iar prozatori ca **Gide** și **Mauriac**, autori de jurnale celebre, sunt de părere că numai ficțiunea spune adevărul. Oricât de mare ar fi grija față de adevăr, confesiunile nu sunt decât pe jumătate sincere.

Călinescu nu prețuia, din principiu, jurnalul ca specie literară, se îndoia profund de sinceritatea lui, pentru că acesta are totdeauna o destinație



publică aparte și, în acest scop, este făcut să producă impresia pe care autorul ține s-o lase.

Într-o convorbire cu **Monica Lovinescu** Eliade spune că publicarea jurnalului său este cu totul întâmplătoare.

Să fie chiar așa?

Unul dintre fascinantele texte publicate de **Roland Barthes** este *Deliberare* asupra jurnalului intim, apărut în 1979 în *Tel Quel*, text ce nu se vrea o reflecție asupra genului, ci doar o deliberare personală, menită să permită o decizie practică: trebuie oare să ții un jurnal cu scopul de a-l publica?

O întrebare premergătoare celei barthesiene: trebuie oare să ții un jurnal? Răspunsul îl găsim la **Julien Green**, autorul unui jurnal fascinant sub raportul informației și al scriiturii: "**Eu** este un cuvânt magic. Din momentul în care ai scris **eu**, spui o mulțime de lucruri, câteodată chiar mai multe decât vrei. Prin asta devii interesant. Depășești limitele discreției, ajungi câteodată la esențial. Cred că asta e o ...eliberare.

Oricine poate și ar trebui să țină un jurnal. Te debarasezi de toate cele într-un jurnal. Adevărul nu cere decât să se exprime" [4, p. 320].

Adevărul "adevărat" sau cel "inventat"? Un secret care nu se vrea divulgat. Este important doar *adevărul interior*. În fond, de ce să ne intereseze așa de mult dacă autorul a spus adevărul despre sine? Ceea ce putem să surprindem este nu adevărul, ci impresia de adevăr, sentimentul acut de autenticitate. Nici măcar acest *eu* din jurnal nu trebuie luat ca atare, *eu* fiind, cum se știe, pronumele imaginarului (Barthes).

Fără aceste imponderabile, jurnalul intim, plin de întâmplări reale, este o scriere indiscretă și irelevantă. Unii fac deosebire între *jurnalul scris pentru a fi publicat* și *jurnalul cu adevărat intim*. Distincția este imprecisă, ținând de o convenție mereu denunțată de autorii de jurnale. "*Publicat sau intim, jurnalul afirmă același semnificat: autorul, cel-care-trăiește și cel-care-scrie*" [4, p. 323].

Dintre scriitorii moderni, Mircea Eliade este cel care nu se îndoiește de utilitatea și forța spirituală a unui jurnal. De foarte tânăr crede că literatura se bazează pe o *experiență* directă și că a scrie înseamnă într-o bună măsură a *transcrie* ceea ce ai trăit, răspunzând întru totul esteticii autenticității.

Mai târziu, într-una din primele întrevederi la Paris cu Eugen Ionesco, în toamna anului 1945, acesta îi relatează că scrisese câteva sute de pagini din *Jurnal*, exprimându-și în același timp scepticismul asupra interesului pe care l-ar putea avea o astfel de scriere.

Jurnalul lui Mircea Eliade consemnează la 4 octombrie 1945 replica dată prietenului său: "Îi răspund că un *Jurnal* interesează oricând; căci este un "document" și totodată un "témoignage" [2, p. 59].

Confesiuni oarecum imprudente într-un sfârșit de secol, în care literatura se face singură, autorul fiind trimis de mult la plimbare.

Tehnica jurnalului modern e analizată de Mircea Eliade în *studiul Notes sur le Journal d'Ernst Jünger*, publicat în 1965 și inclus în volumul *Briser le toit de la maison* (1986). Ar exista pe de o parte autori preocupați de spontaneitate și firesc, care își consemnează existența în însemnări zilnice, câteodată lipsite de strălucire intelectuală (cazul Paul Léautaud), iar pe de alta autori care percep intimitatea ca pe un prilej de etalare a propriilor virtuți spirituale (cazul Ernst Jünger). Distincția se regăsește și la André Malraux, în *Antimémoires* (1967), scriitorul francez clasificând memorialistica în funcție de caracterul ei de *mărturie* sau *introspecție*. Jurnalul lui Eliade poartă amprenta ambelor caractere, deși autorul este de acord cu procedeul utilizat de scriitorul german: note spontane, rapide, scrise în timpul zilei și reluarea lor (seara sau dimineața). În aceste scurte paragrafe ce reflectă esențialul sunt cernute faptele unei zile: întâlniri, dialoguri, lecturi, reflecții. Aceste fragmente semnificative nu au în ele nimic sistematic.

Pasionat lector al jurnalelor de notorietate sau cvasianonime, Eliade le citește cu deosebit interes, comentându-le de-a lungul anilor.

*Jurnalele* lui Amiel, Ramuz și Charles du Bos nu-i obțin adevărată adeziune totală. Paginile acestuia din urmă, bogate în citate elaborate cu grijă, nu îl mulțumesc, reproșându-le lipsa spontaneității. E ironic față de *Jurnalul* lui Paul Léautaud, prolix și mediocru, îmbâcsit cu detalii neesențiale, cu reflexii de o platitudine deprimantă.

Îi plac în mod sigur și-i dau de gândit *Jurnalele* lui **Gide** și **Green**: "Julien Green e întotdeauna pasionant, chiar când înregistrează amănunte neesențiale. E "făcut" pentru un asemenea fel de a scrie; ghicești bucuria cu care se plimbă pe străzile Parisului și revede anumite tablouri de la Luvru, emoția cu care își amintește întâmplări din copilărie; ghicești, mai ales, nevoia de a salva timpul concret, secundele acelea ireversibile ale amurgurilor, ale umbrelor evanescente, încărcate de revelații. Gide, de asemenea, mă fascinează prin tot ce privește meșteșugul de scriitor. Chiar paginile cele mai vechi din ultimul lui jurnal pot fi citite, deși nu aduc nimic nou, dar atâtea amănunte banale și observații mediocre par înnobilate prin simplul fapt că au fost înregistrate, au fost "scrise" [2, p. 82-83].

Și Mircea Eliade notează de toate în caietele pe care le duce cu el oriunde merge: "*ces petites riens*" care-l nemulțumesc în clipele de mai intensă meditație și portretele oamenilor pe care îi cunoaște, și unele amănunte despre sine. Există aici o cunoaștere de sine lipsită de ostentație și meticulozitate. Eliade este un spirit care nu se grăbește. Nimic în jurnalul său din ritmul galopant ionescian. Scrisul lui, chiar în momentele de criză, dă un sentiment de tensiune stăpânită, de ordine în agitație. Probabil educația lui indiană i-a disciplinat spiritul, însă înainte de orice este concepția omului care vede mai adânc în timp și mai departe în univers. Jurnalul lui lasă impresia că temperamentul este stăpânit de cultură.

Eliade nu-i un filozof și e, în mod sigur, mai mult decât un erudit în științele mitului. Este un creator mai învățat decât alții și mai încrezător poate decât colegii lui de generație în viitorul omului.

Senzația pe care o ai la lectura confesiunilor sale este aceea că evenimentele nu merg la întâmplare. La originea lor este o forță ordonatoare, în spatele actelor mari și mici există arhetipurile care n-au încetat să se manifeste. *Omul religios* trăiește în omul modern care s-a depărtat de orice religie. Nu s-a lepădat însă de esența lui și asta îl face să primească din când în când semne. În literatura fantastică Eliade sugerează admirabil acest mecanism. În *Jurnal* se limitează să noteze doar temele cărților sale și să facă, pe scurt, istoria ideilor trăite. Câteva exemple doar. La 28 iulie 1950 se gândește să scrie o carte (*Omul ca simbol*) nu mai mare de 200 de pagini, fără referințe, în care să arate "nevoia omului de a trăi în conformitate cu simbolul, cu arhetipul." Ar insista, dacă ar duce la capăt proiectul, asupra rolului pe care îl are tehnica împlinirii spirituale.

Să reținem și fragmentul din 8 ianuarie 1963: "Datoria mea este să arăt grandoarea, uneori naivă, alteori monstruoasă, tragică, a modurilor de a fi arhaice." Este tema centrală a istoricului religiilor, este în aceeași măsură, dar pe alt plan, și tema prozatorului Eliade. Scriitorul nu ascunde că *știe ceva* despre mersul lumii și despre condiția omului, dar refuză să fie considerat un profet, un guru. Înțelepciunea lui vine din studiul textelor vechi și, cum el însuși spune mai înainte, din observarea atentă a ființelor care trăiesc încă într-un context arhaic. Nu îndeamnă omul modern agresat de civilizație, disperat, alienat, să se întoarcă în păduri și în peșteri, dovedește numai că Natura din jur nu este golită de mituri, că viața obișnuită este un labirint, o probă inițiatică.

Jurnalul lui Eliade, mozaic al existenței sale, pare a fi și el un labirint, prin care rătăcește chiar autorul. Un om foarte rezervat, discret, Eliade, prin publicarea Jurnalului, face o acțiune "sacrificială", "dezgolindu-se" în fața autorului.

El se simte un Ulise în drum spre Itaca, drumul spre **Centru**, iar centrul lui este Bucureștiul antebelic, lumea copilăriei și a tinereții sale. "Orice existență reală reproduce *Odiseea*", scrie el. Asta înseamnă că orice om care rătăcește este capabil să pătrundă sensul ascuns al rătăcirilor sale și să le înțeleagă ca o rețea de probe inițiatică. Este exact ceea ce face prozatorul în operele *Pe strada Mântuleasa*, *În curte la Dionis*, *Nouăsprezece trandafiri*, și ...în paginile *Jurnalului său*.

În însemnările autobiografice ale unui savant căutăm nu numai idei, căutăm și un mod de a trăi ideile. Eliade ne răsplătește și în această direcție. "Micile nimicuri" pe care le consemnează cu atenție spun ceva despre omul care a avut în tinerețe o mare revelație și a trăit, apoi, în lumea cărților. Un prieten care l-a cunoscut la începuturile lui spune că Eliade iubește cărțile mai mult decât zeii. Asta se vede ușor în Jurnalul plin de titluri, de impresii

de lectură, de trimiteri spre mai multe zone de cultură. De la Balzac la scrierile tibetane, totul îl interesează. Călătorește mereu însoțit de un geamantan plin de cărți. La Veneția scrie o prefață, în Elveția se gândește la cartea despre mituri, oriunde ar fi și în orice situație el se precipită spre masa de lucru. Este uimitoare această poftă de muncă și atâta nemulțumire că nu poate lucra îndeajuns. Suferă, uneori, de "vagotonie", ceea ce vrea să spună somnolență, abulie, imposibilitatea de a se concentra. Provoacă printr-un mare efort "inspirația", iar când o capătă o exploatează dur: scrie 12 ore fără întrerupere. El crede că această obsesie a scrisului pornește dintr-o "superstiție a randamentului și a vitalității." Eliade scrie mereu, pentru că vrea să cuprindă totul, spiritul lui se mișcă pe măsură ce elaborează.

Un *spirit al amplitudinii* (Eugen Simion), Mircea Eliade este mereu ros de sentimentul neîmplinirii și al imperfecțiunii. Exigența lui ia, uneori, proporții patologice, autorul cunoscând momente de "groaznică criză de deznădejde". Bunăoară, se simte un "ratat" în urma lecturii *Jurnalului* lui Mihail Sebastian: "lectura mi-a dezvăluit deodată înstrăinarea de adevărata mea vocație, aceea de scriitor român." Dar și-n asemenea momente Eliade nu renunță la scris. Scrisul este mai mult decât o profesiune: e un fel de a trăi, chiar și în cele mai grele clipe ale vieții. Volumul doi al *Jurnalului* eliadian devine o cronică tristă a bolilor și trecerii în neființă a celor dragi. Deși este însuși bolnav, nu face mare caz de asta, dimpotrivă are dorința de-a ascunde drama intimă provocată de sentimentul trecerii: "Simt tot mai mult nevoia de a ține un "jurnal secret" (ca al lui Tolstoi, bunăoară), numai pentru mine; caietul va fi ars îndată după moartea mea, sau îndată ce va fi descoperit printre hârtiile mele. De altfel, total lipsit de interes pentru oricine altcineva. Dar, foarte prețios pentru mine: să-mi aduc aminte, mai târziu, răsfoindu-l de crizele de artrită sau melancolie, de bruștele izbucniri (furie, exaltare, "inspirație"), de anumite previziuni și de câte alte mărunțișuri. De senectute, văzut "la microscop". [5, p. 212].

Viața lui Eliade nu e independentă de buna așezare a lumii. Nu va fi niciodată izolat de oameni. El este legat de un **Centru** și tot ceea ce i se întâmplă are sens.

Dotat cu o capacitate neobișnuită de a se dăruia oamenilor, Eliade a fost mereu eroul unui preaplin al iubirii, și-n țară, și-n exil. A fost sufletul diasporei românești. Cât timp, în țară, căile de acces la concepte erau aproape total obturate, Mircea Eliade contribuie la asigurarea continuității creației spirituale românești. Deoarece cataclismul istoric ce se abătuse peste România îi trimite pe mulți dintre congenerii lui fie în toate colțurile lumii, fie în închisorile din România (e tulburător în acest sens *Jurnalul fericirii* al lui Steinhardt), fie în bezna genocidului cultural săvârșit de comunism. Eliade, de nenumărate ori, în *Jurnal*, va atinge tema vulnerabilă a României, fiind profund îngrijorat de cursul țării, de viitorul generației tinere. Conștient de valoarea studiilor sale științifice, Mircea Eliade oferă sprijin și înțelegere

celor mai modești mânuitori ai condeiului, fiind la curent cu tot ceea ce apare în țară în domeniul literaturii și al folcloristicii. Niciodată nu se va desprinde de țară. Oriunde va fi, la Paris sau Chicago, *Jurnalul* său caută să regăsească *spațiul pierdut*.

În altă ordine de idei, diaristul Mircea Eliade ne propune tot ce reține savantul, scriitorul și omul de cultură: așa zisele *forme imediate de viață intelectuală*. Ca urmare *Jurnalul* lui Eliade fiind definit de Adrian Marino ca unul **intelectual**, se află între: “confesiune și dezbatere continuă de idei; confruntare și legitimare permanentă a poziției proprii, pasiune pentru cunoaștere și studii, notarea accidentelor vieții intelectuale” [6, p. 11].

Altfel spus, un *Jurnal* încărcat de tensiune intelectuală, pătruns de luciditate, oscilând între mărturie și proiect critic.

### Referințe bibliografice:

1. Monica Lovinescu, *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ștefan Lupășcu și Grig. Cugler*, București, 1992.
2. Mircea Eliade, *Jurnal*, vol.1, București, 1993.
3. Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, Cluj-Napoca, 1990.
4. Citatul este luat din *Literatura subiectivă*, Ioan Holban, București, 1989.
5. Mircea Eliade, *Jurnal*, vol.2, București, 1993.
6. Adrian Marino, *Carnete europene*, Cluj-Napoca, 1976.

## Grigore Canțâr | Poeți basarabeni sub presiunea intertextualismului

Explicită sau implicită, asumată prin studiu și efort programatic de sincronizare cu vârsta de azi a literaturii universale, sau ajunsă datorită presiunii unei ideologii estetice de import, intertextualitatea ca fenomen e prezentă și în spațiul poeziei basarabene de azi. (“...al poeziei basarabene din Republica Moldova!”, ar “șugui” o voce-critică-curat-Maria-Bieșu-de-la-noi).

E prezentă, indiscutabil. Dar în ce măsură? Prin ce “subterfugii” po(i)etice își face prezența? Care sunt poeții noștri cei mai “inertextuali”? În creația cărora dintre ei o fi având ea o funcționalitate **valorică**? De ce gradul de productivitate al intertextualității variază mereu, în funcție de etapa istorică prin care trece(a) poezia autohtonă? Iată o serie de întrebări la care critica literară e chemată să răspundă. Iar pentru aceasta e nevoie, întâi, de o incursiune în istoricul fenomenului literar basarabean, relevându-se contextul (în accepția lui P. Cornea a termenului) evoluției acestuia, precum și sursele (in)formative ale celor mai importanți poeți. Or, chiar dacă dezvoltarea literaturii e determinată cu precădere de factorii intrinseci, ea nu

se poate sustrage, niciodată, oricât de evazivă s-ar dovedi, arealului cultural și soci-istoric adiacent. Scriitorul se formează **și prin** asimilarea (fie și critică), atât a informației literare cât și a celei extraliterare pe care i-o oferă istoria și contemporaneitatea. Trebuie să subliniem însă că tocmai accesul la această informație, absolut indispensabilă adevărării la sensibilitatea și paradigma literară contemporană, le-a fost dozat poezilor basarabeni cu suspiciune și prudență anticulturală. În funcție de nivelul “liberalizării” regimului sovietic restrictiv.

După cel de-al doilea război mondial scriitorii din Basarabia (R.S.S.M) au devenit prizonierii unui adevărat vid literar și cultural: Editarea clasicilor români era interzisă, substituită fiind printr-un puternic val propagandistic proletkultist-schizoid. Circuitul valorilor literare europene și universale de calitate era îngrădit. Metamorfozele structurale și paradigmatică pe care le suporta literatura occidentală rămâneau, în mare, o necunoscută – fapt care condamna pe poezii noștri la scrierea unei poezii anacronice din acest punct de vedere. Șansa reactivării modernismului românesc din perioada interbelică, șansă îngăduită totuși în anii 50-60 congenerilor din România, le-a fost brutal suprimată poezilor locali. O eventuală “luptă cu inerția” prin reabilitarea esteticului în literatură era practic imposibilă. Nu mai rămâneau decât două soluții: 1. Aservirea tematică, și formală, a literaturii unei ideologii reduționiste (și transformarea ei deci în paraliteratură) sau 2. Reinventarea, pe cont propriu, a unor tipare și formule literare tradiționale – soluție la fel de comodă ca și cea dintâi.

Este tot atât de adevărat însă, ca au existat și oameni de creație (în special unii poeți) care s-au opus într-o formă sau alta acestei situații, scrisul lor rămânând valid și până în prezent, pretabil chiar unor lecturi din perspectiva viziunilor celor mai noi asupra literaturii.

Unul dintre ei a fost George Meniuc, intelectual de formație bucureșteană de până la război, care, studiind literele și filosofia, i-a avut ca profesori pe Tudor Vianu, Petre Negulescu, Constantin Rădulescu-Motru, Dimitrie Gusti, Mircea Florian ș.a.m.d. Revenind în anul 1940 la Chișinău, se va angaja, mai târziu, în lupta pentru editarea clasicilor, iar în 1969 îi va apare volumul de poezie *Vremea lerului*, prin care va impune, în condiții atât de vitrege pentru literatură o formulă poetică modernă, un limbaj poetic cult prin excelență, textele sale fiind suprasaturate de **cultură**. El va scrie o poezie liberă de angajamente “socialiste” (cu mici excepții, regretabile bineînțeles), având drept cadru “toposul atopus” intuit de antici și readus în cauză de actualii postmoderniști. Se va inspira din diferite mitologii (inclusiv din cea scandinavă!) păstrând pe tot parcursul scriiturii un timbru liric foarte rafinat și distinct, comparabil cu cel al colegilor de generație din România. Un destin poetic asemuitor celui al lui George Meniuc l-a avut poetul Paul Mihnea, cel care a mers, în scrisul său, pe calea a ceea ce Ion Simuț numește “intelectualism livresc și estetizant”, creația lui având

afinități structurale cu tipul de poeticitate promovată de Paul Valery. Deși România devenise repede și ea comunistă, ostilă libertății și inocenței spiritului, în amintirea lor ea a rămas “paradisul” cultural interbelic, pentru care au avut toată viața nostalgia recuperării prin scris, prin dialogul cu valorile literare de atunci și de acolo, promovând astfel – fără a deține “armele” teoretice – o poezie intertextuală. De aici provine și tentația unor critici de la noi de a-l compara pe G. Meniuc ba cu Ion Barbu, ba cu G. Bacovia...

După generația lui G. Meniuc în literatura română din R.S.S.M. vor veni (dacă e să ne limităm la cei mai valoroși) V. Teleucă, L. Damian, Gr. Vieru, A. Codru ș.a. Formați în condițiile imperiului sovietic, aceștia îl vor cunoaște din lecturi – destul de târzii – dar nu vor mai avea amintirea vie a acelui mediu scriitoricesc și intelectual românesc de până la război. Inițial ei nu vor avea nici accesul deschis la poezia română interbelică, în calitatea ei de important factor de continuitate și formativ. Facultățile la care au studiat insistau pe linia ideologiei (para)literare a “realismului socialist”. Dinspre Moscova – metropolă științifică și culturală, dar suportând și ea prescripțiile cenzurii comuniste – se răspândeau spre provincie lucrări din literatura universală conforme, prin conținutul lor, cu singura concepție “justă” asupra vieții și creației – marxism-leninismul. Între timp începuseră a fi editați clasicii literaturii române însă acțiunea se făcea de o manieră deformatoare. Nu vom risca prea mult dacă vom afirma că reprezentanții acestei generații scriitoricești nu aveau conștiința apartenenței organice la literatura română, așa cum au avut-o, întotdeauna, scriitorii autentici din generația lui G. Meniuc. Ei se aflau, de la bun început, în situația unor naufragați, nevoiți să redescopere focul, bicicleta ș.a.m.d. Și, ceea ce e și mai trist, se pare că dânsii nu aveau nici conștiința acestei tragice stări de lucruri. De aici și strădania lor de a institui în spațiul natal un gen de poezie care venea de fapt în contratimp, prin parametrii ei structurativi, cu poezia pe care o scriau confrății lor de generație din România, majoritatea acestora reactivând în anii 60 modelele Arghezi, Barbu, Bacovia, sau pe cele ale moderniștilor francezi. Modelele predilectate (dacă nu chiar unice) ale poezilor “sovietici moldoveni” vor fi Eminescu, Alecsandri și poezia folclorică. Uneori poezia rusească. O dovadă în acest ultim sens o constituie poemele “kilometrice”, probate și de poeții noștri mai valoroși. Merită de menționat și faptul că unul din obiectivele lor prioritare era nu asumarea vreunui risc estetic inovatoriu, cum ar fi, de exemplu, ideologia intertextualismului sau cea – mai complexă – a postmodernismului literar, ci exprimarea “sentimentelor și năzuințelor” comunitare (nu neapărat comuniste). Este adevărat că o dată cu “dezghețul hrușciovist” au sporit posibilitățile de familiarizare cu modelele poetice românești și universale performante, dinamizându-se ușor și întreg climatul cultural. Se va produce concomitent și conștientizarea apartenenței la literatura română, însă nimeni nu-și va îngădui curajul valorificării, prin

propria scriitură, a **modernității** acesteia. Asta întrucât nu complexitatea și noutatea ei **estetică** va copleși, ci autoritatea și “magismul” unor **nume** literare, de unde și abundența, în lirica basarabeană a vremii, a textelor – dedicații, omagiindu-i pe Arghezi, Blaga, Labiș ș.a – texte scrise însă în cadrul strâmt al lirismului “lamentabil”, cum ar zice Ion Barbu. E limpede că generația la care ne referim aici n-a beneficiat de condițiile istorice și cultural-formative de care s-au bucurat, cu mai mult sau mai puțin succes, poezii celei precedente. Ea s-a afirmat în literatură în cadrul unor condiții deformante, subminatorii în ceea ce privește extinderea liberă a concepțiilor estetice venind dinspre România sau Occident. Aceasta însă nu înseamnă că poezii noștri s-ar fi sustras cu torul “invaziei” viziunii intertextuale asupra literaturii. Intertextualismul, ca ideologie și ca atitudine literară, i-a marcat și pe ei. (O vom dovedi în alt articol, pe texte).

Cu o cultură literară mai vastă, însă fără a ajunge să-și însușească alte criterii valorice, generația zisă a lui N. Dabija nu va reuși totuși să instituie o altă po(i)etică. Ține de evidență însă faptul că lecturile reprezentanților ei (N. Dabija, V. Romanciuc, I. Hadârcă, L. Lari ș.a) transpar cu mai multă fermitate în ceea ce scriu. Ei studiază literatura într-un timp când biblioteca “N. K. Krupscaia” dispunea de fonduri de carte românească și universală destul de substanțiale și la zi, iar revista *Secolul XX* – accesibilă lor – demonstra o mare deschidere spre valorile estetice universale. O sursă formativă la îndemână o constituiau și librăriile de tip “Drujba”, existente în fiecare capitală sovietică (exceptând Chișinăul). Acestea achiziționau masiv carte străină, înlesnindu-le poezilor menționați familiarizarea mai îndeaproape cu procesul literar românesc și cu tendințele inovatorii din literatura apuseană. Notele neoromantice din poezia Ilenei Mălăncioiu se regăsesc și în textele Leonidei Lari; notele ironico-sarcastice și ludicul din poezia unui Mircea Dinescu își găsesc ecoul în unele poezii de N. Dabija; temperamentul polemic al discursului lui A. Păunescu va inspira majorității poezilor în cauză curajul abordării frontale a unor probleme socio-existențiale grave. Etc.

Rezumând, am putea spune că generația “ochiului al treilea” a beneficiat, fie și clandestin, de un volum de informație literar-culturală suficient pentru a-i situa, implicit, pe o treaptă mai avansată a intertextualismului în plină expansiune, acesta sfidând granițele politice de atunci.

Indiscutabil, cele mai bune condiții de afirmare a unei sensibilități poetice marcate de intertextualism le vor avea poezii antologați de Eugen Lungu în volumul *Portret de grup*. (A. Suceveanu, E. Cioclea, Vs. Ciornei, G. Chiper, L. Bordeianu, G. Postolache, Em. G.-Păun, D. Crudu ș.a). Majoritatea lor debutează sau se afirmă plenar în perioada “perestroikăi”, când circuitul liber al valorilor și libertatea deplină de creație devine o realitate și în spațiul basarabean. Perfect sincroni, prin tipul de scriitură și prin modul de a înțelege poezia, cu “optzeciști” din cele mai importante centre literare din



România, ei își vor reorienta scrisul de la resemnificarea modelelor naționale spre o competiție ambițioasă cu valorile (cosmopolite) occidentale, prin definiție intertextuale, impunând, în mod colectiv, o po(i)etică nonconformistă, bazată pe **studiu și livrescul** dens. Dânșii vor conștientiza că literatura se face cu literatură, că literatura își extrage existența din propria substanță, că termenul ei de referință este, întâi de toate, scriitura și că ea s-a transformat într-o materie care nu mai funcționează plenar decât prin cititorul cult, pe care tot literatura este chemată să-l formeze.

Astfel generația în cauză instituie o trecere “de la poezia poetică la poezia literaturizată”, după cum observă N. Leahu, el însuși un slujitor de frunte al acestei filosofii literare.

Această panoramă a condițiilor (in)formative diferite în care au activat și activează poeții de la noi, sugerează faptul că ei au consimțit, în măsuri diferite, și de pe diverse poziții ideologico-estetice, la extinderea intertextualismului în spațiul nostru reticent încă față cu tot ce pare (!) să vină din afară. Cei care au avut mai multă libertate și un mai mare acces și receptivitate la informația literară sunt mai “intertextuali” și mai “livrești” în discursul lor poetic. Cei care au mizat cu precădere pe harul nativ și pe tradiție, pe folclor, sunt mai “naturali” și mai neaoși...

Se impune însă, pentru verificarea ipotezelor formulate până acum, o cercetare mai incisivă a faptelor literare. O argumentare a supozițiilor prin interogația pe text.

Textul este spațiul în care se confirmă, sau se infirmă, orice observație interpretativă, drept care mă simt obligat să subsumez aici și un P.S.

P.S. Va urma.

Alexandru Burlacu | Parnasul și “*parnasienii*” basarabeni

Tendința reformatoare în poezia basarabească din anii '30 e reprezentată și de “parnasieni”. Dacă parnasianismul european este o replică la poezia romantică, apoi în Basarabia “parnasienii”, fascinați și ei de zonele exotice, încearcă, în orientările lor foarte confuze, să redescopere valorile *poeziei obiective*, dar sensibilizate ca antinomii ale *poeziei subiective*, de esență simbolistă. Alături de Arcadia (în pozitiv sau negativ), imaginarul poetic edifică un nou Parnas. Concomitent, în exaltarea istoriei, a mitologiei autohtone, “parnasienii” descoperă mai multe elemente structurante ale artei lor la clasiștii europeni, altele le moștenesc de la sămănătoriștii autohtoni. Dincolo de acestea, poezia “parnasienilor”, chiar și în stare embrionară, trebuie concepută ca o *antiliteratură*, ca o mișcare antiliterară vizavi de mișcarea simbolistă, tot așa cum o mișcare antiliterară a fost și simbolismul în raport cu sămănătorismul. Criza ideii de literatură se conștientizează acut anume la începutul sec. XX.

Parnasianismul românesc, așa cum a demonstrat-o deja Margareta Dolinescu, își găsește modelele favorite la francezi. Ilustrarea teoretică a noii paradigme o efectuează Alexandru Macedonski în eseurile *În pragul secolului, Despre poezie*, în care se susțin principiile și conceptele parnasiene, cum ar fi: „*artă pentru artă*”, „*arta pură*”, „*clasicismul antic*” etc.

În poezia română din Basarabia parnasianismul s-a manifestat, paradoxal, în simbioză cu expresionismul și simbolismul, dar și ca o replică la acestea. Mai exact, parnasianismul basarabean se dezvoltă în paralel cu aceste curente moderniste, fără a reuși să devină un curent puternic, capabil să reorienteze poezia.

Un promotor consecvent al parnasianismului în Basarabia este Petru Stati. În varianta autohtonă, la nivel teoretic, *parnasianismul* este conceput drept „*clasicism antic*”. Astfel, într-un articol cu caracter de program al revistei *Cuget moldovenesc*, intitulat *Clasicismul antic – o problemă de cultură națională*, Petru Stati susține că pentru dezvoltarea armonioasă a culturii naționale este necesară, ca o condiție *sine qua non*, perpetuarea valorilor culturii antice elino-latine. După Stati, cultura noastră suferă de un viciu capital: e prea vaporosă și fluentă. E pusă deci în pericol existența ei reală. Tot P. Stati ne dă și cheia pentru a înțelege semnificația profundă a noii direcții: „Nici o cultură nu se dezvoltă, decât dacă pornește de la aderențele ei organice cu trecutul. Din acest punct de vedere ea presupune o prealabilă afundare în mărele creațiilor spirituale de care se simte apropiată prin

structura psihică și descendența biologică. Urmând imboldul afinităților noastre naturale, două făgașe ne deschid perspective fecunde: hățișurile geto-dace și limpezișurile greco-latine.

... O dată cu aceste minunate prilejuri de renaștere afectivă, un alt loc de popas se oferă navigării noastre către o cultură originală, și anume, ancorarea pe țărmurile antichității greco-latine” [1, p. 5].

În *clasicismul antic* poetul găsește echilibrul atât de necesar evoluției firești a poeziei basarabene. De aici și precizările de rigoare: „Nu preconizăm o reîntoarcere la clasicismul antic, termenul este fundamental greșit, ci o ridicare pe planul superior, pe care echilibrul lumii vechi știuse să-l afle. Manifestarea interesului față de antichitate nu este o tendință nouă pentru cultura noastră, ci o apariție caracteristică primelor decade ale secolului XIX. Retrezirea noastră națională de aici își trage originile” [1, p. 5]. P. Stati, aidoma parnasienilor, *cere poeziei obiectivitatea științei*. Altfel spus, *subiectivismelor de esență simbolistă sau expresionistă li se contrapune obiectivismul parnasian*.

P. Stati acordă prioritate artei, care poate reconstitui adevărul istoric prin intuiție: „Scriitorii au față de oamenii de știință o neprețuită însușire harismatică: posibilitatea de a pătrunde în inima lucrurilor prin intuiție” [1, p. 6]. Soluția „teoretică” la care e supusă poezia și-a găsit prelungire nu numai la Petru Stati, ci și la Nicolae V. Coban, Alfred Tibereanu, Nicolai Costenco, Magda Isanos, Elena Dobroșnschi-Malai, Olga Vrabie ș.a. Aceștia încercau să surprindă noile realități cu „vechile unelte”, sfidând *poezia corespondențelor*, poezia de explorare la limită a limbajului.

*Reflexe parnasiene* în edificarea unui imaginar bazat pe *intuiție* identificăm cu precădere în *poezia de inspirație istorică* și, nu arareori, în *poezia bucolică*, ce au un cult elevat pentru forma fixă, pentru sonet, rondel. Obsedată de *puritate*, poezia parnasiană se orientează spre zone de inspirație, istorică sau exotică.

Exaltarea *antichității* în poezia basarabeană - *Cleopatra* (N. Costenco), *Pompei* (N. V. Coban), *Călătorie la Cythera* (P. Stati), *Sapho* (Magda Isanos) – are o rațiune polemică, fiind *o replică de creație*, în primul rând, *la sleirea modelelor simboliste franceze*. Chiar dacă n-a luat amploare, parnasianismul dă o lecție de cultură a *conținutului și formei*, repercusiunile căreia nu puteau rămâne în afara structurii imaginarului. Etalând rigorile poeziei obiective, cultul istoriei, mitului, poezia parnasiană a redescoperit lumea *pură*. Iată de ce *antichitatea greco-romană* este redimensionată din unghiul *istoriei locale*: „Pe lespezi tăcerea / Evocă umil: / Legenda cu sciții, / Ovidiu-n exil” (Alfred Tibereanu, *Țărm*).

Poezia *pură* a parnasienilor coboară pe pământ având ținte în mișcare. Prezentului i se aduce în prim-plan tragedia legendarului oraș Pompei, desigur, pentru a da contemporanilor vanitoși o lecție de istorie: „Columne sfărâmate sub lava cenușie / Pompeiul mort și-adună oasele răvașe: / Pe

fiecare statuie durerea-i bucurie / și-n fiecare glastră o urmă ucigașă /... / Comori și harfe se desfac de zodiile lor!... / Femei frumoase, cu talii rupte din statui, / Reminiscente vechi prin colțuri, ... / Mâini de demult ca marmura-n columni” (N. V. Coban, *Pompei*).

Se modifică fundamental însăși structura liricii basarabene. În acest sens se face exemplară *tratarea orașului, a deșertăciunilor lumii* efectuată în raport cu orașul tentacular al simbolizatorilor. Fastul rece, picturalul, nostalgia pentru valorile perene ale trecutului antic sunt expresii ale unui *memento mori*, un fel de *et in Arcadia ego* ( literalmente, până și în Arcadia există Moartea). Ca dovadă că interpretarea noastră nu forțază, e poezia lui P. Stati: „Pe lespezi răsturnate, ca-ntr-o cetate moartă / Dorm negrele amfore pustii de orice mir, / Stă marmora stingheră pe amfore de porfir: / Aici a fost un templu și dincolo, o poartă... / Porticul tinereții de vuiet plin cândva, / Privea sclipiri de aur, pe mare tresărind, / Năvi grele de nădejde cum pânza și-o întind / Și nu știa cum mitul se va întuneca”. Idolatrizarea trecutului unui oraș antic reînvie, în viziunea poetului, cu toate splendorile.

Orașului prezent, orașului simbolist, molipsit de „spleen” și „nevroză”, i se caută un alt început: „Prin risipiri trecutul mi-l strig prelung, din nou / Și caut din fărâme, din țândări și din stei / Să pun vieții mele un neclintit temei, / Dar strigătele mele rămân fără ecou...” (Petru Stati, *Vers elegiac*). În această destăinuire poetul nu ne dă un text parnasian. Deși conceput după canoanele parnasiene, poemul e impregnat de sentimentalism nostalgic, exprimat de un eu romantic, într-o cheie simbolistă: „Dar cântul tinereții argintiu, / Torentul ce tindea spre empireu / Muri de lespezi ferecat mereu, / În zbuciumul ce duce spre pustiu”. Chiar dacă poemele abundă în recuzita și vocabula preferate de parnasieni (marmoră, bronz, piatră de opal, aur, argintiu, templu, empireu, Eladă etc.), este dificil să le concepem în afara experiențelor ce țin de modelele poetice ale epocii.

În *Epilog* P. Stati elogiază esența artei parnasiene, perfecțiunea formei, aidoma unei „pietre de opal”, o artă sublimă și statică, de „intensitatea grelelor tăceri” (adică mistere), ce pare „înmărmurită” pe veci: „Din sânge pâlând în roș de bronz, / Un imn făcui sublimului nespus, / Când peste munți și depărtări am pus / Fâșii de vise și chemări de bonz. /.../ Azi cântul meu e piatră de opal; / Să nu-i mai cereți lacrimi sau dureri: / În imensitatea grelelor tăceri / Ș-a-nmărmurit în el, surâsu-i pal” (P. Stati, *Epilog*). Poemul e o *ars poetica*. Mihai Cimpoi, cu argumente în mână, afirmă că P. Stati „impune un moment aparte în poezia basarabeană și cea română în general printr-o topire organică a motivelor simboliste și expresioniste în tipare clasiciste vegheate cu un acut simț al măsurii, al dreptei cumpene” [2, p. 117].

Deși nu-l califică drept poet parnasian, M. Cimpoi observă cu perspicacitate: „Citit atent, Petru Stati este esențialmente clasicistul marcat nu atât de spiritul măreț și liniștit al Eladei lui Winckelmann, cât de unirea

seninătății apolinice cu tragismul dionisiac în sensul lui Nietzsche, ceea ce impune figura paradoxală a unui clasicism modern” [2, p. 118]. Nu este întâmplător că „testamentul” său sentimental și-l scrie în „tumulul unor noi Cartagini”: „În testamentul meu sentimental / Scris în tumultul unor noi Cartagini / Vei desluși plutind peste paragini / Un chip de fată cu surâs banal. // Dar contemplând profilu-i sculptural, / Transfigurat prin filtru de imagini, / Tu să citești pe locul gol din pagini / Nepotolita-mi sete de ideal. // A mea e candida înviorare / Și tot izvorul luminos, din care / Și-a făurit sublima ei găteală. // Și dacă uneori n-am fost în stare / Să-i împletesc cunună de beteală, / Am plâns atunci făptura-i ideală” (*Epilog sentimental – cititorului*).

P. Stati este un *poeta artifex*. Imaginarul lui oscilează adeseori între parnasianism și romantism. Tiparele parnasiene se regăsesc nu numai în imaginile picturale, sculpturale, muzicale, ci și în manierismul și tehnica de construcție specifică unei poezii artificiale.

Poezia parnasiană a idealizat nu numai antichitatea greco-romană, ci și cea autohtonă, contribuind la revigorarea *mitului dacic*. Adeseori mitologia greco-romană își găsește arhetipuri în mitologia unui sau altui poet. Un exemplu de osmoză a diferitelor mituri, de stimulare a miturilor individuale servește *Călătoria la Cythera*. Metamorfozele acestui mit, după cum s-a demonstrat, au o istorie revelatorie și îndelungată. Din păcate, Petru Stati preia modelul baudelairian, fără să reușească un poem original. Cultul lui Venus cu ceremonia sacrificării este banalizat, propunându-i-se zeiței numai flori „dar de splendide calicii: / Narcise albe, roze, efemera / Aglice de la șes ori austera / Reginei floare, flori drept sacrificii” (P. Stai, *Călătoria la Cythera*).

Tot un arhetip al insulei lui Cythera este, între altele, și eminesciana insulă a lui Euthanasius. Substratul mitologic al imaginarului are de regulă mai mulți topoii poetici aflați într-o artă combinatorie exemplară la poezii cu fascinații parnasiene.

Modelul antic, *arhetipul călătoriei de inițiere imaginară* caracterizează, spre exemplu, poemele Magdei Isanos *Insula, Insula scufundată*, unde insula fermecătoare dispare de fiecă dată când călătorii au impresia că i-au atins țărmul. Insula de vis e accesibilă numai unora, aleși de zeița dragostei. Iar îndrăgostiții, din contra, sunt mereu dispuși să întreprindă acest periplu tulburător și palpitant spre mitica Cythera.

Relativ frecvent abordat, *spațiul exotic* este un alt însemn al poeziei parnasiene. Nicolae V. Coban, cu volumul *Sfârșitul Nord* (1944), este cel mai reprezentativ dintre parnasienii basarabeni.

Volumul cuprinde 21 de poeme și se deschide cu *Sfârșitul Nord*:

Când liniștea își flaută durerea pe cuprinsuri  
și polul tot i-o pagină de puf și cristalidă,

pe serpentine dulci de urme albe și prin brume,  
un stol de păsări mari îmi strigă-n sânge-ntinderea  
timidă.

N-aud nimic din nou și totuși cineva mă cheamă!  
O fugă albă par zăpezile și vârstele la toacă,  
de sus se strâng înalturi reci în falduri de năframă  
iar câinii vin galop lătrând departe zări de promoroacă.

E-atâta holdă albă falduri sub patină,  
că ușor povârnelor-s destine în mările de frig  
și serile când volbura pornește spre lumină,  
o înmlădiere dulce chemările spre vifore te strig.

Pe ghețuri ard colibe, depărtate flăcări boreale  
și numai urși polari ridică seara în spinare,  
un vânt cuminte – adie-n marea de cristale,  
pădurile de jepi se roagă noaptea prin ninsoare.

*Sfârșitul Nord* sugerează capătul lumii – polul, dar și sfârșitul unei lumi sau al unei vieți. Peisajul polar ia dimensiunea unei metafore a peisajului sufletesc. Și ca-n orice viziune simbolistă eul e un *călător imaginar* care cutreieră întinderile de gheață ale propriului destin: „nu mai pornim la pol să iluminăm iubiri, / zăpezile zadarnic ne cheamă înspre norduri. / Pe serpentine albe scoboară vârstele subțiri / și-ncet ca-n suflet, umblă ninsorile-n fiorduri. (*Nostalgie*). „Castelele-nghețate” ce s-ascund printre fiorduri, „mirifice palate”, pe care „un zeu o fi clădit sub ghețuri”, „necunoscute țarmuri de mătase și de puf polar”, „zări de argint”, „Marea Vrăjitoare”, care „o fi trecut în straie de nălucă” transformă acest ținut, autohtonizându-l. Marota regionalistă și în spațiul exotic e la ea acasă.

Până la *dispariția elocutorie a eului poetic* înregistrăm călătoria lui în spațiul înghețat de Nord. Poetul devine un „*nordic Ulisse*”, de altfel, *o ipostază inedită a eului* în spațiul artistic basarabean. *Sfârșitul Nord*, lucrat cu o anumită răceală estetică, a propus o imagine virtuală a Nordului, o zonă exotică, un spațiu estetizant al Nordului, rămânând, poate, și cel mai realizat text al reflexelor parnasiene din toată poezia basarabeană.

Parnasul și “parnasiinii” sunt negați vehement mai cu seamă de exponenții poeziei sociale. Unul dintre aceștia, Emilian Bucov, în volumul *Discursul soarelui* (1937), include un ciclu intitulat semnificativ *Devastarea Parnasului*, care cuprinde poemele *Discursul unui munte*, *Poet și proletar*, *Apusul Parnasului*, *La moartea lui M. Gorki*, *Pastel*.

În poemul *Pastel* Bucov parodiază poezia bucolică în termeni aproape tranzitivi: „ S-a ridicat / în toate labele vântul / și-a năvălit în văzduh,

sfâșiindu-l. / — Stai, nu sufla, idiotule, / că nu mi-s gata ciubotele! / A dezertat, / din hambarul Polului, gerul / și se-nvârtește pe câmpul galben ca jderul. / — Stai ... mai domol, orbule! / Ce, au plesnit hambarele Nordului? / S-a năpustit, / cu oști de mătreacă, zăpada / și fardează râtul orașului ca o pomadă. / — Nu te pripi, ticăloaso, / că n-am nici lemne... / și-mi curg galoșii! / Afară / plopii cădelnițează / prin undiri de ceață / Strada – cu-o dungă albă pe față – / pare o vacă brează... / Nămeții s-au poticnit în drum înnodat. / Cișmele de fum au profanat cerul. / Eu stau și sorb lichiorul / fanteziei... / ... Iarna de-ar fi un pastel de / Alecsandri V... / Copilul de-ar fi ceva fără poftă de pâine, / de pildă... un ecou. / Soția de-ar fi un simplu tablou... / Și-mi pisez gândurile / în creier rece și-adânc ca piua / — Iată-te, Iarnă! / — U-u-u... / — Uf... bună ziua ... dar., / așteaptă un an / că n-am suman... / — U-u-u! / Las' nu fă moft! / N-am nici mălai nici cartof...”

Pastelul este reprezentativ pentru mentalitatea poetului proletarian, fiind în esență nu numai o rambursare a speciei predilecte în poezia parnasiană, dar și o vehementă tăgăduire a unei înalte arte, care a pus mare preț pe finețea, frumusețea și tehnica aleasă a elitiștilor. Parodierea se face la nivel de construcție, vocabular, mesaj.

Bucov este un tribun al unei ideologii de import, insuficient asimilată, un apologet al violenței în literatură: „Poete purist / cu plete de Crist, / cu ochii-n tre stele / și obiele / geniul tău cât un puști, / îmi vine să-mi încarc condeiul / și să te-mpușc” (*Când văd*). Între genii liliputani poetul se vrea un specimen gulliveric, dar și între ei rămâne obsedat de furia răzbunătoare. Se poate vorbi fără exagerare că violența devine o normă de conduită. Odată declanșată, violența presupune răfuiala cu o stare de lucruri, cu gerontocrația și trecutul literar, iar în ultimă instanță ea duce la instaurarea paraliteraturii. Nu întâmplător poetul va prinde cu ușurință mecanica neoprimitivismului. Violența, amenințarea, hiperbolismul sau gigantismul, clocotul energiilor, infernalul, imprecategoriile diabolice sunt primele însemne ale însușirii unei viziuni terifiante. În genere, violența e trăsătura cea mai caracteristică ce se poate desprinde din poezia proletară, neoprimitivă, cu acel cult al ei pentru forța brutală, anarhică, necontrolată. În viziunea lui Bucov a venit „apusul Parnasului”: „Pe țărmul mării de nour / stă ancorată fruntea Parnasului. / Pe bordul vasului, / zbârcit de veacuri, / se leagănă muzele. / Buzele / lor veștede, / prinse în clește de / secol / Nou, / gângură slove-ncâlcite, / Vechi, / și varsă apusuri în pieptul poezilor, / toarnă pe coarde veninul”. Imagistica este una intertextuală: „– Parnas!.. O Par-na-a-s!.. / Bocește poetul învins, / (întins pe barba celui de sus) / și piaptână buclele îngerilor”. În locul acestui vechi Parnas poetul vrea să făurească un nou Parnas: „Măine / cine / va frunzări / cartea zilelor?.. / Rage viața – muza mea. / Eu o ascult. / Vreau / c-un răs de plumb / să sfâșii zbârcitele muze, / cu barda să despici legendele. / Buze... buze... mii de buze / priviri / și pași, / veniți / în lunca VIETII, / Să

făurim un nou Parnas! / Parnas cu oameni / vii. / Parnas fără stafii / fără fantome!” (*Apusul Parnasului*).

Poezia parnasiană este un subiect aproape deloc cercetat. Se știe că „împrejurările apariției parnasianismului în România, după cum observă Margareta Dolinescu, sunt în general legate de momentul de criză în care se găsea lirica noastră în anii penultimei decade a secolului al XIX-lea. Climatul crepuscular, de decepționism, întreținut de epigonii eminescieni, precum și acela de idilism retoric și pitoresc facil, creat de imitatorii lui Alecsandri, impuneau o acțiune de înnoire a poeziei. Această menire și-au asumat-o conștiințele și temperamentele poetic dezvoltate în mediul bucureștean (...) pe de asupra, se relevă îndemnul direct și constructiv al poetului Macedonski, activ și interesant intermediar în pătrunderea parnasianismului la noi (...) receptarea se face în numele noului, al aspirației de modernitate, de situare a liricii noastre într-un context larg european” [3, p. 189-190]. Concluzia Margaretei Dolinescu: „Idealul de perfecțiune, echilibrul, întoarcerea către miturile antice sunt trăsături care ne fac să considerăm parnasianismul o nouă renaștere, în sens modern, a clasicismului antic. Aceste coordonate alcătuiesc un domeniu de refugiu, o oază care adăpostește pe artistul modern frământat de neliniștile existențiale. Parnasianismul devine astfel o atitudine filozofică prin pledoaria pentru depășirea contingentului, a efemerului, prin aspirația către proporție și armonie. Esența lui constă în cultivarea valorilor perene”. Cu alte cuvinte, „asimilarea unora dintre trăsăturile fundamentale ale parnasianismului, cum sunt tendința către meditație, seninătatea olimpică, jocul între sensibil și inteligibil, corespunde specificului spiritualității românești” [3, p. 258].

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 trebuie concepută ca un sistem de tendințe în contrariu.

#### **Referințe bibliografice:**

1. P. Stati, *Clasicismul antic – o problemă de cultură națională // Cuget moldovenesc*, 1933, Nr. 1-2.
2. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chișinău, 1996.
3. M. Dolinescu, *Parnasianismul*, București, 1979.

**Alina Ciobanu**

**Vladimir Cavarnali: tentația sincronizării**

Vladimir Cavarnali este un exponent reprezentativ al “orientării reformatoare” [1, p. 67] în poezia basarabeană din anii 30. Chiar din momentul debutului său surprinzător (manuscrisul volumului inaugural



*Poezii* (1934) obține, alături de manuscrisele *Nu* de Eugen Ionescu, *Mathesis sau bucuriile vieții* de C. Noica etc., Premiul Scriitorilor Tineri al Fundațiilor Regale), și-a afirmă intenția de a surclasa complexele protocroniste ale literaturii contemporane, fapt remarcat și de renumitul G.Călinescu, care constata: "...Vladimir Cavarnali (care se mărturisește slav și de recentă ivire pe pământul românesc, "patria mea cea nouă") nu are nici o legătură cu poezia rusească mai veche, ci cu lirica proletariene modernă a hoinăririi, a umilității diurne din jurul lui Esenin, dar fără apocalipticul acestuia, apropiindu-se în felul acesta de ardeleni" [2, p. 941].

Aparent, poetul intenționează o îndepărtare maximă de realitatea recognoscibilă a locului natal (Bolgrad, important centru cultural din sudul Basarabiei în perioada interbelică), în favoarea apropierii, cu aceeași intensitate, de "făcliile pe culmi", de luminile siderale, a căror pâlpâire în "depărtări senine" declanșează incendii devastatoare, purificatoare în esență, într-o inimă fremătând de sensibilitate. Este doar o intenție, generată de psihanalizabila dorință de a-și camufla spasmele cauzate de experiența (și conștiința) "dezrădăcinării" proprii și a lumii întregi (inclusiv generația). Deși "tinerii veniți în literatură în anii 30 ... se cosmopolitează ca niște autentici "dezrădăcinați" [1, p. 57], Cavarnali, în efortul său de diferențiere/afirmare, optează pentru un mod particular de obiectivizare a stărilor sufletești. Dominat în sens esenian de drama "dezrădăcinării", eroul său liric este terorizat (dar și sedus) în permanență de chemarea matricelor, de îndemnul întoarcerii în mediul familiar al fierăriei, în preajma tatălui. Complexele ancestrale, semnalate cu intermitențe (*În singurătatea ciudată, Versuri*), par a fi o obsesie totuși copleșitoare a creației cavarnaliene, iar renegarea acestora sugerează tentația *catharsisului* prin autocrucificare. Totodată, influențele moderniste justifică încercările constante de a depăși/abandona descrierea prin imaginație, stilul descriptiv fiind în bună parte anihilat de forța transformatoare a imaginației.

O altă explicație a așa-zisei "renegări" cavarnaliene ar fi conștientizarea faptului că doar distanțarea suficientă de un univers idealizat poate asigura adevărata "reanimare artistică" a acestuia. (După K. Vossler, de exemplu, "abia atunci când poezia romanicilor s-a depărtat de Antichitate atât de mult, încât a luat naștere dorul și nostalgia după ea ca după un paradis pierdut, au putut prospera reanimările artistice" [3, p. 43]).

Atât în volumul *Poezii* (1934), cât și în *Răsadul verde al inimii stelele de sus îl plouă* (1939) V. Cavarnali ilustrează (uneori doar la nivelul intenției) avaturile tranziției de la *poezia mimetică*, la baza căreia de află poetica văzului, la *poezia expresivă*, ce "mizează pe o poetică a viziunii" [1, p.22]. Dimensiunile globalizatoare, cu tentă sincronistă, ale liricii cavarnaliene sunt înregistrate în epocă de cronicarul prestigioasei publicații "de cultură și literatură" chișinăuene *Viața Basarabiei*: "Lirica lui Cavarnali constă, principial, într-o grandilocventă înfrățire a omului cu luminile siderale,

poetul e un erou, e un titan - mulțimile trebuie să-l urmeze, pentru că, împărțite din cântecele sale, în numele binelui și neprihănirii, să-și clădească un viitor lipsit de minciună” [4, p.116]. Titanismul, mimat după Walt Whitman sau Vladimir Maiakovski, ca și forța prometeică, nu se traduce totuși în acțiuni concrete ale eului poetic, ci erup în efuziuni vizionare, într-o lume transcendențială, evocarea aspirațiilor idealiste alunecând în revelații mistice. Uneori, preocupat de căutarea unor “forme poetice” adecvate, poetul explorează reminiscențele baladești, sugestiile biblice, credințele primitive, energiile vitaliste etc. Repudierea urbanismului devastator, nociv spiritului uman individual se transformă într-un imn închinat omului - fiu al naturii, prototip al unui nou “Moise la care au să vie apostolii și conducătorii unei lumi îndurerate” [4, p.114].

După G. Meniuc, care intuia afinități spirituale între Alfred de Vigny și poetul bolgrădean, “Vladimir Cavarnali elogiază singurătatea apostolică. Bunătatea biblică se așterne atât de uman peste poemele poetului”; “Orașul modern, plin de larma claxoanelor și a vehiculelor, îl înspăimântă. Tot ce-i depărtare de viața primitivă de altădată înscrie zodia prozaică a mecanismului. Zvonul acesta nou întunecă liniștea și visarea” [5, p. 75]. Vizionarismul tumultuos, energic, ce minează divinitatea abstractă, constituie o trăsătură fundamentală a poeziei acestui “profet al reabilitării omului”, “cu inima întinsă inimii oricui, / dospit pe buze cu seninul biblic...” (*Cu inima...*), tribun al “apostolilor înaripați ai omenirii”, care revendică recunoașterea valorii omului ca pilon al universului: “Marșul uman scrâșnește acum, modern, biruitor, / Toate drumurile se unifică și cresc în viitor” (*Minciuna luminoasă a stelelor*)

Tema eternă și infinită a iubirii este abordată prin prisma aceluiași umanism conceptual. Ființa dragă este ținută, printr-un efort mazohist, la distanță, chiar dacă “Sunt patru ani de când ne întristăm împreună. / A plesnit și cea mai iubită strună de chitară, / Acum din balalaică dragostea sună...” deoarece eul poetic, “fiul naturii și voievodul orașelor”, întristat de “cum îmi lânzește cântecul în această țară”, se aventurează “cu orfanii pe drumurile culturii”: “În căruțe de foc alerg să-nfrățesc bucuria cu oțelul. / ... Și ascult cum plesnește-n epoca nouă fierul...” (*Tătăroaică, iubita mea*). Într-o completare antitetică a viziunii iubirii, “sufletul înviforat” de “aroma ridicată din petale” coboară în cântarea mandolinei (*Bucurie*). Metaforele proaspete, expresiile directe, “sincere”, izvorâte din efortul “concentrării imaginilor puternice pe un spațiu restrâns” [6, p. 499] intensifică nota de specificitate “reformatoare” și intensifică tentația sincronizării lui Vl. Cavarnali cu structurile moderne ale poeziei anilor 30.

---

### Referințe bibliografice:

1. Al. Burlacu, *Poezia basarabeană și antinomiile ei*. – Chișinău, 2001.

2. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent.* - București, 1986.
3. K. Vossler, *Din lumea romanică.* – București, 1986.
4. R. Radiana, *Poeți basarabeni. // Viața Basarabiei*, 1937, nr. 9.
5. G. Meniuc, *Vladimir Cavarnali: Răsădul verde al inimii stelele de sus îl plouă. // Viața Basarabiei*, 1939, nr. 5.
6. *Dicționarul scriitorilor români. A-C.* (coord. – M. Zăciu, M. Papahagi, A. Sasu). – București, 1995.

## Aliona Grati | Lotis Dolënga: în căutarea formulei poetice

Caracteristică pentru definirea artei poetice a textelor din *Slove de foc*, semnate de Lotis Dolënga (Elizabeta Eliade), este poezia cu caracter programatic ce-a dat numele volumului. În viziunea autoarei, inspirația este departe de a fi doar un dat divin, dar și o muncă într-un „zbucium etern”. Condiția poetul este a unui *homo duplex* ce trebuie să tolereze „darurile” satanei pentru a simți extazul cerescului.

*Slovele* sunt rezultatul unui proces teribil: „schițate de soare”, „crestate adânc”, „înfipte în cruce cu fieru-nroșit”, „brăzdate”, „cioplite”, „sculptate alene în carne cu delta”, „pictate cu sânge în minte de chin”, „- necate adesea de luntrea durerii”. Participiile purtătoare de sens atributiv și totodată de acțiune conturează partea întunecoasă a registrului sentimental ce însoțește actul creativ. Dar există și o altă latură, aceea a „plăcerii”, a „visării în nea” orientate „în ape și-n nori”, atinsă „cu-o rază de stea” și „-necate în cupa cu vin”. Poezia nu „se face” cu „inima”, ci cu „gândirea”, cu picturile ce se produc „în minte de chin”, și cu „vijelii cadențate de ritmuri”. Zbuciumul polarizator și sugestiile la o poezie ce rezultă dintr-un meșteșug intelectual ne amintesc marele modele ale simbolismului. Poeta alege pentru sine calea reformatoare.

Poeții simbolizți francezi și români exercită asupra modului de a gândi al basarabencei o influență dominantă. O predilecție aparte pentru Lotis Dolënga e poezia lui Ion Minulescu. Într-un articol în *Viața Basarabiei* Rafail Radiana (pseudonimul lui N. Costenco) menționează: „Poeta noastră de la Bălți, dacă am vrea să o așezăm în tovărășia unui poet român, este struna feminizată a lirei pe care a cântat Ion Minulescu. Aceleași motive de trubadur îndrăgit de himere, același refren larg și nostalgic, pierdut ca un meteor într-o regiune cu o atmosferă bizară: într-un ungher își strânge la piept catifeaua hlamidei „himerica și blonda Melancolie”, într-altul se ȋtesc privirile adânci ca două fântâni: și reci ca o prevestire sinistră ale veșniciei; pretutindeni duh ireal, insidios, mereu prezent – Zădărnicia.” [1. p.78] Minulescianismul se accentuează, mai ales, în/prin grandilocvență. Fie la

nivel de lexic, fie la cel al sonorității sau al stărilor de spirit, intensitatea abordării este maximă. În toate „struna” e puțin cam întinsă nu și fără contribuția unei sensibilități feminine cu tendințe spre patetism și dramatism. Gesturile largi, teatrale nu-i umbresc calitățile, mai degrabă dezvăluie un imaginar înclinat spre distrugerea barierelor.

Poezia ei este de o bogată ornamentație cu vaste panouri decorative. Exotismele, neologismele (eufonice), denumirile de pietre prețioase, pe care le folosește din abundență, sunt bibelourile poeziei ei, împrumutate din mediul urban, scoase de pe harta țărilor și istoriilor îndepărtate, sau din „cuferele bunicilor literari” [2. p.120]. Un fundal împodobit cu vase de China, nave de santal, blonde cascade, stepe pustii, caravane, piramide, temple, castele, biserici seculare, morminte de jad și de cristal, rubine și „îndiamantate” lumânări; o lume ce respiră aerul narcotizant al mireasmelor de flori, al fastului bizantin, dar și al celui de „coșmar de termidor”, al sângelui proaspăt de pe ghilotină și al prafului de gloanțe; o țară populată de nimfe, cadâne, blazate zâne, Feți-Frumoși, crai nebuni în costume de nobil florentin și palizi cavaleri; o apă cu fluxuri și refluxuri; un cer cu mișcarea-i neîntreruptă de comete, meteori, auroră boreală, constelații și stratosfere caracterizează poezia semnată de Lotis Dolenga.

Văzul, mirosul indică un raport reciproc, armonios cu auzul. Versurile poetei, se pare, vor mai mult să sune decât să spună. La o lectură orală poemele ei capătă melodicitatea unor arii senzuale. Materialul lexical este selectat și combinat pentru obținerea unor efecte sonore. Vibrațiile asociative ale cuvintelor și apropierea versurilor de arhitectura mișcărilor muzicale creează starea poetică. Și la nivel fonetic prin folosirea insistentă a sunetelor *o, u, r, l, m, n*, prin lungimea versurilor și respectarea rimei clasice (ce nu se vrea stângenitoare) și la nivel lexical prin substantive, verbe, adjective atribuite apelor, poemul *Andante* amintește bucata muzicală ce trebuie executată cu o mișcare lentă, rară, liniștită (reguli impuse de termenul muzical „andante”). Este melodia preferată a poetei și poate fi detectată și în alte lucrări. Poemele capătă muzicalitate și din mișcarea interioară a spiritului, exteriorizat în oscilațiile alternative, avânturi și căderi teatrale.

Poezia, în ansamblu, este o **metaforă a călătoriei, o mișcare sinuoasă, continuă spre o țară iluzorie, intangibilă**. Această țară întrunește „lacuri nesfârșite”, „ținuturi însorite”, „zarea sudică” și „umbra grea polară”: frumuseți halucinante, mereu imperceptibile, himerice, „năluci amăgitoare”, „fantomatică regină”, „mirajul unei fericiri prea mari”. Eul liric este mereu încordat spre înalt într-o febră spirituală. El „pășește” „Spre tot ce din veacuri a fost mai frumos. / Spre vis, fantezie și basme cu zâne, / Spre țărnul albastru, numit ideal, / Spre stele ce cad din văzduh peste stâne / În ritmuri de doine, colo, lângă deal.” (*Ultimul rug*). **Călătorul** este un „sărman și trist Columb”, ce „pe mări de deznădejde, în nava-i se închide;” (*Apus de*

soare), un mag „grav și mistic”, care „În tunica-i argintie și-n cununa de petale. / Magul cheamă din Nirvana chipuri albe, străvezii.” (*Magul*), sau un romantic crai nebun, din lumea eminesciană, cu privirile orientate spre cer, un Loengrin, un Ziegfrid, un Persifal luptând cu monștri, himere, zmei îngâmfați (*Ca-n basme*). În altă postură călătorul este o femeie învăluită de ”subtilul venin” și „otrăvitorul parfum” al unei iubiri râvnite: „Ne-am dus apoi, / Ne-am dus / Pe drumuri noi, / Spre noi minciuni, - năluci amăgitoare. / Un vis apus / Distrus / În urma noastră geme; / Andante / În care plâng atâtea sărutări / Amețitoare, / Delirante...” (*Poem erotic*), sau „mistici crini” ce „înălță, visători, o rugă către cer” (*Jad și cristal*). Călătorul ne apare des drept **vânător**, a cărui pradă va rămâne mereu incapturabilă. Sfârșitul este un naufragiu ce sugerează întunecarea definitivă, prăbușirea sufletului, renunțarea, retragerea în melancolie, tristețe: „Resemnată durere...Uitare... / Tot ce-a fost a pălit și s-a șters” (*Resemnare*). „Zădărnicia” acoperă totul: „Priviți, priviți, cum trece ireală, / Mănată de himere, / Pe-o cale șerpuită și secretă, / Săpată-n veci de mii de meteori / Spre zarea sudică sau umbra grea polară, / Gondola fanteziei mele, Ducând comori, / Comori neprețuite, / Un dar de nuntă ce-l trimite / Logodnicei alese – Veșnicia, - / Un suflet deplasat de - amanta sa fugară / Zădărnicia!” (*Nocturnă*).

În drum spre „țara himeră” spiritul re trăiește experiențe unice, specifice fiecărui individ în parte. Melancolia peregrină, revelații pe fundaluri nocturne, stări agreabile în vecinătatea eroilor aleși din arsenalul basmelor și miturilor autohtone și ale Nordului, magilor și crailor palizi, senzualismul propriu romanțelor, ne amintesc accesoriiile unui romantism ( cum observă subtil M. Cimpoi) „parcă scos de la naftalină” [2. p. 120]. Ele se întâlnesc laolaltă cu marile gesturi simbolice: obsesia numerelor fatidice și magice, intuirea corelațiilor dintre simțuri, preferința pentru peisaje macabre de esență rimbouldiană, dar și pentru lucruri perfecte din punct de vedere clasic. Simbolismul acesta este unul impur, cu reminiscențe romantice și parnasiene. E un fel aparte al poetei de a fuziona diferite tendințe ale timpului. Veritabilei eleve a scolii literare interbelice nu îi este străină acea „osmoză particularizatoare” (3. p.117) specifică poezilor basarabeni. Din păcate, poeta nu s-a realizat la nivelul promisiunilor din volumul de debut.

### Referințe bibliografice:

- 1.R. Radiana, în *Viața Basarabiei*, capitolul *Reconstituiri*, Nr. 7-8, 1937.
- 2.M. Cimpoi, *Lotis Dolënga*, în *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1996.
3. A. Burlacu, *Poezia basarabească și antinomiile ei*, Chișinău, 2001.

Teodor Nencev se autodefiniște, într-o tentativă de afirmare în spirit modernist, drept “poetul noii generații”, dar și “cel mai nefericit poet”. Poezia lui descinde din comuniunea indestructibilă cu spațiul vernacular, autorul identificându-se, cu nonșalanță juvenilă, chiar în versurile de debut, cu “Basarabia de jos, / de unde purcede Răsăritul” (*Origine*, 1936). Obsedat de dubla sa origine etnică (este “primul fiu” [1, p.126] al lui Gheorghe Chiril Nencev, bulgar, și al Mariei Nencev, născută Porneac, “moldoveancă” [1, p.128]), poetul își etalează patetic “complexul apartenenței la două arealuri culturale” [2, p. 128] în versuri de o candoare insolită, în care elementul autobiografic (originile, condiția socială “vulnerabilă”, experiențele existențiale gen ”paște 1937” etc.) servește drept canava pentru meditații lirice pe teme veșnice. Evocarea sufletului slav al strămoșilor, “călit sub cerul bun și moldovan”, constituie preludivul unor declarații emfatiche cu caracter de manifest programatic: “Eu sunt poetul noii generații / Pornită să despice istoria în două. / Eu sunt poetul unei lumi ce naște / Vulcanică, tulburătoare, nouă” (*Origine*).

Poetul își declară fără echivoc apartenența la cele “două lumi” și refuză să se complacă în ipostaza dramatică a unui eventual “dezrădăcinat”; el nu se vrea un evadat din “lumile” originare (“Străin nici pentru una nu-s”), chiar dacă își asumă voluntar rolul cântărețului “hoinar”, conceput, desigur, ca o reactualizare, în spiritul modernizator al epocii, a celui “profet în pustiu”, tributar, în mod paradoxal, atât convențiilor vizionarismului social, cât și unor formule specifice sensibilității (în special erotice) expansive, dar lipsite de inhibițiile unui mic-burghez. Eul poetic al lui Nencev are statutul unui cântăreț vagabond care se agită între revolta socială și aventura erotică. Spectacolul existențial are loc direct în stepă. Teatralitatea gesturilor și acțiunilor eului poetic e în spiritul simboiștilor pentru care lumea e concepută ca un teatru. Iată de ce stepa natală devine un fel de *axis mundi*, dar și scena unui *eden* al dezrădăcinatului. Mimarea sau fascinația modei literare este, în ultimă instanță, de ce nu, și o expresie a “autohtonizării” “modelului esenian al “dezrădăcinaților”” [3, p. 75].

Tentațiile vizionare sunt accentuate prin “mărturisirea” unor aspirații veleitare: “Năprasnică vâltoare o voi ca altă dată / S-o cobor în mine să învâț s-o cânt” (*Primăvara asta ...*); “Vreau un idol căruia să-nchin / Sufletul acesta beat de senin” (*Vreau un idol*) etc. și culminează într-o apologie fulminantă a vitalității, comparabilă cu beția totală a simțurilor. În același timp, vitalismul și titanismul whitmanian nu-i sunt străine. Poetul, desprins din mizerie, foame și frig, are un ideal/vis titanic: “În palme voi culege

lumina, / Zvon în auz, în ochi - culoare./ Buzele mele însetate / Vor sorbi solemn din ceașca cu soare" (*Poemul bucuriei*).

Desigur, impactul catalitic al modelului esenian este decisiv la poezii "noii generații". Lecturile entuziasmate din Serghei Esenin, poetul-"scandalagiu" cu renume mondial și unul dintre spiritele tutelare ale poezilor bugeceni, și-au lăsat amprenta vizibilă în structura discursului liric, dar și în organizarea tematică a acestuia. Cât privește "eseninismul" poeziei lui T. Nencev, el se dezvoltă nu doar în insistența redundantă a vehiculării unor expresii autoreferențiale de sorginte "huliganică": "hoinar" cu "sufletul în vânt", "suflet vagabond", "sufletul meu beat după senin", "pieptul meu în care fierbe răzvrătirea" etc., ci, mai ales, în "revalorificarea" reprezentărilor mitopoetice deja patentate, circumscrise spațiului cosmicizat al necuprinsei stepe rusești, accesibilă doar sănii cu zurgălăi și trei bidivii mânați de birjarul beat. Însă chiar în versurile aflate sub incidența directă a influențelor suportate poetul basarabean denotă o adevărată vocație a asocierii cu spiritul vernacular, cu tot ceea ce se identifică deci cu Basarabia, "patria ... dragă", cu "steпа goală" bugeceană, cu Bolgradul ("ostov de aspre suferinți").

Înrâurirea livrescă suportată este declarată franc în versurile *Motive după Esenin* (publicate în 1936 în revista *Viața Basarabiei* cu titlul *Parodie după Esenin*, impus de redactorul N. Costenco), chiar sentimentul erotic e conceput din perspectiva veșnicului hoinar: "Mă-ngrozește pacea și urăsc popasul. / Dragostea să-mi fie veșnicul tumult". Modelul esenian este perpetuat în explorarea ipostazelor și dimensiunilor "căderii" "lutului uman", conceput, în limitele aceluiași tipar prezumtiv, ca prolog indispensabil al renașterii spirituale. Pe de o parte, troica, birjarul, cârciuma, atmosfera nocturnă impregnată de aburii alcoolului jalonează faze specifice ale euforiei barbare a simțurilor ("Sufletul meu / Chitară sfărâmată."), pe de alta, fantoma "republicii de glod", a "împărăției celor flămânzi și goi" somează, în maniera "iubirii proletare", "fratele" – "haimana afurisită": "Tot pământul să-l aprinzi cu dinamită!" (*Închinare*).

Eul poetic pare cotropit de propriile sentimente (dintre care prevalează cel al dragostei mesianice de oameni), de impulsurile și ambițiile vizionare. Revelatoare de atitudini dinamitarde, precum și de metafore succulente sunt versurile *Stihuri pentru om*, adevărat poem-manifest al umanismului poetului, care pledează pentru "cântecul care mângâie și aprinde". Semnificații similare poartă antologicul *Cântec pentru mâine*, unde poetul cu "sufletul ... cât o țară" profetizează: "...din lutul dospit ca o pâine / s-or ivi titanii de mâine".

Versurile lui T. Nencev sunt marcate de fuziunea organică a "duhului "huliganic" esenian ce-l îndeamnă la colindări, vagabondaj, hălăduiri și scufundări în "abisuri de pătimire" cu efecte uneori remarcabile ..." cu "duhul arghezian al lutului patimilor, al divinului materializat" [2, p. 129], melancolia lor discretă, nostalgico-elegiacă, de un parfum "cu totul aparte" a

discursului poetului fiind considerată “un fel de aliaj de sensibilitate românească și dimensiune spațială slavă” [4, p. 22]. Obsesia hoinăririi, a renunțării, benevole sau forțate, la comoditatea sedentarului și staticului este infiltrată și în poeziile erotice, care atestă, în manieră confesivă, obsesii simptomatice: "Prin ploaia care cade, sufletul meu colindă vagabond pe drumuri" (*Prin ploaia care cade*); “Și, izbucnind pe sripi de furtună, ca doi ștregari am hoinărit pe Lună” (*Mi-a zis iubita*). Imaginea aparent statică a întinderii Bugeacului este receptată dintr-o perspectivă marcată de nemărginirea stepei ruse, naturii atribuindu-se “calități” vitale: “Stepa răsuflă larg sub cer de vară, Răcoarea nopții mă biciuie pe frunte”. În peisajul hibernal al stepei răvășite de vânturi nordice este proiectat motivul cununii anonime în "biserița în cale" (consacrat de “lira nordică” pușkiniană): “Crivățul mi-aduce Siberia la geamuri, / O sanie picură argint de clopoței, / Și eu visez o troică cum o strunesc în hamuri...” (*Troica*).

Motivul hoinăririi, al peregrinărilor, al colindării drumurilor stepei, al revelațiilor confruntării cu necunoscutul este edificat pe ambiguitatea dublei origini, exploatată ca pretext al (sau justificare a) aventurii: “Dar uneori m-apucă dor de stepe, Și simt în mine nostalgii cum nasc, / Să mân din urmă herghelii de iepe / Și-n nopți târzii s-aud cum iarba pasc. / Și-n jurul unui foc de lângă vad / Să poposească sufletu-mi nomad.” Reeditatea mitului sângelui într-o formulă metafizică, nebuloasă, dar de o sugestivitate fastuoasă imprimă dinamism monologului autobiografic: “În mine a țipat dorul cococrului / După zări necunoscute mie. / Și-am simțit în pulpe zvâcnetul piciorului / Gata să mă ducă-n pribegie” (*Neastâmpăr*), discursul liric fiind “consolidat” cu afirmații aforistice: “Pretutindeni e țara poetului. / Vreau în lume să purced hoinar ...” Autoreferențialitatea discursului derivă aparent dintr-o imposibilitate de abandonare a poeziei văzului, dar exploatarea intermitent obsesivă a “mitului” evadării din realitatea imediată (și din normalitate) relevă indubitabile reminiscențe moderniste în poezia lui T. Nencev.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Gh. Gheorghiu, *Plecat fără urmă*; în T. Nencev, *Predestinare*, Chișinău, 1991.
2. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1997.
3. Al. Burlacu, *Poezia basarabeană și antinomiile ei*, Chișinău, 2000.
4. Em. Galaicu-Păun, *Poezia de după poezie. Ultimul deceniu*, Chișinău, 1999.



Un singur volumaș - *Crinii Basarabiei* - apărut postum ne-a rămas de la Liuba Dimitriu (1901-1930). Placheta înmănunchează poezii scrise între anii 20 și 30. Marea majoritate dintre acestea au indicat, de regulă, anul semnării lor, ceea ce ne dă posibilitatea să-i urmărim evoluția. Structural eclectică, poezia L. Dimitriu este una de tranziție de la poeticitatea unor epigoni eminescieni la poeticitatea și sensibilitatea moderniștilor. Odată desfășurată în timp, fie el și scurt, poezia romantică din *Crinii Basarabiei* arată o seducere mai evidentă de modelele simbolismului.

Poeziile din perioada timpurie dezvăluie un spirit mesianic. Deși descendentă dintr-o familie unde tatăl e bulgar și mama grecoaică, pământul românesc găsește în poezia L. Dimitriu o patriotă incontestabilă. Dovadă sunt “imnurile” pentru “Graiul neamului”, “Stema țării”, tricolor, doină, Prut, Nistru, Dunăre, Mureș etc. Modelele ei sunt M. Eminescu și O. Goga. Basarabia este un colț de rai sortit de veacuri, ca și patria poetului transilvănean, să suporte plăgile unor timpuri nefavorabile. Siguranța: “Că nu e colț de rai pe lume / Mai plin de flori și ape moi” (*Cântă Mureșul*) e de nezdruncinat. Nu atestăm însă o poezie de notații descriptive, ci una vizionară, evocatoare. Se face uz, pe larg, de recuzitele romantismului. Imaginea cu proiecții în mit și fabulos conferă grandoare acțiunii. Procedul personificării face posibilă participarea toponimiei naționale la hotărârea sorții acestui neam. Invocate, râurile, fascinațiile românismului, se transfigurează în eroi de baladă cu puteri supranaturale, gata oricând să lupte cu dușmanii. Râul-viteaz capătă calități ancestrale românești. Nistrul este un “bătrân straje” chemat să întâmpine revenirea lui Ștefan cel Mare: “...cu sclipiri de-oțel în pleoape, / Strângând la piept stindardul Romei, / Aruncă-ți munții tăi de ape / Peste cuptoarele Sodomei! / Îngroapă-I flăcările roșii...” (*Tu, Nistrule!..*). Mureșul este rege, stăpân “cu înțelepciune de leu”, Oltul-cântăreț de doine. Unirea forțelor Prutului și Dunării va asigura mântuirea de rele: “Câtă vreme tu și Prutul, / Veți scălda și tron și steag, / Toată stepa-și frânge gâtul, / Dacă s-ar izbi de prag.” (*Dunării*). O nuntă între Basarabie și Prut e cerută Maicii Domnului.

Contopit cu imaginea Basarabiei, eul liric prosternează într-o *rugăciune*, în care invocă forțele superioare să fie mai receptive la durerea neamului: “Vino, maica mea cea dragă! / Brațele mi-le dezleagă, / Spală-mi rănile de sânge / Și la sânu-ți cald mă strânge, / Că de-un an tot rod cu dinții / Lanțurile umilinței, / Dar nu pot scăpa de ele, / Că-s prea mică și sunt grele !..” (*Chemarea Basarabiei*). Poeta se adresează pe rând Prutului, Nistrului...Alteori vorbește direct cititorului eventual: “Fiți gata toți !.. Stăpânul vine! / S-așternem inimile toate...”, ca apoi să profetizeze un viitor recunoscător: “...Și peste veacuri fără număr, / Copii noștri-n veci ni-l

poarte” (*Tu, Nistrule !..*). Se pronunță chiar și un jurământ de credință lângă stindardul țării. Registrul emotiv e variat. De câștigat au însă versurile cu un pronunțat lirism feminin. Acțiunile pașnice, domoale, lipsite de vervă, caracterul cantabil al versurilor imprimă poeziei *Graiul neamului* un farmec aparte: “Atât de dulce-ți este graiul, / Pe care-l sorb ÎNTÂIA OARĂ, / Încât îmi pare că tot raiul / În cuibul nostru azi pogoară... / Și nu-i parfum pe tot pământul, / Cum e parfumul limbii tale; / Că numai miere-i tot cuvântul / Și mlădios ca ceara moale. / E fagure muiat în lapte / Din sânul veșnic cald al Romei...”. Jalea metafizică - atât de pronunțată la O. Goga - este atenuată de suavitatea de substanță a lirismului tinerei L. Dimitriu. Până și *doina*, cântecul de jale “ca o zână din povești”, “în vălul ei de nuntă”, “surâde la ferești” (*Doina Oltului*). Dragostea nu implică neapărat tragismul. Poeta cochetează, întrebându-se: “Urâtule, de ce-mi ești drag” și întâlnirea cu iubitul promite să fie fantastică: “De când aștept să te pogori / În parcul meu de vise, / Să ne-ngropăm iubirea-n flori, / Cu porțile-mi închise.” (*Urâtule!..*).

Influențele poeziei simboliste, dar, bănuim, și starea precară a sănătății atenuază avânturile tinerești. Spre sfârșitul anilor 20 poeziile L. Dimitriu capătă o altă orientare. Mesajul nu mai are o finalitate socială, or autoarea este preocupată mai intens de problemele și dilemele ei subiective. Mesianismul romantic este înlocuit de privirea narcisistă în oglinda propriului eu. Acest eu se înrolează în aventura lăuntrică a căutării de absolut. Materialul lexical este metaforic și simbolic, deschis spre noi semnificații. Cuvântul cel mai frecvent întâlnit este **crinul**, prezent chiar și în titlul cărții. Preferința pentru această floare este oarecum explicabilă și prin faptul că lungul șir de semnificații ale crinului o întrunește și pe cea a *scurtimii vieții și frumuseții*. Poeta alege intuitiv simbolul vieții ei.

Lecturile din poezii francezi sunt favorabile modului de a gândi al L. Dimitriu. La ea acest simbol capătă valențe curioase. *Crinii ei* cuprind simultan mai multe semnificații. Una ar fi ideea baudleriană de frumusețe, perfecțiune. Acestea sunt florile: “care cântă tot ce vrăjește mintea și simțurile încântă”. (*Corespondențe*) [1. p.23]. Albul crinului amintește frumusețea fără păcate și prezența lui are efect purificator: “Și la semnul crucii toate / Apele din somn tresar, / Spălând vatra de păcate / Și cu crini umplând-o iar.” (*Satul doarme*). Ca într-un ritual, *crinul pus sub pernă* atrage visele albastre, în care nu e loc pentru ce e hidos: “Să nu cumva să te mai prind vreodată, / Că te strecuri sub perna mea cu crini...” (*Răvaș satanei*). Iubirea e posibilă numai dacă “traista inimii ” este plină cu crini. În registrul simboliztilor poeta intuiește corespondențe inedite între *crin* și *poezie*. A găsi un “cuib de crini” înseamnă a avea revelația minunii ce-ți oferă poezia: “Și-ai să te minunezi, / Când singur ai să vezi, / Că dacă-aripe ai, / Din orice lut... faci rai. / Și n-ai să mai tânjești, / Cu crinii sub ferești, Ci-ai să te joci cu ei / Cum fac și eu cu-ai mei.” (*Când plopii sunt săraci*). Actul creativ este, prin urmare, un ”joc cu crinii”. Poeta ce-și trăiește “cea din urmă

primăvară” își scrie testamentul. Drept moștenire, ea are de lăsat urmașilor doar “grădinile cu crini”. De ele se va bucura copilul: “Prinde clipă după clipă / Din grădinile cu crini-mi / Și sădește-ți-le-n pripă / În altarul sfintei inimi” (*Dă-mi mânuța*), cu ele își va îndulci viața omul iubit: ”Ia Tu (Doamne), crinii mei și-așterne-i, / Toți pe vatra lui să-i culci” (*Rugăciunea din urmă*). Aidoma crinului mallarmean, floarea L. Dimitriu ascunde sâmburele *gloriei viitoare*, or “Numai ție, dulce țară, / Îți las crinii de sub perne, / Ca să-l pui să soarbă iară / Din izvoarele-ți eterne.” (*Numai ție!...*). Crinii L. Dimitriu sunt “romanțele ei pentru viitor”. Prevestirea cade ca o sentință: “Dar crinii or-înflori / Când n-oi mai fi!..” (*De ce?..*) Ca simbol ambiguu, crinul are valoare funestă, amintind de moarte, dar și fiind expresia exemplară a nostalgiei și singurătății. Poeta care simte că o “apucă seara” își dorește somnul într-un așternut unde “plouă numai crini” (*Tot ca ieri...*)

Solitudinea, tăcerea rilkeană este condiția în care se poate cunoaște absolutul. Singurătatea turnului e favorabilă pentru a “cânta / numai pentru flori și prunci” (*Dă-le drumul!..*). În tăcerea **somnului** eul liric visează viața de după **prag**. Un “bulgăraș de aur” din această viață “s-a strecurat” în somn pentru a avertiza: “Nu sunt, ce crezi, copilă, / ...în castel de lut / Nu cânt!.. / Și de argilă n-ai să mă lipești / Nici când, nici când.. / Dar tu cu mine-n veci / Ai să plutești / Și tu cântând...” (*Bulgărașul de aur*). Refuzându-și tot, elegant de teluric, eul liric poate atinge cerul: **lutul**, **argila** îngrelează aripele care ”dorm la pământ”. Numai fără lut: “...voi putea până la tine, / ușoară ca fulgul să zbor.” (*Rugăciune*).

Plecată în “al nopții drum”, poeta nu e cuprinsă totuși de angoasă. E doar un freamăt de tristețe, în care eul liric se complace. Poemul *Fără ea* este o variantă feminină de *voluptate a durerii*, aspirată de atâtea ori de simbolisti. Pentru L. Dimitriu, **lacrima** (simbol al durerii), este “veșnic dulce”. Ea este un component inevitabil al vieții, căci “Fără ea nici trandafirii / N-or mai crește-n bățatură, / Și nici flacăra iubirii / N-ar mai arde-n somn vro gură. / Toate apele credinței / S-ar preface-n munți de gheață, / ...Când o simți că pică-n poală, / Ia-o-n brațe și-o mângâie...” (*Fără ea...*).

Sfârșitul fatal, împlinit mult prea devreme, se pare că devine elementul inevitabil din scenariul vieții poetelor noastre de la începutul secolului trecut. Moartea a răpit țării și în acest caz o personalitate pe cale de afirmare. Unele poezii ilustrează un talent deosebit, dar și lecturi serioase. Feminitatea, intrinsecă deci, cu plonjări grațioase în misterele conotațiilor, conferă farmec și validitate poeziilor, iar nota definitivă a liricii Liubei Dimitriu rămâne a fi suavitatea și fragilitatea de fond, fie că lansează lozinci, fie că “mângâie” lacrima.

### Referințe bibliografice:

1. Charles Baudelaire. Florile răului, Chișinău, 1998.

**Angela Sângereanu** | **Un romantic întârziat și solitar,  
Constantin Stamati-Ciurea**

Temele și motivele romantice abordate în creația lui Constantin Stamati-Ciurea scot în evidență încă o dată faptul că scriitorul nostru a fost un romantic întârziat. Cercetătorii L. Curuci și V. Ciocanu, în prefața volumului lui C. Stamati-Ciurea *Opere*, au afirmat, pe bună dreptate, că “opera lui C. Stamati-Ciurea ni-l anunță ca artist de tip romantic, prin viziunea sa poetică asupra lumii, prin pasiunile puternice ale eroilor săi, prin lupta lor pentru un ideal iluzoriu, prin utilizarea largă a elementului convențional, prin adresarea la unele subiecte terifiante, prin tratările vizionare ale tematicii, prin abordarea conflictelor specific “romantice”.

Scenele în care se desfășoară acțiunea conțin întotdeauna multe convenționalisme, scriitorul oscilează adesea între vis și realitate. Toate acestea ne predispun spre concluzia că Stamati-Ciurea a fost un romantic întârziat” [1, p. 5].

“Apariția romantismului în literatura română se face în cursul celui de-al treilea deceniu al secolului trecut” [2, p. 37]. Romantismul românesc începe cu mult mai târziu decât în Europa și se prelungește mult mai mult. Cauzele acestei prelungiri sunt determinate de condițiile social-istorice, care au favorizat această dominație târzie a romantismului.

“Idea emancipării naționale - unirea, independența - așa de arzător resimțită de scriitorii pașoptiști se înfăptuise de asemenea parțial la 1859 - continuând să constituie o năzuință scumpă pentru contemporani și pentru generația următoare” [3, p. 20].

Romantismul român în faza sa incipientă, fiind înrudit cu lamentările lamartiniene, se caracterizează pe o scurtă perioadă de timp printr-un spirit depresiv. Apoi în anii premergători revoluției de la 1848, Lamartine se afirmă ca un poet luptător pentru idealurile Patriei sale, fapt care a și orientat romantismul francez, apoi și cel român, spre tematica socială, națională. Opera lui Lamartine din acea perioadă pleda pentru trezirea conștiinței naționale, pentru sprijinirea culturii naționale, pentru prosperarea națiunii sale.

“În aceeași matcă a sprijinirii conștiinței și culturii naționale se înscrie firește și romantismul românesc. Atitudinea lui principală e, după cum se știe, și la aceasta - militantismul național, selectarea ramurii progresiste a romantismului european mai ales în perioada pașoptistă” [4, p. 24].

În această perioadă, scriitorii români își îndreaptă privirea spre operele lui Hugo, Pușkin, Beranger.

Trebuie menționat că trăsătura specifică romantismului românesc este manifestarea concomitentă cu alte curente ale timpului (cu clasicismul și cu realismul).

Printre alte trăsături specifice ale romantismului românesc mai consemnăm lipsa tendinței pentru interiorizare, pentru sondajul lăuntric, precum și evadarea în spațiile exotice, titanismul, sentimentalismul excesiv etc.

“Romantismului românesc i-a lipsit în genere caracterul conservator al unei părți a romantismului francez (Chateaubriand) sau a celui englez (Coleridge, Southey), ori caracterul accentuat mistic al celui german (Novalis, Kleist, Brehtono)” [5, p. 163].

Cercetătorul D. Popovici, în lucrarea sa despre romantismul românesc, a propus o proprie periodizare a romantismului românesc.

Prima fază a romantismului exegetul o vede cuprinsă între anii 1829-1840. În această perioadă predomină influența franceză, literatura fiind preocupată de cultivarea valorilor universale. A doua fază a romantismului românesc este cuprinsă între anii 1840 și 1867, ea fiind atașată “teoretic” de romantism și e interesată de evidențierea valorilor locale. A treia fază cuprinde anii 1867-1893, perioadă în care este descoperită sinteza dintre local și universal. Drept manifest pentru romantismul românesc a slujit programul *Daciei literare*, alcătuit de M. Kogălniceanu.

“Principiile proclamate de Kogălniceanu și prietenii săi la *Dacia* sunt binecunoscute, iar importanța lor a fost subliniată insistent de întreaga noastră istoriografie literară modernă” [6, p. 570-571].

Deci romantismul românesc este caracterizat printr-un deosebit interes pentru istoria trecutului, pentru prezentul și viitorul Patriei, pentru prosperarea și continuitatea ei peste toate intemperiiile vremurilor.

Poetul-eseist Ion Pillat, studiind trăsăturile definiției ale romantismului românesc, ajunge, în lucrarea sa “Romantismul românesc”, la următoarele concluzii: că romantismului nostru nu-i este nimic caracteristic din sentimentalismul popoarelor germanice și din naivitatea unei simțiri copilărești”, dar și lipsa aproape totală de acel torent sentimental, de aceea poziție a iubirii ce se pierde în muzica pură. Nimic din turburea și distrugătoarea auto-spovedanie la auto-chinuire a sufletului slav - dar și aproape totală lipsă a acelui misticism rusesc, care înalță prin umilință pe un om la divinitate” [7, p. 148].

Iar principala trăsătură a romantismului nostru românesc, menționa autorul în cauză, este caracterul lui patriotic, național, care se datorește iubirii de țară, de neam a romanticilor români.

Dar această iubire de țară și de neam se deosebește, de exemplu, de mesianismul polon (legat de ideea creștină).

O altă trăsătură a romantismului românesc, spre deosebire de cel anglo-germanic, și de cel latin este trăsătura sa umoristică, prezența acelor sfâtoși glumeți.

Același autor vede în romantismul românesc trei tendințe fundamentale, trei motive ce caracterizează scrierile romanticilor români.

- motivul patriotic;
- motivul eroico-exotic;

- motivul fantastic - meditativ.

Motivul patriotic a fost însă cel mai sincer și mai puternic, reflectând trecutul național, glorios, dorul de țară, mândria de a aparține unui popor de viță nobilă.

Apogeul scrierilor romantice românești știm că îl atinge opera lui Mihai Eminescu. Afirmă I. Pillat; “Eminescu acolo unde toți romanticii români au dat greș, el singur a izbutit” [8, p. 158].

În lucrarea sa *Luceafărul*, M. Eminescu a dat adevăratul poem byronian al libertății noastre. În *Scrisoarea I* - prima poezie metafizică, în *Strigoii* - motivul fantastic-meditativ, în *Călin* - universul basmului nostru românesc, în sonetul *Veneția* - adevăratul exotic romantic, în *Doina* și *Scrisoarea III* - adevăratul sentiment patriotic.

Literatura română, de fapt, a promovat un romantism militant, protestant, cu puternice accente revoluționare. Ea a fost o literatură a revoltei sociale și naționale, o literatură a deșteptării conștiinței naționale. În scrierile lor, romanticii români urmăresc cultivarea conștiinței naționale și trezirea ei dintr-un somn letargic, urmăresc afirmarea idealurilor revoluției burghezo-democratice. La literatură ei privesc ca la o adevărată armă ideologică. Caracterul mesianic al romantismului românesc rezultă din astfel de opere ca: *Hora Unirii*, *Deșteptarea României* de V. Alecsandri; *Cântarea României* de A. Russo; *Doina*, *Scrisoarea III* de M. Eminescu etc. Scriitorii romantici români au optat, în scrierile lor, și pentru reformele demografice, sociale, politice: (*Dezrobirea țiganilor*, *Plugul blestemat*, de V. Alecsandri.) Au optat pentru abolirea absolutismului feudal: C. Negruzzi, (*Alexandru Lăpușneanul*; V. Alecsandri *Despot Vodă*); au optat pentru realizarea unității naționale a independenței patriei (*Dumbrava Roșie*, *Ostașii noștri* de V. Alecsandri; *Doina* de M. Eminescu). Au descris trecutul glorios și au criticat prezentul decăzut ca mod de a cultiva “conștiința națională” (V. Alecsandri, *Dumbrava Roșie*; V. Cârlova *Ruinele Târgoviștei*; Gr. Alexandrescu *Umbra lui Mircea*. *La Cozia*: M. Eminescu, *Epigonii*, *Junii corupți*, *Scrisoarea III* etc.). Am adus aceste exemple pentru a evidenția militantismul romantismului românesc.

Revenind la creația romantică a lui C. Stamati-Ciurea, vom constata că ea diferă de creațiile romantice ale scriitorilor români. Romantismul său e mai degrabă mistic, terifiant, sentimental, social și patriotic. Autorul nostru vine, după cum am mai spus, din romantismul de tip anglogermanic, nu din cel de tip francez. Dar în ceea ce privește romantismul românesc, el e mai apropiat tematic de motive, subiecte de romantismul lui M. Eminescu, care e și el în mare parte de tip germanic.

Romantismul s-a manifestat în formele sale particulare, concrete, naționale. El apare ca un curent literar “mai întâi în Angliia și Germania în ultimii ani ai secolului XVIII-lea, între manifestările romantice ale celor două țări realizându-se riguros” cum îl numește Paul Van Tieghem, fără ca vreo influență să se fi exercitat între aceste două țări. În Franța și

Scandinavia curentul apare la începutul secolului al XIX-lea urmat - mai târziu - de manifestările lui italiene, spaniole și ruse. Abia către 1825 asistăm la o generalizare a romantismului în mai toată Europa, în România fenomenul impunându-se către 1829, când apar la noi primele traduceri din Lamartine” [9, p. 24].

Paul Van Tieghem diferențiază romantismul european atât conform criteriului geografic, cât și conform conținutului specific național, distingând un romantism septentrional, meridional și oriental, “distingând trei grupe de manifestări romantice”.

1. Grupa germanică și engleză, la care se adaugă romantismul olandez și scandinav. Ea apare exact la aceeași dată cu toate componentele ei, după cum mai observăm, fiind precedată de o puternică mișcare preromantică.

2. Grupa franceză, italiană, spaniolă, portugheză, care cuprinde în urma ei o viguroasă tradiție clasică, ce ar fi trebuit să fie combătută și care precede încă de pe vremea umanismului, Renașterii. Ea e lipsită de o mișcare preromantică accentuată, frâna raționalistă a clasicismului funcționând încă, într-o măsură, în acest cadru.

3. Grupa țărilor slave și danubiene în cuprinsul căreia romantismul apare mai târziu, durează mai mult și nu se opune vreunei tradiții clasice, aproape inexistentă de altfel, el se manifestă mai intens pe latura militantismului, potrivit împrejurărilor politico-sociale locale” [9, p. 25].

Referindu-ne la romantismul rus, trebuie să remarcăm că el apare către anul 1825, apariția lui fiind direct legată de activitatea cercului *Любомудрыѣ* (*Iubitorii de înțelepciune*), care a apărut în Moscova în anul 1823 și a existat până la sfârșitul anului 1825. În componența acestui cerc intrau Vl. Odoievskii, M. Pogodin, Titov etc.

*Liubomudrâi* protesta împotriva materialismului și raționalismului “contrapunându-le idealismul filosofic german, în special romantismul idealist al lui Schelling, filosofia naturii și estetica lui” [10, p. 127].

Primii romantici ruși erau în cea mai strânsă legătură cu mișcarea decembriștilor, ei pledau pentru prosperarea națională, pentru un prezent superior trecutului.

“Romanticii revoluționari au arătat un deosebit interes pentru anumite perioade din istoria omenirii (pentru activitatea lui Petru I, pentru luptele dintre ruși și tătaro-mongoli, confruntările dintre Moscova și Novgorod), fiind neliniștiți pentru lupta de independență națională a poporului lor” [11, p. 215].

Romanticii ruși acordau o deosebită atenție naturii, promovând o filosofie a naturii, care a fost preluată din romantismul german. Motivele panteistice au devenit o trăsătură specifică a scrierilor romanticilor ruși. Tendințele metafizice și panteismul intră tot mai mult în poezia rusă din anii 20-30 ai secolului al XIX-lea. Filosofia naturii, inițial, poate fi atestată în scrierile romanticului german Schelling, ca mai apoi, prin filiera *Liubomudrilor*, să pătrundă și-n creațiile romanticilor ruși.

“Romanticii în Germania, ca și *Liubomudrâi* în Rusia, vedeau în contopirea poeziei cu filosofia o problemă de esență vitală pentru dezvoltarea literară și socială” [12, p. 17].

O deosebită influență asupra romantismului rus au avut-o și scrierile lui Byron, Hoffman. Titanismul și satanismul din scrierile acestora, misticismul și tendința metafizică atestată în ele pătrund în romantismul rus anume în scrierile marilor romantici ruși A. S. Pușkin, M. Iu. Lermontov etc. Cel mai “byronian” scriitor rus a fost Pușkin. Motive “byroniene” pot fi atestate și în creația lui M. Iu. Lermontov, dar cercetătorul E. A. Maimin în lucrarea sa *Пушкин. Жизнь. Творчество. (Pușkin, Viața. Opera)* consideră că ele au apărut la Lermontov prin filiera operei lui Pușkin.

Basarabeanul Constantin Stamati-Ciurea, trecând prin filierele câtorva literaturi și culturi europene, cea națională deținând un loc aparte, a izbutit să se impună, cu toate dificultățile inerente, drept o personalitate distinctă, prodigioasă din punct de vedere literar, impresionantă ca destin uman și artistic. Acest romantic solitar și întârziat, în contextul timpului concret în care a trăit, rămâne să ilustreze (și ilustrează) cu prisosință capacitatea de a supraviețui chiar și în pofida condițiilor istorice nefaste.

#### Referințe bibliografice:

- 1.L. Curuci, V. Ciocanu, *Constantin Stamati-Ciurea*. În vol. *C Stamati-Ciurea. Opere*, Chișinău, 1978.
- 2.D. Popovici, *Romantismul românesc*, București, 1969.
- 3.D. Păcurariu, *Clasicism și romantism. (Studii de literatură română modernă)*, București, 1973.
- 4.Al. Dima, *Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale*, București, 1975
- 5.Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, București, 1972.
- 6.Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, 1972.
- 7.Ion Pillat, *Romantismul românesc. Romantismul european. Conferințe ținute la Fundația Carol I*, București, 1931.
- 8.Ion Pillat, *Romantismul românesc. Romantismul european, Conferințe ținute la Fundația Carol I*, București, 1931.
- 9.Al Dima, *Romantismul european în trăsăturile lui dominate. Romantismul românesc. Romantismul european*, București, 1970.
- 10.В Жирмунский, *Русский романтизм. Гете в русской литературе*, Ленинград, 1982.
- 11.Н А Тулаев. И В Сарташова, *Современное литературоведение о соотношений реализма и романтизма в русской литературе. Современная советская историко-литературная наука. Актуальные вопросы*, Ленинград, 1975.
- 12.Е А Минин, *Русская философская поэзия Поэты Любомиры - А С Пушкин, Ф И Тютчев*, Москва, 1976.



Pe lângă conceptele de timp și temporalitate, valoarea ca suflu al diegezei constituie o altă dimensiune a narativei lui Gabriel Garcia Marquez, care, de asemenea, decurge din substratul mito-poetic al romanului *Un veac de singurătate*. Acest fapt ne-a îndrumat să schițăm axiologia tipologică a lumii macondiene.

Unitatea universului macondian este rezultatul unității valorilor acestei lumi, care confirmă existența ființei valorii. Deoarece ființa valorii are o natura primordială, divină și absolută, am numit-o *valorile sacre*. În lumea relativa valorile sacre se reflectă în diada metafizică Yang-Yin. Fenomenul unității contrariilor îl regăsim și în ansamblul valorilor macondiene, pe care le-am divizat în *valori antropologice* și *contra-valori*.

Am considerat drept valori sacre pe Dumnezeu, ca entitate incognoscibilă, dar indubitabil existent în lume, precum și îndumnezeirea lumii prin har, ce se înfățișează prin valorile antropologice.

Valorile antropologice dețin primatul în binomul axiologic macondian, de aceea le-am închipuit ca un grup de caracteristici către care năzuiește comunitatea ca spre o axiologie primordială.

Principiul acestora este îndumnezeirea sau *Iubirea* care se comportă ca un "infracorporal" în prelungirea lumii noastre. Deși e virtuală, ea există în mod real. Manifestarea primă a iubirii este actul creației, care se efectuează printr-un surplus de substanță ontologică. Creația ca valoare umană nu este altceva decât imitarea gestului divin.

Valoarea ontologică a lumii macondiene se refractează în grupuri de valori. Aceasta sub manifestarea diadei metafizice se polarizează în contrarii. Astfel, valorile volitive cuprind voința și răbdarea; valorile epistemologice - rațiunea și intuiția, iar valorile fizice - virilitatea și fecunditatea. *Voința* presupune orientare către un țel care este stabilit drept valoare de către cunoaștere. Ea este vectorul care indică scopul. *Răbdarea* este consecventă față de acest țel-valoare și constituie rezistența în înfruntarea obstacolelor. Rațiunea sau inteligența pură, care este o cunoaștere directă, ține de lumea solara, iar *intuiția*, care este o cunoaștere reflectară, ține de lumina lunară. Între rațiune și intuiție există o deosebire funcțională, și nu calitativă.

În cazul valorilor fizice femininul și masculinul se distrug prin funcționalitatea lor. Elementul masculin presupune forța explicită verticală, pe când cel feminin forța implicită și orizontală, prin procreare. Generic masculinul poate fi calificat prin *virilitate*, iar femininul prin *fecunditate*.

Față de valorile macondiene, contra-valorile se află în raport de opoziție. Această polarizare are loc doar la nivelul vieții materiale. Contra-valorile au aceeași menire ca și valorile: trebuie să dezvăluie sacralitatea.

Contra-valorile sunt o altă cale a restabilirii ierarhiei valorilor, căci, dacă limbajul valorilor este afirmația, cel al contra-valorilor este negația. Deși acționează în sens opus valorilor, contra-valorile nu pot fi considerate rele în sine și, prin urmare, nu sunt nonvalori.

În comparație cu iubirea, care e constituită pe unire, *singurătatea* este un element separativ. Ea este principiul contra-valorilor și condiția esențială a materiei.

Singurătatea ca principiu se actualizează prin valorile escatologice. La nivelul lumii manifeste *sugestiile escatologice* se află în opoziție cu valoarea ontologică. Dacă Cosmosul este Creația ontologică, atunci Haosul este rezultatul distrugerii escatologice. Prima organizează și regenerează, cea de-a doua pietrifică și degenerează. Distrugerea este neconfortabilă, dar ea nu este răul, căci este atins de ea doar ceea ce n-are suport valoric, adică n-are sacralitate.

Dacă valoarea ontologică se divide în valori volitive, epistemologice și fizice, apoi cele escatologice se compun din suma a trei contra-valori: destinul, uitarea și moartea. Deoarece creația se întemeiază pe eterogen, iar distrugerea pe omogen. De aceea și spunem că valorile escatologice sunt religioase prin negație.

Antipodul factual al valorilor volitive este *destinul*. El oglindește gradul de apropiere a sufletului de Iubire. El creează condiția realizării menirii fiecărui individ. Destinul te face mai flexibil. Pentru ca să nu-ți pietrifici sufletul, devine el rigid. Orice destin se împlinește, el nu se limitează la cunoașterea sa, el trebuie trăit.

Gândurile omului sunt materiale, iar *uitarea* sclerozează doar ceea ce este perisabil. Ca valoare uitarea creează condiția adevăratei cunoașteri. La fel ca și destinul uitarea este o altă formă a salvării sufletului. Starea de inconștiență constituie un element protector față de rațiunea agresivă. Uitarea nu face decât să oculteze și să protejeze adevărul de fenomenul denaturării gândirii unilaterale și fragmentare a omului.

Contra-valoarea virilității și a fecundității este degenerarea și, în cele din urmă, moartea. Extincția fizică este o altă formă a orientării ființei spre valorile sacre. Moartea este întoarcerea spre Principiu. Ea prin sacralitatea ce o dezvăluie și prin negarea materiei este o negare a valorilor relative.

Moartea este închiderea cercului vieții și negarea piscului considerat valoare.

Deoarece spațiul și timpul lumii manifeste sunt limitate, grupurile de valori pot fi actualizate prin alternare. Și așa cum valorile sacre sunt absolute, depășind realitatea acestei lumi, rămân în jocul lumii doar valorile ce pot fi actualizate valorile antropologice și contra-valorile.

Valorile și contra-valorile lumii macondine sunt contrare, dar simetrice și, prin aceasta, complementare. Simetria acestora există în forma lor absolută. Această simetrie este reală, atâta doar că nu poate fi actualizată simultan, fenomen care creează o disimetrie în planul manifest, disimetria caracterizându-se prin retragerea în recesivitate a unui termen al dualității. Această retragere se efectuează prin potențializare, dar nu absolută, ci păstrând o minimă fracțiune din sine pe terenul actualizării opusului său.

Baza fundamentală a eticii valorilor o constituie respectarea libertății celuilalt termen, altfel spus, principiul actualizat, care este principal pe terenul manifestării, nu trebuie să sfideze funcționarea principiului secundar.

Libertatea principalului se termină acolo unde începe libertatea secundarului. Omul, care prin ființarea sa actualizează un principiu, este obligat să respecte etica dualității, căci, așa cum spune N. Losski, “Răul fundamental este un rău moral: el rezidă în nerespectarea de către agent a rangului valorilor”, de aceea “suntem răspunzători de nefericirea noastră”.

Prima absolutizare a omului, și cea mai gravă a fost absolutizarea personalității umane, fenomen care dă naștere răului fundamental, egoismului. Acesta este începutul extinderii, actualizării contra-valorilor și a denaturării valorilor antropologice.

Nerecunoscând îndumnezeirea, grație căreia ființează, lumea macondiană renunță la ea și, în consecință, se desacralizează.

Denaturarea valorilor constituie un simulacru, care apare din retragerea modelului în urma reproducerii copiilor din copii.

Simulacru este un adăpost al contra-valorilor sau al secundarului neglijat anterior. Iar secundarul, datorită trăsăturii sale principale - eterogenul – goleşte valorile pe dinăuntru lăsându-le doar ambalajul pe care îl vor folosi drept protector, carapace pentru acumularea forțelor de a deveni el însuși principal. Denaturarea valorilor constă în înaintarea falsului ce se prezintă sub masca valorii.

Actualizarea contra-valorilor, care inițialmente au o funcție secundară, își extinde spațiul prin refugiul sub protecția valorilor și apoi prin denaturarea lor. În cele din urmă, în lumea macondiană are loc răsturnarea valorilor, care în continuare ocupă o poziție recesiva față de contra-valori, iar acestea devin principale.

Astfel romanul “*Un veac de singurătate*” constituie reprezentarea dramei înfruntării eterne dintre valoare și contra-valoare, precum și dintre spirit și materie, într-o lume ce se chinuie din cauza îndumnezeirii și care cade în capcana aparențelor.

Principiile critice ale teoriei sincronismului, subordonate dorinței imperioase de a realiza o viziune obiectivă asupra procesului literar, au eșuat nu numai o dată în exagerări deplasate, supralicitând fără reținere valoarea oricărei aventuri intelectuale, împingând spiritul de toleranță spre o flexibilitate lamentabilă în fața singurei pornografii condamnabile care este lipsa de talent. Și mai frecvente sunt cazurile de incertitudine și anxietate în fața noului, generate de un exces de circumspecție, mascat de bunele intenții ale criticului puritan, luptând împotriva confuziei de valori. Și într-un caz, și în altul, posteritatea a efectuat acțiuni reparatorii, reanimând opere față de care critica s-a aflat într-o poziție de evidentă inferioritate sau reexaminând falsele argumente edificatoare de imposturi. Este o operație dialectică normală în câmpul literaturii, unde fenomenele de anticipație concurează cu cele de unicitate, solicitând o permanentă revizuire pentru a putea fi catalogate.

Victime ale jocului literaturii față în față cu jocul criticii, o serie de scriitori ca Villon, Sade, Joyce, Kafka, Beckett, au fost ridicați retrospectiv la rangul de prezență artistică incontestabilă, fiind integrați în complexitatea fenomenelor de creație ale epocii în care au trăit.

Cu atât mai dificilă este această aventură critică astăzi, când tabu-urile au căzut și scriitorul este liber să scrie, realmente, despre ceea ce vrea și cum vrea. A distinge valoarea de nonvaloare, acesta fiind principiul de bază al oricărei critici, în condițiile în care, de cel puțin câteva decenii, literatura nu semnalează direcția spre care se îndreaptă, pare a fi un obiectiv greu realizabil, dacă nu chiar imposibil. Acest impas este "corectat" prin proliferarea exacerbată a metaliteraturii, devenită atât de savantă și obsedată de căutarea înțelesului adevărat, încât, în loc să ordoneze sensurile, le răstoarnă caleidoscopic, pretinzând ea însăși la ipostaza de creație și concurând agresiv cu literatura. Majoritatea scriitorilor acestui sfârșit de mileniu au venit în literatură din câmpul teoriei sau le-au profesat pe amândouă cu o egală dexteritate.

În ce măsură este astăzi posibilă diagnosticarea unei opere, dacă autorul ei o codifică programatic, întreținând suspiciunea și deriva de sensuri prin stratageme minuțios elaborate? Care este eficiența criticii, dacă fiecare tractatist vine cu propriul instrumentariu terminologic? Și poate fi considerat sincretismul neoscientist contemporan în drept de a pretinde la o autonomie a esteticului? Iată doar câteva întrebări care, cu siguranță, ne depășesc competența. Dar metafora proustiană a timpului pierdut, văzut ca un titirez monocrom și gri în viteza de schimbare a instantaneelor prezentului, este valabilă și în cazul criticii sincrone cu procesul literar. Detașarea temporală față de opera unui scriitor, față de o școală, mișcare sau curent, scutește de

riscurile unei informări parțiale, precum și de anumite incertitudini nerezolvate încă de timp. Judecata de valoare depășește stadiul sofistic abia în momentul când evenimentele s-au consumat, au ieșit de sub starea de presiune, iar criticul s-a eliberat de sentimentul grabei și al iminenței.

Iată de ce a începe să scrii despre romanele unui contemporan în viață echivalează cu un pariu vital, marcat de consecința autodistrugerii. Întreprinderea poate fi justificată într-un singur mod acceptabil, și anume prin pasionalitatea contagioasă față de opera aceluși scriitor. Satisfacția va decurge din clarificarea finală, din mica victorie asupra sensului ce s-a lăsat în cele din urmă prins. Cu cât complicațiile vor fi mai numeroase și deci efortul mai mare, cu atât și plăcerea va fi mai intensă.

În cele ce urmează, ne vom asuma imprudența unei asemenea aventuri, abordând opera narativă a lui Umberto Eco, scriitorul care a suscitât un adevărat război hermeneutic prin interpretările multiple și contradictorii întreținute metodic în jurul scriiturii sale. Faptul se datorează, în primul rând, personalității sale poliedrice, de o incontestabilă faimă și prestigiu în lumea științifică, dar și cooperării fariseice a autorului cu cititorul său, pe care-l atrage într-o cursă, probându-i istețimea, punându-l mereu la încercare și oferindu-i piste false în vastul paratext aleatoriu.

Dacă Eco ar fi tentat să se autodefinească, așa cum a făcut-o Sartre, care-și examina activitatea depozitată în cărțile-obiecte, prezente în rafturile Bibliotecii Naționale din Paris, "Eu: douăzeci și cinci de tomuri, optsprezece mii de pagini de text, trei sute de gravuri, între care și portretul autorului" (J.-P. Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, p.161), Eco ar avea nevoie de infinit mai mult spațiu pentru a-și inventaria activitatea formată din opera în volume, enumerând 42 de titluri, coautor la alte 23 de volume, editor al actelor primului congres al Asociației Internaționale de Semiotică (*International Association For Semiotic Studies*, Milano, 1974), a trei culegeri de materiale privind concluziile pe etape ale semioticii (*The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, Indianapolis, 1988; *Meaning and Mental Representations*, Indianapolis, 1988; *On the Medieval Theory of Signs*, Amsterdam, 1989), prefațator la 9 cărți ale autorilor de beletristică și teorie literară, printre care Roman Jakobson cu *Lo sviluppo della semiotica e altri saggi* (Milano, 1978) și Roland Barthes cu *Miti d'oggi* (Torino, 1994), îngrijitor a 18 volume de artă, cultură, știință, tehnică, magie, psihanaliză, științe ale comunicării și altele, traducător din engleză al lui Jules Feiffer, iar din franceză, al lui Raymond Queneau. La această copleșitoare bibliografie se adaugă opera publicată în periodice (conform datelor de care dispunem, în România au fost traduse și difuzate în diverse ziare și reviste de specialitate circa 14 lucrări), interviurile care au apărut în România, până în prezent, aproximativ 20. Nu luăm în calcul aici spațiul virtual de pe internet, unde Umberto Eco are o pagină web.

Dar actul critic nu poate funcționa în solitudine, în afara opiniilor, mai avizate, ale altor cercetători. Iată de ce, bibliografia selectivă trebuie completată cu cărțile despre Umberto Eco (șase până în 1988), dar și cu recenziile, prefetele și dezbaterile critice declanșate în jurul figurii filozofului "beletrist". Nu e greu de dedus ce presupunea Umberto Eco atunci când definea conceptul de cititor model, rămâne prezumptivă și ipotetică numai existența acestuia. Suprainformată, implantată în toate domeniile vieții publice și științifice, personalitatea lui Eco exemplifică mai curând modelul creierului electronic modern, decât pe cel al lui *homo universale* de tip renescentist.

Indiscutabil, nu tot ce a scris Eco stă sub semnul imperativ al lecturii obligatorii, mai ales pentru un cititor urmărind nevinovata plăcere a librofagiei, dar necunoașterea unor texte de ordin teoretic precum *Opera deschisă* (1962), *Structura absentă* (1968), *Forma conținutului* (1971), *Lector in fabula* (1979), *Limitele interpretării* (1990) ș.a. ar face imposibilă depășirea nivelului impresionist de receptare. Pentru că, înainte de a deveni prestigios, imediat după publicarea primului său roman (*Il nome della Rosa*, 1980) și dincolo de celebritatea unui Premiu Nobel, Umberto Eco s-a făcut cunoscut pretutindeni ca teoretician și om de știință.

Un detaliu din biografia reputatului semiotician ni se pare emblematic și premonițional: Eco își începe cariera în calitate de simplu angajat al Televiziunii Italiene, realizând o emisiune-concurs de tipul "Cine știe câștigă". Atât *Numele trandafirului*, cât și celelalte două romane (*Pendulul lui Foucault* și *Insula din ziua de ieri*) sunt legate de tensiunea cunoașterii, supralicitează valoarea acesteia și privilegiază cunoscutul în confruntare cu realul.

Tomistă în esență, teza nu ne surprinde la cineva care își obține licența în filozofie (1954) la Universitatea din Torino cu o lucrare intitulată *Problema estetică la Toma D'Aquino*. Descoperise o strânsă înrudire între metodologiile scolastice și cele moderne, cu o singură deosebire: că medievalii îi apar mai creativi și mult mai subtili în analize: "Tutte le semiotiche testuali e tutte le ermeneutiche contemporanee viaggiano ancora lungo le linee di forza prescritte da Agostino, anche quando sono semiotiche o ermeneutiche secolarizzate"[1, p.7]. Admirația pentru cultura Evului Mediu nu-l va mai părăsi niciodată, servindu-i ulterior la edificarea operei narative. Autorul care fondează prima teorie a semnului (Toma D'Aquino) îi furnizează "discipolului" său și rețeta cea mai modernă a scriiturii: "Arta este o cunoaștere a regulilor prin mijlocirea cărora pot fi produse ulterior lucrurile"[2, p.198]

Configurarea hegemoniei artistice a lui Umberto Eco nu se axează pe o experiență literară individuală, considerată ca semn caracteristic al efervescenței din epoca noastră, ci, mai degrabă, pe concertarea ingenioasă a unor rețete romanești deja verificate. E binecunoscută învinuirea adusă lui

Eco precum că acesta și-ar fi scris romanele în postura teoreticianului, a subtilului cunoscător de procedee, metode și tehnici literare. Vocile critice s-au divizat în două tabere adverse: prima, suspicioasă și apocaliptică, întrezărea născându-se, printre paginile textului, fizionomia încornorată a unui nou anticrist, demolator al valorilor consacrate, și a doua, mai temperată, justifica această isterie hipertextuală prin faptul că un teoretician poate face cu greu abstracție de construcția sa mentală specifică.

Eco este, indubitabil, unul dintre cei mai importanți autori de concepte literare la momentul de față și "intrarea sa în breaslă" se produce în 1962 când, la Paris, cunoaște și frecventează pe unii dintre marii structuraliști, în special, pe Levi-Strauss, Pierce, Roland Barthes, Noam Chomsky, Michel Foucault, Roman Jakobson, Julia Kristeva, precum și pe psihanalistii Lacan și Monod. Efectul se va face simțit în operele teoretice care au urmat. Se poate chiar afirma că, prin *Opera deschisă* (1962) și *Structura absentă* (1968), Eco participă la refluxul "terorismului" metodelor neoscientiste de sorginte structuralistă. Se va reține din aceste lucrări demonstrația imposibilității de a fonda o adevărată filozofie în baza structuralismului. Filozofia este căutarea adevărului universal, iar structuralismul afirmă imposibilitatea conceptelor universale, admițând adevăruri valide doar într-un determinat câmp lingvistic. E adevărat că mai târziu, oscilând între metafizică și lingvistică, Eco va sfârși prin a reduce metafizica la lingvistică și nu viceversa (*Semiotica e filosofia del linguaggio*). Dar pentru cercetarea discursului narativ contemporan, *Opera aperta* (publicată fragmentar în 1959), rămâne o piatră de hotar. Înțelegând că "opera de artă este un limbaj ambiguu în esență, o pluralitate de semnificații care coexistă în același semnificat" [3, p.2], Eco formulează o judecată neneglijabilă a orientărilor actuale: "o asemenea ambiguitate devine în poeticile contemporane, unul dintre scopurile explicite ale operei, o valoare care trebuie realizată înaintea altora" [3, p.2].

Se știe însă că orice ideologie literară este supusă fatalmente eroziunii timpului. De aceea, *Opera aperta* ne interesează astăzi mai puțin din perspectiva ideilor directe (dialectica între formă și deschidere, caracterul în progres al operei de artă, limitele în care o operă poate realiza ambiguitatea maximă, ș.a.), fiind o carte a unui moment tipic. În *Limitele interpretării* (1990) deschiderea operei va tinde să intre într-un con de penumbră.

De o majoră importanță pentru înțelegerea și interpretarea romanelor lui Eco rămân conceptele de Autor Model și Cititor Model, alături de teoria "cooperării interpretative în textele narrative", constituindu-se într-o pledoarie pentru viața textului în *Lector in fabula* (1979). Refuzul oricărei scolastici, al oricărei mortificări a demersului critic implică doi jucători deopotrivă atrași de strălucirea și forța de fascinație a textului privit ca o creație în duet a autorului operei și a receptorului acesteia. "Un text este un

artificiu sintactico-semantico-pragmatic a cărui interpretare prevăzută face parte din propriul proiect generativ" [4, p.41], afirmă Eco în cel de-al patrulea capitol al lucrării, intitulat "Niveluri de cooperare textuală", lansând astfel o provocare greu rezistibilă pentru cititorul mai mult sau mai puțin model.

Deși de la apariția primului său roman, *Numele trandafirului* (1980), au trecut deja douăzeci de ani, iar "cooperarea interpretativă" a făcut să curgă tone de cerneală, dimensiunea barochizantă a filozofului "beletrist" nu a devenit nici mai puțin misterioasă, și nici mai ordonată în ceea ce privește sensurile sau capriciile scriiturii sale. Singura consolare rămâne aceea că Umberto Eco își invita cititorii să-i considere opera un "palimpsest", adică un pergament sau papirus de pe care s-a șters scrierea inițială pentru a se putea utiliza din nou, ceea ce vine în deplin consens cu perspectiva postmodernistă în care vom încerca să-l integrăm.

#### Referințe bibliografice:

1. U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, – Milano, 1970.
2. U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, – Milano, 1982.
3. U. Eco, *Opera deschisă*, – București, 1969..
4. U. Eco, *Lector in fabula*, – București, 1991.

**Gabriela Topor**

**Coloritul moldovenesc în scrisul romanticilor ruși**

Una din trăsăturile caracteristice ale romantismului european este includerea coloritului local în operele sale.

După cum se știe, categoria „colorit local” (din franceză – *couleur local*), introdusă de romantici, presupune reproducerea în literatura artistică a particularităților modului de viață național, ale peisajului, ale limbii, caracteristice doar unei anumite localități sau regiuni.

Romantismul rus nu s-a dezvoltat separat, ci s-a aflat într-o legătură strânsă cu romantismul european; deși nu-l repeta și, cu atât mai mult, nu-l copia, el n-a putut să nu preia această trăsătură esențială a poeziei lui. Cauzele unei asemenea apropieri a romantismului rusesc (până în anii 30 ai sec. XIX și a celui polonez, ungar, italian) de romantismul unor asemenea țări ca Franța, Anglia, Germania sunt multiple: dezvoltarea sincronă a etapelor incipiente ale romantismului în aceste literaturi, legătura lor amplă cu experiența artistică europeană; o bogată tradiție literară predecesorie romantismului.

Și, totuși, cu toate multiplele puncte de tangență ale romantismului rus cu cel european în domeniul utilizării coloritului local, el posedă particularități specifice. Spre deosebire de romanicii occidentali, cei ruși caută teme



poetice și culori locale în țara lor. Datoria scriitorului este de a călători prin țară, de a cuprinde cu privirea viața popoarelor, istoric legate de Rusia.

*Țiganii* de A. Pușkin, *Ursul* de A. Veltman, *Casa de gheață* a lui A. Lajecnicov... Opere cu subiecte diferite și de genuri diferite. Comparându-le, putem identifica o oarecare comunitate tipologică: pe de o parte, asemănarea dintre eroii romantici, la care se întrezăresc trăsături ale eroului byronian, iar pe de altă parte, comunitatea lor, dictată de prezența coloritului moldovenesc.

Modalitățile de includere a materialului moldovenesc de către romanticii ruși sunt diferite și multiple. Una din ele este cea a alegerii eroului sau eroinei, originari ai acestei regiuni.

Pentru poezia romantică din țările centrale și sud-vestice ale Europei cei mai reprezentativi eroi devin chipuri de țigani, iubitori de libertate, și de haiduci (*Țiganiada* lui I. Budai-Deleanu, *Țiganul din Nadid* a lui I. Aran, *Cântecul din Nadid* și *Țiganul* de C. G. Maha, *Țiganca* de E. Baratânski, *Mormântul haiducului* de Branco Radicevici, *Trei haiduci* de Zmai Ivanovici, *Haiducii* și *Hadji Dimitr* de H. Botev). Romanticii ruși au fost printre primii care au descoperit aceste chipuri în tradiția popular-epică și în cântece (tâlharul Ursul, țiganul bătrân și Zamfira, țiganca Mariula și fiica ei prințesa Mariorița, sluga lor devotată – țiganul Vasile).

Următorul procedeu este descrierea aspectului fizic și a vestimentației eroului, necaracteristică locuitorilor de la Nord. Așa, de exemplu, Veltman, în povestirea sa, descrie detaliat vestimentația lui Ursul. Detaliile etnografice ale acesteea exprimă exhaustiv poezia vieții libere a haiducului. Cunoscând bine folclorul moldovenesc, scriitorul a reușit să observe această particularitate și s-o redea în opera sa. În cântecele populare de haiducie îmbrăcămintea, armele, calul eroului sunt, de asemenea, atribute ce-l caracterizează pe om din punct de vedere estetic. Calitatea costumului și a armei, farmecul lor determină și înfățișarea estetică a omului. Nu este greu de observat că descrierea aspectului fizic al haiducului atât la Veltman, cât și în cântecele populare poartă o anumită încărcătură emoțională, se manifestă ca atribut al începutului de frumos și de libertate din om.

O altă modalitate de „includere” a materialului moldovenesc este alegerea locului unde se desfășoară acțiunea. Astfel, conducându-se de gusturile epocii romantice, Pușkin și Veltman atrag cititorul într-o lume convențional poetică: în tabăra țiganilor nomazi, în tabăra haiducilor. Însă pentru ambii scriitori acest procedeu este nu numai un tribut plătit modei, dar și o urmare a interesului sporit față de etnografia Basarabiei, unde au fost aduși de soartă.

Încă o modalitate este utilizarea folclorului moldovenesc. Apelarea romanticilor la creația populară orală era legată nu numai de tendința de a transmite simplitatea firească și unicitatea națională a creațiilor populare, dar și e dorința de a înțelege concepția despre lume a poporului respectiv.

Interesul scriitorilor romantici față de poezia populară este legat, de asemenea, de concepțiile iluminiștilor despre „popoarele naturale”.

Reieșind din concepția rusoistă despre „omul natural”, e necesar de indicat legătura poemului *Țigani* cu o strofă din cântecul popular moldovenesc, pe care Pușkin a intenționat s-o folosească ca epigraf: „Noi suntem oameni blajini; fetelor noastre le place libertatea – ce să faci la noi” (Cântec moldovenesc).

Acest cântec tematic este legat de altul, care se află în centrul poemului pușkinian și e inseparabil de chipul Zamfirei, deoarece se prezintă ca un laitmotiv original. Este vorba despre cunoscutul cântec „Arde-mă, frige-mă”. Anume el, fiind centrul poemului și concentrarea lui, i-a ajutat poetului să dezvăluie și natura eroinei sale, și baza conflictului dramatic.

În mod original a rezolvat problema coloritului local și I. I. Lajecinicov în romanul *Casa de gheață*. Parcă printre altele se introduc atare detalii, care transferă cititorul în secolul trecut, îl face să simtă respirația epocii. Cu toate acestea, doza de ficțiune în roman este destul de mare. Teama de a fi inexact din punct de vedere istoric impune scriitorului necesitatea de a o pune pe Mariula să nareze despre incursiunile turcilor în Moldova. După cum a fost precizat anterior, modalitățile de „atrageră” a materialului moldovenesc de către romanticii ruși sunt destul de multiple: alegerea eroului, originar al acestui pământ; descrierea aspectului fizic și a vestimentației, care nu este tipică pentru locuitorii din Rusia; nume exotice; locuri unde se desfășoară acțiunea; folosirea folclorului ș.a. Lajecinicov se călăuzește de tradiția deja fixată în literatura rusă. Reieșind din specificul de gen al romantismului istoric, el recurge la încă o modalitate – includerea în narațiune a unui episod din istoria Moldovei (povestirea Mariulei despre incendiul din Iași în timpul incursiunilor turcești).

Astfel, materialul textelor comparate ne permite să susținem că folosirea coloritului local în diferite creații ale literaturii ruse din prima jumătate a secolului al XIX-lea este mărturia nu numai a unei apropieri dintre pozițiile estetice ale autorilor respectivi, ci este și o particularitate a romantismului în general.

**Dumitru Apetri** | **Receptarea literaturii ucrainene în R. Moldova între anii 1924-1984. Calitatea traducerilor prozastice)**

Examinarea nivelului artistic al traducțiilor a fost totdeauna un imperativ literar. “Noi vorbim mult despre fidelitatea versiunilor artistice, se constata în cadrul discuției *Aritmetica și algebra traducerii*, dar în majoritate recurgem la fraze generale. Or, asta-i problema principală a tălmăcirilor, pe care trebuie s-o tratăm la concret” [1]. Deci anume aspectul calității versiunilor românești, prezentat sumar, va constitui subiectul articolului de față.

O evoluție în ascensiune a tălmăcirilor efectuate în RASSM nu putem atesta din cauza politicii lingvistice greșite, care a afectat, timp de un deceniu și jumătate, atât creația literară propriu-zisă, cât și domeniul traducerii artistice. Deși scrierile traduse erau promovate pe diferite căi, veștmântul lor lingvistic simplist, sărac, de multe ori chiar infect le priva de însușiri literare, estetice. Prin urmare, constatările noastre se vor referi cu preponderență la perioada de după 1940.

La o privire generală se poate constata că pentru transpunerile efectuate după război este caracteristică o creștere treptată, dar cam lentă, a calității lor artistice. Cauza principală a acestui ritm moderat rezidă în mare măsură în problema limbii – unealta principală a literatului. Mijlocului de comunicare i-a lipsit până la război perfecțiunea și continua să-i lipsească și în primul deceniu postbelic. Această situație îl împiedica foarte mult pe tâlcuitor în manifestarea virtuților creatoare. De aceea o bună parte din textele transpuse în acest răstimp sunt, ca nivel artistic, mult inferioare originalului.

Se afirmă că replăsmuirile contribuie la perfecționarea limbii. “Traducerea artistică, scrie savantul ucrainean O. Kundzici, progresează în aceeași albie cu creația originală, ea dezvoltă limba, lărgeste sfera de noțiuni, îmbogățește cultura poporului. Tălmăcind, scriitorul apelează la mijloace expresive latente în limba sa. Având în față imaginea, el, prin lexicul său, introduce în circulație noi sensuri figurative, neologisme, expresii înaripate, fixează cu ajutorul slovelor sale noi noțiuni lexicale, transpune mijloacele – nu lexicul și nici structura gramaticală, ci caracterul laconic, procedeele instrumentării și tipizării imaginilor, a intensității emotive – și, în general, însușește pentru poporul său, cu ajutorul modalităților limbii materne, cultura altui popor, prin urmare, și cultura limbii aceuia” [2, p. 8].

În tălmăcirile românești efectuate pe parcursul primului deceniu postbelic se observa ușor orientarea lingvistică greșită, care limita sus-numita funcție a transferurilor.

Deși în primul deceniu postbelic dialectismul și regionalismul nu-și mai află o utilizare atât de frecventă ca până la război, iar neologismul nu-i evitat cu străduința caracteristică perioadei anterioare, totuși lipsa culturii expresiei rămâne și în acest răstimp o lacună serioasă. Cauzele acestora sunt, pe de o parte, servilismul și, pe de alta, scornirile traducătorului (отсебятина – rus.) – fenomene caracteristice nu numai traducțiilor românești din republică, ci, în general, practicii transpunerii artistice în plan unional.

În cadrul contextelor recipiente se manifestau pregnant două tendințe: servilismul și liberalismul – ambele neacceptate de teoria traducerii. În cazul primei este fetișizată litera originalului – fapt ce contravine spiritului dialecticii cunoașterii și reflectării. Uneori e necesar, consemna marele artist al cuvântului N.V. Gogol, să ne îndepărtăm **intenționat** de buchea originalului pentru a ne putea apropia de spiritul lui.

În contradicție cu spirtul creator este și liberalismul, întrucât nici această modalitate nu-i în stare să reflecte adecvat realitățile originalului. Pana adeptului talentat al acestei tendințe dă naștere unui transfer superior sursei prime, iar părtașul mediocru propune “mediocrități personale”, în fond – denaturări. Cu regret, aceste tendințe s-au manifestat și în traduceri românești din literatura ucraineană. În primul deceniu postbelic ele erau evidente, în următoarele două mai puțin sesizabile

Transcriem câteva exemple de tâlcuire servilă și eronată din cartea *Opere alese* (1951) de T. Șevcenko (din rusește de N. Bernștein și I. Balțan).

“Și bătrânului i-au venit lacrimi pe(?) ochi” (p. 160) – и у старика навернулись слёзы”. Corect: i-au dat lacrimi în ochi. “Sâmțămintele mele (...)ce am făcut din ele?” (p. 162) – Мои сочувствия (...), что я из них сделал?”. Corect: Compătimirile mele (...), ce s-a ales din ele. “El nu mi-a plăcut de la întâia privire” (p. 165) Он мне с первого взгляда не понравился”. Corect: El nu mi-a plăcut de cum l-am văzut.

Nu puține exemple de acest gen am putea extrage și din volumul *Povestiri* (1953) de M. Koțiubinski, trad. F. Cibotari. Aceleași metehne le întâlnim, ce-i drept mai rar decât în edițiile anterioare, și în cartea *Nuvele și schițe* (1955) de O. Gonciar, tălmăcitor Vl. Belistov.

Dintre scrierile ce țin de primul deceniu, mai străin de servilism și scorniri este romanul lui N. Râbak *Rada de la Pereiaslav* (1954), traducători A. Cosmescu și A. Comarovschi. În această ediție lacunele sunt sporadice, incidentale.

Scorniri ale traducătorului întâlnim și în vorbirea auctorială, și în cea a personajelor.

În volumul *Opere alese* (1951) de T. Șevcenko citim: “M-am obișnuit cu ea, ca cu(?) o soră scumpă ... Îmbinarea de cuvinte “m-am obișnuit cu ea” nu redă sensul expresiei я привязался к ней. În contextul respectiv este vorba despre un atașament spiritual, întemeiat pe o comunitate de idei și sentimente. “Eu m-am atașat de ea” ar fi un echivalent, pe când “m-am

obișnuit cu ea” conține un mesaj de suprafață, derutant. Scornirile au însoțit și volumul *Nuvele și schițe* (1955) de O. Gonciar, traducător Vl. Belistov. “Mi-am adus aminte că înainte vreme arestanții dobândeau aici sare și că mulți dintr-înșii, după ce și-au mântuit srocul greu de osândă (corect: și-au încheiat termenul), au fost lăsați să trăiască tot aici, luându-se în seamă purtarea lor bună (p. 159). “Purtarea bună” e o scornire. Fraza “смотря по нравственности” nu exprimă și nu sugerează un astfel de sens.

Despre necesitatea de a recrea contextul de idei și, concomitent, despre dificultățile unui astfel de transfer s-a scris nu o dată și se mai scrie, subliniindu-se cu insistență larghețea noțiunii “context”. “Traducătorului i-i mai greu uneori, consemnează scriitorul armean Levon Mkrtcean, chiar decât însuși scriitorului să depisteze cuvântul necesar. Mai greu, deoarece unitatea lexicală e legată prin mii de fire de tradițiile literare și culturale ale limbii sursă. Ea trăiește în contextul propoziției date, a alineatului, a operei, a întregii creații a autorului și – mai larg – în contextul întregii literaturi, da poate chiar și a civilizației date” [3].

Mai multe dificultăți atestăm în procesul redării caracterului național și ceva mai puține în reflectarea obiceiurilor, a moravurilor poporului ucrainean, în nominalizarea obiectelor de trai care-l înconjoară pe personajul literar, în recrearea stilului scriitorului. Crearea caracterului uman integral se află în centrul atenției scriitorului. Nu totdeauna însă acest component important al scrierii artistice s-a bucurat de atenția meritată, uneori fiind tratat în felul său ori în contradicție cu logica artistică, cu componentele întregului.

Confruntarea textelor scoate în vileag încă o lacună serioasă a traducerilor din primul deceniu – stilul eclectic al multor pagini, iar de multe ori – al unuia și aceluiași alineat. Lipsă de stil unitar întâlnim și în traducerea prozelor lui T. Șevcenko (vezi povestirea *Varnak*).

Una din pricinile obiective ale exprimării stângace din primul deceniu este familiarizarea insuficientă a literaților din stânga Prutului cu clasică artistică. Cunoașterea măiestriei cu care clasicii foloseau cuvântul, munca minuțioasă, aidoma lor, poate chiar cu și mai multă exigență la alegerea stratului lingvistic funcțional convenit i-ar fi ferit pe tălmăcitori de multe lacune grave.

Vi. Rossels, unul din criticii traducerilor artistice din fosta uniune, susține că la baza muncii traducătorului stau doi factori: efectuarea observațiilor asupra realității și studierea continuă a limbii vii a tuturor straturilor poporului său în dezvoltarea ei, în avansarea de care nu se pot ține dicționarele [4, p. 23-34].

Desigur, la mijloc nu sunt numai cauzele obiective. Abaterile de la conținutul și coloratura stilistică a operelor sunt determinate de multe ori de factorul subiectiv, adică de nivelul literar al traducătorului. Aceasta o mărturisesc numeroasele scăpări elementare prezente în texte.

E arhicunoscut: scrierile satirice și cele umoristice trebuie transpuse în aceleași tonalități. Însă paginile de satiră și umor tălmăcite de Ia. Cutcovețchi din Ostap Vișnea nu-l fac pe cititor să simtă forța artei satirice, să se indigneze, să rătădă din suflet printre lacrimi, să zâmbescă binevoitor, luminos. Aproape fiecărui alineat nu-i ajung careva nuanțe, acel “чуть-чуть”, de la care se începe arta, după cum se susține pe drept. Lipsesc, așadar, mai multe nuanțe contextuale și chiar procedee ale nuvelistului ucrainean capabile să trezească umor.

Un aspect al transferurilor, care de multe ori nu și-a găsit redarea adecvată, este noțiunea timpului, cu alte cuvinte – consecutivitatea temporală a evenimentelor. În unele cazuri fenomene ce țin de trecutul depărtat au fost apropiate de timpul narațiunii, alteleori fenomene adiacente cu prezentul sunt transferate în anii de demult. Asemenea metamorfoze temporale aflăm în *Nuvela și schițe* de O. Gonciar, *Fata morgana* de M. Koțiubinski și *Curcubeul* de W. Wasilevska).

Un neajuns serios al traducerilor este redarea cam plată a stărilor sufletești, a fenomenelor naturii în permanentă desfășurare. Din neatentie, stările în profilare dialectică (în *crescendo* sau *diminuendo*) capătă chip static. Aici iarăși e vorba de scăparea nuanțelor care constituie o condiție intrinsecă a artei literare.

Teoria traducerii artistice constată că neobișnuitul din original se cuvine să fie recreat prin mijlocirea neobișnuitului, iar ordinarul prin ordinar. Unitățile frazeologice constituie, fără îndoială, creațiuni specifice limbii originalului, ele țin deci, în anumită măsură, de neobișnuit. Prin urmare, expresiile idiomatice sau locuțiunile, cum mai sunt numite frazeologismele, trebuie redade în traducere prin respectivele “tipare neschimbate” de care dispune limba-țintă.

Cele menționate nu exclud, desigur, momentul creativ – încercarea de a atribui unității frazeologice anumite nuanțe când o includem în contextul recipient: fie că facem un adaos sau o reducere lexicală. Însă în traduceri de multe ori s-a produs o substituie a unităților frazeologice prin expresii ordinare, anemice, prin simple înșirări de cuvinte, alteleori prin construcții nenaturale, stranii.

Bogăția de idei, forța emotivă, particularitățile stilistice ale multor pagini de proză ucraineană n-au fost redade din cauza abundenței de lexic impropriu ce s-a strecurat în interiorul lor – fapt refuzat completamente de către opera artistică.

Prin urmare, de datorita tălmăcitorului de opere artistice este să cântărească migălos sinonimele, să manifeste simțire profundă în alegerea cuvântului unic pentru fraza, propoziția, alineatul și opera dată. “Traducerea va putea reda specificul originalului, consemnează lingvistul A. Dârul, numai dacă tălmăcitorul va ști să aleagă pentru cuvintele din original echivalentele adecvate și nu omosemele acestora” [5, p. 100].

În disonanță cu atmosfera stilistică a variantelor românești se află, de rând cu lexicul impropriu, rusismele și ucrainismele. Pe acestea se admite a le păstra în textul traducerii doar atunci când reprezintă niște realii, pe care le explicăm în text sau în nota subpaginală, sau atunci când îndeplinesc funcția de caracterizare a limbajului personajului respectiv.

Intervalul de timp 1955-1965 se caracterizează printr-o creștere numerică a traducerilor, cât și printr-o anumită sporire a calității lor. În acest răstimp, pe măsura familiarizării treptate cu operele clasicilor și îmbunătățirii limbii literare, traducătorii se apropie tot mai mult de conținutul operei de tradus, de stilul originalului [6, p. 129-170]. Faptul se datorează și concursului pe care-l dau la recrearea literaturii ucrainene cunoscuții scriitori și tălmăcitori de vocație G. Meniuc, N. Costenco, P. Zadnipru, Igor Crețu, A. Cosmescu, P. Starostin și Vl. Belistov.

Treptat traducerea laborioasă constrânge producția diletanților. Efectuând transpuneri inspirate din literatura modernă ucraineană și din operele de talent din secolul XX, personalitățile citate au contribuit la micșorarea numărului de condeieri fără nume în literatura română din stânga Prutului.

În anii 1955-1965 Igor Crețu, care ulterior s-a manifestat ca tălmăcitor de primă mărime în republică, transpune înalt apreciatul roman al lui O. Gonciar *Tronka* și o carte de schițe umoristice semnate de scriitorul popular contemporan Ostap Vișnea. Versiunea românească a acestei pânze epice ne pune la dispoziție numeroase exemple, demonstrând că acele componente ale textului artistic, care în majoritatea cazurilor constituiau, până la mijlocul anilor '50, locuri vulnerabile, pot fi replăsmuite cu succes.

G. Meniuc participă la transpunerea folclorului semnând, în colaborare, culegerea *Povești norodnice ucrainene*. În direcția "literaturizării" cu succes a limbii române muncesc în acest răstimp N. Costenco, Vl. Belistov și P. Starostin, care transpun mai multe scrieri însemnate: *Prețul sângelui* de M. Stelmah, *Zahar Berkut* de I. Franko ș.a. Fiecare din aceste scrieri denotă un nivel artistic mult mai avansat comparativ cu cel din primul deceniu.

Pentru versiunile din anii 1955-1965 e caracteristic și următorul fapt: abaterile de la original țin acuma, în primul rând, de nuanțele noționale și de facultatea emotivă a subtextului și nu a textului.

În cazuri separate s-a pomenit diminuat poeticul operei. Constatând, bunăoară, că la romanul *Prețul sângelui* de M. Stelmah Vl. Belistov a muncit cu râvnă, nu putem totodată să nu ne asociem la constatarea prozatorului I. C. Ciobanu că o carte atât de poetică trebuia să se bucure de o mai mare atenție a tălmăcitorului și a editurii [7]. Această constatare am putea-o referi, cu excepția scrierilor semnate de Igor Crețu și G. Meniuc, aproape fiecărei cărți ce se distinge printr-o pronunțată viziune poetică.

În deceniul trei postbelic numărul de versiuni scade, se îmbogățește considerabil însă calitatea lor. "Arta traducerii artistice în Moldova, menționa P. Starostin în cadrul unei discuții, cunoaște actualmente

renaștere” [8, p. 129]. Într-adevăr, pe la mijlocul anilor '70 republica dispunea de un detașament solid de traducători. Afirmările acestea sunt susținute și de calitatea transpunerilor din proza și poezia ucraineană efectuate până la acea dată.

Crește simțitor în acest răstimp și numărul de scriitori printre redactorii versiunilor românești. Concursul acesta de împrejurări favorabile apropie mult nivelul artistic de cerințele traducerii adecvate, realiste. La această apropiere își aduc contribuția scriitorii G. Meniuc, V. Levițchi, Gr. Botezatu, I. Gheorghiuță și alții câțiva. Îndeosebi trebuie remarcată în acest context contribuția lui V. Levițchi, persoană înzestrată cu har artistic, și, totodată, un bun cunoscător al limbii și culturii ucrainene.

În anii de la urmă tălmăcitorii nu se mai simt dezarmați în fața expresiilor idiomatice, a realităților ucrainene, a etnografismelor și antroponimelor elocvente.

Calea spre tălmăciri inspirate din proza ucraineană a fost lungă și anevoioasă. S-a ajuns însă în a două jumătate a anilor '70 și începutul anilor '80 la reprezentarea reală a imaginii originalului. Grăitoare în acest sens sunt romanele *Trec în stoluri lebede...*, *Darnicele seri ale colindelor* de M. Stelmah, *Pământ* de Olga Kobâleanski, *S-aude o talancă* și *Ciclonul* de O. Gonciar, traduse de V. Levițchi, I. Crețu și M. Lutic, cărțile de povestiri și nuvele *Răbojuri* de M. Ceremșina, *Nuvele* de V. Stefanik, *Cununa soarelui* (volum antologic) și tomul colectiv *Opere ale scriitorilor ucraineni*, la care și-au dat concursul V. Levițchi, I. Gheorghiuță, M. Lutic ș.a. Faptul e îmbucurător, deoarece numai tălmăcirea realistă, inspirată devine un factor al culturii receptoriei, o producție literară care îndeplinește înalta misiune a artei autentice – a instrui, delecta și purifica spiritual, în definitiv – a apropia literaturile și popoarele care comunică.

### Referințe bibliografice:

1. A. Eghizarean, *Dacă însuși Pușkin s-ar fi apucat să-l traducă pe Goethe* // Литературная газета, 20 octombrie, 1976.
2. *Мастерство перевода*, Москва, 1959.
3. L. Mkrtsyan, *Cuvântul în familia de cuvinte* // Литературная газета, 1 octombrie, 1975.
4. Detaliat a se vedea: Вл. Росельс, *Заботы переводчика классики* // Тетради переводчика, Москва, 1967.
5. A. Dârul, *Traducerea și particularitățile stilistice ale originalului* // Nistru, 1976, nr. 12.
6. Detaliat a se vedea: H. Corbu, *Permanența moștenirii clasice* // *Filologia sovietică moldovenească*, Chișinău, 1974.
7. I. C. Ciobanu, *Proza lui Stelmah* // Nistru, 1961, nr. 5.
8. *Кодры*, 1976, №9.



Victoria Baraga

Cronica scrierilor lui Gabriel García Márquez

Până la *Un veac de singurătate*, García Márquez scrie patru cărți, în care sunt anunțate, mai mult separat, probleme, personaje, motive, încercări stilistice, ulterior dezvoltate și aprofundate. Dacă inițial aceste scrieri nu au prezentat mare interes, din perspectiva romanului *Un veac de singurătate*, depistăm în ele structura latentă a universului artistic.

Prima sa lucrare este *Pleava*. Trama povestirii are loc în Macondo (localitate, care ulterior capătă o gamă de semnificații: un teritoriu al fabulosului invadat de singurătate). Durata diegezei e de aproximativ o oră. Acțiunea se desfășoară în jurul sicriului doctorului sinucigaș. Povestirea este scrisă în stilul prozei psihologice polifonice. Alternarea monologurilor interioare ale celor trei personaje (bunelul colonel, fiica sa Isabel și nepotul) alcătuiește structura povestirii. De asemenea, alternează și timpurile. Datorită acestui fapt, evenimentele pot fi văzute din diferite unghiuri. Mitemul antic al Antigonei servește doar ca punct de pornire pentru elementele mozaicului, care urmează să fie construit de cititor. Ni se dezvăluie imaginea unui Macondo în putrefacție, care este uitat de lume, unde nu se întâmplă nimic și nici de acum încolo nu se va mai întâmpla. Moartea, în această povestire, e prezentată dintr-o viziune unilaterală — ea este absolută. Chiar copilul nu are altă formulă de exprimare decât cea care derivă din contactul cu taina morții. Ulterior, motivul letal este dezvoltat și devine o coordonată a trăirii lui García Márquez.

O altă povestire este *Colonelului nu are cine să-i scrie*. Într-un orășel fără nume, în stare de asediu, unde liniștea e iluzorie, colonelul, care în tinerețe (la sfârșitul războiului civil dintre liberali și conservatori) săvârșise o faptă eroică, de jumătate de secol, asemeni altor veterani încă în viață, așteaptă dreptatea, adică pensia meritată. Această așteptare naivă și tenace constituie, de fapt, nodul povestirii.

Așteptând, opune rezistență bătrâneții, sărăciei, presiunilor, minciunii și birocrăției absurde. În realitate, această așteptare este mult mai semnificativă decât fapta din tinerețe.

Hrănind un cocoș de luptă, speră nu doar să câștige vreun premiu ce l-ar salva de la foame, ci și să salveze memoria fiului. Biruința cocoșului ar fi semnificat, într-o anumită măsură, biruința lui Agustin. *Colonelului nu are cine să-i scrie* este o povestire de rezistență la singurătate. Abia aici apare umorul, care încă nu are o influență evidentă asupra structurii artistice a povestirii. Umorul nu e doar reversul dramatismului, ci și un mod de a

opune rezistență. Totuși lumea colonelului a rămas în afara povestirii, lăsând doar amprente.

Ca și în povestirile precedente, în romanul *Ceasul rău* este toamnă. Maniera stilistică este aceeași: obiectivă, reținută și laconică. Este mai mult umor, atitudinea lui García Márquez față de realitatea ce o prezintă s-a schimbat, la fel și caracterul imaginii.

Atmosfera violenței și a terorismului sângeros, sugerată în povestirea anterioară, aici devine o prezență faptică. Uciderea clarinetistului este urmată de alte episoade violente. Mișcarea revoluționară nu este prezentată, ci numai consecințele ei: reținerea oamenilor pentru repartizarea foilor volante, descoperirea unui depozit de arme în casa frizerului. Nu este prezentată revolta, ci modul înăbușirii acestei mișcări.

Dominația răului îi înspăimântă și îi presează pe locuitorii orașelului. Ea îi devorează, le trezește instinctul autodistrugerii. E o nebunie generală care distruge baza elementarei bune-cuviințe, precum și stabilitatea regimului ce domină. Alcaldele, care și-a acumulat averea în baza urmărilor politice și a acțiunilor sângeroase, dorește pace și liniște pentru a exploata populația în continuare. Lumea infectată de virusul violenței înnebunește și începe să se autodistrugă prin a compune și a răspândi anonime. La întrebarea cine le răspândește, Casandra răspunde: *Nimeni și toți*.

În centrul povestirii e întregul orașel ca personaj colectiv, care este, de fapt, o adunătură de călăi și victime, unde victimele nu sunt capabile decât să fie ele însele pe post de călău. Acest fapt nu aduce compătimire, ci revoltă și dispreț. Prezicerea referitoare la moartea orașului, anunțată încă din *Pleava*, este motivată de subiect. Izvorul sentimentului de singurătate este violența.

În culegerea de povestiri *Funeraliile Mamei Mari* autorul revine la lumea sa macondiană. Aici reapar personaje care călătoresc dintr-o scriere în alta, astfel încât un fapt sau gest poate fi generator de acțiune în altă scriere. Spre exemplu, José Montiel, care evită cearta deoarece doctorul i-a interzis să se emoționeze (*Prodigioasa seară a lui Baltazar*), moare în povestirea *Văduva lui Montiel*, exact din cauza urii și supărării ce-i erau interzise. În prim-plan apar personaje din lumea oamenilor simpli, săraci: mama și sora hoțului Carlos Senteno, împușcat din cauza spaimei văduvei; Ana și soțul ei Damaso; tâmplarul Baltazar, care a lucrat cea mai frumoasă colivie; Mina, care confecționează flori artificiale etc. Autorul îi prezintă în momentele cruciale ale vieții.

În povestirea *Funeraliile Mamei Mari* autorul își extinde orizontul artistic prin exploatarea zonei imaginarului, în special a atmosferei de basm. Este relatată istoria morții și înmormântării stăpânei unei împărății din povești, de pe teritoriul Columbiei actuale. În această lucrare, autorul trece, pentru prima dată, hotarul dintre real și imaginar. Acțiunea se desfășoară pe două planuri: real și mitic. Elementele concrete ale dominației sociale sunt

hiperbolizate. În creația lui García Márquez hiperbola atrage umorul, acesta având proprietatea de a învia și a restabili echilibrul artistic. Un element ce ține de umor este carnavalul, prezent atât la propriu cât și la figurat. Deși durează o săptămână, el semnifică, de fapt, carnavalul istoriei. Enumerarea suprapusă a fenomenelor politice, istorice și contemporane, care au fost prezentate de către Mama Mare în ultima sa cuvântare, este și ea umoristică.

*Funeraliile Mamei Mari* este ca o schiță a romanului *Toamna patriarhului*, maniera povestirii asemănându-se cu cea din romanul *Un veac de singurătate*. Povestirea *Funeraliile Mamei Mari* îi trezește autorului gustul fantasticului.

*Un veac de singurătate* nu este doar cel mai bun roman al scriitorului ci și al veacului. Este o armonie a reușitelor sale la diferite niveluri ale manifestărilor artistice. Nu întâmplător, subiectul cel mai amplu se identifică cu mijloacele artistice cele mai expresive și cu semnificația cea mai profundă. García Márquez are o structură închisă a ființării. Pentru a construi cea mai înaltă piramidă (operă de vârf), autorul simțea nevoia unui fundament stabil cu perimetrul cel mai mare.

În roman este relatată epopeea neamului Buendía, de la întemeierea satului Macondo până la sfârșitul apocaliptic. Durata timpului cronologic este de aproape un veac, în care se succed șapte generații ale fondatorilor acestui neam: José Arcadio Buendia și Ursula Iguarán. Personajele romanului sunt de neuitat, căci fiecare își are trăsăturile sale strict individuale, pe lângă cele care le indică rudenia. Acestea din urmă se manifestă în momentele nodale ale existenței personajelor. De asemenea, este prezentată o gamă extinsă de relații, unde iubirea nu are loc, oferindu-i-se întâietate unui alt sentiment — singurătatea — care invadează cele mai subtile zone ale sufletului.

Personajele care animă satul Macondo nu sunt doar creaturi originale, ci, cu fiecare generație, în roman apar personaje tot mai complicate prin viața lor sufletească. Într-o formă comprimată poate fi urmărită evoluția istorică a individualității, în care separarea de întreg a dus la depistarea zonei psihologice. Menținându-și oralitatea relatării, autorul îmbogățește romanul prin metodele analizei psihologice, acumulate de genul romanesc.

Istoria localității Macondo sugerează istoria Columbiei și a întregii Americi Latine. Ea parcurge etapele fundamentale, de la condiția de insulă izolată, trecând printr-o continuă violență, ajunge la pângărirea pământului. Distrugerea orașelului Macondo nu vine doar din exteriorul lui — agresiunea din afară este conaturală cu forțele distructive din el însuși.

În această operă, fabulosul se află în plină desfășurare. Extinzându-se în planul gândirii concrete, el capătă valențe fizice și dimensionale, astfel încât are tendințe de enormizare, de hiperbolizare. Deși figură de stil consacrată, în cazul lui García Márquez hiperbolizarea este de sorginte telurică și e trecută prin prisma arcului întins al sufletului. Bunăoară, atmosfera de basm

sfârșește printr-o calamitate naturală; calitățile și faptele personajelor sunt exagerate; fenomenele, de asemenea. Hiperbola invadează întregul roman, formând aglomerări hiperbolice. Ea se extinde și asupra timpului, a cărui ființare este conturată cu ajutorul unor procedee stilistice ca repetiția, enumerația sau gradația, acestea sugerând depășirea unui ciclu uman ce se propagă descendent de la calitate la cantitate.

Oglinda, care în acest roman este simbolul multiplicării, nu reproduce cu exactitate modelul, asemănarea dintre exemplare, fiind tot mai exterioară, superficială și, în esență, având orientare regresivă. Multiplicarea se efectuează îndeosebi consecutiv, obținând un ritm în care durata dintre imaginea sau fenomenul reprodus devine tot mai mică, ca, în final, să se ajungă la suprapunerea imaginilor într-un singur punct, a cărui aparență creează iluzia reproducerii primului exemplar, dar care conține, de fapt, suma regresivităților din imaginile anterioare.

Timpul cronologic, care este un timp exterior, anunță în mod neutru răsăritul și asfințitul soarelui; pe când timpul interior al lucrurilor, de la rotațiile mai mari spre cele mai mici, ajunge la stagnarea acestui fenomen care are un comportament diversificat. Bineînțeles că aici, sau, mai ales aici, hiperbola își imprimă caracterul său, obținând imagini halucinante.

*Torențialitatea verbalizării* — derivat stilistic al fabulosului — este generată de interferența hiperbolei (ca element de proveniență telurică, în cazul dat) cu fluiditatea limbajului (fenomen ce ține mai mult de timpul ce va să vină).

În creația scriitorului columbian, hiperbolei i se atribuie și o altă valoare — de contribuție la producerea umorului sau, mai exact, ea ajunge să fie unul din elementele auxiliare ale umorului. Un exemplu este caricatura.

Un alt procedeu utilizat frecvent de García Márquez este situarea unei maxime abstractizări sau a unei hiperbolizări basmice într-o realitate concretă. Discordanța dintre aceste lumi trezește râsul, căci abstracția este o caricatură a viziunii intelectuale.

Umorul, în creația garciamarqueziană, are o semnificație deosebită, deoarece, prin facultatea sa „*dilatantă*“, permite autorului să vadă lumea macondiană din altă perspectivă. În pofida faptului că tratează un subiect apocaliptic, umorul pulverizează pesimismul, căci apare atunci când intuiește o posibilă revendicare a lucrurilor. Umorul face legătura cu viitorul, chemând la viață alt mod de ființare.

În opera lui García Márquez întâlnim aglomerări de situații comice. La el, râsul are diverse tonalități: blând și ironic, sarcastic și grotesc, idiotesc și absurd, chiar și tragic (umorul negru). Râsul nu se limitează numai la formele literare de satiră și umor. Însăși perceperea lumii de către autor ține de râs. Astfel, se poate vorbi de un umor filozofic, de un umor istoric, dar și de un umor al Istoriei sau de un umor intelectual. Până și personajele sale

sunt înzestrate cu simțul umorului, acesta le servește ca modalitate de rezistență în fața dificultăților vieții.

Una dintre tehnicile garciamarqueziene ale provocării râsului, care are consecințe epistemice, este inversia valorică și semantică. De exemplu, se poate vorbi cu seriozitate despre lucruri ne semnificative și cu indiferență despre lucruri esențiale. Așa se explică afirmația sa într-un interviu cum că *Un veac de singurătate* este o carte lipsită de seriozitate.

În aceeași ordine de idei se încadrează procedeul schimbării de locuri între zona imaginarului și cea a realului. Paul Alexandru Georgescu menționează această „*lăudabilă aplicare a procedeeului captivant de a trata real lucrurile fantastice și fantastic lucrurile reale*“.

Deoarece hotarul dintre real și imaginar este extrem de flexibil, având ca element de filtru fabulosul, se mai întâmplă un fenomen interesant: mitul, ca produs al imaginației, trecând prin prisma fabulosului hiperbolizant, la impactul cu realitatea ajunge în zona umorului, unde are loc demitizarea și răsfirarea mitului în miteme (arhetipuri mitice), care ar putea servi la constituirea unui alt mit. De asemenea, este ironizată însăși repetiția unor motive, care obosește prin rotațiile sale rapide.

Povestirea *Fantastica și trista poveste a candidei Eréndira și a nesăbuitei sale bunici* este o amplificare și o problematizare a motivului sugerat în romanul *Un veac de singurătate*. Este vorba de istoria fetei din a cărei cauză a ars casa bunicii sale, în care locuiau împreună. Din acel moment bunica o vinde pentru a-și recupera pierderile.

Această povestire este un fel de proză brută intercalată cu imagini feerice de basm, care sunt unite prin umor. Relațiile dintre Eréndira și bunica sa nu se limitează doar la raportul dominație-supunere. Farmecul vieții de care este lipsită Eréndira învinge în unele dintre viziunile bunicii sale. Ciudată este relația dintre aceste personaje: cu cât mai mult este subjucată Eréndira, cu atât legătura lor devine mai strânsă. Violența schilodește nu doar corpurile, ci și sufletele oamenilor. Se formează un cerc închis între călău și victimă.

Aceeași tematică este abordată în romanul *Toamna patriarhului*, al cărui subiect, spre deosebire de cel al romanului *Un veac de singurătate*, se îngustează la biografia unui singur personaj. Societatea a născut un tiran, l-a înzestrat cu putere absolută, ca apoi să fie strivită de această putere. Tipul de relație e bipolar: dictatorul și „noi“, adică toate celelalte personaje, se contopesc sub un singur nume, constituind cea de-a doua parte a unității unei dictaturi. La fel ca și în *Pleava*, acțiunea are loc în jurul sicriului, iar cele trei monologuri interioare se transformă în polifonia poporului, care este neomogenă, cu diferite simțuri și păreri. În roman se suprapun două tipuri distincte de „noi“: cel de pe timpul dictaturii, care cuprinde anonimii timizi, încurcați în superstiții și mit, și cel din urma morții tiranului, care e

critic, revoltător și gânditor, acest tip contopindu-se la sfârșitul romanului cu vocea autorului.

Polifonia sonoră nu este spovedania poporului în fața unui personaj, ci în fața unei epoci, deoarece oamenii au început să fie orbiți de mitul creat de ei înșiși. Timpul acțiunii coincide cu distrugerea mitului dictatorului. Deși spulberat, mitul este capabil să renască, pentru că conștiința lui e vie. Totuși, spiritele renasc, corul polifonic râde de ceea ce credea anterior. Râsul biruie frica și cultul dictatorului se prăbușește. Poporul se purifică răsând printre lacrimi și deplângând jertfele dictaturii, inclusiv pe acel Om pe care dictatorul l-a omorât în sine.

Fabulosul este reluat de autor: apar minunile de basm, hiperbolizările calităților însoțite de umor, dar aici procedeul este mai pronunțat și mai „*obosit*“, iar substratul ideatic mai limitat.

Un alt roman garciamarquezian marcat de originalitate este *Cronica unei morți anunțate*, unde nu mai apare nici fantasticul, nici râsul, însă legătura cu operele precedente este evidentă. Fabulosul și râsul nu au dispărut, ci s-au retras la periferiile conștiinței autorului și într-un mod subtil ajută la conturarea planului ideatic.

La 27 ani după evenimentul dat, autorul abstract dorește să reconstituie întâmplarea printr-un mozaic al amintirilor. Acțiunea are loc într-un orașel cu o atmosferă ce amintește Macondo, dar și polifonia din *Toamna patriarhului*. După nuntă, Bayardo San Roman își trimite soția înapoi, în casa părinților ei, căci nu era virgină. Frații ei gemeni, Pedro și Pablo Vicario, au întrebat-o pe Angela care-i vinovatul. Ea le răspunde că este: „*Santiago Nasar*“. Din acest moment acesta este condamnat. Era oare vinovat Santiago Nasar? Nu se știe. E posibil ca Angela să-l fi numit pentru a-l salva pe adevăratul vinovat, cu speranța că frații săi nu vor întreprinde nimic față de cel mai bogat om din orașel. Acesta este nivelul faptic. Autorul îi dă însă o semnificație epică, ridică o cronică criminalistică la nivel de tragedie. Tragedia nu constă în uciderea lui Santiago Nasar și nici chiar în fatalitatea evenimentului, ci în faptul că, deși aproape toată lumea cunoștea acest lucru, nimeni nu l-a anunțat pe Santiago Nasar asupra pericolului ce-l amenință; ba mai mult, majoritatea oamenilor doreau să vadă acest spectacol, de aceea crima dată este receptată ca o catastrofă ce nu cedează celei care a nimicit Macondo.

*Generalul în labirintul său* este un roman structurat tot în jurul biografiei unui singur personaj. Deși este vorba de o personalitate istorică a Columbiei și chiar a Americii Latine, faptele reale îi servesc lui García Márquez doar ca punct de plecare, asemeni celor din biografia personală. Personajul principal este prezentat din momentul renunțării la putere până la sfârșitul vieții sale. Agonia — problema axială a romanului — este multiplă. Pentru intensificarea fenomenului intervine fabulosul dimensional, care creează sentimentul labirintic. Generalul face parte din categoria personajelor

garciamarqueziene, care sunt puternice, care au intenții, dorințe, dar care sunt privite într-un moment de continuu eșec, asemenea colonelului din povestirea *Colonelului nu are cine să-i scrie* sau a altor personaje pe care doar umorul le ajută să reziste.

*Dragostea pe vremea holerei* este o parodie a romanului sentimental, în care două personaje se întâlnesc la sfârșitul vieții, având în amintire scânteia dragostei întreținută de corespondența din tinerețe. Întâlnirea lor din final nu semnifică biruința iubirii, căci ceea ce se întâmplă este un joc secund al acesteia, o fotografie ce păstrează doar imaginea, însă nu și sentimentul, este o iubire incapabilă de a genera iubire, e o stagnare. Mai ales că obținerea ei vine din bucuria morții altui om. Florentino Ariza, naiv, așteaptă o viață întreagă moartea soțului Ferminei Daza, ca să poată fi cu ea. Fermina, fără a avea un sentiment deosebit față de Florentino, în urma constrângerii sufletești cauzate de mediocrul său soț (de altfel, toate personajele romanului sunt mediocre), dorește să fugă departe de această lume sau poate chiar de ea însăși.

Este sesizabilă inspirația livrescă, dar este un roman ce accentuează gama de sentimente garciamarqueziene. Iubirea acestei lumi nu corespunde veritabilului sentiment de iubire, fiind un simulacru al acestuia.

Romanul *Despre iubire și alți demoni* dezvăluie o nouă cale de cunoaștere a realității – lectura latentului. Conceptul de istorie este extins dincolo de limitele lumii manifeste. Fabula relevă soarta vitregă a Slavei Maria — fiica unui marchiz, abandonată din cauza pizmei nemărginite a mamei sale, tutelată de sclavii negri ce lucrau la bucătărie – care este sacrificată de către duritatea timpului în care trăia.

Dincolo de transparența fabulei, al cărei final letal fusese anunțat de la începutul scrierii, se impune reverberația poetică, care umple spațiul romanesc. Nararea se efectuează prin prisma unei trăiri în care se întâlnesc iubirea și durerea și transmite cititorului o lacrimă de regret, căci din cauza rigidității factualului lumina valorii nu este percepută.

**Olga Irimciuc**

**Aspecte comparativiste în critica lui  
Mihai Cimpoi**

Declarându-se tranșant un continuator al ideilor călinesciene, M. Cimpoi promovează o critică de factură eseistică, o simbioză fericită dintre aspectul artistic și științific, o critică ce mizează pe subiectivitate, căci “rostul criticii și istoriei literare, după cum demonstrează și formulează teoretic Călinescu, nu este de a cerceta obiectiv problemele aduse dinafară spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să se constituie structuri acceptabile. Criticul este, firește, un artist, un om cu vocație, care însă trebuie să

mânuiască și o anume tehnică, să aibă ocupații metodice. Primul semn al vocației este de a descoperi în fapte structuri noi, inedite...”[1, p.225].

Respectând “legile” criticii eseistice și fiind deschis spre lumea valorilor naționale și universale, M. Cimpoi se apropie de opera literară cu toată atenția și sensibilitatea necesară pentru a sesiza originalitatea discursului artistic.

M. Cimpoi a fost atras, îndeosebi, de culmile literaturii române și universale, căci doar acestea rezistă eroziunii timpului. Interpretarea operei clasice constituie pentru critic o **duminică a valorilor** (*Duminica valorilor* este, de altfel, și titlul unui volum de eseuri semnat de M. Cimpoi în 1989) – aceea continuă sărbătoare a receptării *semnificațiilor rezonante*, prin care capodoperele își câștigă locul în Eternitate. Aceste *semnificații rezonante* sunt aspectele valorico-simbolice evidențiate mai pregnant de o epocă sau alta. Căci o capodoperă ascunde întotdeauna o doză maximă de inefabil, dezvăluindu-i cititorului doar o parte din misterele sale. Dar, fiindcă literatura este asemenea limbii și gândirii, *energia*, și nu *ergon*, partea *luminată* (dezvăluită) este întotdeauna alta. De aceea “citirea (- aprecierea valorii) implică...introducerea operei și a autorului într-un câmp al referințelor actuale...”[2, p.4].

Merită atenție și aspectul comparativist al operei lui M.Cimpoi. Metoda comparativistă este considerată de critic drept una esențială în aprecierea valorii estetice a operei literare. Comparativismul adoptă o nouă perspectivă în exegeza textului literar, abolind metoda cronologică, deoarece operele notorii întotdeauna depășesc nexul axiologic al epocii în care au fost create. De aceea clasificarea conform principiului cronologic, deși operantă din punct de vedere didactic, trebuie privită cu rezervă.

M. Cimpoi consideră că metoda comparată este inerentă analizei critice, căci “a compara înseamnă a verifica valoarea și a pune în relief adevăratul profil creator al poetului”[3, p.285].

Studii de comparativistică sunt incluse, îndeosebi, în volumele *Cicatricea lui Ulyse* și *Duminica valorilor*. M. Cimpoi adoptă o perspectivă proprie în interpretarea capodoperelor literaturii universale. Niciunde, poate doar în eseul *Narcis și Hyperion*, criticul n-a fost atât de *poet* ca în aceste articole. Exegetul încearcă să descifreze inefabilul marilor opere printr-o nouă metaforă, căci doar prin mister poate fi explicat misterul și doar o metaforă revelatorie, ce sporește semnificația faptelor la care se referă, este capabilă să cuprindă esența discursului literar de o înaltă ținută. M. Cimpoi își intitulează articolele printr-o metaforă revelatorie pentru a-i descifra pe parcurs semnificațiile. Astfel, spre exemplu, articolul *Gogol și cele două fețe ale lui Ianus* (în *Cicatricea lui Ulyse*) ne invită în lumea carnavalescă a clasicului literaturii ruse. Aici totul este ghidat de jocul “întâlnirii de măști ascunzând aceeași esență sau, mai bine zis, aceeași lipsă de esență”, iar Hlestakov devine “un Don Quijote modern al Minciunii”, “regele unui carnaval al oamenilor fascinați de minciună”.



Stilul condensat al prozei cehoviene este definit poetic în articolul *Cehov în mijlocul sirenelor* (în *Cicatricea lui Ulysse*): “Cehov a știut a se sustrage cântecului de sirenă al ocazionalismului, îndreptându-se cu siguranță spre esențial, spre irepetabil, spre sublimul ce încapă în două–trei pagini, încât promisiunile celebrului nuvelist de a scrie și a publica un roman sunt cu adevărat anecdotice în contextul literaturii universale și al practicii încă atât de vii de a umfla peste măsură dimensiunile scrisului”[3, p.66].

Unul dintre misteriile artei dostoievskiene constă, după părerea lui M. Cimpoi, în următorul paradox: “Cu toată încordarea sa, gândul e liber la Dostoievski. E o libertate asemenea firului de iarbă în stepă, unde orizontul e perfect rotund și unde doar vânturile și soarele îi fixează prezența în natură”[3, p.33].

În articolele sale criticul privește omul secolului XX prin perspectiva concepției scriitorului analizat și viceversa – scriitorul prin perspectiva concepției omului modern. În eseul *Racine și neliniștile existențiale* (în *Duminica valorilor*) M. Cimpoi constată că “ceea ce ne desparte categoric de Racine este lipsa de siguranță, pierderea tăriei de a fi necruțători sub aspect etic față de noi înșine. Suntem ca și cum la jumătatea drumului de unde șanse de întoarcere spre adevăratul eu sunt mai puține. Ca și omul eminescian, omul racinean ne arată necesitatea de a ajunge la capătul drumului spre a putea trăi un timp circular și a ajunge, asemenea Iordanului mitic, la punctul de plecare, la eul *redat* sieși” [2, p.71].

Incursiunile criticului în literatura universală dezvăluie, prin intermediul metodei comparativiste, perspective noi în interpretarea literaturii române, dar, în același timp, au toate șansele să scoată în relief semnificații inedite ale operei analizate, nebănuite de cei ce privesc literatura respectivă din interior. De aceea M.Cimpoi – “poate singurul dintre literații basarabeni căruia îi datorăm judecăți originale, moderne, nu numai asupra literaturii naționale, dar și asupra literaturii universale”[4, p.152] – poate fi introdus în categoria exegeților români comparatiști, dintre care fac parte: A. Dima, Ed. Papu, Z. Dumitrescu-Bușulenga, R. Munteanu, M. Martin, L. Petrescu, M. Papahagi ș.a. Deși contribuția lui M. Cimpoi în acest plan este mai modestă decât cea a comparatiștilor cu renume, ea joacă un rol important în receptarea literaturii universale în Republica Moldova din anii 60-80 și, totodată, ajută substanțial la formarea gustului estetic al cititorului nostru.

#### **Referințe bibliografice:**

1. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1996.
2. M. Cimpoi, *Duminica valorilor. Cicatricea lui Ulysse, II*. Chișinău, 1989.
3. M. Cimpoi, *Cicatricea lui Ulyisse*, Chișinău, 1982.
4. S. Pavlicencu, *Receptare și confluențe. Studii de literatură universală și comparată*, Chișinău, 1999.

„Scrisul este rațiunea mea de a fi” zice poetul, prozatorul și criticul literar Emilian Galaicu-Păun în interviul acordat Cristinei Cârstea în paginile *Basarabiei* (nr.7-12 1999).

Emilian Galaicu-Păun sau, pe scurt, Em.Ga-P(e) [1] vine să umple „hăul” literar în poezia basarabeană „sufocată de o producție poetică de proastă calitate” [2, p. 4]. Poetul „levitează” deasupra lui, asumându-și rolul de a arăta cum trebuie să se scrie poezia „adevărată”.

Născut în satul Unchitești, comuna Cuhureștii de Sus la 22 iunie 1964 într-o familie de intelectuali, Em.Ga-P(e) își face studiile superioare filologice la Universitatea de Stat din Chișinău, apoi pleacă la Moscova, unde își scrie teza de doctor în filologie pe lângă Institutul de Literatură „M. Gorki”. În prezent, este redactor la revistele *Basarabia* (Chișinău) și *Vatra* (Târgu-Mureș).

Fiind invitat de Al. Cistelean să țină o rubrică la *Vatra*, Em.Ga.-P(e) este cel care aduce în România suflul (sperăm, plăcut !) al poeziei din Basarabia. Înalt apreciat de către critica literară de aici și de peste Prut, Em.Ga-P(e) nu și permite „luxul” de a culege laurii din plin, ci lucrează permanent la elaborarea unor cărți ce vor face istorie literară în patria sa.

Em.Ga-P(e) debutează în 1986 cu un volum prolific tributar tradiției în ale denumirii – *Lumina proprie* [3]. Cu toate acestea, volumul anunță o personalitate care se formează în ale scrisului cu o clar exprimată hotărâre de a cuceri muntele Everest al poeziei, dar nu pentru a se „așeza” pe el, ci pentru a mai pune o piatră pe vârf – o „lumină” – proprie, hotărâre ce o traduce în viață cu volumele ulterioare: *Abece-Dor* (1989) [4], *Levitații deasupra hăului* (1991) [5], *Cel bătut îl duce pe Cel nebătut* (1994) [6], *Yin Time* (1999) [7], cu romanul *Gesturi (Trilogia nimicului)* (1995) [8] și cu volumul de critică *Poezia de după poezie* (1999). Cel mai productiv an al lui Em. Ga-P(e) pare să fie 1999, când văd lumina tiparului cele mai „lucrate” cărți ale sale. Trebuie să mai menționăm că volumele lui Em.Ga-P(e) s-au bucurat, din plin, de atenția „mai marilor”. Dovadă este acordarea mai multor premii literare [9].

Apărută la Chișinău, la editura *Cartier*, cartea de eseuri critice ale lui Em. Ga-P(e) reprezintă debutul editorial al unui critic și teoretician al fenomenului mult discutat în cercurile literare de azi. E vorba de „postmodernism”.

Em.Ga-P(e), care a „trudit” asiduu ca redactor la revista *Basarabia*, în paginile căreia a publicat eseurile și articolele critice pe parcursul mai multor ani, a hotărât , în fericitul sfârșit, să-și adune textele sub o denumire și copertă unică. Titlul i-a pus unul care să caracterizeze starea actuală a

literaturii (în special, a poeziei) din Basarabia. Efortul critic al lui Em.Ga-P(e) e unul scriitoricesc sau, mai bine zis, „poeticesc”, întrucât Em.Ga-P(e) debutează și, mai apoi, se consacră ca poet, prin volumele sale ulterioare. El are totuși conștiința de sine a unuia care face parte din ceea ce s-a numit la noi „grup” sau „generație” de poeți care au renunțat la tiparele poetice tradiționaliste și au decis „să răspundă la întrebarea „Cum?”, nu „Ce?” (definitorie pentru toate generațiile postbelice. „Cum?” este „întrebarea pusă lumii (...) într-o interogare asupra scrisului”(Roland Barthes).Cei care au circulat decenii în șir pe șinele late ale întrebării „Ce?” (șine pe care se deplasa întreaga „literatură sovietică multinațională”) privesc cu suspiciune la cei care circulă pe șinele înguste ale întrebării „Cum?” (adică pe optzeciști – n.a.). Mai departe, Em.Ga-P(e) aduce un portret–robot al „poetului lui „Ce?”: acesta scrie tematic, cu subiect, la moment(-ul istoric), didactico-povățuitor, patetic, pe înțelesul cititorului, ușor de clasificat, utilizând limbajul ca mijloc de comunicare și nu ca scop în sine (...), mimetic, evoluționist”, „poetul lui „Cum?” e introvertit, mozaical, intensiv, ludic, încercând noi și diverse moduri de exprimare, utilizând limbajul ca scop în sine, livresc, „transnațional”, incomprehensibil decât în forma limbajului său (parcă pentru a ilustra teza călinesciană)” [10]. Însuși G. Călinescu, încă în prima jumătate a secolului trecut, a intuit: „Noi nu știm CE e poezia, ci CUM e”.

Vorbeam despre conștiința de sine ca optzecist a lui Em.Ga-P(e). Acesta încearcă, în paginile *Poeziei de după poezie*, o teoretizare și o caracterizare a fenomenului sau a generației de poeți din care face parte, strălucit. Cartea nu este de fapt altceva decât comentarea acestei noi vârste a poeziei românești din Basarabia. Pe lângă aceasta, Em.Ga-P(e) mai face și o clasificare sau „orânduire” a poezilor consacrați sau nu din ultimele decenii. Unicul prozator inclus în listă este Vasile Vasilache cu a sa *Poveste*. Ceea ce surprinde este faptul că autorul plasează exegeza sa la *Poveste* la început pentru a „scăpa” de proză și a se ocupa, cu predilecție, de poezie, domeniu ce îi este mult mai familiar. Oare să fie o întâmplare și faptul că însuși autorul are o singură carte de proză? Revenim însă la clasificarea susmenționată. Em.Ga-P(e) și-a structurat lucrarea în funcție de această clasificare. Cartea e construită în trei capitole mari (de fapt, ele sunt patru, dar al patrulea nu este altceva decât reluarea eseului *Poezia de după poezie*, publicat în *Basarabia* în 1995), deci e vorba de trei grupuri de poeți. Primul capitol, „Post-restant”, cuprinde articole exegetice la volumele de poezii semnate de Paul Mihnea, Gr. Vieru, N. Dabija, Leo Butnaru, I. Hadârcă, A. Țurcanu și T. Braga. Tot aici este inclus și V. Vasilache cu a sa *Poveste*. Ceea ce caracterizează poetica acestui grup este o lirică frustă, rectilinie, mimetică, extensivă, a simțirilor elementare (Gr. Vieru), firească și livrescă (N. Dabija), intelectualismul pronunțat (Leo Butnaru).

Cel de-al doilea grup de poeți este alcătuit în baza prezenței lor în volumul *Portret de grup*. Fiind aici inclus și însuși autorul *Poeziei*, capitolul poartă titlul de „Auto-portret de grup”. O dată ce autorul e unul din ei, poetica acestora îi este mai aproape și mai comprehensibilă. Însă Em.Ga-P(e) merge mai departe și-l include aici pe absentul în *Portret* Nicolae Spătaru.

Un al treilea grup de poeți cuprinde nume precum Eugen Lungu, I. Frunțașu, Ștefan Baștovoi, Mircea V. Ciobanu, L. Scurtu, Magdalena Curtescu și Mihai Vaculovschi. Capitolul îl denumește sugestiv și destul de transparent *Poetul promis*.

Fiecare studiu aparte este un prilej pentru autor de a aduce la cunoștința cititorului acestei cărți (e nevoie în cazul dat nu de un cititor obișnuit, ci de unul care să fie în stare să urmărească evoluția poetică de la un studiu la altul, să simtă ironia autorului, să deosebească în spatele textului propriu-zis un alt text - și anume cel prin care își exprimă autorul concepția sa proprie despre ceea ce trebuie să fie „literatură”) modul cum trebuie să se apropie de un volum de poezii sau altul.

Când își construiește articolul *Gama Do-major a poeziei basarabene*, Em.Ga-P(e) vrea să facă o legătură cu titlul acestuia, astfel textul său este el însuși o gamă. Fiind vorba de cea mai simplă gamă – do-major, - eseul începe cu nota „do” și continuă apoi, la fiecare alineat, cu notele următoare, până ce ajunge din nou la „do”.

În fond, cartea este o scurtă istorie a literaturii române actuale din Basarabia. Teza lui Em.Ga-P(e) vine să contrazică spusele unor contemporani de-ai săi precum că mediul postmodern basarabean e unul „inert, conservator și total neproductiv” [11]. Sperăm că poezii incluși în cartea lui Em.Ga-P(e) să dea dovadă de ingeniozitate și talent suficient pentru a contrazice o altă teză: că „peste poezii români din Basarabia a trecut Neantul” [12].

Să ne grăbim să ne „spălăm pe mâini. De literatură”, citându-l iarăși pe Em. Ga-P(e), care zice, la sfârșit: ”(...) nu ai dreptul să scrii o carte dacă nu le-ai citit pe toate. Fiindcă trebuie să poți să mai scrii cărți după ce le-ai citit pe toate”.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Vasile Gârneț îi abreviază numele
2. Vasile Gârneț, *Contrafort*, nr.11-12 1996.
3. Editura Literatura Artistică, Chișinău, 1986.
4. Editura Literatura Artistică, Chișinău, 1989.
5. Editura Hyperion, Chișinău, 1991.
6. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994.
7. Editura Vinea, București, 1999.
8. Editura Cartier, Chișinău, 1996.

9. E vorba de Premiul Ministerului Tineretului și Sportului din RM pentru volumul *Levitații deasupra hăului*; Premiul Uniunii Scriitorilor din RM, Premiul special al Uniunii Scriitorilor din România pentru volumul *Cel bătut îl duce pe Cel nebătut*; Premiul Uniunii Scriitorilor din R.M. pentru volumul de proză *Gesturi (Trilogia nimicului)*.

10. „Ca să se facă înțeleși, poeții se joacă, făcând ca și nebunii, gestul comunicării fără să comunice în fond nimic decât nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii”.

11. Vladimir Bulat, *Naufragiu sau regăsire* în *Contrafort*, nr. 11-12 1996.

12. Alexandru Burlacu, *Poezia basarabeană și antinomiile ei*, Chișinău, 2001.

### Aliona Grati | Variațiuni despre *spiritus loci*

Volumul „*Spiritus loci. Variațiuni pe o temă*” (Chișinău, *Gunivas*, 2001, 211 pag.) încununează cercetările Alinei Ciobanu centrate pe valorificarea spațiilor albe din istoria literaturii române din Basarabia. Studiul monografic reactualizează, după mai mult de o jumătate de secol, amploarea unui subiect de mare rezonanță în Basarabia anilor 20-30. Importanța investigației sporește o dată cu exploatarea spiritului local în cultura, mai pregnant în literatura de aici, de la 90 încoace. Etalarea acestui *spiritus loci* a constituit, în mod surprinzător, o condiție firească de înscriere a fenomenului autohton în contextul spiritual național. Autoarea urmărește procesul de evoluție și materializarea în timp și în spațiu a conceptului, de la programele și disputele literare până la reverberațiile acestora în creația literară.

Demersul exegetic dezvăluie formația unui critic cu lecturi serioase și cu dexteritate în mânăirea instrumentelor moderne de investigare. Coerența expunerii și capacitatea de *construcție* a textelor, obiectivitatea estimărilor într-un ansamblu mozaical, în care subiectele se raportează mereu la fondul problemei, probează competență și profesionalism. Ni se propune o viziune inedită asupra unui fenomen și a tribulațiilor lui într-o perioadă mai puțin cunoscută. Opiniile personale, argumentele și concluziile sunt la fel de convingătoare și dezvăluie atitudini strategice față de un subiect dinamitar, cu varii subtexte geopolitice și culturale.

Într-o perioadă marcată de contradicții, ciocniri, controverse între generații și oscilații între nou și vechi conceptul de *spiritus loci* capătă certe configurații. Evaluările arhivistice aduse în pagină de A. Ciobanu în primul capitol pun în lumină modulațiile acestei idei în publicațiile reprezentative ale timpului: *Viața Basarabiei*, *Cuget moldovenesc*, *Pagini basarabene*, *Itinerar*, *Poetul*, *Bugeacul*. Sunt trecute în revistă programele estetice și formele de materializare a acestora în promovarea fondului spiritual basarabean. Diversele puncte de vedere sunt expuse imparțial, subliniindu-se

contribuțiile protocroniștilor și ale sincroniștilor în elucidarea și argumentarea “teoretică” a „microuniversurilor specifice spiritualității și mentalității regionale”. În acest sens autoarea menționează: „Din această unitate specifică a contrariilor, aflate în permanentă confruntare, se desprinde specificul fenomenului cultural basarabean, caracterizat în ansamblu de asimilare și respingere, de izolare intermitentă și deschidere permanentă, de nostalgia trecutului național și de optimism visceral, stimulative în esență, dar și creatoare de confuzii și rătăcirii dogmatice”.

Capitolul doi, situat în raport teleologic față de primul, radiografiază ipostazele conceptului în creațiile celor mai reprezentativi scriitori basarabeni din perioada interbelică. Adepții protocronismului și sincronismului “se întâlnesc” în valorificarea fondului autohton. Această coeziune a contrariilor, înscrisă în ideea de *spiritus loci*, este definită de A. Ciobanu drept „un mod de *rezistență* (n.n.) seculară subterană în fața pericolului disoluției într-o mare cultură străină și a unei „conștiințe sporite de sine” a potențialului creator local”. Râvna de a impune un punct de vedere se manifestă în permanenta tendință a condeierilor de a se legitima, în consecință - de a edifica un act de identitate epocii respective. În acest context, creația literară apare ca un argument vizavi de o problemă incendiară și totodată ca o modalitate de autodefinire și autoafirmare. Astfel, opera literară a celor mai reprezentativi autori basarabeni este tratată prin prisma dialogului cu ideologiile dominante ale epocii. *Bildungsromanul* lui C. Stere este interpretat ca modalitate complementară de afirmare a spiritului revoluționar basarabean al “uriașului de la Bucov”. Proza lui Leon Donici este marcată de “transfigurarea” în manieră modernistă a tragicului din perspectiva unei lumi în derivă. Autoarea volumului *Spiritus loci*, prin argumentele formulate, extinde și precizează de pe poziții noi coordonatele antiutopismului scriiturii lui L. Donici, în special cea a dimensiunii religios-creștine. Autoarea are ambiția să vină de fiecă dată cu unghiuri noi. Astfel, poezia lui I. Buzdugan este reconsiderată în contextul unei Arcadii autohtone, polemizând cu convenția reformatoare, iar *Florile de pârlăoagă* ale lui Pan. Halippa edifică o poetică elementară specifică mesianicilor în cântarea pătimirii noastre. Chiar și Nicolai Costenco, despre care s-a scris atât de mult și cu competență, este tratat într-o lumină nouă. În primul rând, poezia lui a fost analizată în afara contextului, criticii scăpându-i tocmai organicitatea ideologului și poetului. Costenco este în epocă cel mai aprig și violent apologet al *fondului basarabean*. Prin regionalismul agresiv, infantil, primitiv, Costenco încearcă aventura originală a *arderii etapelor*, “sincronizându-se” în mod paradoxal cu arta lui Paul Gauguin. În opinia autoarei, se pare, poezia lui Costenco este surclasată de “teoriile” și revoltele *fondului basarabean*. În genere, A. Ciobanu pornește de la conceptele moderne ale poeticității, aplicându-le inspirat în decelarea unor începuturi de structuri poetice originale, cum e cazul cu Vl. Cavarnali, T. Nencev, M.

Isanos, G. Meniuc ș.a. Al. Robot, spre exemplu, în viziunea exegetei, este un *poeta artifex*, care sfidează canoanele lingvistice și stilistice, exultând într-o *poezie a imaginarului*. În ultimă instanță, valoarea poeziei este extrasă: *a.* din condiția eului poetic raportată la lume cu identificarea variatelor tipologii și modele și *b.* din limbajul poetic și convențiile lui. De regulă, A. Ciobanu raportează fenomenul cercetat la structurile liricii moderne. Între acestea, se remarcă structura baudelairiană și whaltwithmaniană. Totuși poezia basarabeană e populată preponderent de mesianici, orfici și prometeizi de origine romantică. Este discutabilă opinia autoarei în clasificarea poeziei M. Isanos. Criza eului poetic la M. Isanos este încercată doar în etapa experiențelor simboliste și expresioniste.

După A. Ciobanu, tabloul fenomenului literar basarabean se compune din „orientări conceptual și structural disjuncte, opuse, dar care, în mod paradoxal, se justifică și se completează reciproc”- protocronismul și sincronismul. Sondarea *fondului basarabean* este o soluție de integrare onorabilă în contextul culturii românești și universale, fapt ce justifică afirmația autoarei că literatura română din Basarabia în perioada interbelică s-a aflat într-o „dublă sincronizare”. Din această perspectivă, volumul este o tentativă temerară de abordare a unei probleme litigioase, mai ales în contextul politic din Basarabia de azi.

**Victoria Baraga** | **Despre un anume echilibru în tipologia figurilor mitice**

Vom aborda un aspect ce ține de confirmarea armoniei intrinseci a sistemului mitologic grec ce se reflectă printr-un anume fel de geometrie a arhetipurilor. Ceea ce ne propunem aici e să punem în evidență o anumită gradație în proporționarea principiilor masculin și feminin în lumea figurilor mitologiei grecești, ilustrând-o tipologic.

Se știe că una dintre trăsăturile definitorii ale mitului este dinamismul. El nominalizează desfășurarea unei înfăptuiri ce este impulsionată de un mister sacru. Arhetipul figurii mitice privit în unicitatea sa exemplară denotă o înaltă forță de simbolizare. Și pentru că mitul nu se supune unei gândiri logice explicate, iar o mitologie, cu atât mai mult, e refractară analizei, vom încerca să luăm ca instrument operant simbolul, și anume diada metafizică Yang-Yin.

Ființa umană conține în același timp principiul masculin și feminin. Iar fenomenul disimetriei în lumea fizică [1], prin prevalarea unuia dintre principii, determină polarizarea biologică. Deoarece obiectul cercetării noastre îl constituie figurile mitice și nu personajele romanești, vom ține cont de faptul că termenii biologici sunt o formă de exprimare a ontologiei mitice. Dar pentru că în spațiul mitologiei grecești atestăm un șir de arhetipuri care se diferențiază prin coeficientul predominării unuia din principii, le vom considera ipostaze ale ființării.

Vom începe cu situația clasică a polarizării elementelor Yang și Yin, în care se conturează tipul reprezentativ masculin sau feminin. Unul dintre exemple ar putea fi cel al cuplului familiar ca bunăoară cel dintre Zeus, care este zeul suprem al grecilor, fiind stăpânul Olimpului și al întregului Univers, și Hera, soția fidelă a acestuia, dar și de o gelozie răzbunătoare, care este “protectoarea intransigentă a căsătoriei, a femeilor măritate și a căminului conjugal” [2, p. 260]. Domnia lui Zeus este autoritară și de temut, acesta stăpânind fulgerele și tunetele, pe când Herei îi este atribuită protecția Lunii, Luna având caracteristici exclusiv feminine.

Tipologizarea principiilor masculin și feminin am putea-o ilustra și printr-o pereche erotică: Hermes-Afrodita. Hermes are multiple atribute. Călăuzitor al drumeților și al hoților, el este sursa câștigului neașteptat, fapt care îi determină pe unii să-l numească impropriu zeu al procreației și fertilității. Fiind volubil, este mesagerul lui Zeus, el face legătura dintre lumi. Pe de altă parte, este un zeu sapiențial care “a îmbogățit limba, a inventat literele, a instituit rituri religioase, a transmis oamenilor numeroase cunoștințe despre Providență, i-a inițiat în astronomie, muzică și alte arte”



[3, p. 6]. Cât privește semnificația falică a lui Hermes, deși secundară, este destul de elocventă în exemplificarea perechii erotice a Afroditei – zeiță a frumuseții, iubirii pasionale și a fertilității. Afrodita este născută din spuma mării, ea este zeița bucuriei, a naturii în floare, în acest sens ea se apropie de încântătoarele Grații. Din acest cuplu se naște Hermafroditos - făptura mitologică bisexuată, reprezentând în egală măsură sexele părinților.

În cadrul acestei secțiuni merită să atragem atenția la arhetipurile a doi frați care sunt o forma de ilustrare aparte a celor două principii. E vorba de Apollo, zeul grec al luminii solare, și sora acestuia Artemis – zeiță a luminii selenare. Și dacă Hermes reprezintă mai mult ingeniozitatea și nu forța, eroismul, curajul, Apollo este o figură tipic masculină. Fiind un arcaș de temut, zeul, în același timp, este un virtuos interpret. Muzica lui răsună ca o reflecție a ordinii divine în lume, de aici decurge și o altă trăsătură a sa - cea de cunoscător atât al lucrurilor ascunse, cât și al celor viitoare. “Apollo respinge lucrurile prea apropiate, refuză să devină prizonierul lor, respinge privirea estompatoare, contopirea sufletească, beția mistică și visul exotic” [4, p. 84]. Pornind de la acest ideal al distanțării, Apollo îndrumă omul “nu spre demnitatea propriei ființe, nu spre adâncurile propriei ființe, ci spre ceea ce e dincolo de persoana lui, spre ceea ce e de nestrămutat, spre formele eterne” [4, p. 84].

Există trăsături ce îi apropie pe cei doi frați, dar și altele ce le marchează polaritatea sexuală. Deși zeiță a vânătorii, Artemis mai degrabă ocrotește natura. Iar libertatea spirituală și distanțarea ca necesități ale împlinirii masculine, întâlnite la fratele său Apollo, la Artemis se transformă într-o libertate feminin-feciorelnică, ce reprezintă “natura liberă, cu strălucirea și sălbăicia ei nevinovată, cu neliniștea ei ciudată; natura aceasta e maternă și plină de o grijă delicată , dar în același timp e ca o fecioară autentică, inaccesibilă, dură și crudă” [4, p.86].

Și dacă Apollo este arhetipul virilității superioare, Artemis este cel al feminității sublime. Spre deosebire de Afrodita, ea nu cunoaște erotismul, chiar în dragostea ei pentru Endymion manifestându-se oarecum frigid.

Altă situație a proporționării ar fi cazul în care elementul principal depășește limitele arhetipului consacrat. Se observă un exces ce produce un raport asimetric. Ca modele ale acestei categorii pot servi Prometeu și Pandora. Prometeu este titanul răzvrătit împotriva lui Zeus. Până a fi glorificat ca zeu civilizator, care instituie industria focului, Prometeu, întâi de toate, a fost un rebel. Gestul lui ca act de nesupunere semnifică nesocotirea voinței zeului suprem, adică a ordinii lucrurilor. În răpirea focului, Prometeu a folosit un vicleșug, însă în esența sa actul său este violent, tocmai aici se manifestă excesul virilității masculine - în sfidarea regulilor cerești. Prometeu a oferit oamenilor un dar pe care ei nu-l meritau, nu știau să-i afle adevărata origine și prin aceasta reala valoare și menire. Astfel focul pe care-l descoperă Hermes, acest lucru prețios, va fi coborât pe

un plan inferior și va cunoaște o întrebuintare derizorie, vană. Din perspectiva evoluției hermetice, actul lui Prometeu generează degradația, el substituie focul natural cu o tehnică a focului – semn al folosirii artificialității în scopul utilului. De aceea Prometeu este considerat eroul productivității, al progresului și al efortului – munca apărând ca o consecință a conflictului dintre generațiile sau treptele divine.

Dezarmonia creată de Prometeu Zeus încearcă s-o compenseze prin plăsmuirea Pandorei, care din perspectiva pe care o urmărim este invers proporțională lui Prometeu, adică este dotată cu un exces de trăsături feminine. Afrodita îi dăruiește “frumusețe, patimă, putere de seducție”, Hermes “o inițiază în arta lingușirii” [2, p. 538], iar Zeus îi înmânează cutia ce conținea toate cusururile firii omenești, pe care după versiunea lui Hesiod o deschide însuși Prometeu. Pandora este interpretată de poet drept “etalonul ispitelor artificiale feminine” [2, p.538]. Prin Pandora se instituie nașterea prin procreație, de acum încolo omul va cunoaște suferința, îmbătrânirea și moartea. “Este un rău, dar un rău plăcut. Ea reprezintă fertilitatea, detestă sărăcia și nu se împacă decât cu abundența; dar, asemeni trântorului printre albine, ea este în același timp simbolul leneviei și delapidării” [5, p. 318]. Cele două figuri, fiind simetrice în substanță, la nivelul manifestării apar în raport de opoziție. Prometeu, care este simbolul randamentului, o concepe distrugătoare și nimicitoare pe Pandora - femininul ce întruchipează sexualitatea și plăcerea - ea apare ca o fatalitate, un blestem, căci frumusețea ei este neproductivă din punct de vedere economic [6, p. 154]. Speculația virilității se tratează prin speculația erosului. La ambele figuri observăm refuzul evoluției culturale în favoarea civilizației cu cele două aspecte: al producției și al consumului.

Următoarea categorie este cea care cuprinde figurile mitice cu o insuficientă manifestare a elementului ce determina sexul biologic. Aceste arhetipuri denotă o puternică simpatie față de sexul opus, ce se manifestă printr-o atașare și chiar, într-un anumit sens, o preluare a trăsăturilor celuilalt element. Vom lua drept exemplu pe Orfeu și Atena. Pe Orfeu îl cunoaștem ca pe un poet din mitologia greacă, căruia Apollo i-a dăruit propria sa liră. Totuși, dacă muzica lui Apollo ține și redă seninătate și structurarea lăuntrică a lumii, încântând pe cei ce admiră gândirea sublimă a lui Zeus, muzica lui Orfeu fascinează însăși natura, dezmoște spiritele și invită pe toți să participe la bucuria sufletului său. Orfeu este o figură ce nu aparține vieții active, vieții solare, ci respinge realitatea pentru a admira frumusețea. Prin al său eros, el însuflește și natura pietrificată, aduce pace celor învrăjbiți. Totuși, dacă Afrodita reprezintă și întruchipează armonia iubirii, Orfeu redă, re-prezintă - prin efortul creației - imaginea fictiv-artistică a iubirii. Erosul său este unul idealizat, ce se obține în urma atașării de imaginea iubirii, care, în fapt, a fost sursa nerespectării condiției puse de Hades și în consecință cea a pierderii definitive a soției sale Eurydike.

Absolutizarea iubirii, în cele din urmă, a fost însăși sursa morții sale: femeile trace respinse l-au sfâșiat în bucăți. Din cauza negării erosului normal și din cea a înlocuirii sexualității procreative prin actul creator, “tradiția clasică îl asociază pe Orfeu cu introducerea homosexualității” [6, p.163]

Suprimarea propriului sex și mimarea prin adorare a sexului opus le găsim ca o simetrie inversă față de imaginea lui Orfeu, la Atena. La fel cum lui Orfeu îi lipsește implicarea în evenimente, forța și curajul, Atenei îi lipsește muzica atât la propriu, cât și la figurat. Ea nu cunoaște nici sentimente, nici visare, nici plăcere a dragostei. Fiind născută doar din tată, ea nu cunoaște căldura maternă. Deși femeie, se comportă de parcă ar fi bărbat, este zeiță a acțiunii și a războiului. Fiind înzestrată cu îndrăzneală și voință de a învinge, cere bărbaților aceleași calități. Atena este o zeiță a faptelor victorioase, ea e senină și luminoasă, însă, spre deosebire de Apollo, este o zeiță a apropierei – înfățișându-se războinicilor, îndemnându-i spre luptă și legându-se sufletește de bărbați. În ceea ce privește înțelepciunea ei, ea se manifestă în “chibzuință și luciditate clarificatoare” [5, p. 57].

Prin refuzul de a se căsători și de a procrea, în favoarea unei lumi a faptei, Atena, la fel ca și Orfeu, reprimă propriul sex, realizând și re-rezentând ceea ce de fapt conține în mod implicit sexul opus.

Încă o situație a proporționării elementelor Yang și Yin, sau, mai bine zis, a lipsei totale de măsura e atunci când reprezentantul biologic al unui sex își neagă datul natural atât prin refuzul celui de sex opus, cât și prin viziunea utopică a posibilității de a fi Celălalt sau iluzia conștientizată sau nu a faptului că poți să fii Celălalt chiar mai reușit decât este el în realitate. Arhetipuri ale acestei disproporționări aberante le întâlnim în imaginea unor figuri mitice ca Narcis sau amazoanele.

Tânăr de o frumusețe rară, disprețuind fetele care-l adorau, Narcis este pedepsit de zeița Nemesis care nu făcea decât să supravegheze echilibrul în univers. Veghind aplicarea principiului delfic “Nimic prea mult” [2, p. 493], îl pedepsește prin a se îndrăgosti de propria-i imagine ce se reflectă în oglinda unei fântâni. Deși Narcis nu știa că imaginea pe care o admiră era în realitate propria sa imagine, el reprezintă un autoerotism. Iar autoerotismul e negarea veritabilului eros și nu trebuie confundat cu Iubirea absolută și imanentă. Imposibilitatea de a suporta separarea de subiectul erotic a fost cauza morții sale. Opus omului de acțiune, fără a avea dorul creației, Narcis trăiește din contemplarea frumuseții și din visare.

Correspondentul analog al acestui arhetip sunt amazoanele, populație mitică feminină. În cazul acestor femei războinice, teoria negării sexului opus este dusă la limită. Și dacă Narcis se caracterizează printr-o singularizare feminină cunoscând sentimentul unui vid neliniștitor, amazoanele se disting printr-o pluralitate cantitativă și printr-o activitate distructivă: “omorându-și copii de sex masculin, păstrându-și numai fiicele

și petrecându-și viața în exerciții militare și războinice” [3, p 41], amazoanele reprezintă imaginea mitică a feminismului - fenomen care în substanța lui este steril. [7, p. 95].

În acest studiu comparatist, succint și schematic, am încercat să ilustrăm, cu ajutorul figurilor mitice reprezentative, tipologia unui aspect din echilibrul geometrizat al sistemului mitologic grec, în speranța că vom revitaliza armonia latentă.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Mircea Florian *Recesivitatea ca structură a lumii*, București, 1987
2. Viktor Kernbach *Dicționar de mitologie generală*, București, 1983
3. Hermes Trismegistus *Corpus Hermeticum*, București 1998
4. Walter F. Otto, *Zei Greciei*, București, 1995
5. Jean-Pierre Vernant, *Mit și gândire în Grecia Antică*, București, 1995
6. Herbert Marcuse, *Eros și civilizație*, București, 1996
7. Vasile Lovinescu, *Creangă și Creanga de Aur*, București 1989

**Loretta Handrabura**

#### **Sisteme de gândire și coordonate spirituale în superstițiile românești**

Studiul superstiției și a credinței, în general, formează un domeniu de investigare pentru toate științele preocupate de studiul mentalităților sub diverse aspecte: etnologic, sociologic, psihologic, psihanalitic, mitologic etc.

Antropologul, bineînțeles, va scruta: ipostaze cu privire la fondul național de credințe și superstiții, dar și la cel universal impregnat în formele celui dintâi și invers; mecanismul formării acestora și circumstanțele determinante; specificul receptării fenomenelor și lucrurilor din jur, cât și potențele logico-intuitive ale omului superstițios; procesualitatea noțională a conceptelor; raportul rațional – irațional; sfera noțională a verbului “a crede”; delimitările operate între termenii *credință și superstiție* etc. Șirul problemelor ar putea fi continuat, cu certitudine. Noi am semnalat doar o parte dintre acestea, care pot fi elucidate în baza corpusului de texte *Credinți și superstiții ale poporului român* (1915), la care ne referim, elaborat de A. Gorovei, mai întâi de toate, într-o aceeași idee romantică de salvare a tezaurului spiritual al poporului ce mai păstra la începutul sec. al XX-lea “supraviețuiri” dintr-un trecut îndepărtat.

Subiectul culegerii tip corpus este, într-adevăr, foarte complex, dificil și mereu actual datorită faptului că explorează zonele “ascunse” ale spiritului uman. Omul contemporan se arată tot mai curios față de credințele și superstițiile depozitate în sistemul său de gândire și, implicit, în cel comportamental. Specialiștii, la rândul lor, continuă investigațiile predecesorilor dintr-o perspectivă interdisciplinară, sprijinindu-se - în cercetarea lor pe multiple eșantioane în ideea axării și “probării” studiului

teoretic pe date de ultimă oră. Fenomenul din urmă a cunoscut o frecvență uluitoare mai cu seamă în țările occidentale, iar lucrările realizate, pe care am avut prilejul să le consultăm în parte, sunt o mărturie certă a interesului pertinent și continuu în cercetarea acestei probleme, care ne preocupă deopotrivă și pe noi.

Pe cercetătorul de astăzi îl surprinde faptul că omul începutului de mileniu trei, emancipat și civilizată, continuă să creadă în superstiții și are un comportament magic. Patru mari probleme par să explice acest tip de comportament: gestația emoțiilor, slăbiciunile rațiunii, dificultățile cu care se confruntă orice societate și, în sfârșit, funcționarea ocultă a psihicului.

Analiza gândirii magico-religioase și, implicit, a comportamentului umanității arhaice demonstrează că omul a posedat o conștiință existențială față de Cosmos și de sine însuși. “Acolo unde Frazer vedea doar o “superstiție”, susține marele istoric al religiilor, exista de fapt, implicită, o metafizică, chiar dacă ea se exprimă mai curând prin mijlocirea simbolurilor decât prin utilizarea conceptelor: o metafizică – adică o concepție globală și coerentă despre Realitate, iar nu un șir de acte instinctive guvernate de o aceeași și fundamentală reacție a animalului real în fața Naturii.”

Prin urmare, domeniul superstițiilor nu poate fi definit altfel decât prin opoziție fie la religie, fie la cauzalitatea științifică și cea rațională. Și definiția superstiției este de asemenea greu de înțeles altfel decât prin opoziția la ansamblul de credințe și de practici care la un moment dat al timpului și într-un context cultural anume constituie sistemele ortodoxe dominante. Din acest considerent, *Larousse* (1958) o definește ca o deviere de la sensul religios, al cărei caracter irațional se poate extinde la alt domeniu decât cel sacru, iar *Petit Robert* (1970) – ca o atitudine religioasă considerată efemeră.

Și folcloristul român A. Gorovei a sesizat această atitudine religioasă excesivă atunci când constată că :“Într-adevăr, credința poporului nostru constă într-un mare fond de superstiții și nimic altceva, pe care le practică cu o adevărată religiozitate.”

Rezumând informația de mai sus, precizăm că antropologii, psihologii, istoricii și sociologii religiilor recunosc azi că credința nu se opune științei ca umbra luminii. Ideea că credința este opusă științei și se supune îndoielii, asupra căreia timp de un secol științele umane au funcționat, nu mai poate fi acceptată. *În raport cu știința, credința este logică chiar dacă ea n-a fost fondată obiectiv.* Astfel, noțiunea de raționalitate subiectivă este o analiză extensibilă a ideilor îndoielnice, fragile sau false ale credinței.

Explicația credinței ține de un anume comportament apropiat de cel al începuturilor umanității, manifestându-se în limitele impuse de anumite condiții sau constrângeri. Acestea au determinat apariția credințelor și superstițiilor colective și a celor individuale specifice fiecărei civilizații. În plus, deoarece superstiția face parte din om, din natura sa cea mai profundă

și cea mai intimă, este o certitudine că vom regăsi în ea urme din toate epocile istoriei pe care le-a parcurs.

Variabilitatea modurilor de a crede este bineînțeles determinată de cultură. Ne-am convins încă o dată de această relație, cercetând culegerile noastre românești despre credinți și superstiții și mai multe lucrări de specialitate din Franța și Elveția. Facem trimitere doar la câteva titluri străine de referință: *Dictionnaire des superstitions. Toutes les croyances et les pratiques particulieres, leurs significations, la façon de les conjurer* de Robert Morel și Suzanne Walter (1967); *Les superstitions populaires dans votre vie quotidienne, les plantes, les animaux* (Inspirées du *Dictionnaire des Superstitions et Traditions populaires de l'abbé, Migne, 1856*), Paris, 1990; *Le livre de Superstitions, Mythes, Croyances et Legendes*, Paris, 1995; dar mai cu seamă amintim de primul *Dictionnaire des superstitions, erreurs, prejuges et traditions populaires où sont exposées les croyances superstitieuses des temps anciens et modernes répandues surtout dans les population agricoles pastorales et maritimes* scris la 1856 de M. A. De Chesnel.

În planul realizării unor studii despre evoluția formelor de gândire ale poporului român, lucrarea folcloristului A. Gorovei rămâne sigur una de referință și din acest considerent o utilizăm drept instrument de lucru, deoarece cuprinde un material a cărui vechime se situează cu preponderență în secolele XVI – XIX. În plus, informația are o ascensiune până în timpuri imemorabile.

În baza acesteia reușim să stabilim coordonatele spirituale ale existenței strămoșilor noștri, fiindcă s-a demonstrat deja că fondul de credințe și superstiții definește viața lor religioasă și implicit pe cea cotidiană. Contribuțiile românești la acest capitol se identifică cu numele lui Ion Aurel Candrea, Aurel Cosma, Ernest Bernea, Gh. Pavelescu, Antoaneta Olteanu ș.a.

Deși credințele magice au fost neglijate și prigonite un timp din motive bine cunoscute, ele persistă, așa cum afirmam mai sus, și astăzi chiar în lumea modernă. Cele mai multe se păstrează în mediul familiei datorită femeilor care, după rezultatele sondajelor din trecut și curente, sunt „protectorii tradiționali” ai acestora. Deseori mai auzim expresii ca :”Bunica mea insista ca...” sau „După cum obișnuia mama mea să zică...” ș.a.

Unele superstiții sunt atât de populare încât au devenit parte componentă a limbii noastre și noi înșine ne surprindem spunând :”Bate-te peste gură!”, „Să nu fie de deochi!”, „Atinge lemnul sau nasturele” ori „Încrucișează degetele”, fără ca să punem cuvintele în acțiune. Acestea, ca și altele, cum ar fi împrăștierea sării sau a piperului, plimbările pe sub scară, încrucișarea cuțitelor sau agățarea potcoavei, rămân ca un gen suplimentar al credinței noastre naționale.

Bineînțeles că, în ansamblu, credințele și superstițiile au cunoscut indubitabil o alunecare din funcție - proces caracteristic pentru întreaga cultură populară. Astăzi adevărata semnificație a multora dintre acestea a

fost uitată. Predicțiile care odată anunțau moartea au ajuns să fie receptate ca simple cauze ale unei nenorociri; ritualul de aruncare a grâului peste mireasă, gest ce simboliza belșugul și rodnicia, a degenerat într-un pod de flori ce sunt aruncate peste ambii miri.

Popoare dintre cele mai diferite se întâlnesc în unele credințe și superstiții cum ar fi, spre exemplu, cele despre momentele cardinale din viața omului (nașterea, nunta, moartea) sau despre fenomenele meteorologice, fapt care ne conduce spre concluzia general acceptată că avem o moștenire comună.

Referitor la corpusul analizat, observăm că A. Gorovei include în subiectul vast al superstițiilor, ca și autorii, spre exemplu, ai dicționarului de superstiții din Marea Britanie, *prevestirile, vrăjile, înlăturarea farmecului, semnele rele, simbolurile, ritualurile și tabuurile*, sistematizându-le, de asemenea, în ordine alfabetică.

Pe lângă cele enumerate, autorul român înserează *credințe și superstiții bazate pe principiul similitudinii sau contaminării; cu substrat mitologic; biblic; adevărate; incantatorii; contravrajă ori contrafarmec; de anulare în general a oricărei puteri malefice; absurde; inexplicabile; umoristice; cu elemente de legendă și chiar practici magice.*

În continuare, ne propunem să reliefăm unele particularități ale acestora, pe care le-am dedus în baza exemplelor oferite de cartea lui A. Gorovei.

Ca frecvență, cele mai numeroase sunt credințele și superstițiile *magice*, între care delimităm două grupe mari. Prima răspunde principiului similitudinii (313, 331, 369, 381-383, 427-432, 509-516, 695, 2780 etc.), oferindu-ne explicații sau constatări despre un fenomen sau un lucru ca rezultat al raportului, de exemplu, dintre un obiect și o ființă, între care se stabilește o asemănare la diverse niveluri aplicabilă apoi în diferite relații și acțiuni. Iată câteva argumente: *Femeia însărcinată nu trebuie să treacă peste funie, că face copilul cu buricul încurcat pe după gât; nici nu trebuie să stea pe saci, că naște greu (427\*)*; *Fetele pun la codițe busuioc luat de la steagul bisericii, ca să se uite băieții la ele, ca la steag (441)*; *Mireasa dă soacrei ca dar o cămașă fără gură, ca să nu aibă gură-n casă (534)\*\** etc.

În primul exemplu avem două sisteme relaționale. Acestea se constituie între categoriile noționale *femeie însărcinată* → *trece funia* → *face copilul cu buricul încurcat* și în cazul al doilea între același agent din primul sistem → *să nu stea pe saci* → *că naște greu*. Observăm, așadar, că aceste categorii desemnează, de obicei, *un agent*, într-o anumită stare, cu un statut special sau alte condiții prin care se diferențiază de oricare alt agent al comunității. Acesta *acționează* conștient sau inconștient pentru a obține un *efect benefic* sau *malefic* în primul caz și aproape întotdeauna negativ pentru situația când el încalcă o interdicție, un tabu, altfel spus când se situează comportamental în afara universului său sacru, periclitanându-și securitatea existențială.

---

\* Cifrele indică numărul credinței sau al superstiției

\*\* Pentru exemplificări vom cita, în fiecare caz, câte 1-3 texte

Acțiunea întreprinsă de subiect se sprijină, la rândul ei, atât pe *releuri umane* cât și *materiale*. Acestea sunt literalmente suporturile cotidiene ale superstiției, furnizându-i argumentele cele mai concrete. Justificând-o material, ele întrețin credința în spiritul purtătorului ei.

Toate elementele, de la cel mai mic la cel mai mare, de la cel mai palpabil la cel mai diafan, formează releurile pe care o credință magică spirituală se sprijină material pentru a se explica. Pisica neagră care traversează strada înaintea noastră, numărul 13 de pe un calendar, cântecul cucului din spate, o înlănțuire de fapte cărora li se atribuie o semnificație și alte exemple formează repere concrete care, fiind descifrate, susțin o superstiție sau alta.

În ceea ce privește aportul uman, acesta se realizează, în general, prin intervenția unei persoane care „știe”, cunoaște sensul faptelor și actelor în materie de credințe și superstiții sau poate releva semnificația exactă a parametrilor observați și reușește să traducă mesajul lor.

Un alt aspect de implicare a unei persoane în fenomenul superstiției se referă la *poziția* acesteia. Ca urmare, individul se impune drept *element participant* la o credință de natură superstițioasă. În acest caz, el nu mai este un observator din exterior, ci direct implicat, fiindcă joacă un rol activ și motrice. Acesta-i musafirul care vine la o cină și se vede desemnat al 13-lea la masă; femeia care sparge o oglindă; bunelul care, fără să se gândească la urmări, se ridică pășind cu stângul; copilul care încrucișează cuțitele punând tacâmurile pe masă etc. Exemplele sunt multiple și au în viziunea superstițioșilor o dimensiune până la cea mai nebănuită semnificație.

Din demonstrația de mai sus deducem că mecanismul nașterii unei superstiții presupune *o necesitate (o cauză) → o acțiune → efecte*. Dinamica respectivă este valabilă pentru orice tip semnalat de noi în culegerea folcloristului.

Din grupa a doua de credinți și superstiții magice fac parte cele care au la bază principiul contaminării (348, 351-355, 719, 1824, etc.): *Întorcându-se cumnatul cu finul său deja botezat de la preot și intrând cu el în casă, îl pune pe masă, pe lâna unui cojoc de oaie, ca copilul crescând mare să aibă cinste cum are cinste masa în casa omului, să aibă noroc la oi, să aibă noroc la toate, câtă lâna are oaia, și să fie așa de norocos ca ea* (327); *Spre a face ca omul cărui îi place a sfădi, ocări și bate pe alții, să-și schimbe natura, este bine a lua o cămașă de a aceluia om, a lega mânecile ei la spate și a îmbumba gura cămășii până sus* (517) sau *Dacă părinții voiesc ca un copil născut să țină mai mult la tată, îl înfășoară când se naște într-o cămașă a tatălui său, iar de voiește să țină la mă-sa, îl înfășoară într-o cămașă a ei* (530).

Categoriile noționale ale sistemului relațional din primul exemplu sunt: *finul botezat → este pus pe masă, pe lâna unui cojoc de oaie →* pentru ca în urma contactului direct cu obiectele și lucrurile menționate, purtătoare de putere magică, în concepția superstițioșilor, să se producă acel transfer de esență definitorie, funcțională, de obicei, concretizată simbolic prin *să aibă*



*cinste cum are masa..., să aibă noroc la oi, ...la toate, câtă lână are oaia și să fie așa de norocos ca și ea.*

Semnalăm în această credință și două coordonate de natură etnografică românească. Ne referim mai întâi la ritualitatea spațială a obiectelor din interioarele țărănești, din care elemente separate atestăm și în aceste forme de gândire.

*Lâna, cojocul de oaie* ne plasează prin sec. XIII-XV cu aproximație, când păstoritul era îndeletnicirea de bază a poporului nostru, iar tradiția populară relevă particularități ale universului de oieri, idei și fapte de cultură ce denotă o viziune aparte asupra lumii și, implicit, valori spirituale specifice.

*Practicile magice* (423-426, 437, 458, 764, 824, 1141-1442, 1872 etc.) au la bază de asemenea un principiu sau altul. *Se crede*, notează Gorovei, *că spre a scăpa de durere de cap este bine a aduce apă neînceptută sau stropi de la moară, într-o oală nouă, a turna apoi într-o strachină și a o pune pe trunchiul unde se taie lemnele; apoi se ia o suveică, se moaie-n apă, și atingându-se cu dânsa fruntea, se zice: „Soarele-n apă, sănătatea-n cap”, și se aruncă înapoia capului, ceea ce se face cu trei surcele în nouă luni dimineața* (619).

Dacă credințele magice sau superstițiile ca fenomene de natură intelectual-afectivă *interzic* (380), *constată* (416), *explică*, *ne oferă un sfat* (943) *sau ne recomandă* o anumită acțiune, atunci practicile (423-426, 506, 823, 872) sau riturile magice (324, 325, 330, 1200) se explică în complexitatea lor prin aceea că pe lângă superstiție conțin obligatoriu și o acțiune. Ambele forme reprezintă moduri de concretizare a *viziunii magice*, în care superstițiile, credințele și obiceiurile magice ca elemente *vii* se încadrează într-un tot organizat, fără de care nu pot fi înțelese și apreciate în adevărata lor valoare.

Tot împreună formele amintite constituie, după cum observă just G. Pavelescu, *magia difuză*. Dar există și o magie privilegiată, vrăjile propriu-zise, care reprezintă individualizarea puterii magice. Amintim de această distincție aproximativă pentru a semnală că formulele unor superstiții comportă însemnele unor *vrăji* cum ar fi cea de mai jos: *Pentru ca paserile stricătoare să nu vatăme sămănăturile, se ia la lăsatul de post resturi de pe masă, și ieșind afară, se aruncă câte puțin în diferite părți, chemând o dată cu aruncatul pe rând fiecare neam de pasere să mănânce* (3400).

Deși fenomenul dat se manifestă sporadic, culegerea ne oferă și *credințe de anulare a forței malefice* de orice tip, ca aceasta „de plâns de prunc”: *Unii copii plâng noaptea; atunci se face seara de „Muma – Pădurii”. Se ține copilul în brațe și în umbra lui se dă cu toporul de trei ori, zicând: „Fugi nălucă, /prin preluncă, / prin răzor, / printre răzor, / că te tai cu ăl topor.”* (2492) sau chiar *contravrajă, contrafarmec*, care cuprind atât formula magică cât și acțiuni propriu-zise, precizându-se gestică, obiectele și substanțele utilizate. Relevant este exemplul 347, care recomandă: *De-ți intră broasca în casă, e semn că cineva ți-a trimis-o ca farmec, vrajă.*

*Atunci trebuie cu un băț să o dai afară și să zici: Du-te la cine te-a trimis, că la noi nu ești primită. Cu ce te-a trimis, dă lui, și de capul lui să fie.*

Eficacitatea magică este asigurată, în acest caz, dacă performerul - vrăjitorul sau descântătoarea - respectă o condiție *sine qua non*: cea de anulare a potențialității maligne prin repetarea exactă a actului inițial declanșator de boală sau orice insucces.

Unele credințe ne rețin atenția, precum ne-am convins, prin demonstrarea practică a teoriei despre suplinirea întregului prin parte și invers. Altele elucidează aspecte de interferență și interdependență dintre lucruri, obiecte, ființe și fenomene din universul magico-mitic. Uciderea unor animale, ne avertizează unele texte, declanșează stihia proprie mediului lor de viață sau chiar moartea unui apropiat al persoanei implicate. *Când ai omorî broaște, se pune ploaie* (350), iar *Când omori o broască, îți moare mama*, ne relatează credința nr. 351 și următoarea: *Celui care omoară o broască îi va muri o rudă* (352).

Apropiate ca semnificație de exemplele citate sunt și cele incluse de noi în grupul *meteorologice*. Gradul de credibilitate, în cazul acestora, înclină spre o demonstrație pseudoștiințifică în baza unor observații veridice, în mare parte, de unde și atitudinea mai puțin rezervată a omului contemporan față de mesajul lor, deoarece ele pot fi verificate. Din acest motiv, exemplele de acest tip formează clasa *credințelor*, deși nu întotdeauna ansamblul de elemente constitutive poate fi verificat, descifrat - cum e cazul textelor despre *vreme* de la pag. 261-269 - situație care, presupunem, determină procesul de alunecare din funcție și, implicit, de desacralizare. În final, acestea sunt incluse în clasa *superstițiilor*. Multe dintre ele comportă rămășițe ale unei viziuni asupra universului din timpuri imemorabile, încât nici specialiștii nu pot stabili semnificația lor inițială, unii dintre ei calificându-le eronat ca fiind iraționale.

Într-adevăr, o parte din credinți și superstiții (251, 263, 322, 341, 447, 461, etc.) nu pot fi explicate logic, ba chiar enunță idei absurde ca aceasta: *La copiii mici să nu li tai unghiile până la trei ani, că se fac hoți* sau nr. 380, 418, 520 ș.a.

Pierderea fondului magico-mitic, camuflarea lui, suprapunerea noilor concepte religioase și impunerea ca rezultat al acestor transformări evolutive inevitabile a noilor valori spirituale și simbolice reprezintă cu aproximație etapele de formare ale credințelor noi, pe de o parte, și de completare, creștere a numărului de superstiții, pe de altă parte, recunoscute și sub denumirea de *credințe magice*.

Superstițiile din fiecare epocă trădează fragilitatea și dezechilibrul, relevând incertitudinea omului într-un mediu care îl depășește, de unde și elementul de specificitate pe care îl comportă în fiecare perioadă istorică.

În continuarea ideii de mai sus, considerăm absolut importantă semnalarea unei realități care se impune în demersul analitic al fiecărui cercetător preocupat de abordarea științifică a acestor forme de gândire ale

omului de pretutindeni. Ne referim la uimitoarele mărturii sub *forme* multiple, din „țesătura” superstițiilor, ca tot atâtea expresii ale aceleași *insecurități* din toate timpurile, care, asemeni unui catalizator, alimentează necesitatea, fără întrerupere reafirmată, de a cunoaște și de a stăpâni pe cât este posibil traiectoria umană. Deoarece interesul pentru această profunzime în istoria omului constă, desigur, în manifestarea de date constante, se încearcă mereu o reconstituire sub toate aspectele a regimului politic sau a tradițiilor sociale din fiecare epocă. A îmbrățișa cu o singură privire mai multe zeci de secole presupune a cuprinde cu o acuitate deosebită adevărata dimensiune interioară a omului, a forței sale animalice în raport cu temerile sale cotidiene și neliniștile existențiale cele mai frecvente de-a lungul timpului.

Abrogând această conotație atemporală, superstiția reprezintă o oglindă a viețuitorului, în care se reflectă fragilitatea și dezechilibrul acestuia. În sfârșit, ceea ce leagă firul epocilor este cursa disperată și practică a omului care *crede în viață* și *respinge* cu toată ființa sa efemeră *moartea* ca sfârșit și finalitate existențială.

Acceptând ipoteza conform căreia prin credințe și superstiții omul primelor vârste, dar și cel de mai târziu, conferă existenței sale un adevărat sistem de referințe, pe care noi îl numim astăzi o „codificare”, ce furnizează atâtea definiții – suma acestora este direct proporțională cu cea a numărului de domenii ale vieții lor: de la vânătoare la război, trecând prin dragoste și călătorie, proprietate și lucru, justiție și medicină, artă și religie, fără a uita evident viața și moartea, numeroase credințe se interferează, ca atâtea fire invizibile, formând un scut securizant și liniștitor -, reușim să decodificăm parțial sau total ansamblul de valori reprezentative ale civilizației date. Or, acestea, în pofida progreselor remarcabile din ultimul secol, îl replasează în permanență pe om în contextul inițial al existenței sale atât prin dimensiunea magică, la care ne-am referit deja, cât și prin cea mitică, aflată în simbioză cu cea dintâi.

Exemplele din culegerea lui A.Gorovei, care cuprind ipostaze din viziunea mitică de altădată, sunt foarte puține. Cele atestate de noi fac trimitere, de obicei, la categoriile mitice sau la personaje ca *focul*, *Sfânta Lună* și *Sfântul Soare*.

Interdicțiile din textele de mai jos cu privire la comportamentul uman vizavi de potențialitatea pozitivă sau negativă a soarelui din diferite perioade ale zilei confirmă păstrarea câtorva elemente din fondul universal de credințe, poate chiar din *illo tempore*. *Nu e bine să mănânci în scăpatul soarelui, că faci bube la gură*, citim la nr. 374 sau *Să te scoli înaintea soarelui, căci e păcat să răsară soarele peste tine dormind* (3500).

Foarte expresivă din perspectiva relațiilor asociative, la care apelează omul culturilor prealfabete pentru a-și explica dinamica ciclicității diurne a celui mai impunător astru, este următoarea: *Se zice că soarele, în mersul lui, e tras până la prânz de doi bivoli; până de-amiază, de un bou; până de-*

*amiază îndeseară, de o căprioară, iar până la asfințit, de un iepure șchiop, apoi trece pe lumea cealaltă* (3506). Textul citat, ca și altele, ne elucidează alte două credințe ale gândirii mitice. Mai întâi reținem ideea armoniei dintre elementele constitutive ale universului (obiecte, ființe, fenomene, lucruri etc.), pe care o regasim frecvent în substratul unor basme fantastice, așa cum demonstrează V. I. Propp în exegezele sale de referință.

În partea finală a exemplului de mai sus se precizează existența Tărâmului Celălalt, care coexistă cu cel palpabil și vizibil - tărâm pe care omul încearcă să și-l supună. Puțin câte puțin, omul preistoric caută să domine vizibilul prin invizibil, se autodeclară „un dumnezeu” al tuturor lucrurilor și utilizează metode categorice, apelând la cuvinte și gesturi rituale pentru a obține realizarea dorinței scontate. Certitudinea sa de a acționa prin forța magică a cuvântului asupra unei puteri superioare se desprinde din enunțurile de tip *incantatoriu*: *Când vezi lună nouă, te adresezi la ea sărind în sus de trei ori și zicând: „Lună nouă, sănătos m-ai găsit, sănătos să mă lași”* (1935) sau *Când vezi crai-nou, de ești afară, să zici: „Sănătate în casă, și ploșnițele afară.” De ai asemenea podoabă în casa ta, ori de ești bolnav, să zici: „Crai-nou, crai-nou, / na un fedeleş gol, / dă-mi unu plin / roș ca călina, / gras ca slănina.”* (1937) etc.

Pe același principiu, de *in + cantio*, se sprijină și credințele cu funcție *terapeutică*. Unele dintre acestea se apropie ca formulă de descântece și postulează ideea că tratarea unei boli se poate realiza atât prin acțiunea directă a remediei populare – reamintim că superstiția, în esența ei, este receptată tot ca un remediu împotriva Marelui Necunoscut – dar și prin intermediul unui obiect implicat în obținerea medicamentului. *Luni dimineța, în săptămâna mare, după a brânzei, să pupi oala cu unt, că nu-ți vor mai crăpa buzele* (449), recomandă o credință din Vâlcea.

Alte condiții, amintite sporadic, ce asigură reușita scopului urmărit vizează respectarea unor „norme” de performare a practicii respective. Este vorba de timpul, spațiul, natura obiectelor și a substanțelor utilizate, precum și de comportamentul propriu-zis al „vindecătorului” și al „bolnavului”. Toate împreună comportă potențele obligatorii tratamentului, cunoscute de inițiați sau de un grup mai mare de superstițioși, și formează prescripțiile indispensabile oricărui “medicament”.

Delimităm în conținutul acestora, pe de o parte, *perioade sacre*, cum ar fi începutul de an (312), de săptămână, de sărbători, de zile concrete (286, 301); *locuri benefice*; *alimente sacre* (făina, sarea, „prune din ziua de Joia Mare sau perje culese de ziua Sfintei Cruci”, apa neîncepută etc.); *plante* ca busuiocul, 3 crengi de mălini (458) și altele indicate și în practicile apotropaice unde, pe de altă parte, sunt vizați *agenții malefici* (balaurul, strigoii, tricolicii, zmeii); *spații impure* concretizate prin „răspântia unui drum încrucișat” (498) sau „hotar” (1686); *intermediari nocivi* cum ar fi broasca, liliacul (363). *Lucrul slab* frecvent întâlnit la copiii nebotezați poate

fi alungat, ne indică o credință din Bucovina, cu „o zdreanță de lână neagră” și „afumătură sau lumină” (317). Se precizează astfel circumstanțele favorabile acționării acestuia, dar și măsurile de protecție, riturile propițiilor.

Atât în exemplele din urmă cât și în altele regăsim obiecte ce denotă însemnele, ocupația poporului nostru: fuior de cânepă (329); ață de cânepă (431); caierul (455); războiul de țesut (3366); stup (3624); vânat (2757) etc.

Unele animale (calul, porcul, broasca), păsări (ciorile, rândunelele, cucul) din spațiul nostru geografic sunt prezicătoare de bine sau de rău în concepția superstițioșilor. *Când ți-a venit buhaiul de s-a rîncâi la poartă, să te ații la vreun pericol* (420); *Când calul trage într-un loc unde începe să bată cu copita, să știi că dedesubt nu-i curat* (464); *Când cocoșul cântă în prag, au să-ți vie musafiri* (1005), ne avertizează o credință răspândită practic pe tot arealul românesc, dar și la alte popoare.

Și anumitor obiecte, lucruri le este atribuită funcția predicției, când acestea se manifestă neobișnuit în momente de o semnificație specială, cum ar fi în exemplul de mai jos: *E o prevestire înspăimântătoare că se rupe lumânarea mirilor în timpul cununiei: moartea* (1924). Identificarea lumânării cu existența tinerilor, care prin actul inițiativ al împărtășaniei și binecuvântării divine reintră într-o nouă categorie socială, demonstrează că omul religios, care se confundă și nu-l exclude pe cel superstițios, deoarece ambele forme spirituale de viață coexistă în toate timpurile, își creează un microcosmos al său în care elemente de orice natură comunică între ele prin valoarea simbolică atribuită de acesta. Exemplele de mai jos argumentează afirmația noastră, evidențiind totodată latura asociativă dintre un obiect sau lucru concret și o stare, un sentiment sau alt fenomen abstract. *Brâul simbolizează integritatea sexuală* (344, 345); *busuiocul – iubirea și uniunea* (441-444); *banii – norocul* (159-175); *fierul – sănătatea* (519) etc.

Valoarea simbolică a mai multor fenomene și lucruri de o vechime inconfundabilă se va perpetua până în creștinism, când se produce o triere a conceptelor precreștine și atribuirea de noi sensuri elementelor ce formează universul credinciosului. Ca rezultat, se formează credințe și superstiții ce reflectă o nouă viziune asupra problemelor existențiale și, implicit, cu noi figuranți și alt comportament religios. Un număr foarte mare dintre acestea relevă învățături biblice (310, 322-323, 490-491, 1069 etc.) sau cuprind chiar elemente de legendă cu un asemenea caracter, deosebindu-se de cele de natură laică (539, 706-708, 945, 2660 etc.). *Se crede, citim într-un astfel de exemplu, că în unele pete din lună se poate vedea urâcioasa scenă a uciderii lui Abel prin fratele său Cain* (1926) sau *Vârcolacii se zice că sunt câinii lui Dumnezeu, cari vor să mănânce luna, unde se află Cain și Abel* (4061). În asigurarea bunăstrării și a unui confort moral creștinul se bazează și pe intervenția sfinților de toate rangurile, pe care îi cinstește conform calendarului popular de peste an (213-218, 221, 224, 255 ș.a.).

În multe cazuri, cunoștințe de credință creștină se îmbină cu cele ce derivă din experiența cotidiană și reflectă valorile etice ale grupului dat (319), chiar dacă nu întotdeauna înțelegem just sensul. Ilustrative ca argumentare sunt cele despre *botez* (317-332).

Semnalăm de asemenea că observații veridice se îmbină cu elemente de credință majoră, cum ar fi în exemplele despre *buric* (427-436). Dimensiunea existențială a superstițiosului „creștin” se axează tot pe sacralitatea unui anume timp și spațiu. Despre respectarea acestora ne anunță chiar performerul, a cărui comportament alimentar în ziua de Duminică (372), săptămâna mare (384), de Paști (386) și în altele este unul special, ca și în efectuarea unor practici cotidiene unde se ia în considerare timpul de acțiune (nu Lunea, în zilele de post, Sâmbăta, Duminica; 392, 396, 521-21 etc.).

Și în credințele *biblice*, și în cele consemnate mai sus atestăm judecăți contradictorii. Vom demonstra printr-un singur caz. *Pomana* creștină, deși prin esența ei este benignă, comportă în viziunea credinciosului și valențe maligne. Actul propriu-zis poate asigura subiectului într-o altă viață bunăstare, anularea unor impedimente, dar poate avea și finalitate malefică chiar în viața pământească. Factorul determinant ține de obiectele, elementele, substanțele dăruite, de aceea în popor acestea sunt delimitate în două grupe: recomandate (3232) și contraindicate (343, 3355).

Cu observația din urmă, ne vom rezuma investigația ce ne-am propus-o. Cercetarea credințelor și superstițiilor poporului român rămâne mereu deschisă, fiindcă universul acestora este foarte vast și practic fără limite, asemenea spiritului uman. Este destul de dificil să elucidăm aspectele la care ne-am referit, epuizând multitudinea de nuanțe ce se desprind continuu atunci când încerci să scrutezi în esența acestui fenomen, a cărui persistență face să sfideze legile omenești și timpurile.

Cert este că superstiția există în fiecare din noi, deoarece ființa noastră adevărată, mai profundă decât noi înșine, rămâne totuși sălbatică și fricoasă, se protejează mai bine în ungherele sumbre ale lumii noastre interioare pe care o vrem de nepătruns. Tăinuită în interiorul fiecăruia, ea este o istorie între noi și noi, pe care specialistul din toate timpurile încearcă s-o rescrie aducând noi argumente în baza unor lucrări ale înaintașilor conștienți de valoarea unor asemenea instrumente de lucru cum ar fi culegerile.

### Referințe bibliografice:

1. M. Eliade, *Imagini și simboluri, Eseu despre simbolismul magico-religios*, Pref. de Georges Dumézil, Trad. de Alexandra Beldescu, București, 1994, p.218.
2. A. Gorovei, *Cruzimi*, Iași, 1921, p. 210.

Olga Șiscanu

Descrierea în romanul *Risipitorii*  
de M. Preda

Cu romanul *Risipitorii* se poate spune că M. Preda își modifică nu numai mijloacele de exprimare, dar și punctul de observație asupra materialului narat. Spre deosebire de romanele anterioare, stilul *Risipitorilor* se schimbă într-o oarecare măsură: un stil mai agitat, acumulativ, dominat parcă de dramatismul faptelor, când încerci să prezinți fantasma nevrozei, să sugerezi prăbușirea interioară, lupta cu o boală care îți atacă, înainte de orice, voința de a lupta. Faptele sunt privite acum de un ochi (sau cu un ochi) interior. Privirea nu vine din afara obiectului; vine din înlăuntrul lui tulbure, mișcător [4, p. 267].

Una dintre formulele compoziționale ale romanului *Risipitorii* o constituie descrierea, care posedă (în roman) proporții colosale și care constă în prezentarea succesivă a trăsăturilor și proprietăților definitive ale unui aspect real sau imaginar. Diversitatea descrierilor și coerența lor în cadrul macrocontextului reliefează măiestria autorului în sesizarea faptelor lingvistice.

Tabloul de ansamblu al descrierilor în romanul *Risipitorii* reprezintă o varietate, fiind atestate pe parcurs toate tipurile posibile de descrieri, unele de proporții (descrieri de interior, portrete), altele sumare (descrieri ale localității), altele chiar “aruncate” doar printre rânduri (descrieri de natură și itinerar).

Descrierile naturii sunt evidențiate cu accente mai puternice de lumină, culoare, sunete; altele însă trezesc sentimentul învăluit al unei liniști ca din alte lumi: natura pare a trăi prin ea însăși, când, de fapt, ea nu este decât expresia unei stări de suflet a eroului său, sau mai bine zis o proiecție, și o ipostază a eului artistic: “toată lumea dormea și parcă dormeau și împrejurimile, copacii bătrâni de prin apropiere și orizontul senin din depărtare” [2, p. 46]. Astfel pitorescul naturii reale determină și pitorescul expresiei verbale, întrucât epitetele și comparațiile domină acest tip de descrieri, dându-le un farmec incontestabil.

Treptat pe parcursul dezvoltării subiectului, autorul completează o informație inițială prin detalii noi, fapte sau întâmplări ce se produc sau sunt amintite. Astfel autorul recurge și la alte tipuri de descrieri, bunăoară, cea a localității, unde se desfășoară acțiunea *Risipitorilor*. Strategia de a reproduce descrierea geografică a localității pare într-un fel inovatoare, fiindcă ne prezintă cu subtilitate elementele etimologice: “pe întinderea câmpiei în mijlocul căreia cu multe sute de ani în urmă un cioban se instalase, întemeind aici orașul...”. La fel de interesantă este intenția autorului de a

utiliza lanțul eteronominativ – București, Capitala, orașul, marele oraș, câmpia – pentru a evita repetarea. După felul cum a fost descrisă localitatea, autorul ne-a sugerat că personajele locuiesc într-un oraș mare, aglomerat, cu o mulțime de posibilități de a trăi frumos, de a se distra, dar uneori lasă impresia de frică și atrocitate.

S-a evidențiat faptul că acțiunea romanului se desfășoară în orașul București, însă cadrul evenimentelor poate fi zugrăvit sub diferite aspecte, de exemplu într-un mediu mai restrâns cum ar fi interiorul. Obiectele ce înconjoară personajele literare, atmosfera, cromatica unui spațiu sunt inerente prezentării unui erou “văzut” de autor în toate subtilitățile existenței sale. Varietatea spațiilor în *Risipitorii* impresionează: de la odăile personajelor la saloane de spital, de la dormitoare la cabinete de serviciu; și dacă suntem tentați să observăm meticulozitatea descrierilor de interior atunci găsim, la intervale mari, dar care respectă rigorile coerenței unuia și aceluiași spațiu, dar în ipostaze absolut opuse: odată îngrijit și chiar perfect, altă dată cu “mobila plină de praf, o masă cu o pâine mâncată pe jumătate, un pahar de iaurt murdar, dubla chiuvetă plină până sus cu farfurii murdare, castroane cu fundul ars, pahare cu dungi uscate...”.

Concomitent cu descrierea interiorului apar *volens-nolens* personajele care într-o oarecare măsură sunt caracterizate de mediul în care activează, locuiesc. Trăsăturile de caracter și chiar fizicul protagoniștilor sunt urmărite de autor începând din copilărie și treptat completând și sugerând din perspective diferite fie comportamentul, fie schimbările survenite în organism la diferite etape ale vieții.

Tema romanului, care e parafrazată de Petre Sterian, caracterizează în majoritate personajele din *Risipitorii*: “Trecerea timpului pune pe chipul unor oameni și întâmplări un semn de întrebare atât de ciudat, încât, deși cunoști tu însuși omul și ai trăit tu însuși întâmplarea, ești cuprins de îndoieli: a existat cu adevărat omul acela și s-a petrecut chiar aievea meschina întâmplare cunoscută? Și dacă e adevărat, atunci care e înțelesul ei?” [5, p. 326].

Racordarea elementelor reale și a sistemelor semiotice implicate în construirea textului oferă scriitorului M. Preda posibilitatea de a se plasa printre cei mai de văză maeștri ai scrisului.

#### Referințe bibliografice:

1. M. Braga, *Destinul unor structuri literare*, Cluj, 1979.
2. T. Cartaleanu, O. Cosovanu, *Textul: Aspecte ale analizei lingvistice*, Chișinău, 1990.
3. Șt. Munteanu, *Introducere în stilistica operei literare*, Timișoara, 1995.
4. C. Parfene, *Teorie și analiză literară*, București, 1993.
5. M. Preda, *Risipitorii*, București, 1989.
6. V. Emanuel, *Introducere în teoria limbii*, București, 1992.



În lucrările de lingvistică cuvântului funcție i se atribuie diferite sensuri.

V. Gak relatează că polisemantismul este caracteristic pentru termenul *funcție*, deoarece unii cercetători pornesc în definirea funcției de la diferite opoziții ca: uzual/general, onomasiologic/semasiologic, formal-gramatical, lexico-semantic, semantic/formal-structural, sintactic/morfologic sau lexical [1, p. 6].

În sensul acesta se pronunță și L. Evstafeva, care este de părere că “polisemantismul este caracteristic pentru termenul funcție, întrucât acesta privește diferite sfere și niveluri” [2, p. 151].

În legătură cu funcțiile limbii și numărul acestora, notăm că în literatura de specialitate există diverse opinii. Pentru unii cercetători numărul de funcții este de trei-patru, iar pentru alții, ca S. Sârovatkin, el ajunge până la 25 [3, p. 25]. Cei mai mulți lingviști acceptă două funcții ale limbii: *comunicativă* – ca mijloc de comunicare între oameni și *cognitivă* - ca instrument al gândirii.

Roman Jacobson este de părere că din *funcția comunicativă* derivă următoarele: *emotivă*, *conativă*, *referențială*, *poetică*, *fatică*, și *metalingvistică* [4, p. 214-217].

Preocupându-se de această problemă, N. Sliusareva ajunge la concluzia că funcțiile care constituie baza limbii sunt: *comunicativă*, *cognitivă*, *emotivă* și *metalingvistică* [5, p. 20-21].

Limbii i se atribuie și alte funcții: *socială*, *logică*, *estetică* și *morală* [6, p. 102-106].

Referindu-ne la nivelul sintactic al limbii, în cele ce urmează punem în discuție *conceptul de funcție sintactică*, pentru care există și termenul ce nu-l preluăm – de *poziție sintactică* [7, p. 80].

În lingvistica clasică și în cea a ultimelor decenii termenul mai general de funcție are și alte înțelesuri: “*rolul*” unui cuvânt sau “*valoare*” și “*rol*”, mai rar “*sens (semantic)*” [8, p. 127].

Pentru a clarifica principalele înțelesuri ale termenului de funcție, pornim de la definițiile atât din lingvistica universală, cât și din literatura de specialitate română. Deși *conceptul de funcție* ocupă o poziție centrală în gramatică, definirea lui lipsește în unele dintre cele mai reprezentative lucrări de specialitate.

Definițiile *conceptului de funcție* diferă de la o lucrare la alta. Una dintre ideile existente în lingvistica universală și românească este că *funcția* apare acolo unde există o relație. De această părere este F. de Saussure, care, în loc de *funcție*, folosește termenul *valoare* și îl definește astfel: “La valeur respective des pieces depend de leur position sur l'echiquier, de meme que dans la langue chaque terme a sa valeur par son opposition avec tous les autres termes” [9, p. 125-126].

Reprezentanții școlii americane, începând cu Leonard Bloomfield, afirmă că “funcție înseamnă suma pozițiilor în care apare o formă lingvistică, distribuția ei.” [10, p. 185]. În sensul acesta, W. Haas înțelege prin *funcția* unui element lingvistic “vecinătățile în care apare ca parte a unor unități mai complexe.” [11, p. 52].

Galina Zolotova consideră că “funcția exprimă relațiile dintre unitățile sintactice.” [12, p. 9].

Unii lingviști germani, ca Peter Eisenberg, au aceeași părere: că funcțiile sintactice “sunt relaționale Begriffe” [13, p.57].

În lingvistica românească această idee apare la Sorin Stati: ”sensul pe care îl capătă un cuvânt ca urmare a plasării lui într-o anumită relație cu un alt cuvânt din enunț se numește funcție sintactică.” [8, p. 127]. În nuanțarea acestei idei Viorel Hodiș susține că “funcția sintactică este valoarea primită de o unitate drept consecință a relației sintactice realizate.” [14, p.42].

Considerăm că funcția sintactică apare în rezultatul relațiilor sintactice, numite și cu termenul, pe care îl utilizăm mai rar, de *raporturi sintactice*. Deoarece *funcția* nu apare acolo unde nu există relație sintactică, nu pot fi numite funcții sintactice *relațiile morfologice* (părțile de vorbire: substantivul, adjectivul, numeralul etc.) sau cele lexicale (sinonimele, omonimele, paronimele, antonimele). *Conceptul de funcție sintactică* este baza sintaxei și apare în urma unei relații care se stabilește între două unități, părți de propoziție și propoziții.

La nivel sintactic nu poate exista o structură fără funcții, fără relații sau fără unități.

Întrucât funcțiile sintactice sunt generate de relațiile sintactice, considerăm că este necesar să abordăm și problema capacității generative de funcții sintactice.

În lingvistica românească termenii “relație” și “raport” sunt întrebuințați ca sinonime totale. I. Diaconescu este de părere că ”relația în sens general, reprezintă așadar un raport” [15, p. 248].

În literatura de specialitate părerile specialiștilor sunt diferite atât în privința numărului raporturilor sintactice, cât și al relațiilor generatoare de funcții sintactice.

Unii cercetători consideră ca “singurul generator de funcții sintactice este raportul de subordonare” [16, p. 129].

De aceeași părere este și V. Hodiș, care susține că funcțiile sintactice sunt generate de relația de determinare sau de subordonare [14, p. 35].

Cei mai mulți lingviști menționează că relația de subordonare generează următoarele funcții sintactice: *atributul, complementul / circumstanțial și elementul predicativ suplimentar*.

Considerăm că raportul de subordonare generează funcțiile sintactice subordonate unui singur regent: *atributul, complementul propriu-zis, complementul circumstanțial, apozitia și funcția sintactică cu dublă subordonare - elementul predicativ suplimentar*.

În legătură cu *relația de coordonare*, există două puncte de vedere cunoscute: unii specialiști apreciază că *relația de coordonare* “ nu creează ierarhii sintactice și, în consecință, nu generează *funcții sintactice gramaticale*. Ea stabilește un simplu raport de succesiune logică.”[17, p. 30]. De aceeași părere este și Ion Diaconescu, care considera că “raportul de coordonare nu generează funcții”, de aceea unitățile sintactice angajate în acest raport apar ca purtătoare ale funcției antecedentului “[18, p.8-9].

În sensul acesta, Sorin Stati are un alt punct de vedere: “calitatea de “coordonat” aparține și ea conținutului funcțional” [8, p. 136].

În ceea ce privește *relația de coordonare*, suntem de părere că ea nu este generatoare de funcții, întrucât unitățile sintactice coordonate au aceeași importanță. În exemplul: Mama aranjase masa *repede* și *frumos*, relațiile de coordonare apar între unitățile sintactice care au aceeași importanță, în cazul nostru sunt părți de propoziție secundare și îndeplinesc funcția sintactică de *complement circumstanțial de mod*. Dat fiind faptul că *relația de coordonare* apare între unitățile sintactice care au aceeași importanță și nu creează ierarhii sintactice, ea nu generează funcții sintactice.

În lingvistica românească nu există unitate de păreri nici în privința *relației apozitive* ca generatoare de funcții sintactice. Unii cercetători [19, p. 36-45; 14, p.41; 16, p. 452] afirmă că există *relația apozitivă* și sunt de părere că ea generează funcții sintactice. Alți specialiști nu recunosc această relație și ideea că ea este generatoare de *funcții sintactice*[20, p.613].

Considerăm că *relația apozitivă* se încadrează la subordonare, întrucât are conținutul subordonării, adică funcția de *apozitie* depinde semantic “de un element al comunicării anterioare pe care îl explică.”[21, p. 120]. Deoarece *relația apozitivă* se încadrează la *subordonare*, ea poate fi generatoare de funcții sintactice.

Punând în discuție *relația de inerență* ca generatoare de funcții sintactice, notăm că, în gramaticile românești, ea cunoaște realizări variate. O discuție specială este necesară în legătură cu *subiectul* și *predicatul*, la care, spre deosebire de *atribut* și *complement*, trebuie să se facă distincția între nivelul propoziției și al frazei, unde *subiectiva* și *predicativa* sunt admise ca propoziții secundare. În cele mai multe lucrări de specialitate *relația de inerență* e considerată *relație de subordonare*. Această idee apare la Drașoveanu [22, p. 176] și a fost preluată și de alți lingviști.

Cercetătorii care sunt de părere că în limba română, pe lângă coordonare și subordonare, mai avem și alte tipuri de relații sintactice, afirmă că între *subiect* și *predicatul* este o relație “de inerență”, “alipire”, “încorporare” [20, p. 122].

Privitor la relația sintactică dintre *subiect* și *predicatul*, unii lingviști susțin că ea este de “egală dependență” [21, p. 123].

În limba română relația dintre *subiect* și *predicatul* este numită cu diferiți termeni: “de atașare”, “de alipire”, “de încorporare”, “de cuprindere”,

“de inerență” sau relație “de egală dependență”. Admițând pe lângă *coordonare* și *subordonare* și alte raporturi sintactice, considerăm că între *subiect* și *predicat* există o relație de tip special. Preferăm s-o numim *relație de inerență*, fiindcă subiectul conține datele esențiale ale predicatului și invers. *Raportul de inerență* generează funcțiile sintactice de *subiect* și *predicat*.

Considerăm că generatoare de funcții sintactice sunt: *relația de subordonare* și *relația de inerență*. *Relația de subordonare* generează funcțiile sintactice de *atribut*, *complement propriu-zis*, *complement circumstanțial*, *apozitie*, *element predicativ suplimentar* la nivelul propoziției și corespondentele lor la nivelul frazei. *Relația de inerență* generează funcțiile sintactice de *subiect* și *predicat*. Nongeneratoare de funcții sintactice este *relația de coordonare*.

Funcțiile sintactice se identifică în cadrul unităților superioare și anume: părțile de propoziție-în cadrul propoziției, iar propozițiile-la nivelul frazei. Funcția sintactică este o parte a unei unități mai complexe.

În sensul acesta, A. Isacenco înțelege prin conceptul de funcție “o calitate dependentă de un întreg dat de o propoziție în care unitatea respectivă e o parte.” [23, p. 92]. De aceeași părere este și C. Dimitriu, care a remarcat ca “funcțiile sintactice pot fi concepute numai în interiorul unităților sintactice divizibile” [21, p. 145].

Referindu-ne la limba română, menționăm că *funcțiile sintactice* pot apărea numai în interiorul propozițiilor divizibile în părți de propoziție și în cadrul frazelor divizibile în propoziții.

O altă constatare vizează clasificarea funcțiilor sintactice după importanța lor. Funcțiile sintactice care apar ca rezultat al relațiilor sintactice pot avea o importanță mai mare, fiind numite la nivelul propoziției - *părți de propoziție principale*, iar la nivelul frazei - *propoziții principale*.

Funcțiile sintactice mai puțin importante în interiorul unităților divizibile sunt numite la nivelul propoziției - *părți de propoziție secundare*, iar la nivelul frazei – *propoziții secundare*. Vorbind despre funcțiile sintactice *principale* și *secundare* de la nivelul propoziției și al frazei, este necesar să ne referim și la denumirile corespunzătoare ale acestora. Mioara Avram s-a ocupat în mod special atât de realizarea funcțiilor sintactice la nivelul propoziției și al frazei, cât și de corespondența lor [24, p. 141-163]. Funcțiile sintactice *principale* și *secundare*, aparținând la cele două niveluri, au denumiri corespondente. În limba română apar situații când pentru unele funcții sintactice nu există corespondent fie la nivelul propoziției, fie la nivelul frazei.

Despre inexistența corespondenței la nivelul propoziției și al frazei se poate vorbi în cazul *complementului intern*, care se întâlnește numai la nivelul propoziției, deoarece varianta *complementului direct* (pe care îl numim *complement direct-intern*) se exprimă numai prin substantive ce au același radical cu verbul determinat sau sunt “înrudite semantic” cu el.

Exemplu:” Dă-mă maică, unde trag, Să trăiesc *traiul* cu drag. (Jarnic-Bârseanu, D., p. 74)

O situație deosebită apare la funcția sintactică de *complement circumstanțial concesiv*, despre care lingviștii români au păreri diferite.

În gramaticile mai vechi ale limbii române, cum ar fi aceea a lui H. Tiktin, a lui Iorgu Iordan sau a lui Al. Rosseti, este analizată propoziția circumstanțială concesivă, dar nu se atestă existența unui *complement circumstanțial concesiv* [25, 26, 27].

Pentru a susține ideea corespondenței între părțile de propoziție și propozițiile secundare, I. Iordan [20, p. 142] acceptă și circumstanțialul concesiv la nivelul propoziției în exemple de tipul: Cazu la pat bolnav *de moarte* (I. Creangă, O., p.147).

Preocupându-se de această problemă și analizând exemplele citate în ediția a doua a Gramaticii Academiei ca: Cât de tânăr se păstrează. *cu tot părul alb*. (Cezar Petrescu, Î, II, p. 123) D. Crașoveanu este de părere că adjectivul *alb* trebuie considerat aici “parte integrată a complementului concesiv”, deoarece, dacă “adjectivul *alb* ar fi lăsat în afara ideii de obstacol învins, ar deveni absurd să se spună despre cineva că se păstrează alb *în ciuda părului*” [28, p. 280-281].

D. Crașoveanu consideră că “denumirea care trebuia folosită pentru cazurile în care un anumit complement se realizează printr-o secvență cuprinzând un detereminant obligatoriu, poate fi aceea de “grup al complementului” [28, p. 284]. Admițând că interpretarea de mai sus este convenabilă, suntem de părere că trebuie susținută ideea corespondenței între părțile de propoziție și propozițiile secundare, acceptând termenul de “grup al complementului concesiv”.

O problemă dificilă în sintaxă e și cea a identificării *funcțiilor sintactice*. În acest sens este necesar să apelăm atât la *conținutul (semantic)*, pentru care există și termenul ce nu-l preluăm “de informație semantică”, cât și la *formă* “informație gramaticală”. Luând în considerație principial *conținutul (semantic)*, înseamnă că anumite funcții sintactice pot fi identificate prin apelul numai la sensul lor. În asemenea situație se află *complementele circumstanțiale și corespondentele* lor la nivelul frazei. ”Iară Moartea răspunde *înădușit* din turbincă: - Iată-mă-s, Doamne, pusă la opreală.”(I. Creangă, O., I, p. 147).” *Acolo și-a făcut el cele patru clase primare*.”(Al. Vlahuță, D., p. 23).

Alte funcții sintactice pot fi identificate recurgând, în primul rând, la *formă* și, în al doilea rând, la *conținutul (semantic)*. Funcția unei unități sintactice poate fi identificată apelând, în primul rând, la *formă*, care poate fi reprezentată printr-o parte de vorbire sintetică sau perifrastică. Uneori *forma* are accepții diferite, însemnând că un termen (nume-subiect) guvernează alt termen (verb-predicat), căruia îi impune categoriile gramaticale de mod,

timp, persoană etc. "Țiganul mâna dondăniind înainte și învârtind deasupra capului un bici dintr-o vargă de corn."(C. Petrescu,Î, I, p. 265).

Alteori forma trimite la *valența obligatorie a verbului* (în cazul tranzitivității) pentru complementul direct sau complementul de agent (când e vorba de un verb pasiv). "Apoi *zvârle potcapul* deoparte, și la joc de-a valma cu noi, de-i pălălăiau pletele."(I. Creangă, O., I, p. 205).

Uneori un nume oarecare, indiferent de funcție, impune termenului guvernant categoriile gramaticale comune de: *gen, număr, caz*: "Iară privitorii, cu căciulele în mână, îi urau *drum bun*, ori încotro s-a întoarce"(I. Creangă, O., I, p.141). Funcțiile care se recunosc după *formă* sunt: *subiectul, predicatul, attributele determinative, complementele de agent și corespondentele* lor la nivelul frazei. În sfârșit, avem funcții sintactice la identificarea cărora apelăm în egală măsură atât la *conținutul (semantic)*, cât și la *formă*. Prin *conținut* și *formă* se identifică funcțiile sintactice de *complement direct și indirect* din propoziție și frază și de *element predicativ suplimentar* din propoziție și frază.

În limba română se recurge și la alte criterii care se dezvoltă între determinant (subordonat) și determinat (element regent). După termenul determinat pot fi clasificate următoarele funcții sintactice realizate la nivelul propoziției și al frazei: *attributele determinative, complementele propriu-zise, complementele circumstanțiale, elementele predicative suplimentare*.

După termenul determinat nu pot fi clasificate *subiectul și predicatul*.

Generalizând în legătură cu conceptul de funcție sintactică, notăm următoarele:

Funcțiile sintactice apar în rezultatul relațiilor sintactice.

Ele pot apărea numai în interiorul propozițiilor divizibile în părți de propoziție și în cadrul frazelor divizibile în propoziții.

Generatoare de funcții sintactice sunt: *relația de subordonare și relația de inerență*. *Relația de subordonare* generează următoarele funcțiile sintactice: *atributul, complementul propriu-zis, complementul circumstanțial, apozitia, elementul predicativ suplimentar* la nivelul propoziției și corespondentele lor la nivelul frazei, iar *relația de inerență* generează funcțiile sintactice de *subiect și predicat*. Nongeneratoare de funcții sintactice este *relația de coordonare*.

Funcțiile sintactice principale și secundare, aparținând la cele două niveluri, au denumiri corespondente. Pentru unele funcții sintactice nu există corespondent fie la nivelul propoziției, fie la nivelul frazei.

La identificarea funcțiilor sintactice este necesar să apelăm atât la *conținutul (semantic)*, pentru care există și termenul ce nu-l preluăm "de informație semantică", cât și la *formă* sau "informație gramaticală".

### Referințe bibliografice:

1. В. Гак, *К типологии функциональных подходов к изучению языка* // Проблемы функциональной грамматики - Moscova, 1985.

2. Л. И. Евстафьева, *Особенности функционального подхода* // ДВШ, Философские науки - Moscova, 1977, nr. 5.
3. С. Н. Сыроваткин, *Значения высказывания и функции языка в семиотической трактовке* // ВЯ.- Moscova, 1973, nr. 5.
4. Roman Jakobson. *Essais de linguistique generale.* – Paris, 1963.
5. Н. А. Слюсарева *Проблемы функционального синтаксиса современного английского языка*, Moscova, 1981.
6. Maurice Dessaites. *Recherche linguistique et enseignement.*-Gembloux, 1971.
7. Valeria Guțu Romalo, *Sintaxa limbii române*, București, 1973.
8. Sorin Stati, *Noțiunea de “funcție” în gramatică*, LL, nr. 14, 1963.
9. F. Saussure, *Cours de linguistique generale.* – Paris, 1969.
10. L. Blomfield, *Language.*- New York, 1950.
11. W. Haas, *Zero in Linguistik. Description in Studies in Linguistic Analysis*, 1962.
12. Г. Золотова, *Очерк функционального синтаксиса русского языка*, Moscova, 1973.
13. Peter Eisenberg, *Grundriß der deutschen Grammatik.*-Stuttgart, Weimar, 1994.
14. Viorel Hogiș, *Dintr-un viitor lexicon de terminologie sintactică funcția*. St UBB, 1976, p. 42.
15. I. Diaconescu, *Sintaxa limbii române.*-București, 1995.
16. I. Diaconescu, *Probleme de sintaxă a limbii române actuale* - București, 1989.
17. G. Galichet, *Metodologic gramaticale*, Etude psihologique des structures, II-eme edition revue et augmentee.- Paris, 1963.
18. I. Diaconescu, *Câteva observații asupra funcțiilor sintactice* // Limba și literatura, vol.III-IV, București, 1993.
19. M. Mitran, *Despre apozitie și raportul apozitiv*, LR, XII, 1963, nr. 1.
20. Iorgu Iordan, *Limba română contemporană.*-București, 1956.
21. C. Dimitriu, *Gramatica limbii române explicată.*-Iași, 1982.
22. D. Drașoveanu, *Despre natura raportului dintre subiect și predicat* // Cercetări Lingvistice, 1959, nr.3.
23. A. Isacenco, *Slovo o veta. // O vedeskem poznani saudovich jazuku.* Praha, 1985.
24. Mioara Avram, *Despre corespondența dintre propozițiile subordonate și părțile de propoziție* // SG, I, 1956.
25. H. Tiktin, *Gramatica limbii române*, București, 1945.
26. I. Iordan, *Gramatica limbii române*, București, 1937.
27. Al. Rosetti, *Gramatica limbii române.* București, 1943.
28. D. Crasoveanu, *Din sintaxa părților de propoziție* // LR, 1972, nr.4.

#### **Izvoare literare:**

1. Jarnik – Bârseanu D. – I. Urban Jarnik și A. Bârseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, Brașov, 1895.
2. Creangă, O. I. – I. Creangă, *Opere*, vol. I, București, 1970.
3. Vlahuța, D. – Al. Vlahuța, *Dan*, București, 1993.
4. Petrescu Cezar, Î. I – C. Petrescu, *Întunecare*, București, 1992.

Angela Sângereanu | Romanul *Insula Sagalin* de C. Stamati-Ciurea

Activitatea lui Constantin Stamati-Ciurea se încununează, spre sfârșitul vieții, cu romanul *Insula Sagalin*, apărut în anul 1894, la Cernăuți, la tipografia lui Silvestru Morariu. În acest roman s-au condensat și s-au manifestat potențele de prozator ale lui Stamati-Ciurea, pe care autorul le-a anunțat, într-o formă sau alta, în schițele și povestirile sale anterioare.

Romanul clasic românesc a cunoscut, după cum se știe, câteva încercări meritorii: *Tainele inimii* de M. Kogălniceanu, *Ursita* de B. P. Hasdeu, *Ciocoii vechi și noi* de N. Filimon. Opera lui C. Stamati-Ciurea nu continuă direct aceste încercări, deoarece el venea, în multe privințe, din alt mediu literar, reprezentând un alt tip de roman și un alt tip de probleme. El nu cadrează pe deplin nici cu prozele mai apropiate de la sfârșitul secolului; *Moara cu noroc* (1881) și *Mara* (1894) de Ioan Slavici, *Viața la țară* (1894-1895) și *Tănase Scatiu* de Duiliu Zamfirescu, *Hagi Tudose* (1887) de B. Ș. Delavrancea etc. Romanul lui C. Stamati-Ciurea se întâlnește cu ele doar mai mult în plan cronologic și la nivelul unor secvențe umane limitate. *Insula Sagalin* venea din alt context, istoric și literar, aducea cu sine un alt registru tematic, cât și o altă structură. Gheorghe Bogaci îl califică drept primul roman polițist în literatura română: “Acțiunea principală a romanului și, mai ales, a eroului principal, Dimitrie, se desfășoară pe un fundal revoluționar. Dar în întregime romanul este scris de pe poziții progresiste, cu o vie compătimire față de exilații politici ai Rusiei țariste” [1, p. 429]. Concluzia cercetătorului chișinăuian consună cu cea a lui Petre Haneș: *Insula Sagalin* este cel dintâi roman polițist al nostru, dacă nu și singurul. Nu-i lipsește tehnica genului, nu-i lipsesc procedeele caracteristice. Opera ne aduce în ținuturi misterioase și creează împrejurări cu eroi detectivi și polițiști, ca în cele mai tipice romane polițiste” [2, p. 476].

Scene din acțiunile revoluționarilor teroriști le-am mai întâlnit în creația scriitorului; de exemplu, povestirea *Viața distrusă* (*Разбитая жизнь*, Odesa), reluată ulterior în volumul *Caleidoscop literar* (1895), cu titlul *Victima veacului*. Autorul revine și în roman asupra acestor probleme, conjugându-le însă cu multe altele - sociale, morale, intime etc. Descindem cu subiectul romanului în depărtata Siberie, pe malurile Amurului, într-un mediu nou și necunoscut, cu semnele distinctive ale unui topos deosebit, dar și cu elementele unei ambianțe social-politice speciale.

Vom aminti, înainte de a insista analitic asupra romanului, că motivul-axă l-am mai întâlnit în literatura sfârșitului de secol. Ne gândim, înainte de toate, la narațiunea lui A. P. Cehov *Остров Сахалин*.



Interesul esențial al ambelor scrieri se concentrează în jurul câtorva probleme: nu lupta revoluționară (cum s-a afirmat uneori), ci existența omului în față cu monstruoșitatea lumii, avatarurile odioase într-un regim de supunere necondiționată, de dependență și oprimare, altfel zis, nelibertatea omului. Și un scriitor și celălalt au văzut în *Insula Sahalin* un univers închis, înăbușitor pentru existența omului, un simbol al închisorii, al limitărilor sociale. Setea de evaziune a celor ce se zbat să fugă de aici echivalează, astfel, cu setea de libertate - și asta este încă una din axele celor două scrieri.

Ambele lucrări au la bază niște conflicte sociale, la scriitorul rus acestea fiind mai adânci și mai puternic nuanțate. Cehov a prezentat faimoasa insulă ca pe un autentic infern; nu întâmplător s-au făcut analogii între cartea lui Cehov și *Însemnările din casa moartă* (*Зануку из мертвого дома*) de Dostoievski [3]. Și V. Gaiduc, într-un alt cuvânt care însoțea scrisoarea lui Cehov, sublinia că “Universul exilaților și al exilului apare, sub pana lui Cehov, ca un autentic infern. Specificul acestui tablou rezidă în faptul că scriitorul nu-și concentrează atenția asupra manifestărilor de cruzime și sadism, el aproape că trece pe lângă cauzele psiho-patologice ale crimelor, ale exceselor de samovolnicie și asupra” [4, p. 250]. Cu atât mai dramatică este situația când obișnuitul, cotidianul este de un dramatism care nu mai pare a fi excepțional. “Ceea ce în Rusia este oribil, aici este un lucru obișnuit”, menționează prozatorul rus.

Constantin Stamati-Ciurea a subliniat și el dramatismul unor vieți traumatice și deformate, doar că a demonstrat acest dramatism prin viața unor personaje în acțiunea epică.

S-ar mai cere menționată maniera (formula) narativă, și ea diferită la ambii scriitori (nu ne referim la calitatea artistică a scrierilor). Informându-se multiplu asupra fenomenului investigat, pentru a putea spune un cuvânt drept despre el, Cehov a folosit totuși narațiunea obiectivă, detașată, relatând cu ton grav și în aparență impasibil, fără sentimentalism și fără să-și arate prea evident emoțiile.

În *Insula Sahalin* călătorul-povestitor, observatorul și interpretul este, evident, autorul însuși, dar faptul acesta nu scade ponderea elementului obiectiv: autorul organizează materia subiectual în așa fel încât cititorul să tragă singur concluziile despre starea de lucruri evocată. Și dacă anii 1888-1894 sunt timpul dominației absolute a narațiunii obiective în proza lui Cehov [5, p. 87], apoi și *Insula Sahalin* se pretează acestui calificativ. Scriitorul basarabean, dimpotrivă, nu-și ascunde atitudinea față de cele evocate, apreciindu-le în digresiuni discursive, uneori emfatice, dar în care se conține întotdeauna atitudinea autoricească. Cehov cel din anii 80-90 a renunțat la moralismul abstract și la tot felul de utopii: mai mult decât altă dată, el pornește, în această perioadă, de la observarea concretă a vieții, încercând să găsească acolo, în realitate, răspunsuri la întrebările care-l preocupau. Povestirile lui evoluează, astfel, spre un conținut-social istoric

adânc, spre înțelegerea și interpretarea mai profundă a adevărului vieții, doar că “acum, în anii 90, acest criteriu - adevărul vieții - devine mai semnificativ, mai evident, mai pregnant exprimat” [6, p. 116]

De o structură simplă, (6 capitole și o introducere), romanul lui Stamat-Ciurea diferă de lucrarea amintită a lui Cehov și prin formula narativă, și printr-o atitudine specifică față de problemele abordate, și prin structură. Episoadele, deși nu totdeauna sunt suficient de organic articulate, pun în evidență disponibilitatea narativă a prozatorului. În timp ce scriitorul rus își verifică informațiile în cele ale exilaților, Ciurea le materializează într-un subiect pe alocuri puțin credibil, în situații și întâmplări pline de neprevăzut.

Privit în contextul creației lui Stamat-Ciurea, romanul este dincolo de nivelul de realizare, la care vom reveni pe parcurs. În primul rând, romanul dovedește că scriitorul s-a ambiționat să cuprindă aproape toate speciile epice: după ce am vorbit despre schițele, povestirile și paginile memorialistice ale scriitorului, nu este lipsit de interes să constatăm că el și-a încercat până și în sfera romanului.

Romanul probează că scriitorul nu s-a limitat la subiectele naționale și că nu a fost prizonierul unei singure formule - el a încercat și alte structuri decât în schițe și povestiri, a apelat la elementul documentar, a împletit elementele de ficțiune artistică cu trimerile (referirile) la realul concret-istoric. Totodată, vom consemna și certe linii de continuitate în creația scriitorului: altul decât scrierile lui anterioare, romanul preia totuși și unele motive, și unele atitudini deja cunoscute, și unele modalități.

În roman, autorul a încercat să ne demonstreze, pe măsura talentului său, mecanismul social, absurd și ostil, funcționând pe baza câtorva criterii rudimentare și dirijând implacabil viața oamenilor. Multe scriitorul nu le-a înțeles sau le-a interpretat greșit, dar el a respins sau a dezaprobat, și de astă dată, mințile obtuze și sufletele bolnave, s-a arătat întristat de abuzurile celor potentați, a strecurat, în cugetările sale, aluzii la justiția timpului, la abuzurile administrației, la ofensiva împotriva spiritelor libere. Unul dintre elementele care definește mesajul romanului său este tocmai atitudinea critică față de realitățile social-politice ale timpului. Totodată, autorul abordează problema condiției umane; prin Dimitrie Untilov și Sofia Carпов, prin alte personaje din roman, scriitorul ne arată destinul omului social într-o lume dominată de interese mercantile și de josnicia egoistă. “Ar fi interesant, notează autorul, să ne ocupăm de acești osândiți de lege, izgoniți din societate și, ridicând un colț al giulgiului cu care codul penal i-a acoperit, să vedem mai aproape existența acestor pariași în toată grozăvia exilului, în toată mărimea ticăloșiei lor. Nu sunt ei oare aruncați de țărmurile depărtate, precum odinioară la romani osândiții se aruncau în peșterile fiarelor sălbatice?” [7].

Am citat din introducerea în care scriitorul își definea scopul și intențiile. Tot aici vom afla multe alte reflecții cu caracter diferit - despre istoria vieții

celor exilați, despre condițiile mizere în care își duc traiul, despre pedepsele cu moartea, despre osândiți, pe drept și pe nedrept, la ocnă. Autorul continuă prin a descrie așezarea geografică a bazinului Amurului, evocă obiceiurile și credințele ghiliacilor. Starea grea și jalnică a exilaților îi trezește autorului compasiune: “După încredințările multor martori oculari, mizeria acestor exilați este nedescriptibilă. Nu o dată, în timpul frigului celui mai mare, ei umblă pe drumuri abia îmbrăcați în haine atât de rele, încât se vede trupul lor uscat și hămesit de foame” [7, p. 31].

Prefața înainte se încheie în felul ce urmează:

“Mă opresc cu modesta mea prefață, temându-mă să nu obosesc atenția cititorului, care poate va găsi în acest mic uvraj câteva scene patetice din existența acestor exilați din lume și îngropați de vii într-un colosal mormânt, în care pică nu o dată și mulți nevinovați împinși în el de soarta ce i-a prigonit” (p.34).

Imaginea cehoviană a infernului devine, aici, imaginea “colossalului mormânt”.

În conformitate cu evoluția sensurilor (“subiectului”), romanul se divizează în două părți: în prima parte este reflectată viața Rusiei, iar în cea de a doua este urmărită viața eroilor de peste hotare. Tocmai în acesta din urmă, afirmă cercetătorii, autorul “pare să fi plătit tribut literaturii de aventuri” [8, p. 506].

Oricum, anume în această parte sunt mai multe “aventuri”, urmăriri, încrucișări de drumuri și destine.

Să rezumăm subiectul, pentru a putea depista liniile esențiale ale conflictului. Primul capitol ne poartă prin Petersburg și are în obiectiv destinul Sofiei Carpov, întâlnirea ei cu teroriștii. Capitolul al doilea “Surghiuniții” relatează despre eșecul încercării de sinucidere a lui Dimitrie, despre exilul lui pe Insula Sahalin și despre viața exilaților. *Evaziunea* este al treilea capitol și povestește (așa cum și titlul o sugerează) despre încercarea de evadare a celor doi, Dimitrie și Ivan Barov. Pe Ivan îl devorează un urs, iar pe Dimitrie îl găsesc ghiliacii și-l trec cu luntrea în Japonia. Al patrulea capitol *Matilda Untilov*, relatează, în temeii, despre mama lui Dimitrie, văduva unui general căzut în războiul din Crimeea. Singură, nefericită, pleacă peste hotare și se stabilește cu traiul la Geneva. Apelează la serviciile poliției pentru a o găsi și ajuta pe Sofia. *O cunoștință neașteptată*, capitolul cinci, relatează despre întâlnirea lui Dimitrie cu căpitanul unui vapor englezesc care-l ia și pe el în Anglia. Al șaselea capitol, *Agonia*, comunică despre moartea Matildei, care, înainte de sfârșit, îi binecuvântează pe Dimitrie și Sofia. Căsătorindu-se, aceștia vor pleca în America.

Conflictul social și moral al romanului se sprijină pe un șir întreg de colizii de ordin diferit. Este vorba de confruntările de opinii privind esența luptei teroriștilor, de tradiționalul conflict dintre generații, mult frecvent în

creația lui Stamat-Ciurea (Matilda Untilov și fiul ei, bătrânul căpitan de corabie Georg Stanton și tânărul Albert). Există (mai mult în subtext) conflictul dintre popor (cei mulți, diferiți) și regim, oficialitățile acestui regim, reprezentate aici de guvernator. Conflictele se nuanțează și se aprofundează pe parcurs prin contrastele de ordin diferit (situația socială diferită a Sofiei și a lui Dimitrie, opoziția dintre Ivan și Dimitrie, chiar și opoziția om-fiară - "Așadar, fiara și omul, aduși prin nevoie la frăție, beau din același izvor, nepăsând unuia de celălalt" (p. 134). Contrastul capătă, uneori, accente dramatice, așa cum se întâmplă în capitoul "Evaziunea": Ivan, puternic și încrezător ("eu pentru libertatea mea personală voi suferi toate schingiuirile"), evadând cu multă speranță în salvare, pierde în brațele fiarei; Dimitrie, care, dimpotrivă, consideră evaziunea un act inutil, căci ar fi schimbat doar infernul cazarmei cu pericolele taigalei, tocmai el se salvează - tentativa de evaziune izbutește. Contrastele, ca expresie a unor poziții social-politice adverse, se manifestă și în vorbirea (monologurile, discursurile) personajelor. În dialogul lui Dimitrie cu Albert acesta din urmă schițează o asociație neașteptată dintre mișcarea revoluționară a teroriștilor și acțiunile omului sălbatic, dintre omul sălbatic și fiară. "Nihilistii voștri nu aleargă după drepturile omului cult, ci după drepturile omului sălbatic. Ei nu admit nici o datorință, nici legături, nici supuneri, ci vor să fie slobozi ca fiarele spre a putea fără piedică să sară și să nimicească victima..." (*Insula Sagalin*, p. 219). Mesajul romanului se concretizează astfel și prin multele digresiuni și reflecții ale autorului, prin dialoguri (confruntările verbale ale personajelor), prin acțiunile acestora.

Personajele sunt multe și diferite: Sofia Carpov, Dimitrie Untilov, Ivan Barov, Matilda Untilov, guvernatorul, mama Sofiei, detectivul Tomas Ever, ofițerul englez Albert Marding ș.a. Nu toate se conturează cu suficientă forță de convingere. Chiar protagoniștii, cei care ocupă prim-planul subiectului și interesul scriitorului, sunt, în bună măsură, mai mult niște scheme ilustrative - autorul nu a pătruns în adâncimile psihologice ale eroilor, fizionomia spirituală a acestora e prinsă doar în câteva trăsături. În timp ce în proza scurtă era prezentat adeseori omul mărunț, dezmoștenit de soartă, aici atenția scriitorului se condensează în jurul unor oameni care nu acceptă supușenia depersonalizată în fața destinului, ci i se opun. Așa cum menționam, subiectul ne duce într-un mediu revoluționar sau nelipsit de bacilul unui revoluționarism uneori greșit înțeles. Unii împărtășesc cu sinceritate ideile pentru care luptă, alții sunt doar atinși-incidentali - de ele. Sofia Carpov, bunăoară, vine în frontul teroriștilor mai mult incidental, împinsă de hazard, de obida personală și de efortul de supraviețuire, într-o lume în care se confruntă omul și neomul. Fiică a unui ofițer artilerist căzut în război, Sofia duce o existență mai mult decât mizeră. Locuiește împreună cu mamă-sa în capitala Rusiei, într-o locuință sărăcăcioasă, din două odăițe sumar mobilate, "Cu câteva scaune, două paturi, o masă de lemn de brad și un dulap în care

erau așezate vasele de kuhne” (pag. 40). Prototipul Sofiei ar fi Vera Zasulici (revoluționară despre care a mai scris un prozator basarabean - Zamfir Rally-Arbore). La proces aceasta din urmă a fost apărută de avocatul Alexandrov, Sofia fiind apărută la proces de un avocat cu același nume [9, p. 186].

Într-o noapte de iarnă, ispitită de niște zgomote ce veneau dintr-o veche clădire părăsită, ea dă peste nucleul conspirativ al unui grup de revoluționari. Conform legilor acestora, ea trebuia să moară, dar, spre norocul ei, între membrii grupului există disensiuni. S-a afirmat, cu deplină justificare, “opiniile controversate asupra destinului Sofiei nu sunt altceva decât controversele din sânul mișcării revoluționare, și pledoaria înflăcărată a eroului în favoarea Sofiei este, de fapt, o expunere fără echivoc a convingerilor sale politice referitoare la forma de luptă revoluționară” [10. P. 151]. Într-adevăr, o salvează intervenția lui Dimitrie, convingător și profund umanistă în câteva din ideile ei.

Sofia trece prin momente de îndoială și exasperare, se convinge de persistența răului în lume, face gesturi, neașteptate, uneori și pentru ea însăși, protestează. “Iar limbile cele mai veninoase și mai îndrăznețe nu știau alta decât că copila a fost luată cu de-a sila, spre a fi concubina Guvernatorului. Cea de pe urmă faimă păru să fie cea adevărată, și mai ales atunci când toată capitala a fost surprinsă și înspăimântată de catastrofa ce-l ajunsese pe guvernator - o tânără copilă îl ucise cu trei focuri de revolver ce i le slobozise drept în pânțele” (*Insula Sagalin*, pag.89). Dimitrie e cel care îi sugerează ideea răzbunării, ba chiar îi oferă și arma (gest pe care ulterior îl va regreta). Cercetările îi duc pe anchetatori spre grupuri de conspiratori, aceștia fiind astfel depistați și exilați.

Sofia nu este un personaj nici prea complex, nici prea convingător, mai ales în ce privește stările de conștiință și reacții. Mai veridice sunt momentele de exasperare prin care trece eroina. Achitată la proces (a fost apărută, așa cum am menționat anterior, de avocatul Alexandrov), ea pleacă peste hotare. La sfârșitul romanului, Sofia rămâne împreună cu omul drag, găsindu-și astfel fericirea. Fervoarea romantică a scrierii trebuie văzută și în această suprasolicitare a elementului excepțional - în destinul personajelor, în întâmplări și situații.

Celălalt protagonist, Dimitrie Untilov, este președintele sau căpetenia conspiratorilor, de o individualitate ceva mai bine conturată decât alții. Autorul îl prezintă în două ipostaze: luptătorul politic exilat în Siberia și omul urmărit în plan intim (feciorul, tânărul îndrăgostit). Nu zicem că efortul scriitorului n-ar fi și aici însoțit de stângăcii de tehnică și de limbaj, dar nu putem să nu recunoaștem încercarea lui de a diversifica tipologiile, de a întâlni eticul cu politicul (ca resurse ale acțiunilor programatice. Dimitrie are o bogăție individuală, autorul demonstrând că nu numai grija pentru

securitatea materială definește și impulsionează opoziția împotriva regimului).

Descendent dintr-o veche familie aristocratică, el e primit în cele mai alese saloane ale Petersburgului. A făcut studii (facultatea de chimie), fiindu-le astfel superior și celor cu care conspira, și anchetatorilor. “Din banchete, din serbări în serbări, ei cu încetul îl traseră și pe Dimitrie în societatea misterioasă a tulburătorilor politici, ce urzeau în contra Guvernului planuri grandioase de reforme și reorganizații; în acel cuib, unde terorismul revoluționar clocește mijloacele sale de stârpire” (*Insula Sagalin* pag. 151). Este o întorsătură hotărâtoare în viața lui: se destramă unele iluzii, se formează altele. Dimitrie observă imperfecțiunile sistemului, atmosfera de suspiciune și persecuție, deși viziunea lui rămâne totuși, până la urmă, incertă. În episodul când pledează cauza Sofiei, el își probează, de fapt, propria cauză: “Domnilor asociați, înainte de a primi titlul cu care m-ați onorat, v-am prevenit că deviza țintei mele este numai reforma, iar nu stârpirea, căci două sisteme de opoziție revoluționară, - una prin fapte brutale, adică terorismul, și alta prin propagandă, ce arată poporului adevărata cale ce duce spre progres” (*Insula Sagalin*, pag. 60). “Teroristul” Dimitrie pledează (iar prin el - și autorul) pentru lupta prin propagandă. Denunțând barbaria regimului autoierarhic, scriitorul denunță, în bună măsură, și barbaria unor acțiuni brutale, care seamănă teroarea și îl prefac pe om în neom. Dimitrie are o altă grilă de valori decât mulți din cei care-l înconjoară și e conceput la alt nivel de profunzime, deși rămâne și el, în bună măsură, o schemă a intențiilor autoricești, o “altă variantă” a terorismului.

Atitudinea scriitorului față de revoluționarii-teroriști nu e nici ea prea limpede. Numindu-i undeva “guralivi exaltați”, iar altundeva, prin cuvintele lui Albert, “stârpituri scăpate de la ștreang și glonț”, simpatizându-l pe Dimitrie și solidarizându-se cu ideile acestuia despre reformă, el rămâne totuși contradictoriu în aprecierea integrală a fenomenului; ceva rămâne nespus, ceva apare în interpretări care se exclud reciproc și toate acestea ne conving că scriitorul însuși nu a prea înțeles esența luptei revoluționare. Ceea ce a izbutit, în mare măsură, e să constate și să prezinte viața mizeră a exilaților.

Merită să fie consemnate valențele descriptive ale romanului. Stamati-Ciurea evocă un topos individualizat - natura aspră a Siberiei, ținuturile sălbatice, de pe malul Amurului. Simțind natura (ca orice romantic, nu s-a lăsat totuși ispitit de descoperirea pitorească, motiv din care virtuțile plasticizante ale tablourilor sunt totuși minime. Natura - cadru și personaj, particularizată prin detalii elocvente, îi permite autorului să coreleze atmosfera, să-l apropie și pe cititor de mediul evocat: “Viscolul încetează și tăcerea nopții nu era întreruptă de nici un zgomot. Luna plină plutea pe un cer senin. Omătul de o albeață orbitoare în unde înghețate strălucea în

miriade de diamanți, pe marginile pereților dărâmați, pe colțurile bânelor și pe stradă, în unele locuri troienită de movilele ce se urcau până la ferestrele căsuțelor, unele astupându-le de tot. Câteodată numai în acea tăcere se auzea geamătul dureros al bufnei ce ședea zgribulită în geamul unei ferestre stricate...” (*Insula Sagalin*, pag. 63).

Deși am insistat analitic asupra romanului, nu putem vorbi totuși despre o relevanță artistică a acestuia. Ar exista suficiente motive să-i reproșăm scrierii convenție și retorism, incoerență ideatică și diluarea subiectului. Energia tensională a conflictului se pierde uneori în fraze, poze, gesturi. Am și vorbit pe parcurs despre forța epică redusă a romanului. Discursul narativ e stângaci, legătura dintre episoade nu întotdeauna se realizează suficient de organic; imaginația înaintea greoi, forța de transfigurare a lumii e și ea mediocră. Nu întotdeauna scriitorul găsește cuvântul cel mai potrivit și cel mai la îndemână pentru exprimarea ideii. Dialogurile sunt, nu de puține ori, artificiale, apropierea de psihologia personajelor - sumară, îngroșând cu intenție unele trăsături ale personajelor, autorul nu izbutește să le facă mai convingătoare. Dar, în ciuda observațiilor care i s-au făcut și i s-ar mai putea face, romanul nu e lipsit de interes. În primul rând, pentru meritul de a fi unul dintre puținele romane scrise de autorii basarabeni, la sfârșitul secolului XIX. În al doilea rând, dacă dorim să cunoaștem o perioadă literară, în toate căutările, realizările, eșecurile și încercările ei, e firesc să revenim la toate scrierile ce-o reprezintă. În plan istorico-literar romanul de care ne-am ocupat reprezintă o perioadă, o specie, o personalitate creatoare, în a cărei producție beletristică s-au și condensat însemnele timpului. La nivel de conținut am aflat în roman locuri și oameni noi, probleme de interes general, și, chiar dacă nu pe toate scriitorul le-a interpretat cu suficientă profunzime și subtilitate, ele rămân totuși ca niște semne de luare-aminte asupra unor fenomene, situații, destine.

### Referințe bibliografice:

1. Gh. Bogaci, *Postfață la vol. C.Stamati-Ciurea. Opere alese*, Chișinău, 1957.
2. Petre Haneș, *Opere alese. Între Basarabia și Bucovina / Scriitorii basarabeni 1850-1949*, București, 1942.
3. М. Семенова, *Введение. // А. П. Чехов. Из Сибири. Остров Сахалин*, Москва, 1985.
4. В. К. Гайдук, *Дорога исканий. // А. П. Чехов. Из Сибири. Иркутск*, 1985.
5. А. П. Чудаков, *Поэтика Чехова*, Москва, 1971.
6. Г. Бердников, *Чехов - драматург*, Москва, 1981.
7. С. Stamati-Ciurea, *Insula Sagalin, Țara misterioasă a exilaților. Roman contemporan*, Cernăuți, 1894.

8. V. Ciocanu, E. Ciornaia, *Constantin Stamati-Ciurea. // Istoria literaturii moldovenești, vol. II.*
9. V. Ciocanu. *Realitatea concret istorică din romanul Insula Sagalin de C. Stamati-Ciurea. File de istorie literară*, Chișinău, 1989.
10. E. Ciornaia, *Romanul lui C. Stamati-Ciurea Insula Sagalin (câteva opinii)*, *Nistru*, 1986, nr. 7.

## Alina Ciobanu | Constantin Stere și *bildungsromanul* său

*Cum e arborele, așa și fructul.*  
Sainte-Beuve

Scriitorul Constantin Stere face parte din categoria personalităților literare, despre care nu se poate vorbi “făcând abstracție de  *timpul lui*” [1, p. 256]. Romanul *sterist În preajma revoluției* este mai mult decât o operă de ficțiune, conținând atât coordonatele unei fizionomii artistice reprezentative, cât și probele concludente ale efortului impresionant de potențare, din perspectiva *bildungsromanului*, a unei biografii individuale ca expresie a biografiei colective.

Indiferent de modalitatea critică adoptată, - *de la autor către operă* sau viceversa, *de la operă către autor*, - decelarea semnificațiilor artistice ale scriiturii solicită și punerea în lumină a tangențelor și relațiilor simptomatice atât ale textului propriu-zis, cât și ale scriitorului cu epoca și cu spațiul spiritual respectiv, biografia *spirituală* fiind complementară celei *reale, obiective*. Acceptând teza că “în textura oricărei opere stă, deliberat sau nu, un nucleu de istorie”, este firesc să accepți și faptul că “trebuie să te instalezi în ritmul acestei istorii, dacă vrei să *reconstitui* fie timpul unui creator, fie timpul personajelor contemporane lui” [1, p.203]. Proiectul unei asemenea *reconstituiri / evocări / reconsiderări* este de neconceput fără respectarea unui pertinent principiu al istoriei și criticii literare, “denunțat” de Constantin Ciopraga: “Nici o operă de artă nu e o entitate *în sine* și *pentru sine*, ci un răspuns, o atitudine ori un act de afirmare în raport cu un anumit moment al Istoriei” [1, p. 204]. Reconsiderat din acest punct de vedere, romanul *În preajma revoluției* oferă anumite răspunsuri prin prezentarea atitudinilor corespunzătoare protagonistului Vania Răutu, expresia epică a unui orizont spațial și temporal, circumscris “nucleului de istorie” ce bulversează și biografia *reală* a autorului.

Destinul lui C. Stere refuză să se înscrie în limitele înguste ale măsurii omului comun, în perimetrul judecăților și prejudecăților general-acceptate. *Biografia obiectivă* a lui C. Stere poate fi rezumată la originea sa nobilă (este fiul boierului basarabean Gheorghe Stere), la experiența revoluționară din tinerețe, soldată cu șapte ani de surghiun în Siberia, și la vasta-i activitate culturală și social-politică, desfășurată timp de peste patru decenii pe arena publică românească (în calitate de lider recunoscut al mișcării



democratice, doctrinar, profesor universitar, publicist și scriitor). Numele lui Constantin Stere (1865-1936) este inseparabil de evoluția gândirii democratice în România la sfârșitul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea, de istoria mișcării de eliberare națională din Basarabia până la 1918, dar și de evoluția prozei românești interbelice. Democrat convins, militant fervent al ideii unității naționale, C. Stere a avut curajul de a-și promova convingerile cu o consecvență unică în epocă, fapt care l-a condamnat la o permanentă și aprigă confruntare cu opinia publică. Apanajul carierei sale publice este caracterizat de polemicile și discuțiile în contradictoriu cu adversarii de idei, dar și de reacțiile multiple și neunivoce la apariția impresionantă a scrierii epice *În preajma revoluției*. Cronologic și, totodată, ontogenetic, creația literară încheie șirul proiectelor și realizărilor “titanului de la Bucov”, sintetizând în limitele deloc înguste ale textului literar experiența, aspirațiile și deziluziile unei spirit de excepție și creând, astfel, premisele consacrării sale ca romancier.

De obicei, insolența nonconformismului este sancționată fie prin aprobare unanimă și admirație infinită, fie prin obstrucție permanentă și oprobriu public, După cum se știe, nonconformismul lui C. Stere cu opinia publică românească s-a reliefat, în special, în modul diferit de tratare a “problemei Basarabiei” în ajunul și în timpul primului război mondial, ceea ce a declanșat ulterior “cazul Stere”. Basarabeanul C. Stere s-a pronunțat cu hotărâre împotriva alianței cu Imperiul țarist, pe care o considera o renunțare pe veci la Basarabia românească. Atitudinea particulară față de “concepția problemei românești” în perioada primului război mondial este dezvăluită în întregime în alocuțiunea sa în Parlament din 15 și 16 decembrie 1915, rostită cu prilejul dezbaterilor despre Mesajul Tronului și apreciată de contemporani ca “expresiunea cea mai completă, cea mai luminoasă și cea mai mișcătoare” a “durerilor basarabene” și a ideilor partizanilor alianței cu Puterile Centrale. Această pledoarie sinceră și argumentată în numele Basarabiei românești constituie, pe drept cuvânt, atât apogeul măiestriei sale oratorice, cât și mărturia plenară a “basarabenismului” său insolubil. Stere a fost omul convingerilor statornice și al acțiunilor hotărâte, conjugate cu promovarea unui ideal clar – eliberarea Basarabiei de sub jugul rusesc. Rămâne o certitudine incontestabilă faptul că adevărata vocație a lui Stere-omul politic s-a manifestat în toată plenitudinea în acțiunile sale premergătoare Unirii Basarabiei cu România, care au culminat cu participarea directă a lui Stere la ședințele “Sfatului Țării” și la redactarea istoricei *Declarații de Unire a Basarabiei cu România*, din 27 martie 1918. Contemporanii au apreciat în mod diferit, chiar contradictoriu, contribuția lui la opera de întregire a statului și a neamului românesc - Regele Ferdinand I-a decorat, la 30 martie 1918, cu ordinul Coroana României în gradul de Mare Ofițer, iar detractorii săi au obținut suspendarea din învățământul superior și chiar arestarea lui, la 10 mai 1919, pentru atitudinea

germanofilă din timpul războiului și sub acuzație de trădare, acuzație ce avea să-i stigmatizeze, pe nedrept, - deci cu atât mai insuportabil și vexant -, existența și chiar memoria...

Apogeul campaniei de subminare a autorității sale politice a fost demisia, de fapt eliminarea, în aprilie 1930, din Partidul Național Țărănesc (al cărui cofondator era!), care a avut loc sub auspiciile aceluiași “caz Stere”. Or, personalitatea titanică a lui Constantin Stere, inspirându-le decenii la rând contemporanilor admirație sinceră, dar și ostilitate nepotolită, nu “cadra” cu veleitățile unor lideri politici, pentru care scopul scuză întotdeauna mijloacele.

Epilogul carierei omului politic Stere s-a desfășurat sub însemnele unei profunde repugnanțe a practicilor vieții politice (mărturisite cu franchețe în studiul *Documente și lămuriri politice. Preludii: Partidul Național Țărănesc și “cazul Stere”*, publicat integral în ziarul “Adevărul” în aprilie-iunie 1930, apoi editat, în același an, în volum aparte) și a materializării celui mai grandios proiect românesc din perioada interbelică - *În preajma revoluției. Viața* lui Constantin Stere finalizează cu *opera* (care îi legitimează existența postumă, în memoria posterității).

Stere-romancierul probează o “incapacitate” specifică de evadare din propria-i biografie - traiectoria existențială și spirituală a eroului literar Vania Răutu reiterează experiența autorului marcat din plin de legăturile sale cu matricea originală (Basarabia). Atât discursul narativ, cât și organizarea tematică a romanului *În preajma revoluției* gravitează în jurul protagonistului aflat într-o febrilă “căutare de sine” și evoluția acestuia este urmărită “de la origini până în(tr-un) prezent” (identificat cronologic cu primul deceniu al secolului al XX-lea). Este evident faptul că explorarea autobiograficului are loc într-o manieră tipică *bildungsromanului*. Dintr-o perspectivă sintetică deci “ca sistem literar, *bildungsromanul* reprezintă un tip de roman autobiografic (sau un tip autobiografic de roman) care afișează procesul evoluției, creșterii și formării unui personaj principal în procesul dezvoltării sale biologice și intelectuale din copilărie până la maturitate, conform principiului cronotopului, categoriile sale de timp și spațiu formând cadrul structurii narative și exprimând modalități interpretative ale acestui tip de roman.”[2, p.85]. Calitățile de *bildungsroman* ale operei lui C. Stere pentru prima dată sunt relevate în mod aparte de istoricul și criticul literar Ov. S. Crohmălniceanu, în *Literatura română între cele două războaie mondiale* (1972, vol. I). Evoluția, creșterea și formarea lui Vania Răutu constituie o experiență excepțională, “ieșită din comun”, ce condiționează structura și calitățile romanului în întregime, “care, asemănător cu o astfel de viață, curge clocotitor printre oameni și evenimente, neevitând căderile bubuitoare, dar și câștigând maiestatea marilor fluvii” [3, p. 389]. În opinia lui N. Manolescu, *În preajma revoluției* debutează sub însemnele romanului tradițional, modelele prezumtive fiind atât romanul social balzacian și

romanul beylis, cât și proza românească (Duiliu Zamfirescu, Gh. Sion) și tradiția romanescă rusească din secolul al XIX-lea (influența lui Gogol fiind pregnantă în comicul grotesc al picturii de moravuri din volumul I, *Smaragda Theodorovna*), iar opțiunea pentru formula *bildungsromanului* devine transparentă treptat, în volumul II, *Copilăria și adolescența lui Vania Răutu*, filiația modelului fiind raportată la Goethe ori Romain Rolland, următoarele cărți descoperind diferite etape ale “evoluției, creșterii și formării” personajului. Considerând însă principiul cronotopului o coordonată fundamentală a *bildungsromanului*, este firesc să urmărim modalitățile de desfășurare a acestuia în romanul *În preajma revoluției* în limitele celor patru tipuri simptomatice (*cronotopul casei*, *cronotopul drumului*, *cronotopul orașului*, *cronotopul existențial*) pentru acest gen de roman autobiografic în secolul al XIX-lea (cărui aparține, prin formația intelectuală, scriitorul C. Stere).

*Cronotopul casei*, identificat cu “originile temporale și spațiale ale eroului, universul copilăriei, relația cu părinții etc.” [2, p.85], se revelă ca dominant în volumele *Smaragda Theodorovna* și *Copilăria și adolescența lui Vania Răutu*, în *Lutul* având o valoare preponderent referențială. “Drama casnică a eroinei principale, măritată la cincisprezece ani cu un bărbat de trei ori mai vârstnic” [4, p. 234] și convertită, din cauza remușcărilor, într-o austeră stăpână a Năpădenilor, a cărei ariditate maternă va marca psihologia și personalitatea fiului, constituie fundalul ideal pentru conturarea premiselor evoluției și formării ulterioare a lui Vania Răutu. Din perspectiva construcției epice, volumul I este un prolog al *bildungsromanului* sterist. Universul Năpădenilor impresionează prin varietatea tipurilor umane surprinse în particularitățile lor comico-grotești: Iorgu Răutu amenință prin simpla sa prezență fizică integritatea și durabilitatea propriei case (“cu toate eforturile de a umbla cât mai încet, trecerea lui evoca gândul fragilității tuturor lucrurilor: dușumelele scârțâiau, mobilele își pierdeau echilibrul, geamurile zângăneau”), popa Vasile, rob al patimii beției și al izbucnirilor comportamentale deșuchate, este antipodul profesiei sale, pe care o exercită mai mult silit, nobilii din vecinătate apar ca adevărate caricaturi ale bunului simț, pudorii (baronul basarabean August Milbrey von Pfalzer-Croner își etalează “nobila” virilitate prin relațiile fecunde cu toate femeile de la curte și ... “sporul era de câte trei născuți în același an”) etc. În primul volum sunt scoase la lumină personaje și relații care vor crea într-un viitor apropiat fundalul experiențelor existențiale ale personajului Vania Răutu.

*Cronotopul orașului*, ca univers specific unor experiențe de viață, dar și ca posibil fundament pentru un nou cronotop al casei (conștientizat și interpretat în dinamică), este concretizat mai întâi în volumul II, servind drept fundal al creșterii și formării în spirit revoluționar a eroului. Chișinăul patriarhal ascunde un frământ subteran, a cărui eventuală explozie i-ar putea submina temeiurile, și este spațiul propice afirmării tendințelor de

maturizare a individului, chiar și prin atmosfera “cercurilor de instrucție” și interminabilele discuții teoretice. O dimensiune copleșitoare a acestui cronotop atestăm în volumul *Ciubăreștii*, apreciat de G. Călinescu în momentul apariției drept volumul ce “întrunește documentul cel mai strict cu grija creațiunii pure” [4, p.86], C. Stere fiind elogiât ca scriitorul care a transformat “documentul” în “creațiune”.

*Cronotopul drumului*, ca mișcare temporală și spațială sub forma experienței de viață și a creșterii-formării individului, este persistent cu începere din volumul II, dar este de o pregnanță unică, absolută în descrierea epopeii siberiene din volumele *Lutul*, *Hotarul* și *Nostalgii*. Motivul călătoriei ca pretext al cunoașterii și autocunoașterii este unul dintre cele mai vechi în literatură. La Stere acest motiv este proiectat pe un material inedit pentru proza românească. Inițial *drumul Siberiei* este doar schițat, abia conturat în imaginea peronului rămas în noapte, în urma vagonului cu cei condamnați: “Un moment cei de pe peron se sileau să-i țină pasul, apoi cu încetul au rămas în urmă, topiți într-o masă nedeslușită, din care răsăreau numai câțiva fulgi albi ai batistelor agitate; iată, în sfârșit, și luminile gării înecate în noapte” (*Lutul*), urmează “peisajul dezolat al stepei ucrainene în toamnă, atât de deosebit de dealurile dulci ale Basarabiei”, drumul spre Butârchi, apoi “cea mai penibilă, atât din cauza condițiilor materiale, cât și pentru că nu se putuseră încă încheia raporturi mai intime între tovarășii de drum”, parte a călătoriei, “până la Nijni-Novgorod – vreo 400 kilometri”, călătoria cu “barjaua” pe Volga (“Barjaua luneca lin, fără nici o legănare, după odgonul ce-o lega de “Minin”...

În albia largă ca un braț de mare, măicuța Volga își mână liniștită și majestoasă undele sale verzui cu reflexele roșietice ale apusului.

Liniștea și întinsul respirau măreția și puterea naturii, care parcă vestea sufletul poporului zămislit în sânul ei.” etc., etc. Evocarea spațiilor parcurse este circumscrisă observării procesului de maturizare a lui Vania Răutu, pentru care contactul cu realitatea siberiană are o valoare formativă majoră: sunt traversate numeroase și noi experiențe de viață (inclusiv cea de familist), care spulberă o bună parte din iluziile de “cetățean al lumii”.

*Cronotopul existențial*, redus la multitudinea și diversitatea perspectivelor existenței și evoluției eroului, este axa organizării tematice, dar și a discursului narativ din *În preajma revoluției*. Atât la nivelul conținutului, cât și la nivelul expresiei, opera lui Stere este tributară unei anumite paradigme socio-culturale, scriitorul localizându-și eul creator (ca și Ion Creangă sau, mai nou, Marin Preda) “într-o specifică arie ontologică și lingvistică” [5, p. 120]. Scriitura lui Stere este concepută în cadrul biograficului, dar autorul intenționează (și realizează) o construcție romanescă de proporții, în care destinul Basarabiei este reconsiderat la scara unei singure personalități umane (Vania Răutu), care urmează să ilustreze, dar și să explice în plan diacronic realități sociale și culturale, atitudini și reacții, aspirații și

prejudecăți aparent particulare. Viața (considerată drept *cronotop existențial*) lui Vania Răutu, „probabil cel mai interesant, mai apropiat, mai simpatic erou din proza noastră” [6, p. 150], care sintetizează „bogăția umană” a prozei lui Stere, nu este doar filonul ideatic al romanului, ci și cheia înțelegerii acestuia. Noutatea și originalitatea personajului lui Stere este evidentă și la nivelul tribulațiilor existențiale ale biografiei lui Vania Răutu, care capătă “valențele unui simbol” [6, p. 156], opus lui Dinu Păturică, Tănase Scatiu sau Iancu Urmatecu. Vania Răutu reprezintă o dimensiune antinomică a tipului arivistului (cel mai prolific și mai realizat tip uman din galeria eroilor românești în literatura română), inaugurând, în universul romanelor cu caracter social, tipul luptătorului pentru idealuri nobile, “un personaj pur, superior, de o mare forță morală” [4, p. 8].

Primele cinci volume – *Smaragda Theodorovna, Copilăria și adolescența lui Vania Răutu, Lutul, Hotarul, Nostalgia* – evocă existența basarabeanului în Imperiul țarist, ultimele trei – *Ciubărești, În ajun, Uraganul* – „descoperirea” „patriei ideale”. În opinia lui Al. Burlacu, se pare că anume „imagologia acestor două civilizații (culturi) dictează predominanța modelului literar rusesc sau modelului literar românesc în această amplă construcție romanescă [7, p. 38], romanul lui Stere fiind pretabil interpretării “nu numai ca un roman mimetic, dar (poate chiar în primul rând) ca un text în discuție cu alte texte” [7, p. 45]

Stere-romancierul este preocupat să-și explice și să explice resorturile intime ale unei sensibilități colective simbolizate la nivel epic de Vania Răutu. Chiar dacă autorul vastului roman *În preajma revoluției*, scriere “de-o largă respirație epeică, masivă arborescentă, structurată din plasmă sentimentală de amintiri (efuziuni, scrisori, memorări afective), din blocuri epice mari, uneori greoaie și cenușii, scoase de-a dreptul din “arhitectura” haotică a realului, fragmentar-eseistică, plină de sincope și suspansuri, poemă, natural-stihială în esența ei intimă” [8, p. 109], intermitent surclasează limitele ficțiunii artistice, anume această depășire a canonului literar al vremii favorizează construcția de tip autobiografic în spiritul sistemului literar al *Bildungsromanului*. Prin varietatea tipurilor umane și universurilor create și prin polifonia structurilor sale epice, *În preajma revoluției* de C. Stere constituie atât contribuția cea mai importantă a Basarabiei, cât și o realizare unică în genul *Bildungsromanului* în literatura română interbelică.

### Referințe bibliografice:

1. Const. Ciopraga, *Între Ulysse și Don Quijote*, Iași, 1978.
2. P. Golban, *Cercul tipologic al Bildungsromanului: repere victoriene; în Colocviul internațional "Literatura universală la hotar de mileniu" (18-19 noiembrie 1999)*, Chișinău, 2000.

3. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, 1972.
4. C. Stere, *Victoria unui înfrânt*, ediție îngrijită și bibliografie de M. Teodorovici, Chișinău, 1997.
5. M. Mincu, *Textualism și autenticitate*, Galați, 1993.
6. I. Negoïtescu, *Analize și sinteze*, București, 1976.
7. Al. Burlacu, *Proza basarabeană: fascinația modelelor*, Chișinău, 1999.
8. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1997.

**Dorina Surugiu – Negrei**

**Octavian Goga și renașterea basarabeană**

La est de Prut perioada postbelică imprimă particularități distincte și în aspect literar. În condițiile genocidului provocat de ruina postbelică amplificată de o foamete metodic declanșată, cu un număr enorm de victime, s-au produs deportările, menite să dea undă verde colectivizării forțate. Pe acest fundal se desfășura lupta acerbă cu tot ce era taxat național, românesc.

În vizorul interdicțiilor, literatura se plasează în prim-plan. În perioada de după război, clasicii literaturii române au fost excluși din programele școlare, bibliotecile fiind lipsite de cărțile editate în grafie latină. Deoarece simțiseră din plin teroarea prigoanei de la 1940, o mare parte din intelectuali au acceptat refugiul dincolo de Prut ca o posibilitate de salvare. Sub acoperirea lozincilor de pretinsă libertate, în Basarabia erau, de fapt, pregătite de către noul regim premisele anihilării ca națiune a populației băștinașe din estul Prutului. Dar forța de rezistență rămâne să rezide tot în perpetuarea valorilor literare, deși “clasicii români încep să fie editați, trunchiat, abia în a doua jumătate a anilor 50...” [1, p. 252].

Dezastrul postbelic a demolat din temelii pentru basarabeni chiar și extrem de modestele posibilități de apreciere și asimilare a nemuritoarelor opere literare românești, indispensabile pentru supraviețuirea spirituală, tăvălugul trecut peste nume ilustre nu a cruțat geniul eminescian, poezia lui Goga, proza lui Rebreanu... Se râvnea, de fapt, strivirea tuturor personalităților de creația care simbolizau verticalitatea unui neam. Restrângerea acestui hiat urma unui zbucium care a durat ani buni, pentru unele nume-decenii.

Însă memoria colectivă depozită în subsidiar informația asimilată de înaintași. În cazul lui O. Goga, lumea satelor basarabene putea să-i îngâne în semisurdină cântecele pe care le asimilau și generațiile în creștere. Era genul de romanță căreia i se atribuia calificativul de maghiaro-română, “sfâșietor sentimentală, în gustul inteligenței calei mai rafinate a vremii” [2, p. 324].

Dar se așternea pe ele și aluziva tentă a apropierei de divinitate, ca și interzisă de apărătorii zeloși ai noii ordini: “Tot ce-mi țese noaptea / Zorile-mi destramă, / Mi s-a dus norocul... / Nu-l mai plânge, mamă” [3].

S-a menționat, de altfel, abia “în anii “dezghețului” hrușciovian ” manifestarea tendințelor regeneratoare și în literatura din stânga Prutului. Dar “raportarea la tradiții spirituale mult mai bogate, la albia spirituală firească, se putea face subteran, la nivelul aluziei ce camufla bine gândul” [4, p. 11].

Este și cazul creației lui Ion Bolduma, care își orchestrase tematic (dar și estetic) creația în registrul operei poetice a înaintașului transilvănean. Criticul Mihai Cimpoi interpretează rezultanta acțiunii ca “o cântare a pătimirii noastre”, în spiritul lui Goga, transformarea celebrei expresii în “cântarea ființării noastre” nefiind una de sens [1, p. 217]. Concomitent, își impune savoarea asociativă momentul rememorării unui ecou interbelic. Versurilor lui Pan Halippa dintr-un volum condamnat distrugerii le-a fost dat să supraviețuiască la propriu și la figurat prin acest titlu, căci “Ființa țării mele / E chiar ființa mea...” [5, p. 79].

Și dacă la Ion Bolduma veșmântul poeziei îl iau “pasiunile seculare, pline de revoltă ale țăranilor din Moldova (localizate în Colicăuții poetului)” [6, p. 3], să nu omitem conturul paralelei ardelene.

În condițiile istorice constituite la est de Prut, scriitorul devenise o portavoce a neamului, asumându-și riscul de a spune lucrurilor pe nume. Formula “*Istoriei ...*” lui George Călinescu relevă momente definitorii pentru militantul transilvănean, căci izbitor de la început în poezia lui O. Goga este tonul profetic, mesianismul. Poetul înalță “cântarea pătimirii noastre” și cade în genunchi în fața lui Dumnezeu... [7, p. 608]. La etapa de cristalizare a stilului său original devin evidente caracteristicile magistrale ale versului de tonalitate solemnă, cu inflexiuni arhaice și gravitate biblică a mesajului, ca în registrul ritualic al litaniei.

Acest aspect ni se pare a avea valoare de cifru ce decodifică într-un anumit sens receptarea creației lui O. Goga în Basarabia. Este și modalitatea de a depista în creația lui momente care amplifică sensibilitatea percepției unei realități dure și implacabile, (cum era în românitatea orientală).

Generația șazeciștilor basarabeni preia masiv procedeul. Filonul creației lui O. Goga se reliefează pregnant în cartea lui Ion Vatamanu *Atât de mult al pământului*. Volumul vădește paternitatea unui poet tribun, cu referire la prezentul românilor rupti de Țară. La cumpăna de vreri și destine, într-o scadară vaticinară, Ion Vatamanu formulează răspunsul la întrebarea sacramentală în acel moment: Ce vor scriitorii? Într-un îndemn spre o ascensiune purificatoare, tirada caracteristică va consta pentru poporul ridicat din genunchi în demnitate, credință, adevăr [8, p. 93-94]. *Unire, moldoveni* revendică valorile perene ale neamului aflat “pe jumătăți de plai”,

dar unit de “Un clopot, un destin / Un Ștefan Voievod / Cel Mare Domn Creștin...” [8, p. 100].

Dimensiunea istorică a momentului este imprimată în contururile imaginilor din Marea Adunare Națională. Freamătul interior al mișcării populare schițează iluzii versului plăsmuit de Goga. Mulțimile de pelerini în drumul spre capitală “cum vin re-înviații din mormintele lor” [8, p. 102].

Imaginea mitico-biblică vine ca un plus de semnificație întru a confirma ideea renașterii naționale, imperativ consfințit prin repetarea versului ca printr-un dangăt de clopot – refren al imnului redeșteptării. Marea întrunire este privită ca o șansă de expiere a celor privați de drepturi și împovărați de nelegiuiri. Nuanțele conferite gesturilor colective, prezentate ca la O. Goga, denotă măiestria poetului contemporan nouă de a sublinia trăirea clipei, de către cei considerați “cuminți pământului, supuși icoanelor”. Remarcăm în plastica acestei imagini energii latente, prezente și în alte versuri din această perioadă.

Și din creația lui Dumitru Matcovschi se desprinde hotărârea de a intona o “cântare a pătimirii noastre” “în versuri accentuat folclorice și mesianice”, după aprecierea criticii literare [1, p. 204]. Comparația tranșantă rezultă și din excavarea substratului biografic: “după cum Goga are, să zicem, un suflet vulnerabil de ardelean, tot astfel Matcovschi are un suflet înăspriț și totodată mioritic – înseninat de basarabeni” [9, p. 7]. Academician Mihai Cimpoi remarcă arcuirea versului matcovschian între strigăt mesianic și șoaptă lăuntrică... [9, p. 8]. Pietatea față de trecutul neamului se manifestă în zugrăvirea eroului care iese, ca și la O. Goga, din sânul comunității, împărtășind cu ea toate greutățile destinului: “Teșea bătrânul domn din hram / cu sfânta Cruce ridicată / și ne rugăm să fim un neam, / să nu ne vindem niciodată” [10, p. 52].

În momentul constituirii unor împrejurări propice afirmării idealului național, Grigore Vieru a acceptat recursul la o exprimare mai liberă ca o posibilitate de a-și exterioriza trăirile publicând “versuri patriotice, care i-au adus renumele de poet al “pătimirii” basarabene” [11, p. 196]. Academicianul Eugen Simion apreciază că Grigore Vieru și generația sa “reprezintă pentru această provincie românească, năpăstuită mereu de istorie, ceea ce a făcut, la începutul secolului, generația lui Goga pentru Transilvania”. Similitudinea circumstanțelor din cele două provincii mărginașe impune reînțoarcerea “la un limbaj mai simplu și își asumă în chip deliberat un mesianism național, pe care, în condiții normale, lirismul pur îl evită” [11, p. 187].

Ca și la O. Goga, elementul religios este prezent pentru a pune în lumină evenimentul: “În raza candelii mereu / Sub care sufăr și crez / Noi ne unim cu Dumnezeu” [12, p. 114] or, O. Goga la 1907 constata un adevăr istoric, afirmând: “credința religioasă a poporului românesc a fost determinată din



cel mai depărtat trecut și până astăzi nu de erudiția preoțimii, ci de înclinațiile sufletești ale acestui neam” [13, p. 63].

Trecând prin experiența contopirilor barbare ale acestui teritoriu, este evident, supliciul suportat de basarabeni. În cutremurătorul imn *Ridică-te!* care prin tonalitatea lui amintește de *Un răsunet*, creația unui alt mare poet mesianic, transilvăneanul Andrei Mureșanu, apelul mobilizator al lui Grigore Vieru punctează perspectiva unei șanse de reînviere prin reafierea verticalității de către neamul său: “Îți bat piroane-n mâini, picioare, / Te stingi și parcă nu te doare, / Ridică-te din suferință / Și din cazonă umilință!” [12, p. 130].

Poezia primei jumătăți a anilor optzeci include, prin creația lui Ion Hadârcă, un manifest al esteticii sensibilizate de “sechelele” societății, poemul intitulat *Darul sibilin*. Emană de aici o altă încercare, mai rafinată poate, de protest. În opinia criticului literar Andrei Țurcanu, e cazul când “profeția surprinde la modul imperativ ideea justițiară a echității sociale (opusă abuzului, arbitrarului) și patosul unei necesare purificări colective, nevoia de sfințenie, replică la decadența pragmatismului egoist...” [14, p. 203]. Incifrată în categorii ale sublimului, lirica lui Ion Hadârcă exprimă o poziție fermă: “Dar mai presus, vă spun, și încă / mai purificat de polei, / de lingoare și tină / este profetul demnitar al adevărului / și numai” [15, p. 49].

Și Nicolae Dabija transpune cotidianul (în accepția lui estetică) în versuri de certă valoare. Intuim vibrațiile versului scris de O. Goga: “În carte suferință-i din belșug / Și totu-i așteptare milenară... / Țărani cu pielea friptă sub suman, / Țărance semănând cu maica noastră, / Plângeau de veacuri, fără de alean, / Doar s-a deschide-n ceruri o fereastră” [16, p. 70]. Aprecierile criticii îi fixează legătura “prin mii de fire de fenomenul basarabean în complexitatea lui” și calitatea de “tribun, rapsod și evocator” [17, p. 8], care prezintă una dintre balanțele firii întrege a creatorului. Academicianul Mihai Cimpoi consideră poezia lui N. Dabija din ultimele volume “programatic mesianică” [1, p. 224].

Amprenta profeticului este sesizabilă și în versurile Leonidei Lari, care nu ezită să se arunce în vârtoarea luptei pentru renașterea națională, consemnând evenimentele într-o carte de versuri, aproape cronicărești, intitulată *Anul 1989* [18]. Și în aspectul poeticului modelul liric O. Goga rămâne viabil pentru scriitorii de la est de Prut pe parcursul aproape a întregului secol XX, sensibilizând generație după generație.

### Referințe bibliografice:

1. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1996.
2. I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, Vol. III, Galați, 1996.
3. O. Goga, *Opere*, Chișinău, 1994.

4. A. Bantoș, *Dinamica sacrului în poezia basarabeană contemporană*, București, 2000.
5. Al. Darie, *Mireasa de peste Prut*, Antologie de lirică basarabeană 1936-1944, București, 1994.
6. V. Anastasiu, *Cântecul în arcuș. Prefață la Ion Bolduma, Scrieri alese*, Chișinău, 1991.
7. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, 1985.
8. I. Vatamanu, *Atât de mult al pământului. Poezii și balade*, Chișinău, 1990.
9. D. Matcovschi, *Capul și sabia. Poeme simple*, București, 1993.
10. D. Matcovschi, *Poezii*, Chișinău, 1998.
11. E. Simion, *Scriitori români de azi*, Vol. III, București-Chișinău, 1998.
12. G. Vieru, *Acum și în veac*, Chișinău, 1997.
13. O. Goga, *Chemarea preoțimii noastre. În vol: Însemnările unui trecător, Crâmpie din zbugiumările de la noi*, Arad, 1911.
14. A. Țurcanu, *Bunul simț*, Chișinău, 1996.
15. I. Hadârcă, *Darul vorbirii*, Chișinău, 1985.
16. N. Dabija, *Dreptul la eroare*, Chișinău, 1993.
17. N. Dabija, *Aripă sub cămașă*, Iași, 1991.
18. Leonida Lari, *Anul 1989*, Chișinău, 1990.

**Petru Negură**

**Mediul literar între căutare identitară și politică națională. Basarabia anilor '30**

În martie 1918 Sfatul Țării, organul legislativ al Republicii moldovenești recent formate, votează “unirea la patria-mamă”. Un an mai târziu, România, în noua sa componentă teritorială, este recunoscută oficial de marile puteri europene și de Societatea Națiunilor [7, p. 257]. Guvernul român demarează imediat o campanie de redresare economică și culturală a provinciei. Ministerul Educației, ajutat de armată, instituie noi rețele de așezăminte educative și culturale ale căror scop declarat este “românizarea” urgentă a provinciei. Aceste organisme publice încurajează de asemenea formarea societăților culturale și a organelor de presă care își propun să propage limba și cultura românească [7, p. 257-258].

De la începutul anilor douăzeci, o serie de ziare și reviste își fac apariția în Basarabia, cu profil cultural variabil dar cu aceeași vocație de a educa masele în limbă și spirit românesc [3, p. 26]. Ceea ce lipsește printre altele acestor efemeride este calitatea limbii și a materialelor literare publicate. Un adevărat mediu literar începe a se afirma abia spre 1934, atunci când revista *Viața Basarabiei* își impune hegemonia asupra întregii pieți culturale din Basarabia din acea perioadă. Revista găzduiește o întreagă generație de tineri scriitori formați în universitățile românești, care împărtășesc

deopotrivă convingerea unei renașteri culturale a provinciei basarabene și a emancipării sale iminente față de capitala regatului.

### ***Reforme sociale și politici culturale. Basarabia anilor douăzeci***

Situația socio-economică și culturală în Basarabia, în momentul anexării sale la România, este aproape de dezastru. Chiar și după reformele promovate de Stolâpin în 1916, marile proprietăți depășesc cu mult suprafața celor mici și medii. O parte importantă de țărani sunt condamnați la o continuă subzistență. Nivelul de instruire și cultură nu este mai ridicat : 90 % din populația basarabeană este analfabetă. De fapt, nici una din școlile care funcționează pe teritoriul Basarabiei în acea perioadă nu predă în limba română. La înapoierea țărânimii se mai adaugă o puternică rusificare a populației urbane [7, p. 257].

Reformele instituite de guvernul român în Basarabia au vizat în primul rând sistemul de învățământ. Numărul de școli trece de la 1389 în 1918 la 1747 în 1920 (dintre care 70 % sunt românești, 11 % ucrainene, 7 % rusești și 9 % în alte limbi). Începând cu primul deceniu de administrație românească, mai multe instituții de cultură și de învățământ superior sunt deschise la Chișinău, printre care un conservator municipal de muzică, un teatru național, o școală de arte frumoase, o Pinacotecă și o bibliotecă centrală. La sfârșitul anilor treizeci, 48 % din satele basarabene sunt dotate cu o casă de cultură cu menirea de a întreține practicile culturale ale țăranilor. [5, p. 108]

Aplicarea acestor reforme, cu un rol progresist netăgăduit, nu se impune totuși fără coerciție și rezistență. Pericolul unui șoc de culturi pare iminent. Grupurile etnice de origine neromânească, cele mai defavorizate de aceste reforme, reprezintă în 1918, 44 % din populația totală și 85 % din populația urbană. Câteva revolte izbucnesc de la începutul anilor douăzeci în localități populate mai ales de alolingvi. Revendicările răsculaților se îndreaptă împotriva severității administrației românești și urmăresc instituirea funcționarilor de origine locală. Este adevărat că două dintre aceste revolte sunt provocate și întreținute de partidul comunist din Basarabia, subordonat la rândul său Cominternului și partidului bolșevic rus, care încearcă să le atribuie un caracter separatist [4, pp. 193-228]. În pofida acestor manipulări politice, un fapt rămâne cert : o parte semnificativă din populația civilă din Basarabia rezistă politicilor instituite de guvernul român. De fapt, administrația românească, funcționari sau militari, acționează arareori cu înțelegere și toleranță față de populația locală, suspectată neîncetat de rebeliune și bolșevism. De altfel, selectarea funcționarilor români recrutați pentru a face serviciul în Basarabia se face mai degrabă după un criteriu negativ. Cei care nu ating nivelul suficient de profesionalism “în țară”, sunt repartizați în provincia estică a României.

Administrația românească favorizează deci orice inițiativă care își propune să difuzeze valorile spiritualității românești. Orașele Basarabiei și

mai ales Chișinăul devin locul de afluență a diferitor grupuri și grupuscul, ziare și reviste culturale, cu generic variabil dar pretinzând fiecare să ofere adevărata soluție mizeriei și ignoranței. Mesajul ideologic al acestor media efemere răspunde cu exactitate așteptărilor comanditarilor lor, adică puterii oficiale și partidelor politice în perioada competițiilor electorale. În ciuda rolului eminent pedagogic pretins de aceste numeroase tribune politice și culturale, impactul lor social rămâne destul de redus în lipsa unei adevărate comunicări cu publicul vizat [6, p. 97]. Deși presa de limbă română este pe larg subvenționată de organisme publice, nici unul din cele 12 ziare apărute în Basarabia după 1918 nu rezistă până în anii treizeci, în timp ce din cele 36 cotidiene de limbă rusă editate în aceeași perioadă cinci își continuă apariția, susținute aproape în întregime de mecanismele destul de severe ale pieței. Acest fapt demonstrează în primul rând o discordanță între așteptările publicului autohton și oferta politico-culturală a noilor periodice culturale. Totodată, populația basarabeană din acea perioadă, mai ales cea românofonă, este prea puțin familiarizată unui mesaj de cultură civică și de cultură pur și simplu. Nici un public nu se formează totuși în baza a 90 % de analfabetism. Vor trebui așteptate generațiile următoare, formate în instituțiile create pe parcursul anilor douăzeci. Primii reprezentanți ai acestei generații se vor face auziți începând cu mijlocul anilor treizeci. Între timp, procesul de integrare națională a românilor din Basarabia bate pasul.

#### ***Literatura română din Basarabia : desuetudine sau tradiționalism ?***

Ca și în situația presei, viața literară a provinciei cunoaște același avânt entuziast după marea unire și o decepție similară la apropierea anilor treizeci. Două perioade organizează evoluția literaturii române în Basarabia, corespunzând succesiunii celor două generații de oameni de cultură basarabeni : “generația mării Uniri” și generația “regionalistă” de la mijlocul anilor treizeci [3, p. 60].

Literatura Basarabiei dintre cele două războaie este tradiționalistă prin excelență, fie că este vorba de tânăra generație sau de cea veche. O diferență netă se profilează totuși între atitudinea tinerilor și a “celor bătrâni” față de ceea ce nu încetează să se definească și anume tradiția literară. Scriitorii din “generația Unirii”, formați în universitățile ruse, dar care militează pentru eliberarea culturală și națională a provinciei, au asimilat un model de spiritualitate românească care nu mai este la ordinea zilei în mediile cultivate din România : literatura națională și naționalistă de la 1848 sau, în ce privește referințele mai recente, “sămănătorismul” poporanist de la sfârșit de secol. Adoptarea necondiționată a ceea ce ei consideră drept patrimoniul intangibil al culturii de care au fost atât de mult timp privați se însoțește de o respingere instinctivă a adevăratei lor moșteniri, cultura clasică rusă și tradiția populară din zonele centrale ale Basarabiei. Însă piedica cea mai mare a integrării scriitorilor “Unirii” în marea cultură românească este limba

acestora, care sună cu atât mai jenant unui public cultivat românesc, cu cât acești scriitori provinciali se străduiesc să o ajusteze standardului lingvistic bucureștean. Atunci când scriitorii basarabeni nu mai încearcă să se debaraseze de exotismul idiomului lor, ei îl încadrează atât de stângaci într-un stil literar încât creațiile lor stârnesc râsul, dacă nu chiar iritarea nu doar a criticilor capitalei, dar și a tinerilor cititori de la Chișinău, obișnuiți de acum înainte cu registrul cultivat al profesorilor lor. Scriitorii de la 1918 credeau că o dată cu marea unire politică opera lor va reveni neîntârziat la matricea în sfârșit regăsită a culturii românești. Mai mulți factori obiectivi împiedică realizarea acestei făgăduințe. Cel mai important dintre ele este că nici limba, nici referința operelor lor nu se potrivește în vreun fel canoanelor literare ale actualității. Ei s-au întors așadar în provincia lor natală, reacționând la primirea condescendentă a cercurilor cultivate din capitală printr-un refugiu în regionalism și tradiționalism local. Dar adevărata febră regionalistă nu se va afirma decât pe la mijlocul anilor treizeci, în sânul noii generații, formată pe deplin în limba și spiritul românesc.

În fond, acești literați provinciali ai anilor douăzeci poartă toate însemnele unei vocații tradiționaliste, în ciuda aspirației lor declarate de unificare națională și culturală, în măsura în care nici formația de care au beneficiat în epoca țaristă, nici patrimoniul literar român pe care l-au luat drept model nu corespundea normelor literare și așteptărilor publicului literar român din acea perioadă.

Tradiționalismului timid al predecesorilor lor poezii noii generații îi opun o trufașă atitudine regionalistă. “Cei bătrâni” își alimentează de fapt tradiționalismul din lipsa unui deplin acces la cultura modernității. “Cei tineri” în schimb, deși familiarizați cu actualitatea culturală românească și europeană, își afișează întregul lor dispreț pentru prețiozitatea saloanelor bucureștene, revendicând drept model o literatură frustă, dar sinceră, aproape convivă, sau lirismul izvorât din profunzimea “sufletului basarabean”, hrănit de misticismul și melancolia rusă. Scriitorii “Unirii” promovează un tradiționalism de nevoie, pe când “cei tineri” afectează un tradiționalism de revoltă. Tradiționalismul celor “vârstnici” este taxat de către tânăra generație de conformism în timp ce “tradiționalismul” regionaliștilor trece drept modernitate și non-conformism.

Apariția răsunătoare a tinerei generații de scriitori de la mijlocul anilor treizeci marchează sciziunea mediului literar din Basarabia în “unioniști” și regionaliști, tradiționaliști și moderniști, vechea și tânăra generație. În realitate, nici unul dintre aceste grupuri oponente nu-și asumă pe deplin eticheta pe care fiecare și-o afișează sau i-o atribuie celuilalt grup pentru a se diferenția reciproc. Ele nu sunt deci chiar atât de opuse pe cât o cred. Dinamica valorilor câmpului literar din Basarabia anilor treizeci se desfășoară de fapt între aceste două tabere simbolice. Fiecare dintre aceste poluri reprezintă un factor moderator deci un principiu integrator pentru

celălalt pol. Pe de o parte, tinerii regionaliști încearcă să recupereze ceea ce constituie adevărata moștenire, deși reprimată, nerecunoscută ca atare, a predecesorilor lor. Pe de altă parte, scriitorii generației “Unirii” nu încetează să le amintească confrăților lor mai tineri că valorile locale a căror propăvăduitori se proclamă se integrează într-o totalitate care depășește frontierele provinciei lor.

Principiile antinomice care organizează în acea perioadă mediul literar din Basarabia nu sunt de fapt deloc regionale. Ele reflectă în chip fidel evoluția spațiului literar în Europa după ce acesta și-a dobândit o anumită autonomie față de câmpul puterii și cel al religiei de-a lungul secolului XIX [1]. Orice mișcare de avangardă sfârșește cel mai des prin a dobândi o recunoaștere socială și o legitimitate instituțională și astfel profeții de altădată devin preoți. Grupurile literare, oricât de novatoare ar fi la început, trec printr-o etapă de “rutinizare” și instituționalizare care le conferă legitimitatea de a-și profesa principiile *ex cathedra* dar și care le expune rivalității vreunui alt grup al noii avangarde [8, p. 202-220]. Până la urmă, o adevărată comunicare se definește între anumite medii literare din Basarabia și România. Regionalismul tinerilor scriitori basarabeni din anii treizeci este de fapt o modalitate aparent paradoxală de integrare a unei culturi provinciale în cultura românească și europeană.

### ***Revista Viața Basarabiei : pentru un regionalism integrativ***

După o lungă amortire a vieții literare în epoca țaristă și a precarității acesteia în anii douăzeci, câmpul literar din Basarabia pornește a-și afirma principalele tendințe începând cu anii treizeci. Apariția revistei literare *Viața Basarabiei* este un indicator relevant al acestui fenomen. Lansată în 1932, ea se impune într-un foarte scurt răstimp ca una din cele mai populare tribune culturale din provincie.

Revista obține o recunoaștere fără precedent din partea publicului autohton. Ea este primită totodată cu deosebită considerație în mediile culturale din capitală. Succesul relativ mare al periodicului se explică în primul rând prin reușita comunicării sale cu principalele așteptări ale publicului cultivat din acea perioadă. Aceste așteptări vizează în linii mari raportul dintre regat și provincie. Revista reconciliază fericit tendințele principale ale mediului literar basarabean : “unionismul” și regionalismul, transpuse în plan cultural. Excelența culturală a *Vieții Basarabiei* este în același timp susținută de avântul unei noi generații creatoare și consumatoare de opere de cultură, formată în așezămintele culturale și de învățământ construite de-a lungul deceniului precedent.

Revista își propune statutar din primul său număr : “deștelenirea paraginii trecutului de robie, care mai persistă în unele privințe în Basarabia”, “dezvăluirea și înfățișarea sufletului românesc basarabean în ceața vremurilor apuse și în splendoarea luminii de azi”, “cercetarea pământului Basarabiei din punct de vedere geografic și etnografic”, ”îndrumarea fiilor

Basarabiei pe căile românismului și ale statului național român” [9, p. 5-8] etc. De la început, *Viața Basarabiei* urmărește așadar să cultive cititorilor săi dragostea și conștiința “pământului natal” în strânsă legătură cu valorile spirituale ale României Mari. Adevăratul regionalism este însă prea timid anunțat din primele sale numere. Ideologia culturală astfel prezentată în statut nu face decât să pregătească terenul pentru un fenomen care se va manifesta deplin doi ani mai târziu.

Diviziunea câmpului literar din Basarabia în funcție de categoriile tineri / vârstnici, tradiționaliști / moderniști, “unioniști” / regionaliști, îi imprimă o ordine analogă revistei. Astfel, de la primul an după fondarea sa în 1932 până la transferul acesteia la București, în 1940, *Viața Basarabiei* își urmează evoluția în două faze. Faza pe care am putea-o defini prin sintagma “regionalismul integrativ” durează aproximativ doi ani, până în 1934, atunci când colegiul de redacție al revistei își modifică structural componența, dar și discursul său ideologic. Din acest an, revista intră în a doua sa fază, mai radicală, cea a “regionalismului autohtonist”. Această etapă își atinge apogeul în anii următori, după care intransigența regionalistă a redactorilor militanți ai *Vieții Basarabiei* cunoaște o moderare progresivă. Spre sfârșitul anilor treizeci, revista adoptă o atitudine tot mai constructivă și mai favorabilă față de monopolul cultural al regatului. Această atitudine corespunde unei întoarceri ideologice la faza inițială, cea a “regionalismului integrativ”. Mesajul ideologic este transmis totuși în această perioadă într-un registru eminent literar.

Crearea unei Societăți a scriitorilor basarabeni în 1940, cu puțin timp înainte de anexarea Basarabiei de către Uniunea Sovietică, este un indicator al instituționalizării regionalismului literar și astfel al unei relative autonomizări a literaturii față de principala problemă politică în Basarabia interbelică și anume aceea privind integrarea sau delimitarea provinciei și a culturii sale *vis-à-vis* de spațiul național. Această chestiune politică este aproape rezolvată în mediul cultural basarabean de la acea oră.

Faza “regionalismului integrativ” din perioada 1932-1934 este profund marcată de contextul politic al epocii. Este perioada în care Partidul Național Țărănesc (PNȚ) constituie o forță politică decisivă în sfera românească a puterii. Acesta este un partid de centru-stânga, antifascist declarat și care pledează pentru o susținere de către Stat a economiei agricole și a țăranimii. Pan. Halippa, directorul și fondatorul revistei, organizează în 1921 fuziunea Partidului Țărănesc din Basarabia cu partidul omonim din România. El ocupă în sânul acestui partid mai multe funcții importante, iar la venirea acestuia la guvernământ în 1928, îi este acordată conducerea unui minister. Pe parcursul acestei perioade, cheltuielile de editare și difuzare a revistei *Viața Basarabiei* sunt asigurate în mare parte de PNȚ. Acest partid finanțează de asemenea o revistă literară la București – *Viața Românească* – care, pe lângă *Sburătorul* și *Gândirea*, reprezintă unul din axurile-cheie ale

vieții literare românești din acea perioadă. Spre deosebire de poziția accentuat modernistă și liberală a cercului literar de la *Sburătorul* și a angajării tot mai naționaliste a *Gândirii*, *Viața Românească*, condusă de eminenți intelectuali români precum Mihail Ralea, Petru Constantinescu-Iași, Zamfir Arbore, ei înșiși aflați în strânsă legătură cu mediile cultivate din Basarabia, se impune printr-un spirit de toleranță și cosmopolitism, pronunțându-se în același timp pentru recuperarea valorilor tradiționale ale satului românesc. Revista *Viața Basarabiei* este considerabil marcată de această ideologie, mai ales la începutul evoluției sale. Chiar dacă mai târziu revista basarabeană ia o anumită distanță față de Partidul Național Țărănesc și de platforma politică și culturală a acestuia, ea nu va renunța niciodată la principiile fundamentale ale poziției sociale ale acestuia : solidaritatea cu cei dominați și ideea țărănească.

Perioada următoare a vieții politice românești este marcată în schimb de avântul masiv al mișcărilor de extremă dreapta. Ele se formează ca și corolar, dar și ca efect pervers al modernizării rapide în România din acea epocă și în urma intrării sale în Europa, începând cu marele război. Constituit în baza ideologiei sociale a țărăniștilor, regionalismul de la *Viața Basarabiei* din a doua sa fază se inspiră nu mai puțin de la directorii de conștiință ai intelectualilor naționaliști din perioada interbelică. Tinerii scriitori basarabeni cultivă pe un sol local ideile care se impun tot mai mult în mediile universitare de la Iași și București, unde cei mai mulți dintre ei își fac studiile. Baza ideologiei radical tradiționaliste a “legionarilor” și a “gardiștilor” români se instituie pe mai multe elemente, dintre care mai ales misiunea supremă a ortodoxiei, antioccidentalismul, antisemitismul, antibolșevismul, autohtonismul, moștenirea bizantină etc. Toate aceste – isme sunt tot atâtea fragmente revelatoare ale cursurilor predate de Nicolae Iorga, Nichifor Crainic și Nae Ionescu. Aceste componente ale naționalismului românesc sunt aplicate *à rebours* și într-un mod mai moderat la realitatea locală, în principal autohtonismul și misticismul ortodox. Xenofobia și mai ales antisemitismul reprezintă totuși destul de puțin mișcarea regionalistă de la *Viața Basarabiei* ; câțiva din militanții săi fervenți sunt de origine bulgară sau evreiască. Autohtonismul exprimă în schimb unul din punctele-cheie ale doctrinei lor. “Lozinca deși neafișată “Basarabia pentru basarabeni” le era un crez, dacă nu politic, cel puțin literar și artistic” - mărturisește N. Costenco [11, p. 48-68], animatorul principal al *Vieții Basarabiei* și al regionalismului cultural după 1934. Sfidările venite de la regionaliștii basarabeni vizează deci hegemonia culturii oficiale, iar disprețul său se exprimă la rândul-i într-un limbaj cultural. În atmosfera supraîncărcată de extremism în perioada de dinainte de război, revista lansează deschis mesajul său pacifist și antifascist. Mai multe articole-manifest sunt publicate în acest sens în ultimii ani de apariție la Chișinău.



Aceste două faze ale evoluției etice și estetice ale revistei corespund unui transfer de autoritate simbolică de la scriitorii “generației Unirii” către tinerii poeți regionaliști. Vârsta nu este singura categorie care separă scriitorii de la 1918 de tinerii redactori ai revistei din anii treizeci, confrunțați în spațiul comun al revistei. Moștenirea culturală a celor “vârstnici” este marcată în principal de educația rusă și de privarea accesului la cultura română. Acest fapt le impunea o învățare autodidactă și anacronică a culturii române. O altă moștenire negativă o constituie limba literară română, pe care ei au învățat-o din cărți și nu pe viu, care mai era și afectată de un sensibil dialect local. Fiind de origine țărănească, scriitorii “Unirii” au incorporat profund cultul tradițiilor și al gliei. În același timp, emanciparea prea mare pe care au avut-o față de originea lor socială îi condamnă la un fel de exil permanent, în căutarea unei patrii și a unei epoci de fapt imaginare. În momentul ocupației sovietice, cei mai mulți dintre ei se refugiază în România, continuând să lupte de la distanță pentru eliberarea românilor din Basarabia. Astfel, din 1940 până în 1944, *Viața Basarabiei* își continuă apariția la București, colorată de o puternică poziție antisovietică. Instaurarea puterii comuniste în România după război nu le este cu nimic mai favorabilă, scriitorii “Unirii” fiind în mod sistematic excluși de la orice manifestare publică, atunci când nu sunt deportați sau încarcerați, ceea ce are loc cel mai des cu cei mai mulți dintre ei.

Cât despre scriitorii “regionaliști”, diferența și avantajul lor evident față de “unioniști” este învățământul în întregime românesc de care au putut beneficia. Universitățile românești i-au învățat nu doar să-și cunoască limba și cultura națională, ci și propria lor specificitate regională. Aceștia sunt deci niște regionaliști cu o cunoaștere perfectă a limbii literare și a patrimoniului cultural românesc. Surplusul de capital simbolic pe care îl dețin în mediile cultivate românești este acoperit de ceea ce au mai specific în constituția lor culturală și anume limba și cultura rusă, față de care se găsesc într-o mai mare proximitate, alături de “sufletul român autentic” pe care basarabeni l-au conservat grație tocmai înapoierii lor (M. Sadoveanu [2, p. 64]). Ei își pun cu atât mai mult în valoare aceste particularități în platforma lor ideologică și literară. Originea preponderent urbană a regionaliștilor presupune, pe lângă alte avantaje, accesul la medii și localuri de cultură pe care satul nu l-ar putea oferi. După terminarea studiilor superioare în centrele universitare din România, diplomații basarabeni se întorc în provincia lor natală și profesează, în felul lor, limba și cultura românească, contribuind astfel la construirea și la consolidarea identității naționale românești către publicul literat al Basarabiei.

Anexarea sovietică a Basarabiei scindează brutal mediul literar : tinerii regionaliști rămân la Chișinău, în timp ce “vârstnicii” se refugiază la Iași sau mai ales la București. Ambele grupuri s-au văzut în sfârșit înșelate de alegerea făcută. Tinerii scriitori care supraviețuiesc războiului sau

deportărilor sunt invitați să colaboreze cu noua putere în sânul Uniunii Scriitorilor și al revistei *Octombrie*. Căci până la urmă aceștia nu au altceva de făcut decât să continue a cânta munca țăranilor, frumusețea peisajelor moldovenești și să înfățișeze lupta poporului împotriva inamicului, nu însă într-un registru “decadent” și “modernist”, ci într-un stil clar și scilpitor.

Fenomenul regionalist este strâns legat de conjunctura ideologică care i-a determinat apariția [10, p. 100]. Regionalismul literar din Basarabia apare în contextul “marii Uniri” și al problemelor de integrare al provinciilor pe care aceasta le implică. El este accentuat de efortul susținut al guvernului român de a industrializa regiunea, pentru a o smulge înapoierii economice. O populație importantă de funcționari sunt instalați în Basarabia în scopul depășirii acestei înapoieri, dar și cu obiectivul declarat de “românizare” a provinciei. Un șoc de culturi se produce, dintre care o cultură trebuie să-și impună întâietatea. Regionalismul cultural basarabean opune o voință de “unificare” a spiritului pornind de la regiune unei “standardizări” pornind de la centru (B. Istru [3, p. 86]). El invită deci la o revalorificare a specificului local, contribuind totodată, mai mult sau mai puțin direct, la unificarea culturală a națiunii. Tensiunea între vechea și tânăra generație este în acest caz corelativă altor opoziții precum acele între “unioniști” și regionaliști, tradiționaliști și moderniști. Această tensiune este însă structurală și ea nu a degenerat niciodată într-un adevărat conflict. Ea este dimpotrivă motorul însuși al evoluției revistei *Viața Basarabiei* și al mediului literar din Basarabia.

### Referințe bibliografice:

1. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Paris, Seuil, 1998.
2. A. Burlacu, *Critica în labirint*, Chișinău, 1998.
3. A. Burlacu, *Mișcarea literară din Basarabia anilor 30. Atitudini și polemici*, Chișinău, 1999.
4. M. Bruhis, *Rusia, România și Basarabia -1812-1918-1924-1940*, Chișinău, 1992.
5. M. Cazacu, N. Trifon, *Moldavie ex-soviétique: histoire et enjeux actuels* suivi de *Notes sur les Aroumains en Grèce, Macédoine et Albanie*, coll. “Cahiers d'Iztok”, 1994.
6. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii românești din Basarabia*, Chișinău, 1996.
7. C. Durandin, *Histoire des Roumains*, Paris, 1995.
8. R. Ponton, *Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse*, in *Revue Française de Sociologie*, XIV, 1973.
9. *Viața Basarabiei*, nr.1, 1932.
10. A.-M. Thiesse, *Ecrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Epoque et la Libération*, Paris, 1991.
11. N. Costenco, *Călătorie sprâncenată; Evacuarea*, in *Basarabia*, nr. 3-5, 1998.