

SUMAR:

SPIRIDON VANGHELI LA 70 DE ANI

**ELIZA BOTEZATU. Cu Spiridon Vangheli în țara poveștilor**

**TIMOFEI ROȘCA. Spiridon Vangheli: fascinația ludicului**

LUDMILA ARMAȘU-CANȚĂR. Cunoașterea caleidoscopică a lumi sau mitul copilului universal

MIHAI CIMPOI LA 60 DE ANI

**CONSTANTIN CIOPRAGA. Un remarcabil eminescolog – Mihai Cimpoi**

**MIHAIL DOLGAN. Mihai Cimpoi, personalitate de primă mărime a criticii române contemporane**

**FĂNUS BĂILEȘTEANU. Mihai Cimpoi: un G. Călinescu dintre Prut și Nistru**

OLGA IRIMCIUC. O interpretare eseistică a operei eminesciene: Mihai Cimpoi

VLAD CARAMAN. *Criticele* lui Mihai Cimpoi

LORETTA HANDRABURĂ. Mihai Cimpoi – un destin absorbit de esențe

DUMITRU APETRI. Opțiuni estetice și sete de universal

ION BORȘEVICI. O străluminare de inteligență enciclopedică în cărturăria contemporanității noastre

TIMOFEI ROȘCA. Chemarea demiurgică a magului

TEORIE LITERARĂ

**ANATOL GAVRILOV. Ibrăileanu și Bahtin despre poetica specifică a romanului**

**SERGIU PAVLICENCU. Despre știința empirică a literaturii**

POETICĂ

LUMINIȚA BUȘCĂNEANU. Lumina demonică. Divinitatea mișcării, Satan

LUMINIȚA BUȘCĂNEANU. Taina culorii. Sondarea misterului

LITERATURĂ CONTEMPORANĂ

**GRIGORE CANȚĂR. Liviu Damian: intuiția intertextualității literaturii**

TIMOFEI ROȘCA. *Sincronizări moderniste și postmoderniste în poezia lui Victor Teleucă*

GRIGORE CANȚĂR. Aspecte intertextuale în poezia lui Grigore Vieru

VIORICA ZAHARIA-STAMATI. Lirism și obiectivare în proza de început a lui Vlad Ioviță

LILIA SCUTAR. Nicolae Dabija: viziuni moderne și discurs oximoronic

IRINA ADAM. Poetul filozof și filozoful poet

RECONSIDERĂRI

**SVETLANA KOROLEVSKI. Istoria ieroglifică, astăzi**

GALINA IONESI. Tipologia inadaptabilului în proza românească interbelică

GALINA IONESI. Evoluția inadaptabilului în literatura română

**ALIONA GRATI. Magda Isanos între oglinzi**

VIORICA ZAHARIA-STAMATI. *Dans în trei*: depășirea tiparelor prozei lirice tradiționaliste

PROFIL LITERAR

PANTELIMON SAUCA. Măiestria artei narative a lui Ion Creangă

LILIA LUPAȘCU. *Hierofanii* sau manifestarea sacrului în literatura fantastică a lui Mircea Eliade

LITERATURĂ COMPARATĂ

ELENA PRUS. *Homo urbanus*

ANDREI MURAHOVSKI. Studentul în literatura franceză contemporană

VICTORIA BARAGA. Motivul letal la Gabriel García Márquez

TATIANA CIOCOL. *Baudolinda* postmodernă a lui Umberto Eco

ECATERINA CRECIKOVSCHI. Reconcilierea imaginarului și senzorialului în  
*The Blessed Damozel* de R. G. Rossetti

DISOCIERI

ALEXANDRU BURLACU. Despre protocroniști și sincroniști basarabeni

VICTORIA BARAGA. Aspecte ale liricii lui Bogdan I. Pascu

MITOLOGIE, ETNOLOGIE, FOLCLORISTICĂ

VICTOR CIRIMPEI. Demonii – tratare populară, în literatură, muzică și artele plastice

ARCA LUI NOE

LORETTA HANDRABURA. De la căutarea de sine spre o existență suficientă prin sine

LUDMILA SAMANATHI. Conlucrarea școlii primare cu familia în scopul educației literar  
artistice a elevilor

VALENTIN BURLACU. Instituțiile culturale în procesul de deznaționalizare și rusificare

OLESEA CERTAN. Reflecții asupra jurnalului

EFIMIA IURCENCO. Teze despre romanul interbelic

ELENA BUCUCI. Notițe despre elementul fantastic în literatură

OCHEANUL ÎNTORS

ALINA CIOBANU. Protocronism și sincronism. Avatarurile echilibrului

ELENA CARTALEANU. Tehnici de manipulare în Evul Mediu: o scrisoare de la 1475

---

**Redactor-șef:**

**Alexandru Burlacu**, doctor habilitat în filologie

**Redactori-șefi adjuncți:**

**Tatiana Cartaleanu**, doctor în filologie

**Alina Ciobanu**, doctor în filologie

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

Procesare computerizată: Vlad Caraman

---

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

**E-mail. [creangalitrom@moldova.cc](mailto:creangalitrom@moldova.cc)**

### Eliza Botezatu    Cu Spiridon Vangheli în țara poveștilor

O fereastră a literaturii rămâne mereu deschisă spre copilărie, scriitorii continuând să transmită prin ea vibrație intensă în fața lumii. Ceea ce înseamnă că nu scade interesul pentru toate vârstele omului. Copilăria este o lume politică în primul rând pentru că noi, maturii, o poetizăm: mai curată, mai neștiutoare, mai credulă, mai naivă – ea întruchipează farmecul romantic al unei vârste totdeauna frumoase și captivante, totdeauna – un domeniu inepuizabil al insolitului. Tocmai în această ipostază ea continuă să atingă interesul creatorilor.

Scriitor cunoscut și îndrăgit în lumea cititoare din Moldova (și nu numai) Spiridon Vangheli a sărbătorit în 2002 un triplu jubileu. În primul rând a împlinit 70 de ani. În al doilea rând, a debutat cu 4 decenii în urmă cu cartea pentru copii *În țara fluturilor*, urmată, câțiva ani mai târziu, de *Băiețelul din coliba albastră* (1964). În sfârșit, cu 35 de ani în urmă s-a născut prietenul nostru comun Guguță: în 1967 apărea cartea *Isprăvile lui Guguță*, prin care pornea în lume, cu peripețiile sale extravagante, un copil de moldovean, prezență memorabilă și emblematică pentru întreaga noastră literatură pentru copii. De atunci încoace cărțile se vor înmulți, faima scriitorului va crește, ca și interesul publicului cititor față de el. *Ministrul bunelului!* (1971), *Guguță – căpitan de corabie* (1979), *Steaua lui Ciuboșel* (1981), *Calul cu ochii albaștri* (1981), *Guguță și prietenii săi* (1984), *Pantalonia – țara piticilor* (1984), *Măria sa Guguță* (1989), *Guguță și prietenii săi* în 2 volume (1994), *Tatăl lui Guguță când era mic* (1994), *Copii în cătușele Siberiei* (2001) sunt câteva din volumele prin care s-a îmbogățit literatura pentru copii din Moldova, iar sufletul nostru s-a mai înălțat cu o dimensiune: starea de copilărie, copilăria permanentă.

Francois Mauriac în *Memoires interieurs* și *Nouveaux memories interieurs* citează, în primele pagini, un vers tulburător dintr-un “poet al tinereții” sale: Mon Enfance, adieu, mon Enfance! Je vais vivre!” Și adaogă: poetul respectiv nu știa, probabil, că această copilărie, căreia îi zicea adio, ne însoțește toată viața, până în ziua, până în seara, până în ceasul când îi vom spune: “Adieu, mon Enfance, je vais mourir”. Dar nici măcar atunci nu ne vom fi luat adio!”. Universul copilăriei era pentru Mauriac antidotul anxietății, modalitate de a trăi, sincer și cald, viața.

Spiridon Vangheli ne readuce și el în Țara Copilăriei și ne convinge că nici noi nu ne despărțim ușor de copilărie, aceasta fiind o stare-de joc, de vis, de speranță, de lumină... Și Mircea Eliade vorbea despre eterna reîntoarcere pe tărâmul idilic al copilăriei, realitate arhetipală, sacră – vârsta de aur a făpturii umane. Scrisul lui Spiridon Vangheli este o “eternă reîntoarcere” la noi înșine, reîntoarcere în această “copilărie a copilului universal” (în cunoscuta formulare a lui G. Călinescu, care a devenit pentru el, timp de patru decenii, o preocupare predilectă și constantă. La nivelul fondului creația lui avea în obiectiv copilăria și aspectele ei cele mai caracteristice și mai pregnante (jocul, fantezia, spiritul inventiv, neastâmpărul, cântarea). La nivelul speciei a abordat miniatura, mica parabolă, poemul în proză, instantaneele revelatorii, povestioara. Iar în dependență de structura speciei, și-a schimbat stilul nuanței atmosferei, figurația. Dascălul său recunoscut și recognoscibil este, firește, Ion Creangă, căruia îi și dedică eseu *Nastratin al Iașilor*. Prietenul și coautorul său este Grigore Vieru – și despre el scrie un eseu *Talentul și povara sa*. Adresații și destinatarii săi sunt în egală măsură copiii și adulții (cine-a spus că adulții nu au nevoie de poveste??). Autorul însuși vorbește într-un eseu despre “această simbioză – copilul și adultul”, văzând în ea un aliaj complex,

“spicul și bobul, textul și subtextul. Deci, nu numai intrarea în lumea copilului, dar și lărgirea, aprofundarea acestei lumi” (“Literatura pentru copii nu e o microlume”). Așa a și procedat scriitorul: lumea evocată de el a crescut odată cu cărțile și cu protagoniștii. Este o lume general-frumoasă văzută cu ochii copilului; apoi e lumea preșcolarilor – cu Radu și Ceilalți; apoi e lumea lui Guguță – preșcolarul și elevul; apoi e lumea noastră, a tuturor. “Cercurile” s-au înmulțit, orizontul acestei lumi s-a lărgit și el, scriitorul complicându-și, cu anii, și intențiile, și obiectivele: nu numai intenția de a ne amuza, ci și aceea de a cunoaște, de a releva “mai-ascunsul” blăgian, misterul copilăriei; de a aprofunda cercetarea cognitivă și de a ne apropia de universul spiritual al Copilăriei. Vangheli ilustrează exemplul scriitorului care și-a făcut din scrisul pentru copii problema vieții sale.

Am scris mult și în repetate rânduri despre creația lui S. Vangheli și nu e ușor să evităm reluările. Vom insista, din aceste motive, doar asupra câtorva aspecte care ni se par mai importante pentru înțelegerea individualității scriitorului. Să reamintim atitudinea scriitorului față de copilăria însăși. Iată bunăoară, ce le mărturisea Ianuș Korceac celor adulți: “Dumneavoastră ziceți că copiii nu obosesc. Aveți dreptate. Apoi explicați: -Trebuie să coborâm până la ideile lor. Să coborâm, să ne aplecăm, să ne încovoim, să ne ghemuim.... Greșiți. Nu lucrul acesta ne obosește, ci faptul că trebuie să ne înălțăm până la sentimentele lor. Să ne înălțăm, să ne ridicăm în vârful picioarelor, să năzuim...” (*Când am să fiu iarăși mic*).

Scriitorul așa și procedează: se înalță spre puritatea și candoarea copilului, aspiră spre ea. De altfel, el însuși mărturisește: “Nu putem să ne coborâm la nivelul copilului, că atunci ne vom juca în țărână cu el. Doar el e numai azi și mâine copil. Noi trebuie să ne urcăm la nivelul Omului, la care va ajunge copilul poimăine, dar așa ca să ne înțeleagă copilul” și atunci “ieșim în marea, în oceanul Omului. Căci nu există o minilume și o microlume, ci există o singură Viață Mare și Adevărată”. (*Literatura pentru copii nu e microlume*).

“Viața mare și adevărată a copilului este evocată într-o manieră proprie, în povestiri și povestioare consistente, calde și sincere, fascinante prin dragostea adâncă pe care o comunică, prin unitatea lor stilistică și motivică și prin capacitatea autorului de a da viață unor personaje memorabile, unice în literatura noastră. Guguță, bunăoară, ne captivează prin spiritul generos și capacitatea de a fantaza – autorul găsește în aceasta din urmă surse de adevărată poezie. Guguță este, concomitent, prilej de amuzament și nostalgie; e copilăria pe seama căreia zâmbim cu ironie caldă, dar de care ne este dor: bună de șotii și sătulă de dădăceală, șmecheră și înțeleaptă, generoasă și naivă... Este “descoperirea”, invenția, “găselnița” fericită a lui Spiridon Vangheli, o emblemă a creației lui. Remarcabile prin culoarea și farmecul naiv al lui Guguță, subiectele despre el cuceresc și stimulează buna dispoziție a cititorului și printr-un alt amănunt: eroul e mânat de impulsuri pozitive, fiecă nouă faptă a lui este o verificare normală, un nou examen de generozitate. Ciuboțel, la rândul său, este inocența însăși resimțită ca o stare de poezie și de lumină, candoarea nedisimulată. Este eroul care inventează jocuri, își “spune” singur povești, iar poveștile lui le plac și altora... Aventurile sunt niște proiecții ale fanteziei – imperiul în care trăiește Ciuboțel este visul. Ciuboțel construiește un univers coerent pe care îl corelează cu universul uman, îl construiește după asemănarea acestuia. Lumea lui e dependentă de capacitatea imaginativă a micului erou: moș Dalbu și mătușa Dalba, piticul sunt, în ierarhia acestei lumi, niște sugestii ale binelui și jocului. Toate întâmplările au loc în natură, ba chiar în mijlocul realității celei mai banale – în ogradă, lângă gard, dincolo de gard... Afecțiunea înduioșătoare a lui Ciuboțel, emoția lui spontană ingenuă în fața miracolelor lumii, spiritul imaginativ au făcut ca și acest protagonist să întrunească comentarii critice entuziaste. El

inventează cuvinte (ciuboplanul!), născocesc un limbaj: “Bucu, ciucu! Teca me? Întrebă moș Dalbu. Adică: da baba ce mai face? În ogradă e grea iarna? – Buli, tuli, țoca, moc! Da, am înțeles, dă din cap Ciuboțel” Diferențiate, individualizate, personajele (Guguță și Guguța, Radu și Rodica, Ciuboțel și ceilalți) reprezentau, toate împreună, copilăria eternă – energia înnoitoare, optimismul autocunoașterii și al recunoașterii, setea de afecțiune, visul și povestea. Prozatorul păstrează o atitudine obiectivă, evitând sentimentalismele atât de frecvente în scrisul pentru copii. Familiaritatea afectivă a tonului, entuziasmului juvenil, originalitatea personajelor caracterizează aceste povestiri și miniaturi, realizate pe câteva registre emotive: tonalitatea gravă și o ironie duioasă. Se întâlnesc astfel două porniri simultane: una – de a cânta sau evoca cu duioșie și alta – de a persifla, de a ironiza ușor. Această dualitate a registrului afectiv mai are o explicație: tablouri de viață sunt prezentate din două optici: din cea a copilului și din perspectiva adultului (ca și în *Amintirile...* lui Creangă).

Venind vorba de evocatorul clasic al copilăriei, vom repeta că Ion Creangă este dascălul scriitorului contemporan: Vangheli a învățat sau a preluat de la ilustrul povestitor oralitatea, disimularea (jocul actoricesc), taifasul, verva, pe alocuri – viziunea carnavalescă (viața ca o comedie, ca un spectacol). Să observăm câteva expresii și structurări de frază la S. Vangheli în care recunoșteam ceva din narativitatea crengiană: “Și ce-i dă în gând? Să încălzească și ulița”; “Cușma nu crește tam-nisam”; “Un băiat din alt capăt de sat hai să-l ajute”; “Într-o zi Guguță s-a pomenit că are 7 bănuți și uite îi pune în cel mai adânc buzunar și nu umblă la ei 3 zile”; “Și unde îi spune el o poveste frumoasă...” Dar, crengian în modul său de a nara, Vangheli nu și-a repetat predecesorul. Scrierile lui diferă în primul rând ca structură – ele sunt construite în altă cheie decât *Amintirile*. Transmite ca și Creangă sentimentul festiv al cotidianului. Ceea ce-l apropie de Creangă este, în primul rând, autenticitatea universului (mediului) evocat: la Creangă este evocat un sat concret; aici-un sat generalizat, cu semnele satului dintotdeauna, dar și într-un caz, și în celălalt personajele poartă amprenta rusticității. Lucian Blaga, în discursul său de recepție la Academie declara următoarele: “Copilăria petrecută la sat mi se pare singura mare copilărie. Cine nu privește în urma sa peste o asemenea copilărie mi se pare un condamnat al vieții”. Vangheli a evocat și el lumea rustică, un univers autohtonizat, “copilăria petrecută la sat”, sub semnul poveștii și al sărbătorii. Dar în timp ce la Creangă se recheamă în memorie copilăria de altădată, conjugând evocarea cu rememorarea, scriitorul contemporan nu rememorează; el creează o lume, privind-o cu “oceanul” copilăriei, creează o lume fabuloasă, captivantă (Țara Poveștii), ale cărei semne esențiale sunt cele ale copilăriei dintotdeauna – fantezia și jocul, lumina împlinirii și o veselie inofensivă. Relatează cu vervă, “jucându-se” împreună cu copilul, inventând o dată cu el; realul și simbolicul se îmbină, copilăria apare și la el în deplina ei splendoare, ca un eveniment nepuizabil. La Creangă jocul se identifică și cu sărbătorile populare (iarmarocul, hramurile, sărbătorile agricole...) și cu “specificul” vieții; la Vangheli domină jocul – creație, invenție, improvizație, deformare ludică a vieții. E jocul ca element dinamizator al vieții, travestitul ludic, spectacolul jucat de copilul-actor în scene delicat – ironice sau fanteziste, urmând cu strictețe o logică interioară – cea a copilului. Bogate în sugestii stilistice scrierile lui Vangheli se înrudesc vag cu poemul în proză – un poem al copilăriei care se construiește adesea după legile poeziei.

Prozatorul – poet utilizează copios culoarea (sugestie cromatică), metafora și simbolul, prezentându-ne un tabloul de viață generalizat – simbolic, dar și concret – nu putem să nu observăm și concretețea detaliilor, și nuanța național-folclorică a unor tablouri, și gama unor legături spațiale și

temporale. Centrală (în planul sensului) este imaginea copilăriei. Vom putea constata cu ușurință că autorul nu a evocat situații tensionale, cu atât mai puțin tensiuni interioare – este totuși lumea copilăriei pe care scriitorul, în continuarea marelui său predecesor, a văzut-o și a prezentat-o ca pe vârsta de aur a romanticilor, când lucrurile sunt mai bune și mai frumoase: e “lumea ce gândea în basme și vorbea în poezii” și care ne stimulează totdeauna o tresărire de nostalgie (“Unde ești, copilărie, cu pădurea ta cu tot?...”).

Scrierile lui Vangheli se află și ele pe aceeași coordonată a comicului, doar că umorul și ironia autorului contemporan sunt altele. Creangă este un povestitor mucalit, un Păcală – mesager al râsului popular. Râsul lui este adversar al lăcomiei și lașității; scriitorul râde de prostia agresivă, de zgârcenie și de lene; este un răs mai malițios, mai încărcat de ironie, pedepsitor. La Vangheli prevalează râsul bonom, cald, textele lui mustesc de șăgălnicie și de voie bună. S-a zis că umorul e în mai mare măsură un joc al inimii, iar ironia – un joc al spiritului. La Spiridon Vangheli ele conlucrează. Dar râde nu personajul și nu atât naratorul – râdem noi, cititorii, redescoperindu-ne în protagoniștii lucrărilor și confirmând, prin însăși reacția noastră, că “râsul dezvăluie adesea chipul de copil al adultului” (Malraux).

Primele cărți ale lui Spiridon Vanghelui apăreau într-un timp când Copilăria mai rămânea un teritoriu insuficient explorat. Scriitorul a creat prin ele o lume care e a lui; și-a creat formele sale, o manieră care e a lui; o tipologie nouă a copilăriei care i-a ajutat să reprezinte noi ipostaze ale omenescului. Personajele sale veneau nu din “medelenism”, nici din familia d-lui Goe; ele sunt rudele lui Nic-a lui Ștefan a Petrei, din alt timp, cu altă “lunetă”, dar cu același criteriu etic și estetic: a face lumea mai bună și mai frumoasă. La nivelul ontologic, al Ființei, micii eroi răspund unui instinct sănătos al vieții.

În eseu *Despre literatura pentru copii* S. Vangheli mărturisește că “o scriem nu atât pentru copilul care ia cartea în mână, cât pentru omul matur ce stă programat în copil. Sau, mai drept, și pentru unul, și pentru altul”. Considerăm că scrierile lui S. Vangheli despre copil și copilărie sunt în mai mare măsură pentru adulți. În timp ce copiii vor recepta subiectul de suprafața, adulții vor sesiza și nuanțele subtextuală, și “între-cuvintele” (conexiunile) care spun uneori mai mult decât o spun cuvintele. În Țara Poveștii înseamnă, aici, în Țara Copilăriei. Se pot comenta aceste scrieri despre copilărie (și se vor comenta, indiscutabil) din perspective diverse: se vor sesiza tipurile de structură și de poeticitate, gândirea simbolică și metaforică a autorului, pendularea lui între etic și ontologic, între joc și realul concret... Nu ne-am propus perspective atât de variate: nu am intenționat decât să ne amintim că în țara lui Guguță e lumină, Guguță (copilul arhetipal) a împlinit 35 de ani, dar, rămas acolo, în Țara Poveștii pe care a inventat-o Spiridon Vangheli, el continuă să reprezinte, pentru noi generații de cititori, Copilăria.

### **Timofei Roșca    Spiridon Vangheli: fascinația ludicului**

Cel mai îndrăgit scriitor al copiilor, Spiridon Vangheli își încercase condeiul în diferite chei și domenii ale literaturii celor mici: de la poezia lirică propriu-zisă sau miniatura versificată, până la balada sau povestirea de mici proporții. În orice caz, aceste încercări au “eșuat”, până la urmă, în

adevărata lui vocație. Și anume: capacitatea de a transcende perceptibilul ludic, contaminând pe această cale fiorul poeziei propriu-zise și fiorul inocent al sensibilității infantile, mai ales în latura lui creatoare, inventivă, fantezistă, indiferent de tehnica comunicării – în versuri sau proză.

Privită din acest punct de vedere, creația lui Spiridon Vangheli se prezintă ca un studiu într-un domeniu dificil. Șansa investigației sale constă, mai întâi de toate, în aceea că scriitorul a pornit de la original. Nu e vorba de un fond original ancestral, “nelatin”, ca la Lucian Blaga [1, p. 48]. La autorul *Stelei lui Ciuboșel* regăsim un fond original evolutiv, “revoltat” în sensul neglijării lui, cristalizat în conștiința neamului și manifestat în variate erupții ale matricei spirituale, adică prin datină, tradiție, eres etc., etc. Scriitorul nu se mărginește la simpla lor evocare. Scopul său strategic este de a le regenera, a le infiltra printr-o viziune senină, ingenuă, dar fără a renunța la profunditate, la suportul lor arhetipal. Drept transfer sau pod transcendent, îi servește nu atât fantasticul alegorizat, cât, mai ales, realul cotidian, activismul micului personaj (și nu numai al lui), creativitatea lui. Prin această viziune, lumea se infiltrează și capătă puterea de viață ca verdele pământului, contemplat de Radu, personajul miniaturii “*Ploaia*”: “Știi de ce plouă? De aceea că Pământul e negru. El o roagă pe ploaie să-l spele. Ploaia coboară din cer, îl spală și Pământul se face verde”.

De aici, o altă caracteristică a eroului din prozele lui S. Vangheli: acesta se prezintă ca un “metafizic” în sensul “natural” al cuvântului. Întrucât realitatea e de față, fascinațiile sau ororile ei sunt evidente, nu-i rămâne decât să le “judece” la nivelul unei reprezentări ingenuă. Copilul se orientează după o rațiune sau un “sistem” al raporturilor firești dintre fenomene sau lucruri, al “armoniilor” în sens platonician. El știe foarte devreme că după noapte vine ziua, că la intervale de timp răsare soarele etc. Conduita sa se modelează în virtutea unei ordini și închipuiri universale. “Cum imperativul creației e perfecțiunea și cum perfect este doar intelectul – scrie cercetătoarea Ioana Em. Petrescu, comentându-l pe Platon, - trupul sferic al lumii trebuie să fie viu și înzestrat cu inteligență divină” [2, p. 10]. Între intelectul copilului și “inteligența” lucrurilor, “sferelor”, există un raport democratic. Făcând parte din această ordine cosmică, eroul lui Spiridon Vangheli își permite oricând să o perfecționeze după anumite rațiuni:

“O să prind deseară de pe deal stelele și o să le pun în pământ să crească muți sori. Când se va duce la culcare unul – o să rămână pe cer altul” (*Muți sori*).

Schimbările, rectificările pe care le întreprinde copilul în dez(ordine) din jur, au loc din perspectiva unui sentiment de identificare și participare la ceea ce se întâmplă sau se corectează. El suferă sau se bucură cu fiorul naturii lucrurilor. Între personajul lui Spiridon Vangheli și natura propriu-zisă există o comuniune absolută. Această fidelitate relațională devine și un vot de încredere, un criteriu de apreciere, tot odată, a operei scriitorului preferat.

“Copiii din totdeauna – observă poetul Nicolae Dabija într-un articol jubiliar consacrat scriitorului Spiridon Vangheli – au încredere anume în scriitorul care își întemeiază relațiile cu cei mici democratic, pe egalitatea sufletelor.

Pe un scriitor care crede, ca și copilul, că florile vorbesc și pomii gândesc, copiii îl consideră de-al lor” [3, p. 1].

În viziunea copilului din prozele lui Spiridon Vangheli florile și pomii vorbesc într-un grai al tăcerii. “Tăcerea – observă Lucian Blaga – trebuie să fie pretutindeni în poezie, cum moartea e necurmat prezentă în viață” [4, p. 158].

Autorul ciclului *În țara fluturilor* încearcă să intuiască acest grai al “infrasunetelor”, care ating gradul tăcerii, dar nu fără a trăi clipa singurătății personajului său:

“Un fluture a aflat că Radu a rămas singur acasă și a venit să-i țină de urât.

- Mă lași să mă așez pe scăunelul acela roșu? – a întrebat fluturele.
- Cum să nu – a zis Radu – doar ești musafir.

Fluturele a dat să se așeze pe o floare roșie, dar tot atunci s-a ridicat în văzduh:

- Vai, scăunelul tău a oftat! – a zis musafirul și a zburat la o floare albastră...
- Ai auzit, bre? – îl întreabă fluturele, așezându-se pe pământ. – Oftează și scăunelul albastru...

Băiatul s-a uitat la piciorușul florii: era un pic îndoit.

- Poate că vrea apă? – s-a îngândurat Radu...

... S-a auzit un șopot între copaci, iar Salcia de lângă fântână a grăit:

- Radule, puiule, sunt înaltă și văd depa-a-rte, până la marginea cerului...”

(*Musafirul lui Radu*).

Prima copilărie, cea din *Țara fluturilor*, este anotimpul unui “antropomorfism”, unde micul erou se integrează cu elementele naturii și a lucrurilor, se complăce (în virtutea împrejurării în care se află) cu mișcările și schimbările ce au loc în jur. Anume acestea și generează acel “limbaj” ce anulează lipsa de comuniune, singurătatea micului erou. El nu se află departe de existența vegetalului sau a geologicului, care în viziunea lui Rilke “vede Totul și-n Tot pe sine pururi mântuit”. Privirea animalului, comentează Ion Pop, “pură, e deschisă spre largul universal, curgerea timpului îi scapă, căci pentru el totul este eternitate” [5, p. 178]. Tot odată, cum observă Lucian Blaga în *Geneza metaforei și sensul culturii*, spre deosebire de existența zoologică, de exemplu, cea umană începe totuși cu “situarea în mister”. Această situație este asigurată de matricea extaticului, sau ceea ce Jung numea “substanța necunoscută de unde provine conștiința noastră”, “forma generală, atemporală a sufletului”. “Ființa umană – observă Jung – este în posesia de bunuri, pe care le-a moștenit de la strămoșii săi. La naștere el nu este o *tabula rasa*, ci doar o ființă inconștientă. O dată cu nașterea sa se constituie sisteme organizate specific umane gata de activitate și care schițează în chip fundamental natura umană, nu doar sub aspect individual, ci și colectiv” [6, p. 18].

Ceea ce întreprinde, vede, simte copilul ține de sfera enigmaticului; el nu înregistrează, pur și simplu lucrurile, ci închipuie o prezență și un anumit raport între ele, “sporește”, prin instinctul “colectiv”, taina lor, fantazează.

Anume acest aspect creator își găsește expresie, mai întâi de toate, în genul literaturii despre și pentru copii. Ea însăși, cu și prin aspectele amintite devine o taină, indescifrabilă pe cale exclusiv rațională, “iar artistul reprezintă în sine o enigmă pe care zadarnic am încerca s-o descifrăm” [6, p. 114]. Fenomenul în cauză rămâne o enigmă și pentru scriitorul însuși – o enigmă ce se confundă cu riscul de a rata.

Spiridon Vagheli vorbea despre șansa de “a nimeri unda” comunicării sau relaționării cu lumea celor mici. Aceasta, în viziunea scriitorului ar fi o bucurie, dar și un pericol, căci oricând ești pândit de riscul de a luneca în “copilărism”. Subtilitatea fenomenului stă în talentul scriitorului de a accede în câmpul libertății ludice, în virtutea căreia copilul face marile lui descoperiri menite să-l înnobileze și pe omul matur.

Criticul Mihai Cimpoi la o conferință jubiliară consacrată scriitorului Spiridon Vagheli menționa că cea mai nimerită formulă a genului pe care o cere timpul de azi ar fi “Literatura despre copii și pentru părinți”. Cititorul matur găsește în literatura autentică despre copii a lui Spiridon Vagheli un parfum regenerativ de suflet, o minusculă mitologie a existenței noastre, bazată pe



analogii și ingenuitate și care exclude falsul, prefăcătoria. În acest sens S. Vangheli e un Saint-Exupery al nostru. Ca și luptătorii cu baobabii din proza scriitorului francez, eroii lui Spiridon Vangheli sunt preocupați de anumite sensuri și tâlcuri ale existenței. Deosebirea ar fi că scriitorul moldovean se retrage mai hotărât din zona fantasticului și caută miracolul existențial mai insistent în zona realului, cotidianului. Perspectiva este semifantastică, lăsând cât mai mult spațiu ludicului, care se manifestă în culorile și nuanțele temperamentale specific naționale: atât în cadrul, parabolei, anecdotei cât și în planul limbajului.

Așa cum la Ion Creangă limbajul e altul decât al oricărui popă din Humulești sau Fălticeni, tot astfel la Spiridon Vangheli avem un limbaj select. Arta selectării constă în reductibilitatea vorbirii. Din oralitate scriitorului alege ceea ce e durabil și scilipitor: “Da hulubul, mai căpos, unde le spune...”. Psihologismul este subtilizat nu atât prin estetism cât mai ales prin istețime. S. Vangheli pune preț, mai ales, pe latura etică a comunicării, fără să neglijeze, bineînțeles, metafora, personificarea, simbolul, care, și acestea, sunt eticizate, deprinse, de pe acum, cu povara semnificațiilor filosofice.

Omul de zăpadă este în proza lui Spiridon Vangheli un personaj simbolic, arhetipal. Și, în genere, iarna, are semnificații simbolice imprevizibile. În nuvela *Urătorii*, iarna devine un mit al visării și al regăsirii. Această aventură metafizică a reintegrării în universal este exprimată prin inocenta formulă de vis, prin care, după același Jung, “vorbește celălalt din noi”. Tot ilustru gânditor recomandă pentru descifrarea viselor metoda amplificării prin basm, mit, filosofie sau religie. Nuvela lui S. Vangheli e tot un mit în felul ei, menit să traducă visul copilăriei. În nuvela *Urătorii*, cei din neant revin în vis prin fiorul fulgilor de zăpadă:

“Afară a început a ninge. Auzind de sus zurgălăii, veneau fulgi câtă frunză, câtă iarbă să asculte urătura”.

Tot astfel cum ideea permanenței, unității și integrității perene a unui neam va fi extrasă tot dintr-o astfel de “amplificare”, cum ar fi în poemul *Satul de sub zăpadă*:

“Într-o casă șade Ștefan, / Ștefan-Vodă-Moldovanul, - / Stă cu ochii la hotare. / Împrejur-i dorm oștenii, / Tobultoc e pe aproape, / E pe-aiace și Codreanu - / are casă fiecare / Și sub căpătâi un soare / ... De prin faur Miorița / N-are-astâmpăr, n-are-astâmpăr, / Dar când bate mart în poartă, / Toți sătenii pân-la unul / Lasă casele în brazdă / Și pe-un cap hai să răsără - / Și se face primăvară”.

Personajul lui S. Vangheli știe să gândească și să vorbească în limbajul oamenilor de zăpadă, adică în limba visului imaginar, al convențiilor inocente. Acestea din urmă presupun o minusculă filosofie constructivă, prin care se întregească pornirile cunoașterii, intuițiile, impulsurile instinctuale – prefigurare a unui subconștient viguros. Rămas singur acasă, copilul își construiește o lume a sa din nimic. Marele Nimic pe cât este de efemer, ca zăpada lui Ciuboțel pe atât de sugestiv se manifestă el în sensul revelării multiplelor dorințe, în primul rând, a nevoii de apropiatăii săi. Din zăpadă eroul lui Spiridon Vangheli își durează “bunică” și “bunel”, pentru că nu-i are în realitate. În vis, însă, ei există și se cristalizează prin jocul închipuirilor (baba și moșul de zăpadă). “Cuprins” în acest joc, scriitorul are grijă de corecția traiectoriei imaginare, orientând-o în mod strategic spre universal: cei din vis sunt eternizați prin imaginarul cosmic:

“- Moșul a mai zis că el a aprins luna pe cer să nu-ți fie urât noaptea”.

Prin reprezentare și vis eroul anulează singurătatea, mai mult – își descoperă permanența sa în univers, în timp și spațiu. Tot astfel cum cei din eternitate (bunelul sau bunică) își justifică prezența

prin elementele perene ale Marelui Tot. Gestul din jocul lui Ciuboțel de a împrumuta Mătușei Dalba șalul mamei, iar lui Moș Dalbu – fularul sau luleaua este întemeiat pe o “filosofie” pe cât de naivă, inocentă, pe atât de justificată prin aluziile ei.

Un aspect nu mai puțin important în opera lui Spiridon Vangheli este muzicalitatea. Ca și la Ion Creangă sau Mihail Sadoveanu, în prozele sau baladele lui Spiridon Vangheli “cuvintele cântă”, au o respirație melodică, “dacă știi cum să le așezi” (M. Sorescu). Scrierile lui Spiridon Vangheli îmbină mici simfonii cu variate tonalități de interpretare a lumii celor mici. De acum în *În țara fluturilor* sesizăm acordurile unei “uverturi” de atmosferă anunțătoare de sfârșit de iarnă, cu răvășiri de viscol amenințător și ciripiri de vrăbii supărate, alternând cu orizonturi solare, primăvăratice cu roiuri de păsări și “pâlcuri de toporași”. Cuvintele cu proprietățile lor sonore concordă cu ordinea evenimentelor relatate, astfel încât dau efectul de mic concert simfonic, dezlănțuit dincolo de sugestivitatea relatărilor. Graiul graurilor sau a ghiocelilor nu poate fi înțeles pe deplin decât într-o continuitate melodică, sincronă:

“Nu, nu, nu! – a dat glas un ghiocel. –

Fără deal, nu ne ducem și nici gardurile nu ne plac. Piticii în cușme albe trăiesc numai la libertate...”.

Cântecul e născător de viață și de frumos. Este emblema existenței în general. Cântă orice plantă, vietate, fenomen al naturii:

“- Luri – luri! Luri-luri-la! – a prins a cânta Izvorul atât de frumos, că în jurul lui răsăreau viorele, ca să-l asculte...”

Poetul Spiridon Vangheli are simțul regenerării naturii și lumii prin cântec. El aude viața dincolo de cuvânt. Anume această calitate e descoperită și în sensibilitatea personajului său. Prin chipul și asemănarea lor lucrurile sau fenomenele își determină o voce sau o tonalitate muzicală.

“- Dzin! Dzin! Dzin! – au prins a suna clopoței albaștri din poiană, bucuroși de oaspeți”.

Bineînțeles, scriitorul nu intenționează să găsească pentru înființarea fiecărui obiect o stare corespunzătoare evidentă. Fenomenul poate rămâne cu “numenul” său iar muzicalitatea – intuită. În orice caz, muzicalul rămâne cu funcția de aprofundare a gândirii și sensibilității. Fulgii, de pildă, se prind în “horă”, interpretând un dans al existenței noastre și al existenței în genere, sugestiv intitulată *Hora albă*. Vara, ca și orice alt anotimp, are simfonia ei. Orice plantă sau viețuitoare are limbajului ei muzical prin care comunică cu celelalte. În nuveleta *Clopoței de aur*, Doinița se încântă de zvonul spicelor coapte de culoarea aurului. Iar drept confirmare a acestei revelații muzicale îi răspunde o pasăre de câmp, tot în limbaj muzical:

“- Vai, ce clopoței are câmpul! De aur!

- Pitpalac! Pitpalac! Așa e! – cântă o prepeliță”.

*Clopoței de aur* este o imagine sinestezică, întrucât aurul denotă nu doar culoarea pâinii, ca produs material, dar și o calitate spirituală, exprimată prin “sonoritatea spicului”, ca zvon al vitalismului universal care își găsește ecou în cântecul păsării – alt simbol al universalismului. Remarcabil în acest sens este dialogul dintre cei doi pui din nuveleta cu titlul laitmotivic *Lie-Ciocârlie*:

“- O cunosc pe mama încă din ou, - a spus un pui.

- Păi în ou e întuneric – a zis celălalt pui

- E întuneric în ou, dar se aude. După cântec o cunosc pe mama...”.

Cântecul e animatorul existenței, este expresia sublimă a comunicării, care a dat naștere limbii vorbite. Cei doi pui întreabă și răspund:

“- Dar de ce cântă mama?

- Ca să nu uităm limba noastră...”.

Fenomenul în cauză se răsfrânge și asupra numelor pe care le poartă personajele. Spiridon Vangheli are ceva din spiritul caragialian, în sensul intuirii naturii eroului prin fizionomia și sonoritatea cuvântului de nume. Autorul ciclului *Isprăvile lui Guguță* lucrează asupra numelui personajului ca și asupra unei întregi opere literare. Cât privește numele de Guguță, acesta, conform declarației scriitorului a suferit o adevărată metamorfoză. Există, mai întâi, în concepția maestrului anumite principii conform cărora se naște viitorul personaj al cărții. În primul rând, primește un nume în lume acel copil care trece prin suflet. Guguță, înainte de a fi promovat sufletește, s-a numit Gugulea. “Numele ăsta însă – explică scriitorul micilor săi cititori – îmi zgârâia urechea. Copilul din suflet trebuie să aibă un nume mai cald și numele acesta s-a tot rotit în urechi până s-a prefăcut în Guguță. Numele nu pică din cer – lămurește scriitorul în continuare – însuși caracterul băiețușului cerea sonoritatea acestuia...”[7, p. 5].

Așadar, fiecăruia îi ascunde în sine un caracter. Numele copilului, al personajului se naște din străfundurile caracterologice și temperamentale ale ființei umane care concentrează în sine o lume. Povara acestei concentrații îi revine și sunetului, mai exact structurii, poziției și tonalității acestuia.

Și la acest capitol, S. Vangheli dă dovadă de multă ingeniozitate ludică. Cuvântul onomastic plutește la el într-un câmp iluzoriu al inspirației poetului și se durează în “rotire” aidoma unui corp ceresc din galactica ființării sale, ca o stea a destinului, așa cum s-a rotunjit Steaua lui Ciubotel. Ea se prezintă, la început, cu “numenul” ei, cum ar zice Kant. Datoria scriitorului este de a-l desprinde din Marele Tot și a-l individualiza. Firește că acest proces va fi transfigurat într-un mod specific și adus la numitorul comun al accesibilității măriei sale, micului cititor și care devine o curiozitate surprinzătoare pentru cititorul matur.

La nivelul sonor sau expresiv al creativității numele apare cu “numenul” său și se modelează în continuare ca o expresie sinestezică de cromatic și auditiv, de duritate și blândețe sau tandrețe, ecourile individualității lui acumulându-se dintr-o cultură a sensibilității scriitorului, dintr-o memorie involuntară intertextuală, dintr-un gust strategic al auzului.

Astfel, câinele, de exemplu, se numește Faraon, care ne duce cu gândul la antichitate, la numele vechilor regi ai Egiptului, dar și la numele unui joc de cărți. Anacronismul numelui antic, dar și efectul sonor al îmbinărilor de sunete și silabe, aduc imaginea unui chip care inspiră la copii atmosferă și atitudine de voie bună față de prietenul lor credincios. Cocostârcul s-a numit Haralamb – o pasăre masivă, solemnă, comparativ cu alte zburătoare. Consonantele labiale în alternanță cu vocalele deschise denotă o solemnitate de o gravitate aproape ironică. Același efect îl are și noul Gavril. Îmbinarea de sunete din acest cuvânt ne inspiră senzația de joc, de îngrămădire, de burlesc, de vraiste ce consună cu disproporțiile infantile. Fluturele a fost botezat de scriitor Chiril. Alternanța accidentală a celor două silabe din cuvânt exprimă nu atât suavitate sau gingășie, cât neastâmpăr, activism, ce corespunde viziunii copilului, atras nu numai de sunetul estetic al naturii, dar și de cel vital, propriu-zis. Ghiocica este un nume dezmiertător, căci își face apariția în condiții unice, iar cumulusul de sunete respectiv inspiră gingășie și caldă admirație. Rândunica e numită tot cu un diminutiv – Pachița. Cuvântul e alcătuit din trei silabe. Prima alternează cu a treia, iar a doua rămâne suspendată, producând un efect sonor zigzagat, un profil vizual geometric, avântat, care definește

ceea ce se cheamă zbor de rândunică. Să nu uităm, că toate acestea sunt deduse pe calea ludicului, al imaginației și fanteziei infantile, care ne oferă revelații fascinante. Puiul de melc are numele de Culăeș. Îmbinarea de sunete sugerează ceva moale și domol. Diminutivul Steluța sugerează ceva mic și îndepărtat, dar de o lumină foarte apropiată sufletului. Mâța se cheamă Tecla. Acest nume, cam arhaic ne amintește de o ființă pașnică de când lumea, primitoare și veșnic dispusă etc.

Încheind observațiile noastre aici, am mai adăuga că, dacă e să-i credem profetului că fiecare dintre noi se naște sub o stea călăuzitoare, Spiridon Vangheli s-a născut sub steaua lui Ciuboțel, Grăia-Singur sau Guguță – o stea, sub raza căreia ne încălzim, ne luminăm și noi...

Să o păstrăm neprihănită pe seninul cerului nostru, iar maestrului Spiridon Vangheli să-i dorim mulți ani înainte și putere de inspirație în acest univers al ludicului, atât de ispititor și regenerativ de suflet omenesc, de tot ce-i sfânt și frumos.

#### Referințe bibliografice:

1. Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, Cluj, 1973.
2. Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, 1978.
3. Nicolae Dabija, *Un ostaș al culturii noastre*, L.A., 11 iunie, 1992.
4. Lucian Blaga, *Elanul insulei. Aforisme și însemnări*, Cluj-Napoca, 1977.
5. Ion Pop, *Lucian Blaga. Universul liric*, București, 1981.
6. C. G. Jung, *Types Psihologice*, Paris, 1993.
7. *Scriitorul în dialog cu cititorii săi*, L.A., 11 iulie, 1992.

#### Ludmila Armașu-Cantâr Cunoașterea caleidoscopică a lumi sau mitul copilului universal

Cuvântul *mit* (gr. *mythos* cuvânt, povestire, legendă) desenează o realitate spirituală mult mai complexă decât pare a indica etimologia lui, cu sensurile-i derivate. Cercetările moderne privind esența mitului își au punctul de plecare în opiniile lui Giambattista Vico, precursor al romantismului filozofic italian, după care gândirea omenească, aflată într-un prim stadiu de dezvoltare, a fost de factură imagistico-fantastică, imaginea fiind echivalentă cu o existență afectivă, “fiecare metaforă, spune Vico, ajunge să fie o mică poveste” [1, p. 245], adică un **mit**, un mod de a concepe și simți viața. G Vico judecă astfel: “Așa cum metafizica rațională ne învață că **homo intelligendo fit omnia** (omul a făcut toate lucrările înțelegându-le), tot așa metafizica aceasta poetică, bazată pe închipuirea fantastică, dovedește că **homo non intelligendo fit omnia** (omul a făcut toate lucrările neînțelegându-le). Faptul că omul se face pe sine însuși regulă a universului, că “a făcut din sine însuși o întregă lume” este identificat cu crearea acestei lumi prin *non intelligendo*, întrucât “atunci când nu înțelege, el (omul) face din sine aceste lucruri și, transformându-se în ele, devine una cu ele” [1, p. 246].

În hermeneutica psihanalitică (Freud, Jung, Ricoer), geneza miturilor este căutată în inconștientul individual sau colectiv, mitul fiind o manifestare sublimată a refulărilor conștiinței (individuale sau colective).

Observații interesante despre *gândirea mitică* întâlnim la filosoful și poetul român Lucian Blaga, pentru care noțiunea de mit e “una din cele mai interesante și învoalate înfloriri ale metaforicului” [2, p. 375]. În concepția sa, metaforicul are două funcții esențiale: de expresie și de cunoaștere. Prin urmare mitul este o plâsmuire (metaforă) care tinde să reveleze (să *cunoască* într-un mod specific) misterul. Blaga distinge mitul trans-semnificativ (care nu poate avea un echilibru logic) și mitul semnificativ (care poate avea un echilibru logic). Spre deosebire de spiritul științific, spiritul mitic are avantajul “de a folosi analogia, de a integra lumea concretă în viziuni clădite pe elemente de experiență vitalizată” [3, p. 386] Mitul e determinat “de categoriile abisale și ține de **destinul creator** sau demiurg al omului” [3, p. 293].

Destinul creator al scriitorului Spiridon Vagheli se constituie din modul de gândire poetic, cu o logică specifică, determinată de capacitatea revelatoare a sensibilității, care, în intimitatea procesului de elaborare, face ca vorbirea metaforică să se realizeze într-un mod aproape instinctiv și spontan, urmând imprezibilul sensibilității. În ultimă instanță, fiecare cuvânt din prozele autorului închide în el o *poveste*, un *mit* al copilăriei, deci o metaforă, adică un fragment de cunoaștere clădită pe elementele de experiență vitalizată. Mircea Eliade afirmă că în societățile în care mitul mai este viu, băștinașii fac deosebire între mitul ca *istorie adevărată*, (revelație metaforică a primordialului) și *istoriile false*, adică fabula sau basmele, care relatează aventurile minunate ale unui popor: primele îl învață pe om întâmplările primordiale care l-au constituit din punct de vedere existențial, celelalte – evenimentele care n-au modificat condiția omului ca atare. Mitul poetic al lui S. Vagheli îl cuprinde pe cel dintâi.

Se știe că, orice operă de artă pleacă de la real și ajunge la real. Pe de altă parte, chiar și cei mai înzestrați autori pomesc de la alții, abia mai târziu își câștigă o proprie existență literară. Procesul însuși al creației literare nu se poate învăța de nicăieri, ci își ia începutul din izvorul propriu: din talent, sinceritate și onestitate.

Rădăcinile creației vangheliene se alimentează din solul tradiției folclorice, precum și din mitul copilului universal. Or, tendința generală a literaturii moderne e de a împrumuta realității semnificații mitice, în timp ce mitologia antică proceda invers: povestea întâmplări minunate cu aerul că nu face altceva decât să descrie realitatea. Arta de prozator a lui S. Vagheli se întemeiază anume pe jocul acestor două planuri: cel **simbolic** sau **mitic** (mitul copilăriei) și cel *realist*.

Prozatorul își individualizează și modelează personajul copil, pe calea dezvoltării depline a două trăsături esențiale ale lui: onestitatea totală și imaginația creatoare. Aceste trăsături dominante îi împrumută originalitate personajului-copil și îi dau totodată puterea de a reprezenta raporturile omului cu lumea înconjurătoare, de a traduce, cu alte cuvinte, o meditație asupra condiției general-umane într-un mit al copilăriei.

Prin ce se caracterizează și se particularizează onestitatea lui Guguță, bunăoară? În primul rând, să-și *joace jocul* inițiat cu omuleții verzi, să exagereze trăirile și sentimentele și, din această cauză, să se înfățișeze semenilor săi, obișnuiți cu simulări și minciuni nevinovate, drept o ființă neordinară ieșită din comun, cu o sensibilitate profund autentică.

Literatura pentru copii, în special cea din perioada postbelică, a împrumutat forma mărturisirilor cât mai directe, cât mai apropiate de faptele reale, a căror transfigurare artistică ar fi putut lua în ochii cititorului aspectul unor scrieri moralizatoare și didactice, lipsite de farmecul creativității. S. Vagheli, printre primii în literatura pentru copii din arealul basarabean, a avut totuși tăria de a medita asupra semnificațiilor și trăirilor mai ample pe care le degaja istoria unor situații

tipice, în principiu, și caracteristice vârstei, găsim totodată formula artistică adecvată atât subiectului, cât și sensibilității vii a unui public receptiv și trecut prin cele mai neobișnuite încercări, momentul concret fiind în același timp foarte bine caracterizat, ușor recunoscut și totuși transfigurat de sensul simbolic care se mai naște din meditațiile sau deducțiile personajului – copil.

Prin intermediul personajelor sale (Radu, Ciuboțel, Guguță etc.), autorul tinde să propună o normă de conduită morală bazată pe revoltă și preconizând solidaritatea tuturor oamenilor în lupta contra răului, personajele înseși constituind niște simboluri ale treptelor copilăriei.

Personajele vangheliene nu au o psihologie complexă, ele se vor a fi exponentul unei singure trăsături esențiale, care are de îndeplinit un anumit rol în configurația generală a mitului copilăriei. Simbolul global este acela ce le justifică și le dă viață. Trăsăturile particulare ale caracterului lor sunt abia schițate, atât cât să creeze impresia unor ființe vii.

Autorul găsește totuși posibilitatea de a plăsmui un personaj tipic vârstei și țării din care face parte, dar incluzându-se în același timp în mitul universal al copilăriei, în care predomină *poeticul dezinteresat, spontan*, specific **copilăririi**. Întâlnim în aceste pagini momente de adevărată poezie, bogate în subtexte mitologice, purtând un caracter național și prin aceasta, integrându-se în mitul universal al copilăriei, însoțit fiind de poeticul dezinteresat și spontan.

În fond, relația mit-poezie a constituit, dintotdeauna, una din problemele cele mai atractive care au suscitat atenția cercetătorilor preocupați de studierea aspectelor conștiinței umane, conferindu-i semnificație și valoare. Din această relație (mit-poezie) se desprinde ideea că între mit și poezie nu sunt raporturi de opoziție, ci de echivalență, ambele fiind modalități sentimentale (sensibile) de cunoaștere și autocunoaștere și operând cu imagini, nu cu concepte și categorii logice.

Am vrea să demonstrăm benefica relație mit-poezie printr-o sumară incursiune în proza vangheliană, care întregeste mitul universal al copilăriei, miniaturile lui S. Vangheli fiind adevărate poezii. Criticul literar M. Cimpoi remarcă în această privință: “Descoperirea lucrurilor, explicarea originii și naturii lor, punerea în raport cu ele, recrearea universului stă sub semnul poeziei. Precum poetice prin excelență sunt miturile și legendele antice, așa și gândirea copilului este încărcată de fiorul sacru, aprins de fiorul celor nouă muze...” [4, p. 220]

În fond, S. Vangheli, prin miniaturile sale, ne oferă surprize metaforice în care domină *poeticul dezinteresat și spontan*. Așa dar, ceea ce unește mitul copilăriei și poeticul vanghelian este gândirea mitică, adică un mod de gândire poetică. Căci “fără gândire mitică spunea, L. Blaga în *Geneza metaforei și sensul culturii*, - nu ia ființă, din păcate sau din fericire, nici o poezie”. Mitul poetic vanghelian (adică proiecția imaginară a unor lumi posibile pe un fond de mister universal) este modalitatea fundamentală de revelare sensibilă a adevărilor interioare ale scriitorului, așa cum le-a putut el prelua de la generațiile trecute, dovadă convingătoare fiind și unele din lucrările D-sale de ultimă oră, din cartea *Tatăl lui Guguță de pe când era mic*.

În viziune psihanalitică, prima copilărie (înscrisă într-un timp paradisiac) este realitatea umană primordială, din care omul iese cu diferite traume, rămase depozitate în inconștient. Incidentele traumatiche ale primei copilării pot fi retrăite prin intermediul amintirii, dar printr-o amintire camuflată. Așadar, **inconștientul** înfățișează **structura** unei **mitologii personale a lui S. Vangheli**, unele din conținuturile sale fiind purtătoare de valori cosmice. Or, cum constată M. Eliade în *Aspecte ale mitului*, contactul real al omului modern cu sacralitatea “se efectuează prin inconștient, fie că e vorba de visele și de viața lui imaginară, sau de creațiile care izvorăsc din inconștient (poezie, jocuri, spectacole etc.) [2, p. 18]. Mitul copilăriei vangheliene izvorăște din **sinceritatea** cu care autorul

pornește să cucerească inimile cititorilor. Această sinceritate de altfel, procedeu psihanalitic în operele pentru copii, constituie în fond elementul esențial prin care se impun și cele vangheliene. Și nu numai din dorința de a fi original autorul se întoarce cu atâta pasiune la copilărie și adolescență (*Oltița, Bărbații se nasc noaptea, Somnul cel mare* etc.), simțind o atracție puternică pentru aceste tărâmurile ale visului său.

În fața copilăriei, adică în fața lui însuși, S. Vangheli își poate analiza în profunzime universul personal, cu o sinceritate deplină, exprimându-se integral pe sine, în raport cu marile probleme ale existenței. Scriitorul nu se mulțumește numai cu imaginația sa, literatura fiind pentru el o redimensionare a existenței, o transfigurare a experienței proprii, de aceea copilăria, vârsta tuturor vârstelor, și-a găsit în opera sa o reflectare plenară încărcată de multiple semnificații manifeste și latente, aidoma unui Narcis mereu obsedat de el însuși.

În vremuri străvechi *basmul avea o funcție magică* [5, p. 10]. Se credea că cel, care îl spunea, era ferit de duhuri rele, de demoni. Naratorul basmului despre copilăria universală, S. Vangheli, rămâne a fi protejat de către forțele binelui, după regulile implacabile ale basmului universal, unde cei buni sunt ajutați de forțele benefice, ajungând a fi fericiți în final. În fond, însuși faptul scriiturii, al plâsmuirii operei îl include pe prozator, în mitul Genezei, deoarece, “scrisul, născocit de oameni ca o zămislire din nou a lumii, are o putere egală cu aceea exprimată în geneză” [6, p. 199] condiția obligatorie rămânând aceeași: talentul. Iată o frumoasă și sugestivă metaforă pentru explicarea fenomenului: “Nu poate să zboare pasărea fără aripi, și, dacă din zbor s-a prins în aripa ei un luceafăr, întâmplarea nu se repetă de mai multe ori în spațiul unei literaturi” [6, p. 196].

Copiii sunt foarte deosebiți între ei, fiecare constituind un fenomen absolut unic, prin urmare existența lor trebuie privită cu atenție și respectată – aceasta ar fi ideea-pivot pe care năzuiește s-o afirme toate cărțile lui S. Vangheli. Însă anume faptul, că sunt atât de deosebiți, îi unește, îi face să semene între ei și să fie cu adevărat copii. În umbra acestei constatări, subiecte și teme literare, metode de compoziție și tipuri de fraze, formule stilistice și modalități narative devin simple instrumente, care servesc foarte bine acel adevăr ce nu ia, bineînțeles, numai înfățișarea personajului literar, deși se folosește mai cu seamă de această ficțiune.

Uneori, *teritoriul* acoperit de scriitorul S. Vangheli capătă dimensiunile unei *lumi* care pare să spună totul despre copil și copilărie, dar ambiția autorului pare să fie aceea de a-și măsura puterile cu lumea reală pentru a dovedi caracterul suveran al acesteia din urmă. El o *concrează* pentru a sublinia existența ei miraculoasă.

Deși se simt vădite tangențe cu alte opere binecunoscute din literatura națională și cea universală (se pare că *Guguța și prietenii săi* are afinități cu *Timur și echipa lui*, căciula încăpătoare a lui Guguța o întâlnim și în *Iarna pe uliță* a lui G. Coșbuc etc. etc.) S. Vangheli propune totuși, o operă savurată de copiii anilor 60-90, uimiți și încântați de miracolul existenței *fericite* din anii postbelici.

Am menționat (în alte paragrafe) că personajele vangheliene nu au o psihologie complexă, fiind dezvoltarea unei trăsături esențiale. Astfel, Radu reprezintă inocența copilului de 3-4 ani, Ciuboțel – copilul de 4-5 ani care tinde spre colectivitate, Guguța e copilul exemplar, care încearcă să propună un remediu universal, ca să unească Lumea Adulților și Lumea Copiilor. Iar fațeta malefică a copilăriei este întruchipată prin câteva personaje, cel mai cunoscut fiind Titirică. Prin personajele *negative*, autorul combate anumite vicii, recurgând la umor și la ironia ușoară, cu scopul de a-l convinge pe copil să se lepede de anumite cusururi și să-și cizeleze caracterul în proces de

cristalizare. Iar eroii pozitivi sunt zugrăviți nu pentru singura bucurie a scriitorului, când viața îl îmbie cu asemenea oameni, ci și pentru a înrâuri în bine societatea contemporană lui. Prin urmare, orice text vanghelian implică viziunea despre lume a autorului ca urmare a experienței sale bogate și irepetabile, a unei filozofării antice înțelepte.

Constantin Noica afirma: “Lumea este un cuprins de determinații ce poartă în ele sau eliberează individualul și generalul”. De regulă, calea filozofării în literatură este căutată de foarte mulți, dar numai o parte ajunge la ea, iar din aceasta unii o străbat mai puțin, alții mai mult, câțiva până prea departe ca să fie înțeleși lesne. Priveliștea lumii ca întreg nu-i este dat oricui să o surprindă, iar neputincioșii, orgolioșii, susțin că nu văd nimic. Doar trufașii înclină să posedă *modus vivendi philosophari*, confundată cu propria-le conștiință oarbă, decât cei care își adevăresc spiritul plin de lume prin felul lor de viață în umanitatea ființei.

Spiridon Vangheli își rostește gândul ca adevăr, cu multă dexteritate, dar răspicat. Din dragoste de om știe să vadă, în primul rând, virtuțile aproapelui, însă nu trece cu vederea nici defectele lui. Cuprinzându-le în înțelesurile temporalității, nu-și ascunde convingerile față de contemporani, sigur fiind că cetatea lui este Copilul. Singura vină, în acest sens, ce i-o purtăm scriitorului, cu expunere motivată, este învățătura neostenită pe care o dă copiilor-ascultători de esență – singura modalitate practică astfel încât *homo sacra res homini*. El creează chipuri de *homo: cogitans*, să țintească adevărul (*Oceanul lui Guguță*), *aestheticus*, să aspire frumos (*Băiețelul din Coliba Albastră*), *juris*, să stea sub semnul dreptății (*Republica cu trei consuli*), *actor*, să găsească binele lumii (*Isprăvile lui Guguță*, *Steaua lui Ciuboțel* etc.). Căci, desigur, Binele, Frumosul, Dreptatea, Adevărul sunt universalele temporalității umane care, în mereu închiderea ei deschizătoare cu temporarități atâtea, se afirmă îngreuiată cu bogăția finită a lor.

Oamenii se trezesc unii pe alții într-o societate oricât de dominantă ar părea, în contextul exosmozei materiale și al endosmozei spirituale. Dar nici un copac n-ar izbi privirea dacă în pădure toți ar fi la fel, scria Seneca. Și ei chiar nu sunt, în pofida strădaniei de a-i crede sau a încerca să-i facem astfel; unii cât luna, alții cât anul sau deceniul sau secolul, alții sunt de-o eternitate. Unii sunt cât cartierul, alții cât urbea sau provincia sau țara, alții sunt cât planeta sau, de ce nu? cât lumea. Din acest punct de vedere, se poate afirma că S. Vangheli este cât provincia sau cât țara din care provine, constituind, prin opera sa, un mit al copilăriei pentru întreaga lume.

*Oamenii sunt fiii epocii lor* este grila pe care o aplicăm când ne convine și corespunde unei explicații comode, unei justificări uneori derutante prin demagogia ei. Este Aristotel, autorul Organonului, fiul veacului atenian IV î.e.n., numai? Este Homer fiul cărei epoci dacă ne învață și pe noi, cei din sec. XXI? Eminescu nu ni-i contemporan când scrie: “Trăind în cercul vostru strâmt / Norocul vă petrece, / Ci eu în lumea mea mă simt/. Nemuritor și rece?”

Opera literară a lui S. Vangheli poate rămâne între parantezele unei temporarități, dar în general am apela la o idee carteziană zicând că se aseamă unui copac: rădăcinile se află în solul determinabil al epocii, însă fructele de pe ramuri sunt în lumea temporarității; nu judecăm copacul după rădăcină, ci după fructe. Aristotel prezintă mai mult decât științele, artele, religiile vremii sale. La fel, M. Eminescu și L. Blaga, I. Rădulescu-Motru și Constantin Noica, I. Creangă și M. Sadoveanu, N. Stănescu și M. Cărtărescu, Gr. Vieru și S. Vangheli etc. etc.

Spiridon Vangheli va rămâne, însă, nu un geniu al literaturii timpului său, marcat de însingurare, ci un adept și continuator al bunelor și verificatelor structuri de mentalități și instituții ale vremii sale, prin simpla ieșire în lume (în arealul sovietic și socialist) a operei, prometeismul



artistic și filozofic fiind cu atât mai mult dezavuat. Nu de vorbire, ci de rostire artistico-filozofică are nevoie lumea, iar rostirea zgomotoasă e o falsă răstire, pentru că se așează pe sine înaintea tuturor, pentru că își oferă fructele precum negustorul ceea ce are pe tarabă, pentru că (uneori!) țipă să-și impună idei din bărăganul propriu, fără altă justificare decât că ar fi apte să încolțească în orice bărăgan, cum zicea cineva. Prometeicul artistic se cheltuiește în actul desțărnuirii temporarității prin integrarea măsurii sale în măsura lumii și nu invers.

S. Vangheli accede la universul uman prin simbolul paradisiului pierdut – copilăria. **În** și **prin** ea, el speră să descopere misterul antic individual și, doar prin acesta, să se ralieze la misterul universal. Simbol al stării ideale a lumii primordiale, copilăria operei vangheliene este un spațiu al armoniei absolute, al unei realități sclipitoare ce îți inundă memoria printr-o senzație mirifică dusă la maximum, prin lipsa de griji, prin beatitudine, prin lumină. În comparație cu acest paradis, lumea reală nu este decât o copie ștearsă, o *minciună* a simțurilor și a cugetului, un miraj. Pentru Spiridon Vangheli casa părintească devine cetate de basm, iar mama și tata – zeitățile protectoare ale copilăriei. Moartea prematură a mamei devine o izgonire din paradisul copilăriei (*Somnul cel mare*), iar recâștigarea spațiului fericirii are loc prin vis. Întreaga operă vangheliană este, de fapt, recucerirea paradisiului pierdut prin iubire: de oameni, de natură, de sine.

Funcția unificatoare și totalizatoare a simbolului îl apropie de mit care nu este altceva decât o narațiune simbolică, simbolul fiind “forma condensată a unui mit” [7, p. 46]. Dacă simbolul este un micromodel al lumii înconjurătoare, mitul poate fi privit ca un text-cod (I. Lotman), care, după opinia lui M. Eliade, prezintă modele exemplare ale tuturor acțiunilor umane semnificative. Mitul lui S. Vangheli povestește despre timpuri ancestrale, despre ordinea inițială a lucrurilor, despre legile care guvernează apariția și existența universului prin prisma paradisiului copilăriei copilului național și universal. Deoarece “două aspirații se întretaie în activitatea sa: una e aceea de a prezenta spațiul original, familiar copilului moldovean, și cea de-a doua e să-i introducă în spațiile etern-originare ale altor lumi” [4, p. 40]. E un adevăr pe care îl confirmă și însuși autorul: “Copilul nu e singur, când ia cartea în mână; îl are alături pe Făt-Frumos, pe Nică al lui Ștefan a Petrei, pe Gulliver, Pinocchio, Petter Pan, Tom Sawyer, Pepi Cioraplung, Micul Prinț și alți eroi, pe care îi cunoaște. Iată ce juriu mare și prestigios te așteaptă. Te va primi copilul, te va primi suita sa de eroi în compania lor sau nu? A scrie ceva nou e ca și cum ai descoperi o formulă nouă în matematica universală. Asta e singurul criteriu mare, după mine”.

Cele expuse anterior ne permit să conchidem că cercetarea teoretică a mitului personal al lui Spiridon Vangheli dezvăluie valorile imanente ale literaturii pentru copii în context național și universal, autorul însuși devenind un mit al existenței într-un timp și într-un spațiu determinat.

Creația lui S. Vangheli (ca de altfel întreaga literatură basarabeană interbelică și postbelică) plătește un greu tribut clișeele literare ale epocii în care a apărut. O epocă pe care autorul o și ridiculizează copios însă, ceea ce pe atunci era un act temerar, în genere ocolit (*Republica cu trei consuli, Cum au dispărut piticii din sat, Oceanul lui Guguță* ș.a.) Deși majoritatea (absolută!) a scriitorilor “lagărului socialist moldovenesc” erau nevoiți să configureze idealul *tânărului leninist*, pionier, comsomolist, în general, **comme il faut**, adică așa cum se cerea și nu așa cum erau ei în realitate. Probabil, de aici și “interesul sportit” al lui S. Vangheli pentru traduceri pe care le face din marea literatură sovietică, *Timur și echipa lui, Ciuc și Ghec* ș.a. dar și traduceri *De la 2 la 5* de C. Ciucovski, precum și S. Marșak, probabil a pornit inspirația constituirii unor personaje “specifice” timpului, de tip timurovist.

Îmbinând tradiționalismul cu modernitatea, prozele lui S. Vangheli, prin viziunea lor mitologică, se integrează și în tracontextul universal. S. Vangheli este la curent nu numai cu formulele epice și lirice ale scriitorilor români de seamă (T. Arghezi, G. Coșbuc, M. Sorescu ș.a), ci și cu cele ale marilor artiști ai cuvântului de peste hotare. Fenomenul merită a fi subliniat: e vorba de o tendință de organică integrare în “marea” literatură română, dincolo de particularitățile unei provincii sau ale alteia. Or, localismul nu înseamnă deloc izolare sau supralicitare a unor relații cantonate într-un spațiu determinat. Dimpotrivă, proclamă aspirația spre integrare și spre afirmare prin voci distincte, inconfundabile, în conceptul unei culturi naționale. S. Vangheli are meritul ca în atmosfera intelectuală a timpului respectiv să creeze un climat favorabil dezvoltării și afirmării românilor dezmoșteniți spiritual de vitregiile istoriei și să le aducă un mesaj spiritual. Nu se poate înțelege o atare operă în afara istoriei, a statutului social și național al moldovenilor din perioada secolului XX. Aceasta înseamnă că orice literatură trebuie studiată în plan diacronic și sincron, iar o astfel de perspectivă nu-și poate refuza dimensiunea intertextualității, cititorului fiindu-i promise, în consecință, informații pentru o istorie reală și, dinamică a ideii de literatură și recunoașterea acesteia în zonele sacralului și profanului, ale culturalului și esteticului, ale naționalului și universalului, heteronomiei și autonomiei fenomenului literar vanghelian.

Deși uneori ajunge să se complacă în pitorescul “regional”, în etnograficului de suprafață, tipologia caracterelor plăsmuite de S. Vangheli vorbește, de fapt, de un mod de a asuma și a re-crea universul ficțional în determinări artistice superioare. Or, având careva rezerve față de calificativele superlative în aprecierea acestui autor, tindem să remarcăm, totuși că scriitorul S. Vangheli este un fenomen literar din Basarabia, fiind un scriitor cu totul aparte prin specificul viziunii și prin sugestia unei atmosfere inefabile a locului și destinelor care îl populează. E vorba de perioada în care copilul (dar și cititorul matur) basarabean nu avea acces la marile valori naționale, unde peisajul uman se asimila în spațiul misterios, infinit parcă al “sovietismului” și “internaționalismului”, “velicorus”.

Cunoaștem afirmația că literatura unui popor “este întâia, dacă nu singura cale spre cunoașterea lui”. Or, literatura basarabeană din perioada “postbelică” înfățișează în mare măsură pe noi înșine, având un caracter pronunțat provincial, cu cote valorice scăzute. În pofida acestor circumstanțe, puțini scriitori au fost capabili să renunțe la nostalgiile dualismului literar, încercând să se manifeste, în primul rând, prin traduceri, nu întotdeauna din literatură veritabilă, și chiar prin inspirații neoriginale. E și cazul lui S. Vangheli.

Dar de la o vreme timpurile se schimbă. Unii indivizi înțeleg că aceleași valori nu pot trăi la infinit. Încep simptomele îngrijorătoare de saturație, de nervozitate, de nemulțumire. Societatea se desparte în două: în cei care voiesc să conserve ceea ce au apucat și alții care critică înverșunat tradiția, voiesc s-o distrugă și să o înlocuiască prin valori noi. Timpurile își aleg oamenii și în acest sens S. Vangheli este alesul timpului din care vine.

Fiecare om tinde să se depășească pe sine. Orice moment trebuie să fie superior celui anterior. De la înălțimea ultimei etape săvârșite în dorința de realizare a personalității absolute totale S. Vangheli încearcă să-și contemple critic drumul parcurs, să privească de la înălțime și cu luciditate trecutul, propunând cititorilor două volume de amintiri: “*Tatăl lui Guguță când era mic*” și “*Copii în cătușele Siberiei*”.

Novalis spunea că “noblețea eului constă în libera ridicare deasupra sa însăși”. Autorul S. Vangheli reușește să aducă în literatura basarabeană pentru copii o operă adânc colorată de ideea individului. Numai că acest individualism trebuie înțeles într-un anumit fel. Ceea ce înțelegem

curent prin individualism e opoziția între individ și grup, la care s-a ajuns prin diferențierea continuă. Concepția vangheliană e, însă, de factură romantică și e exact contrară. Personalitatea completă e aceea la care se ajunge prin integrare, prin întregire succesivă. Eroul vanghelian nu tinde să se opună, să se deosebească de lume. El vrea să absoarbă lumea în el și să se identifice cu ea. Plecând de la ideea de spontaneitate și evoluție, el ajunge la concepția pluralistă a multiplicității fenomenelor.

Conștiința personajului-copil, deși prezentată unilateral, tinde să îmbrățișeze, să asimileze totul, să realizeze acel intangibil infinit către care năzuiește inconștient, într-un absolut de personalitate. Iată unde tinde să ajungă eu-l vanghelian exprimat modelat în personajele sale.

Privită din perspectiva evoluției opera lui S. Vangheli se prezintă sub forma unei contradicții, a unei dialectici mereu în acțiune. Plecând de la ideea sau sentimentul spontaneității libere, a originalității specifice eroului Radu din *Coliba Albastră*, - un exponent al individualismului contra tipicului; apoi prin Ciuboțel se ajunge la o idee de comuniune, de contopire cu universul, cu absolutul (Ghiocică, Sora Soarelui, constituind ideea de transcendență, de transformare a materiei dintr-o formă în alta), de confundare panteistică cu existența.

Perfecția și oralitatea stilului, care ne amintesc de stilul lui I. Creangă, constituie un act novator în literatura basarabeană pentru copii: fuziunea vechii mentalități, colectiviste, cu cea modernă într-o estetică de toată autenticitatea. Pe parcursul întregii opere scriitorul a reușit să înfățișeze o natură poetică, ferindu-se de natura “*picturală*”, bogată în linii și culori, dar din care ar fi lipsit accentele de nostalgie, de dor, de regret, de vis. Deși pe alocuri la Vangheli se simte *făcătura*, gândirea forțată în spirit infantil, elaborarea unor metafore după același calapod infantil (devine ostentativ); se exagerează puțin în toate: spontaneitate, gravitate, sinceritate, neastâmpăr:

“- Bade Gheorghe, cui ți-ai vândut sufletul? Satanei care ți-a dat arma?”

Gheorghe a holbat ochii: nu-i venea a crede ce iese din gura ei, da Olița își descărca sufletul:

- Cine a îndrăgit străinii, mânca-i-ar inima câinii!...”.

(*Cui ți-ai vândut sufletul?*)

În general, se susține că definirea unei națiuni se face prin scriitorii ei. Aceștia plămădesc cu încetul conștiința socială, morală, artistică. Mai mult ca oricare alt scriitor basarabean pentru copii, S. Vangheli ne-a reprezentat, etapă cu etapă, evoluția în ascensiune a sufletului nostru, progresul, dar, în același timp, și momentele de stagnare ale psihicului moldav. A procedat metodic, de la simplu spre complex, arta lui fiind eminentemente pedagogică (el însuși a absolvit Institutului pedagogic “I. Creangă” din Chișinău). În obiectivul artistic al scriitorului a fost atras, în primul rând, tot ceea ce este indiscutabil autohton, ca prin aceasta să accedem la universal – copilăria ca un paradis – care predomină în toate scriiturile sale. În opinia noastră, accentul în opera vangheliană trebuie pus pe modalitățile de recuperare a paradisului pierdut, pe descoperirea căilor de întoarcere în copilărie.

Din cele patru căi care ni s-au părut esențiale: **iubirea, jocul, creația și visul** – unele au fost supuse unei analize detaliate, altele au fost abordate tangențial, urmând să constituie nucleul altei lucrări.

Scrierile lui S. Vangheli sunt populate nu doar cu eroi, ci și cu nenumărate *procedee artistice*, care aidoma piticilor din basme, se mișcă printre personaje, realizând o uriașă muncă. Ele construiesc lumea operei, devenind totodată niște *personaje* importante, de neînlocuit.

Opera lui S. Vangheli poate fi pusă sub semnul oricăruia dintre simbolurile prezentate în această lucrare: **personaje-simboluri, paradisul pierdut, fluturile, steaua** etc. – și *citită* în funcție

de punctul de vedere selectat. Fiecare simbol a fost folosit ca o cheie pentru pătrunderea în text. Interpretarea textului vanghelian și prin intermediul simbolurilor ni s-a părut potrivită, deoarece, prin proprietățile sale inerente, simbolul sporește rețeaua de sensuri, ambiguitatea, nesfârșitul joc al conotațiilor–calități esențiale ale operelor studiate.

În afară de aceasta, simbolul permite pătrunderea în zona iraționalului, a misterului, care, în domeniul literaturii, este cu mult mai extinsă decât cea a raționalului. Suprapunerea unora dintre semnificațiile simbolurilor supuse analizei este determinată nu doar de calitatea inerentă a oricărui simbol de a fi polivalent, ci și de existența, la Vangheli, a unei îmbinări perfecte a formulelor și structurilor narrative a jocului și gândirii metaforizate, a sferelor de sens ale limbajului poetic nu doar la nivelul fiecărei opere în parte, ci și la acela al întregii sale creații.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Vico, G., *Știința nouă*. București, 1972.
2. Eliade, M., *Aspecte ale mitului*. București, 1978.
3. Braga, M., *Destinul unor structuri literare*. Cluj-Napoca, 1979.
4. Cimpoi, M., *Lumea copilului și lumea adultului // Creația scriitorilor moldoveni în școală*, Chișinău, 1989.
5. Vrabie, G., *Retorica folclorului*. București, 1978.
6. Suveică, R., *Miracolul cotidianului*. Chișinău, 1968.
7. Evseev, I., *Cuvânt – Simbol – Mit*. Timișoara, 1983

Mihai Cimpoi la 60 de ani

#### **Constantin Ciopraga Un remarcabil eminescolog – Mihai Cimpoi**

După demersuri hermeneutice mai vechi, Mihai Cimpoi avea să înscrie o dată cu *Narcis și Hyperion* – „poem critic” – un capitol particular în eminescologia actuală, în cauza fiind un Eminescu global: un Poet al ființei. Era în anul 1994. Alte două ediții, cu caractere chirilice, apăruseră la Chișinău în anii 1979, respectiv 1985, diferențiate de cea de acum. Ideea de *poem critic*, din subtitlu, nu duce la o viziune poetizantă; instrumentația critică riguroasă, cu trimiteri la cei vechi, la Shakespeare și Goethe, la Kant și Hegel, la filozofia buddhistă, la Heidegger, la mulți alții, își asociază vibrația „poematică” doar în dicțiunea antrenantă, în cadență liberă a discursului, în ardența mirajului spre cunoaștere. Limbajul exegetului, totdeauna elevat (uneori polemic), implică o vivacitate controlată strict, o tensiune în căldură, într-atât necesară, încât rostirea să nu cadă în platitudine și frigiditate. Structura eseistică e, aici, la ea acasă, înlesnind – ca la Blaga și Noica – fluența ideatică, stimulând textualizarea intens-asociativă. Evident, comentatorul lui Eminescu, deschis orizonturilor intraistorice și filozofice, e un spirit eminent sistematic, cu vocația arhitecturilor clare, destinate să pună în lumină paradigmele specifice în articulațiile lor definitorii. Îl găsim astfel preocupat de concepte și noțiuni, abordând analitic, bunăoară, conceptul de Eu

*romantic*, abstras solitar; narcisismul, ni se spune, implică descoperirea Sinelui profund, concomitent cu nostalgia Absolutului și a cuprinderii Cosmosului. Drept argumente, texte eminesciene felurite, dar și sugestii din Kant, Schlegel, Leibniz, Goethe, Uhland, Fichte, Novalis, Călinescu, Rosa del Conte, Blaga și Nichita Stănescu, plus trimiteri la expresionism și suprarealism, la Garcia Lorca, la Ungaretti și ceilalți: „Deși are cultul unicității, Eul romantic are conștiința multiplului, a „mulțimii posibilului” care i se relevă lui Dan-Dionis [...] Toate manifestările sufletești sunt puse sub semnul înaltei pasionalități: omul romantic nu cunoaște pur și simplu, ci este însetat de cunoaștere; nu iubește pur și simplu, ci este cuprins de setea de iubire, ca eroina din *Codru și salon*, ca protagoniștii cu gânduri „purtate de dor” ai *Luceafărului*...”

Privit în total, Eminescu e un cosmoid, un unicat, un complex cu disponibilități vibratile în care Parte și Întreg se caută în oglinzi schimbătoare, arătând pe rând fața apolinică și ființa dionisiacă. În scopul unor concluzii lămuritoare, se apelează la cercetările fizicienilor, la structuralismul de dată apropiată, la reflecțiile filozofilor cu față în Istorie. Fragmentarul, discontinuu care asediază conștiința, nu obstacol aspirația eminesciană de totalitate. „Oricând și oriunde, observă eminescologul, se manifestă teama eminesciană de pierdere a imaginii sintetice a Întregului. Privirea Poetului e sinoptică, sincronă, pornită să perceapă sensul Întregului, în *fiece* moment al său [...] Chiar și în cazul sistematismului, Eminescu acordă un rol inimii, *eului* ce sistematizează...” Ca „ființa românească” ca gânditor cu predispoziții imensifiante față cu spațiul și timpul, el se împarte între o Dacie paradisiacă, între „abisul ființial” copleșit de mister și „câmpul transcendental” cu „sori care pică” – de unde o perpetuă „unduire” generatoare de cântări. „Cântarea” însăși este *existență*. Pentru explicarea condiției umane duale, în dialectica ei eternă, eminescologul citează punctul de vedere al unui logician: „S-ar putea că cele două categorii existențiale generează un proces bazat pe o alternanță continuă, ca în filozofema din finalul poemului *Împărat și proletar*, ca atare, moartea coexistă cu viața în miezul Ființei, după principul logic al contradictoriului, descris de Stéphane Lupasco”. Din această perspectivă a contrariilor în mișcare neîncetată, „dacismul înseamnă, efectiv, conștiința întrepătrunderii strânse a Paradisului și Infernului, imortalizarea vine doar la capătul inițierilor statornice în moarte, adică al trăirii deosebit de intense a acestuia. E ceea ce se întâmplă cu toată evidența Eului eminescian: trăiește la limită sentimentul morții, spre a obține nemoartea, sub chipul ei astral de existență superioară, hyperionică. Seninătatea dacică nu e rezultatul revelației *pure* a nemuririi, ci al punerii într-o ecuație dialectică a ființei și neființei, care va da, într-o altă etapă, sentimentul mioritic al Totului”.

Unduirea apelor, oceanul și raza, acestea coexistă multiform cu unduirea existențială în infinitatea timpului. Altfel spus: „Unda se naște la intersecția timpului și spațiului, în cazul unei stări dintre un element și altul, urmând principiul contradictoriului, al activizării reciproce și al ieșirii din potențial în manifest...” În formele sale ciclice, circularitatea Timpului are repercusiuni în conștiința profundă, sensibilizată de indiferența curgerii vremii față de specia umană. Caracteristice lui Eminescu – în *Povestea magului călător în stele*, în *Strigoi*, *Miradoniz*, *Memento mori*, în *Odin și Poetul* și în alte texte – sunt reverberațiile timpului fizic, „natural și stihial”, acestea cu inerente pulsioni ființiale. „În spiritul tuturor marilor romantici, dar și într-un mod deosebit față de al acestora, Eminescu transcende toate timpurile, stăruie asupra unei supraconștiințe a lor, se întoarce cu permanenta sa predispoziție filozofică spre acel punct al genezei unde firul vremii se toarce și deopotrivă, se reîntoarce, adică unde vremea se naște din ea însăși, ca izvorul”. Exegetul ia în dezbateri mai vechile repere critice care vizau componente ale universului eminescian, Natura,

Erosul, Moartea, lumea Arhetipurilor, plus *Ochiul* – toate proiectându-se într-o viziune simfonică, organică, a *Ființei* în căutare de sine, în dialog cu Ceilalți și cu Cosmicul. Teza în chestiune e aplicată nuanțat în pagini ca *Undoirea*: „Cântarea este existență”, dar în special în cele de final – despre *Odiseea fenomenologică a spiritului* (Eminescu și Hegel), ori despre Golul și ființial (cu puncte de sprijin în „luminișul” lui Heidegger).

În *Dialogul dintre Poet și Demiurg* – substanțială acoladă finală – sunt rezumate în câteva pagini căutările Ființei în raport cu Divinitatea. „Cu cât mai febril se întrebă poetul asupra sensului lumii, cu atât acesta se obscurizează și intră în domeniile incertitudinii”. Aici se prefigurează, am zice, teza lui Blaga despre *cenșura transcendentă*. Singur Hyperion, simbolizare a Ființei problematizante ridicate la nivelul suprem al depășirii de sine, cunoaște transcendența. „Prin consubstanțialitatea sa cu Demiurgul, Hyperion devine vârful cel mai luminescent al Ființei pe care îl relevă adâncimile *eului* eminescian narcisic contemplate. Hyperion închide cercul ființial al întoarcerii în Totul mioritic (al platonicianei întoarceri la Unu și identic) și al redării Sinelui profund, pe care îl deschide Narcisul începuturilor”.

Nici un an fără referiri la fenomenul Eminescu!... În eseurile grupate în 1993 sub genericul *Căderea în sus a Luceafărului* (titlu amintind de studiul Svetlanei Paleologu-Matta, *Eminescu, abisul ontologic*) pune accente – într-o primă secțiune – pe arhetipuri, prototipuri și *alter ego*-uri, pe fundalul cărora se conturează un *homo dacicus*, urmat de un *homo folcloricus* ori de un *homo ethicus*. De notat *Revelațiile caietelor și publicisticii*. Tușe noi vizează conceptul de eminescianitate în ansamblu, acesta emanând din pluralitatea antumelor și stimulând programatic demersul sintetizator. Pasaje polemice, fără agresivitate, tind să destrame locurile comune din cercetările anterioare; de împunsături moderate nu scapă nici Călinescu, nici alții. Formulei de poet pesimist i se substituie cea de *poet tragic*, mai adecvată sub raport etico-psihologic, motivată în lumina filozofiei lui Nietzsche. În esență, scrie criticul, „omul tragic este *omul de excepție*, este firea superioară care trăiește la limită problematicul”; el e „mergătorul de deasupra lumii”, geniul. Argumentarea de fond, cu ecouri larg spațiale, merită a fi citată pentru finețea asociativă: „Omul tragic eminescian depășește fixitatea spiritului grec, mobilitatea celui german, nepăsarea eliberatoare a spiritului indian; el adaugă creștinismului cosmic liniștit al păstorului Mioriței agitația zeiască a Meșterului Manole de a depăși „cercul strâmt” prin creație și jertfire.” Reține interesul comparația dintre Eminescu și divinul „brit” Shakespeare, „geniu natural”, forță planetară. „Dacă trecem peste nuanțe, Hyperion este un Hamlet astralizat, amândoi impunându-se ca niște conștiințe superioare, depășind energetic „cercul strâmt” al Elsinorului sau al Cătălinelor pământene”.

Acel Eminescu multipolar încorporând „Departele și Adâncul, Cerescul și Terestru, Mișcarea și Oprirea în loc”, a fost interpretat divers, cum și era normal (Mihai Cimpoi vorbește de *Odiseea receptării*).

„I s-a mulat, înainte de toate, o mască platoniciană de geniu înnăscut, prea puternic în a sa proprie ființă încât să-l fi abătut vreun contact cu contingentul de la drumul său firesc. Imaginea maioreșciană este statică, apolinică, glacială; nepăsarea și răceala hyperionică îi imprimă un caracter aspațial și atemporal”. (Recent a apărut volumul *Mihai Eminescu. Contextul receptării* de Mircea Popa). Retrospectiv, exegetul observă „teama de întreg” în abordarea creației eminesciene, de unde o „repartiție între domeniile activității sale, între personalitatea lirică și cea intelectuală, între filozofia practică și cea teoretică”. Unii au ignorat variantele, alții au supraevaluat postumele. În materie de ediții, singur Perpessicius, cel dintâi, năzuise spre „întregul Eminescu”. O panoramă a contribuțiilor

eminescologice postmaioresciene, schițată de Mihai Cimpoi, însușește nume ca G. Ibrăileanu, Mihail Dragomirescu, D. Caracostea, G. Călinescu („cercetare masivă”), Tudor Vianu, D. Popovici și alții; se ajunge la Rosa del Conte și Alain Guillerrou, la Edgar Papu, la Zoe Dumitrescu-Bușulenga, C. Noica, Svetlana Paleologu-Matta, Ion Negoitescu, la eminescologi din alte promoții, la duoul *Eminescu și Blaga*, la relațiile lui Argezi, Barbu și Nichita Stănescu cu poetul *Odei (în metru antic)*. Numai N. Iorga, un premergător de luat în seamă – crede exegetul – fusese (contrar opiniilor lui G. Călinescu) un eminescolog total cu o percepție globalizantă. „Mentalitatea senilvoltairiană a lui Iorga, detectată cu justețe în *grosso modo* de Călinescu, se dovedește a fi foarte receptivă, însă, la modernitatea scrisului eminescian”. Din judecăți de valoare despre exegeți ca Mircea Eliade, C. Noica, Edgar Papu, Rosa del Conte, Svetlana Paleologu-Matta, Ioana Em. Petrescu, Solomon Marcus, George Munteanu și alții se desprind în esență, preferințele lui Mihai Cimpoi, excelent cunoscător al bibliografiei critice în cauză.

Din perspectiva exegetului de la Chișinău, Eminescu e subiect perpetuu, de unde reluări sistematice în cercuri concentrice, inclusiv o metodologie complementaristă. *Plânsul Demiurgului* (1999), volum încorporând (în reluare) câteva capitole din *Căderea în sus a Luceafărului*, aduce, ca noutate, pagini subtile vizând *Structura holografică a operei eminesciene* sau *Poemul modern și căderea în cerc*. Punctări inspirate comportă eseul *Complexul lui Narcis*, această expresie a sinelui frământat căutându-și direcția ontologică: „Lumea mânată de principul heraclitean al trecerii și curgerii se oprește, încremenește în chip eleat, în momente calme ale oglindirii de sine. Momentul oglindirii se identifică momentului liniștirii psihice. Narcis apare ca simbol al Omului universal (cosmic), iar apele – ca oglindă universală (cosmică)”. Grila Bachelard este cea mai indicată în evaluarea narcisismului eminescian, căci, în fața fântânii, Narcis are revelația identității și a dualității sale, revelația dublelor sale puteri, virile și feminine, și mai are revelația realității și a idealității sale”. Adăugiri la un text concentrat, *Eminescu, poet tragic* (din *Căderea în sus a Luceafărului*), trimit spre *Eminescu, Nietzsche și omul tragic*. Raportarea atentă la Nietzsche aduce în fața noastră, azi, un alt om eminescian decât cel consacrat de tradiția exegetică; *omul tragic*. Chiar dacă admitem un schopenhauerianism de fond sau de sensibilitate, punerea în ecuație comparatistă a lui Eminescu și a filozofului voinței se cade neapărat să-l angajeze în calitate de mijlocitor al adevărului deplin pe Nietzsche. De menționat, de asemenea, exegezele de tip relațional, precum *Eminescu, confesorul lui Eugen Ionescu, Eminescu: modelul intelectual german ori Un model natural: „suta a șaptesprezecea”*. În *Cumpăna cu două ciuturi (Carte despre ființa românească) 2000*, este reprodus din *Plânsul Demiurgului* eseul „Arătările” ființei lui Eminescu. Ar mai fi de citat volumul *Spre un nou Eminescu (1993)* – „Dialoguri cu eminescologi și traducători din întreaga lume”.

Pentru a întregi profilul criticului, să numim volumele caracteristice începând cu *Disocieri* (1969) și *Alte disocieri* (1971); au urmat *Cicatricea lui Ulysse*, 1992; *Întoarcerea la izvoare* 1985; *Duminica valorilor*, 1989; *Basarabia sub steaua exilului*, 1994; *Sfinte firi vizionare*, 1995; *Lucian Blaga: paradisiacul, luciferic, mioritic*, 1997; *Mărul de aur*, 1998 și altele. Relevante în privința disponibilităților exploratorii ale lui Mihai Cimpoi (președinte al Uniunii Scriitorilor din Moldova) sunt înainte de toate *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* (1997) și exegezele pe teme eminesciene; cu tripticul *Căderea în sus a Luceafărului*, cu *Narcis și Hyperion*, cu *Plânsul Demiurgului*, el se înscrie printre eminescologii noștri renumiți. Hermeneut de ținută modernă, vibrând și înfăptuind cu mobilitate intelectuală în cadrele spiritualității românești integrale, conștiința sa se ridică deasupra vicisitudinilor istoriei, înaripată de nostalgia totalului.

**Mihail Dolgan      Mihai Cimpoi, personalitate de primă  
mărime a criticii române contemporane**

Mihai Cimpoi s-a născut la 3 septembrie 1942 în comuna Larga, județul Hotin (azi – Edineț), într-o familie de agricultori, fiind fiul lui Ilie Cimpoi și al Anei Habureac. Este critic și istoric literar, eseist, filozof al culturii, activist pe tărâm social-politic și obștesc. Doctor habilitat în filologie (1998), cu teza susținută în baza lucrărilor publicate *Eminescu, Poet al Ființei*. Membru de Onoare al Academiei Române (1991), membru titular (academician) al Academiei de Științe a Moldovei (1992), membru al Uniunii Scriitorilor din România și al Organizației Mondiale a Scriitorilor (PEN). A absolvit Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Filologie, specializarea – “Limba și literatura română” (1965). Aici câțiva ani în șir a condus cenaclul literar “Eminescu”, după care organizează la Chișinău, pe lângă Biblioteca republicană Krupskaia (pe atunci), clubul literar “Miorița”, cu viu răsunet în mediul intelectualității de creație. Lucrează șef de secție la Uniunea Scriitorilor din Moldova (conduce secția de critică literară), redactor literar la editurile “Cartea Moldovenească” și “Literatura artistică”, redactor științific superior la Redacția principală a Enciclopediei sovietice moldovenești (unde a participat și cu mai multe articole personale la elaborarea enciclopediei în 2 volume *Literatura și Arta Moldovei*, 1985, 1986), secretar literar la Teatrul Național și la Teatrul Poetic “A. Mateevici”. Într-un timp conducerea comunistă a Republicii l-a acuzat de naționalism și i-a refuzat orice activitate publică (prin anii ‘70). În 1987 este ales secretar al Comitetului de conducere, iar în 1991 – președinte al Uniunii Scriitorilor din Moldova, funcție pe care o onorează cu dăruire până în prezent. Concomitent îndeplinește funcția de șef al Direcției de literatură veche și modernă a Institutului de Literatură și Folclor al Academiei de Științe a Moldovei (din 1991), în cadrul căruia a condus și conduce mai mulți doctoranzi. De câțiva ani citește la universitățile de stat din Chișinău cursul special “Mihai Eminescu, poet al ființei”. Participă activ la procesul de renaștere națională din Moldova. Deputat al poporului din URSS (1989-1990). Deputat în Parlamentul Republicii Moldova (1999-2001). Premiul Național al Republicii Moldova (1994). Marele Premiu pentru exegeză “Nichita Stănescu” (1995). Cavaler al Ordinului Republicii (1996). Medalia jubiliară “Mihai Eminescu” a României (2000).

Încă de pe când era elev la școala medie din satul natal publică notițe de lectură și recenzii în gazeta raională “Lenineț”, unde, între anii 1957-1958, activează în calitate de lucrător literar. În anii de studenție colaborează activ cu articole și cronici literare la săptămânalul “Cultura” și la revista “Nistru”. Editorial debutează în 1968 cu micromonografia *Mirajul copilăriei* (Chișinău) – un studiu dens și autentic despre farmecul și specificitatea poeziei pentru copii a lui Grigore Vieru. Au urmat culegerile de articole *Disocieri* (Chișinău, 1969), *Alte disocieri* (Chișinău, 1971), *Focul sacru* (Chișinău, 1975), care învederează un critic cu vocație și erudit, deschis spre literatura de calitate și spre orientările ei moderne, exigent în evaluarea acesteia din perspectiva capodoperelor universale. În contextul anilor ‘60-’70 M. Cimpoi, spirit cam eclectic și estetizant la început, statornicește în Moldova un nou tip de critică – *critica estetică-eseistică*, bazată pe principiul călinescian al creației prin cultură (artistică, estetică, filozofică) și menită a fi un antipod al criticii oficiale de factură tematico-sociologizantă, atât de în vogă în epocă. Adversar declarat al dogmatismului și stereotipiei



de orice fel, criticul-*artist* refuză din capul locului opiniile “canonizate”, “citatomania”, uneltele de lucru desuete, împământenește un limbaj critic rafinat și radicalizat (uneori excesiv căutat și voit complicat), care pune un deosebit preț pe neologism, dar și pe metafora fulgurantă, pe paradox, dar și pe expresia cu nerv bine aleasă.

În accepția lui M. Cimpoi, una din funcțiile fundamentale ale criticii este aceea de a stimula creația adevărată și de a promova valorile spirituale durabile. De unde străduința vie de a da criticii profesate o formă accentuat constructivă, creatoare, de promovare a calității în duhul criticii lovinesciene. Crezu-i diriguitor ar fi următorul: “Capacitatea de a aprecia obiectiv valorile, orientările și căutările creatoare, fără a opera cu mijloace extraliterare, precum și de a nu cădea în apologeticele extreme – lauda excesivă și tonul distructiv producător de șicane, - sunt factorii clasici ai unei critici sănătoase, realiste, constructive” (1975). Aplicarea în practică a acestor principii i-a ferit, de regulă, exegezele de “presiunile” politicului și ideologicului, de conjunctură, conformism, subiectivism.

M. Cimpoi preferă să opereze în actul critic cu categorii existențiale și estetice globale, să mediteze filozofic în jurul problemelor ontologice, să comenteze nuanțat frumosul artistic, să discearnă autenticul de contrafăcut, experimentul rodnic de exercițiul factice. Configurarea portretului interior al scriitorului ca individualitate creatoare, ca artist al cuvântului, cu întreaga lui gamă de mutații etice și estetice, reprezintă partea cea mai tare a criticii lui M. Cimpoi, care se vrea a fi totală prin atingerea unui echilibru (relativ) între tradiționalism și modernism, între analiza sincronică și cea diacronică a literaturii concepute ca un tot întreg sistemic.

Un alt principiu definitoriu al modului critic călinescian pe care M. Cimpoi îl traduce consecvent în viață este convingerea că critica trebuie să fie organic legată de cunoașterea istoriei literaturii naționale și universale, aceasta din urmă oferindu-i o vastă perspectivă comparată. Culegerile de studii *Cicatricea lui Ulysse* (Chișinău, 1982), *Duminica valorilor* (Chișinău, 1989) și *Mărul de aur* (Valori românești în perspectivă europeană, București, 1998; în limba franceză – Chișinău, 2001) ni-l înfățișează pe Cimpoi în postura unui Ulysse intelectual care investighează cu perspicacitate – dintr-o perspectivă comparativă postsincronică – capodoperele literaturii universale și cele clasice române, ambele fiind puse în referințe edificatoare, criticul demonstrând că valorile de vârf ale culturii române se datorează deschiderii lor spre cultura europeană. În aceste cazuri, autorul operează abil atât cu uneltele de lucru ale istoricului literar, cât și cu cele ale criticului și ale teoreticianului estetic, reușește să îmbine norocos capacitatea de apreciere cu cea de exprimare artistică elegantă, darul observațiilor pătrunzătoare cu acela al formulărilor de sinteză memorabile, intuiția critică cu proștețimea unghiurilor de interpretare a inefabilului artistic.

Interesul deosebit al criticului pentru marii scriitori artiști contemporani și clasici, care reprezintă spiritualitatea românească în cristalizările ei estetice de vârf, l-a determinat să scrie monografiile și eseurile de referință: *Narcis și Hyperion* (Eseu despre poetica și personalitatea lui Eminescu, Chișinău, 1979, ed. 2, revăzută și adăugită, 1985; în colecția “Eminesciana”, Iași, 1994), *Întoarcerea la izvoare* (Eseu despre Grigore Vieru, Chișinău, 1985), *Creația lui Ion Druță în școală* (Chișinău, 1986), *Creația lui Spiridon Vangheli în școală* (Chișinău, 1989), *Lucian Blaga: paradisiacul, lucifericul, mioriticul* (Cluj-Napoca, 1997), *Brâncuși, poet al nesfârșirii* (Chișinău, 2001), *Duiliu Zamfirescu între natură și idee* (Focșani, 2002).

Studiul monografic *Întoarcerea la izvoare* propune o nouă imagine critică a creației poetului Grigore Vieru – mai neobișnuită și profundă, dramatică și dialectică, ontologică și filozofică. Sunt

examine din perspective particulare toate aspectele creației lui Vieru, accentul punându-se pe motivele-cheie și sistemul de imagini caracterizant, pe legăturile organice cu folclorul și tradițiile clasice, pe poetică și stilistică. Centrul de greutate al lucrării îl alcătuiesc capitolele despre **dor și preaplin** în gândirea scriitorului, despre **principiul matern al universului și logica jocului**, despre **timpul clasic și timpul intern**. Este demonstrat convingător modul cum în poezia lui Vieru elementul contemporan capătă proiecție general-umană, iar cel general-uman împrumută suflu contemporan.

Obiectivul de bază al eseului *Narcis și Hyperion* este dezvoltarea evoluției Poetului-căutător al Ființei de la narcisism la hyperionism, descrierea personalității adevărate a lui Eminescu în totalitatea dimensiunilor ei și în raport cu secolul XX, relevarea modelului ontologic eminescian din perspectiva gândirii filozofice moderne. Examinând centrii și metacentrii interioari ai lirismului lui Eminescu, cu imaginile, simbolurile și miturile lui arhetipale, criticul a reușit să refacă și să tâlmăcească întregul cosmos poetic al clasicului nostru. În viziunea exegetului, Narcis și Hyperion simbolizează marile extreme ale Vieții, între care se zbate Poetul în odiseea cunoașterii ființei – josul și înaltul, pământul și cerul, bulgărele și steaua, Satan și Demiurg, relativul și absolutul.

Alte două exegeze la temă cu incontestabile contribuții – *Căderea în sus a Luceafărului* (Galați, 1993) și *Spre un nou Eminescu* (Dialoguri cu eminescologii din lume, Chișinău-1993; București-1995; Chișinău - în corpusul Eminescu: “Eminescu: mă topesc în flăcări”; vol. VIII, 1999), îl consacră pe Mihai Cimpoi ca pe un erudit și reputat eminescolog, care se remarcă prin mijloace și unghiuri de interpretare mereu înnoite, printr-o neobișnuită putere de penetrație și demonstrație estetică, prin originalitatea demersului critic, care însă nu e lipsit și de păcatul unor exagerări, al unor ipoteze discutabile (cum ar fi, bunăoară, afirmația cum că Eminescu este un precursor în domeniul fizicii, un om cu mari intuiții în sfera științei). Primul studiu aprofundează ideea că Eminescu, fiind un mare Poet al Ființei, însetat de absolut și de forme perfecte, este atât de implicat în contemporaneitate, în contextul mondial prin multele afinități electivă cu iluștrii creatori ai timpurilor noi, încât poate fi considerat și un poet al sec. XX-XXI. Cea de-a doua lucrare, alcătuită dintr-o suită de dialoguri docte și atractive cu cei mai autorizați eminescologi de pretutindeni (Italia, Franța, Turcia, Slovacia, Ungaria, Rusia, China, India, Japonia, România ș. a.), conturează o nouă imagine a lui Eminescu, organică și integrală, care e impusă atât din interiorul culturii românești, cât și din afara ei. La baza cărții se află laitmotivul: necunoscându-l pe Eminescu – adevăratul și întregul, lumea nu va putea cunoaște bine ființa românească. Pledând pentru o perspectivă exegetică înnoitoare asupra lui Eminescu, M. Cimpoi consideră că un nou Eminescu nu poate fi conceput în afara conștientizării unui “Homo eminescianus complex, adânc arhetipal și totodată o personalitate interculturală modelată sincretic”. Anume un atare factor ar fi reperul fundamental în universalitatea luceafărului poeziei românești. Conversațiile pe care le duce M. Cimpoi cu specialiștii în materie pun în lumină cunoașterea, multilaterală și în adâncime, de către autor a subiectelor luate în discuție, bogata lui cultură estetică și filozofică.

Condiția optimă a unui critic adevărat este să-și încerce puterea, aptitudinile, după mai multe investigații parțiale, la scrierea unei lucrări de ansamblu cu caracter sintetic, adică la elaborarea unei proprii istorii a literaturii. Mihai Cimpoi s-a achitat conștiincios și de această complicată și trudnică sarcină. Exegeza sa *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* (Chișinău, 1996, ed. a doua, revăzută și adăugită, Chișinău, 1997, Galați, 1997), scrisă în cheie călinesciană și documentată din belșug, schițează pentru prima dată o panoramă integrală, fie pe alocuri prea fragmentară sau cu

exces de zel în ale exigenței pur estetice, a evoluției literaturii române din Basarabia începând cu anul 1812 și terminând cu scriitorii optzeciști. Este o panoramă critică pe cât de originală, pe atât și de temerară, care încorporează o mulțime de autori și de titluri de cărți, judecați de valoare cumpănite și argumentate, considerații și sinteze estetice competente și la obiect, idei și intuiții surprinzătoare, dar și unele caracterizări făcute din fuga creionului, voit părtinitoare, limitative sau chiar discrepante, precum și anumite aspecte mai puțin puse la punct, inclusiv numeroasele inexactități de diferit ordin (înlăturate, în bună parte, în edițiile următoare). În ultimele exegeze critice M. Cimpoi se arată a fi preocupat mai programatic de destinele și poetica marilor scriitori și oameni de artă români, până nu demult nu tocmai cunoscuți în Basarabia: Lucian Blaga, Duiliu Zamfirescu, Brâncuși ș. a.

De mare importanță prin contribuțiile aduse, dar și prin modul original de a cugeta estetico-filozofic asupra celor mai complexe probleme ce țin de spiritualitatea românească, de naționalitatea și universalitatea ei, sunt volumele *Cumpăna cu două ciuturi. Carte despre fînța românească* (Timișoara, 2000) – niște reflecții înțelepte despre ceea ce românul are mai specific și mai sfânt, cum ar fi **dorul, miturile, sacrul, “naționalismul”** ș.a., și *Critice (Fierăria lui Iocan; Craiova, 2001)* – niște portrete și medalioane despre criticii de ieri și de azi, precum și despre spiritul critic în genere (începând cu Maiorescu, Lovinescu, Călinescu, Vianu și terminând cu A. Marino, C. Ciopraga, E. Simion, Dan Mănuță).

Alte lucrări ale criticului nelipsite de interes: *Sfinte firi vizionare*, Chișinău, 1995, o suită de medalioane literare de popularizare a clasicilor români, *Basarabia sub steaua exilului* (București, 1997, de factură publicistică).

Mihai Cimpoi a colaborat la întocmirea volumului colectiv *Profiluri literare* (Chișinău, 1972), a enciclopediei în două volume *Literatura și Arta Moldovei* (Chișinău, 1985, 1986), a manualului-studii *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări* (Chișinău, 1998). În colaborare cu dr. conferențiar Constantin Șchiopu, a editat manualul pentru clasa a XII-a *Literatura Română*, care a fost întocmit în baza unor principii moderne de studiere a literaturii în liceu. A prefătat numeroase ediții ale scriitorilor români clasici și contemporani, ale unor reprezentanți ai literaturii universale. Se manifestă și ca traducător. Totul despre Mihai Cimpoi a se vedea: *Mihai Cimpoi. Biobibliografie* (Chișinău, 2002).

Mihai Cimpoi posedă viziune largă și informație multilaterală, o fină intuiție a inefabilului artistic, gust și luciditate, tact și demnitate profesionistă, stil și putere de demonstrație – virtuți alese absolut indispensabile unui critic nativ de un remarcabil talent.

### **Fănuș Băileșteanu Mihai Cimpoi: un G. Călinescu dintre Prut și Nistru**

Academicianul scriitor MIHAI CIMPOI este un G. Călinescu al zilelor noastre.

Fac această afirmație cu destulă prudență, dar hărnicia, dăruirea și talentul observației critice mă obligă să văd în Mihai Cimpoi - la frumoasa Sa vârstă de 60 de ani - o figură emblematică a culturii românești actuale.

Dacă MITUL criticului și istoricului literar (paharnicul antic Ganimede - cum a încercat să-l reabiliteze un profesor din Craiova - într-un roman) îl privește, în cultura românească (și nu numai) în primul rând pe G. Călinescu, apoi discipolul său **Mihai Cimpoi**, prin activitatea neobosită, prin harul și mesianismul său (nu numai) cultural se apropie asimptotic de acel vector, fiindu-i tangent în cel puțin trei puncte:

I. Mitul criticului care are ambiția să dea o **Istorie** a literaturii națiunii sale;

II. Mitul criticului care scrie mult, oriunde, oricând și despre "orice", dar în primul rând, despre **Eminescu**;

III. Mitul criticului care are și curajul și darul să racordeze **literatura sa națională la parametrii literaturii universale**.

Cum o face atât de strălucit în micuțul, dar densul volum *Mărul de aur* (1998) unde figurează câteva eseuri de filosofia culturii despre Eminescu, M. Kogălniceanu, Rebreanu, Tristan Tzara, Creangă, Blaga, Eugen Ionescu, Bacovia, Constantin Noica, Mihai Ralea sau Mircea Eliade, Mateiu I. Caragiale și Petru Movilă (cu "vocația pionieratului cultural").

Alături și pe urmele volumului *Personalitatea literaturii române* de Constantin Ciopraga (1976) această culegere de eseuri este poate cea mai valoroasă încercare de definire a specificului culturii românești de la scrierile lui C. Noica și E. Papu, din anii 1970 încoace.

În sfârșit, în ultimii 7-8 ani cred că n-a fost o manifestare mai importantă la Academia Română la care să nu participe și **prof. Mihai Cimpoi** și, mai ales, să nu aducă niște observații inedite, extraordinar de valoroase. (În afara lui Eminescu, mă opresc doar la alte trei: sesiunile omagiale **Brâncuși** - despre care avea să publice rapid și o carte; *Ion Heliade Rădulescu și I. L. Caragiale*).

Prezență ubicuă și binefăcătoare, și la Chisinau, dar și la București, la Iași, ca și la Cluj ori Sibiu, inimă de mare și talentat român, Acad. MIHAI CIMPOI este, de fapt, fericitul **aed** (critic) al tristelor zile prin care trece Țara noastră.

Alura sa sportivă și aerul său tonic ne mobilizează și pe noi.

La mulți ani și cât mai multe cărți!

### **Olga Irimciuc      O interpretare eseistică a operei eminesciene: Mihai Cimpoi**

Deschis spre lumea valorilor naționale și universale, M. Cimpoi se apropie de opera literară cu toată atenția și sensibilitatea necesară pentru a sesiza ritmul și specificul structural al discursului artistic. Meritul incontestabil al exegetului constă în faptul că reușește să surprindă în discursul critic formula originalității operei interpretate.

Într-o *epocă de inocență pierdută*, M. Cimpoi interpretează, cu mult talent, intuiție și erudiție, opera lui M. Eminescu. Studiarea operei geniului poeziei române devine o condiție *sine qua non* a existenței noastre spirituale, căci "în lumea contemporană lipsită de zei, cunoașterea creatorului român de valori superioare care are o conștiință (inter)culturală deplină, devine un imperativ"[1, p. 7].

Un studiu important dedicat operei eminesciene este eseul *Narcis și Hyperion* (1979; ediția a doua, 1985; ediția a treia, 1994, în colecția *Eminesciana*). M. Cimpoi consideră că cea mai sigură

cale de cunoaștere a omului eminescian este opera acestuia. Eminescu poate fi înțeles cel mai bine prin prisma eului romantic, al aceluia ce nu doar cunoaște, ci este însetat de cunoaștere, nu iubește pur și simplu, ci este dominat de setea de a iubi. Este un eu care tinde spre Absolut, care scrutează lumea telurică de pe culmile Absolutului. Aceasta îl face să fie un mare solitar, un predestinat de a cunoaște și pătrunde tainele nemărginirii și, în același timp, de a dori și simți la maximum dorul uman: "Genialitatea (putere sublimă a gândirii ce constă în identitatea cu sine), Moartea (sublim negativ constituit dintr-un frumos neidentificabil cu altul), Singurătatea (ridicată la rang de sublim prin visare frumoasă, deși omorătoare...) – iată marele joc triadic al identificării eului cu Întregul universal, joc prin care este descoperită puterea seducătoare a lui Nealtul. Nealtul = Neantul"[2, p. 175]. În ultima ediție a acestei monografii M. Cimpoi specifică: "Eul romantic este o sferă absolută, armonizată, închisă în sine, el se produce pe sine, este o alcătuire prin excelență organică, asemenea florii, arborelui și a tot ce este vegetal. Ceea ce receptează în afară e topit în substanța sa intimă, se exprimă într-o frământare intensă, într-un dezbin lăuntric (sintagmă folosită și de Eminescu). Eul romantic cunoaște în singurătate deplină nemărginirea cosmosului, ținta cuprinderii lui fiind Total"[3, p. 6].

Într-o manieră eseistică criticul își propune o interpretare arhetipală a operei eminesciene. Un argument forte în alegerea acestei optici ar fi faptul că poetul român se înscrie în galeria geniilor literaturii universale și deci se vor găsi motive comune în creația acestora, motive ce constituie o imagine sintetizată a *inconștientului colectiv*. Prin urmare, și "ontologia eminesciană se identifică perfect cu ontologia omului *arhaic*: orice obiect și acțiune sunt reale numai în măsura în care imită sau repetă un arhetip"[3, p. 21]. O altă motivație este că Eminescu, fiind un poet care a re-gândit Geneva, s-a referit direct la simbolica arhetipurilor: "La Eminescu, incursiunea spectaculoasă în lumea arhetipurilor nu înseamnă o limitare la transcrierea topos-urilor cosmogonice: Demiurgul este substituit prin Portul însuși, căci lumea de neguri eterne și sure este luminată de însăși raza gândirii poetice"[3, p. 21].

Arhetipale sunt: modelul **Daciei** – unul ontologic, care se constituie sub semnul apeiron-ului, al cosmicului, elementarului, *frumosului* primar – motivul **Regelui Lear**, al **Împăratului** și al **Călugărului**. Arhetipale sunt simbolul **Muntelui** pe care este axată *gândirea ascensională* și cel al **apelor** ce sugerează *gândirea orizontală*, al **roții** și al **orologiului** ce sunt expresii ale unei viziuni ciclice și prin care "timpul capătă identitate fizică și istorică, alteori însă, sub acțiunea crizelor psihice ale poetului, devin expresii ale golurilor de sens"[2, p. 130], al **ochiului**, al **oglinzii**, care este "semn al unui eu ce vrea să-și privească cu certitudine adevărata esență"[2, p. 20]. Dar cele mai sugestive motive arhetipale din poetica eminesciană sunt, după părerea lui M. Cimpoi, *Narcis și Hyperion*. *Narcis* constituie semnul începuturilor, al teluricului, iar *Hyperion* este un simbol al celestului, al întoarcerii în totul mioritic și al redării Sinelui profund. "Hyperion este... într-o expresie modernă și cu totul particulară, notează criticul, ceea ce înseamnă la origine: un fiu al Cerului și al Pământului, al lui Uranus și al Geii. Pornind de la acest sens etimologic, vom înțelege mai bine modul organic în care se întrepătrund *Narcis* și *Hyperion*, unul dând glas nostalgiei după Cer și altul nostalgiei Pământului prin simpla oglindire în Ape și prin scufundarea energică în ele"[2, p. 269-270].

În ultima instanță, M. Cimpoi ajunge la concluzia că opera lui M. Eminescu este expresia unui spectacol existențial în care "din cauza fixațiunii sale în spectacolul spiritului, Poetul nu poate fi, așadar, numai un *Narcis*. E și *Platan*, *Șarpe*... E *Călugăr*, rege *Lear* și *Tribun* în epoca înfruntărilor

dintre împărat și proletar, Hyperion”[2, p. 82]. Mai târziu, în ultima ediție a monografiei, criticul va conchide că opera eminesciană este expresia unui continuu dialog între Poet și Demiurg, fiind deci prin esență una dramatică. Această concluzie demonstrează modernitatea creației eminesciene, evidențiind în poetica geniului literaturii române expresia simbolică a omului secolului XX, ținut între nepotolita sete de absolut și creație și între dramatica imposibilitate de a-și realiza visul: “Întreaga operă a lui Eminescu ia înfățișarea unei drame cu doi actori, care-și asumă în mod intermitent și rolul de regizori: Poetul și Demiurgul. Este un teatru profund, căci vorbind în termeni heideggerieni, însăși conștiința că Demiurgul stă inert în preajma omului eminescian ca un om al **acestei** lumi generează fundamentalul mod de Ființă existențial”[3, p. 256].

În volumul analizat, ca și-n celelalte lucrări dedicate operei lui M. Eminescu (*Spre un nou Eminescu*, 1993, ediția a doua, 1995; *Căderea în sus a Luceafărului*, 1993), M. Cimpoi propune o viziune nouă asupra creației eminesciene. Evitând formulele arhicunoscute de interpretare a textului poetic și fiind ghidat, în mod special, de valorile estetice, criticul invită cititorul la o lectură **creatoare** a operei eminesciene.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Cimpoi M. *Spre un nou Eminescu*. Chișinău, 1993.
2. Cimpoi M. *Narcis și Hyperion*. Chișinău, 1979.
3. Cimpoi M. *Narcis și Hyperion*. Iași, 1994.

### **Vlad Caraman      Criticele lui Mihai Cimpoi**

Primele două volume ale *Criticelor* lui M. Cimpoi *Fierăria lui Iocan* (2001) și *Centrul și marginea* (2002) sunt o polemică de opinii cu exegeții notorii ai literaturii române. Iată de ce și demersul critic este conceput programatic în regim interogativ: *Titu Maiorescu: model sau antimodel ?*; *Contemporanul: curent literar, cultural sau ideologic ?*; *Călinescu între “Absolutism” și “Relativism”* etc.

Volumul I *Fierăria lui Iocan* e axat pe babilonia atitudinilor personaliste, patetice, cu titlu de adevăruri absolute, intolerante față de atitudinile și adevărurile altora, care dau naștere la o atmosferă de felul aceleia care domină *Fierăria lui Iocan* din *Moromeții* lui Preda, în care fiecare intră cu părerea sa de neclintit, cu gazeta sa și interesul său partizanal, - cum ne avertizează Cimpoi – și “ceea ce se întâmplă cu spiritul critic într-o astfel de fierărie “a lui Iocan” este întrebarea fundamentală a volumului întâi.

Această babilonie prefigurează și structura volumului, compartimentat în trei părți și ce e interesant: fiecă articol, la rândul său, reflectă atmosfera “fierăriei” criticii noastre. Nu întâmplător eseurile sunt concepute în spirit polemic, înglobând obligatoriu trei componente: 1) receptarea exegetică a autorului în discuție; 2)opinia criticului, de regulă, inedită; 3) o polemică privind denaturările crase. Chiar și selectarea problemelor în discuție urmează *modelul fierăriei*.

Demersul exegetic este inaugurat, firesc, cu *Titu Maiorescu: model sau antimodel ?* ce ia în discuție, prin filiera primului mare nostru critic, figura lui Mihai Eminescu. Iar la finele articolului autorul polemizează cu Ion Simuț, căruia nu-i dă dreptate în afirmația că dacă rămânem la Titu

Maiorescu, George Călinescu sau Eugen Lovinescu, aceasta înseamnă că nu înțelegem evoluția criticii și că oprim procesul europenizării.

Pe o structură triadică sunt conturate și profilurile despre George Călinescu (*Călinescu între "Absolutism" și "Relativism"*) și Eugen Lovinescu (*Revenirea modelului Lovinescu*), în formula lui Cimpoi, unul un **critic total**, celălalt un **sincronist acerb**.

Un interes aparte prezentată pleiada criticilor contemporani, de la Adrian Marino încoace, care sunt tratați monadic, cu câte o recenzie la volumele reprezentative, de obicei, de ultimă oră, calificat fiecare cu câte o metaforă revelatorie. Astfel, Adrian Marino este conturat prin volumul său *Biografia ideii de literatură*, vol. 5. Și este supranumit, pe bună dreptate, *dialectician fin și obiectiv în expunere*.

**Viziunea panoramică** a lui Constantin Ciopraga este decelată prin *Personalitatea literaturii române*, la o nouă ediție.

La Eugen Simion poposește din perspectiva întregii creații, dar în special asupra reeditărilor în volum a principalelor sale monografii *Dimineața poezilor, eseu despre începuturile poeziei române; Eugen Lovinescu, scepticul mântuit; Scriitorii români de azi*, vol. 1-4, un jurnal și o traducere în engleză a unei opere. În cazul acestui cercetător scoate în evidență **critica drept artă**.

După critica criticilor, autorul trece la critica criticii, analizând interpretările exegetice la adresa unor scriitori și cercetători literari români.

Marin Sorescu este prezentat ca pe un **poet antitetic**, Dan Mănuță, un **om al sistemelor**, cu **statut autotelic**, care în critica poeziei pornește ca un **psihanalitic**, ca apoi să i se accentueze caracterul unui **hermeneut**.

Pe Tudor Vianu Cimpoi îl plasează într-o alură de critic ce trece ușor de la **kantianism** la **psihologism**, de la **psihologism** la **fenomenologism** și în sfârșit ajunge la **organicism**.

Din această trecere în revistă a figurilor notorii ale exegezei românești, e ușor de observat că autorul se complăce narcisiac în analize și interpretări a celor mai de seamă critici ai literaturii române din toate timpurile.

În partea a doua a cărții, care cuprinde doar un subiect: *Spiritul critic și "Fierăria lui Iocan"*, se discută despre problemele noastre de ultimă oră atât din viața socială, cât și cea culturală: **europenizare, globalizare** etc. Iar prin studiul *Poetica postmodernismului* de Liviu Petrescu, scoate în prim-plan și tratează obiectivele principale ale artei literare optzeciste.

În finalul capitolului se reia discuția privind valorile literare românești, schițându-se câteva liste de nume din toate perioadele literaturii. Anume aici ni se creează impresia unei fierării unde se lucrează în sudoarea frunții (o panoramă a antologiei literare contemporane).

În cea de-a treia parte a volumului Cimpoi revine la figura marelui Eminescu. El este tratat sub diversele aspecte ale vieții și opere sale: *Eminescu și "abisurile receptării"*; *Întâistătătorul*; *Preot deșteptării noastre*; *Eminescu și bolile culturii românești* etc. În aceste articole se interpretează inedit și se dezbat diferite probleme în privința marelui poet român. Una dintre acestea este **adaptabilitatea** la universul opereii eminesciene, adică cum se **afirmă și devine** eminescologia română. Alta ar fi viziunea tridimensională a criticii asupra personalității lui Eminescu (**productivitate, reprezentativitate, interpretativitate**). Alăturându-l valorilor literaturii universale autorul ne dă de înțeles că noi ne identificăm în Eminescu precum creștinii se identifică în Dumnezeu...

Ultimele fragmente critice tind a fi niște **articole în tehnică de sertar** cu același subiect – **Eminescu**, cu bârfele și înălțările (“... laude care puteau să-l *mâhnească peste măsură...*”) de care a avut parte omul și poetul atât în timpul vieții, cât și după trecerea în nemurire.

În anul 2002, tot la aceeași fundație de la Craiova “Scrisul românesc”, apare volumul II al *Criticelor*, cu specificarea *Centrul și marginea*, un demers exegetic despre **pre și post(fetele) exilului** românesc.

Teoretizarea fenomenului exilului este o preocupare mai veche a lui M. Cimpoi. Iată de ce autorul, în primul rând, delimitează câteva tipuri de exilați din toate timpurile și de toate proporțiile, genurile de exil și motivațiile lor, atestate anterior și la Laurențiu Ulici. De obicei, testarea modelelor de exilați se efectuează în raport cu *modelul Eliade* sau cu *modelul Cioran*. Primul rămâne patriot în orice condiții, celălalt merge pe calea renegării patriei și a limbii. La fel se mai vorbește despre dubla identitate a exilatului. Cum e și firesc apar și aici articole interogații. De pildă, *Cum valorificăm exilul ?; Faust sau Don Juan ?* În ultimul se accentuează un spirit filosofic al exilului românesc prin filiera acestor două personaje mereu în căutare de identitate, experiență și cunoaștere.

Această filosofie a exilului românesc este caracteristică și celui european. O atestăm în *Capcanele bilingvismului* unde se examinează un narcisism al exilatului, gen Kafka; criticul este preocupat de aflarea unui răspuns la întrebarea dacă subconștientul poetic se simte cu adevărat exilat în orizonturi stilistice străine. Nu întâmplător, problema e reluată în *Hyperion și Fiesco*, accentul punându-se pe lupta dintre exilul exterior și exilul interior. Remarcabilă în acest sens este paralela dintre exilul lui Noica și cel al lui Cioran, unul interiorizat, altul exteriorizat. Cu privire la Eminescu, Creangă, Blaga, Eliade, care vin din interiorul culturii românești, în viziunea lui Cimpoi sunt marcați de complexul lui Fiesco, iar Cioran și Ionescu de complexul lui Hyperion.

Un spațiu aparte oferă M. Cimpoi exilului românesc în Rusia. De la Neculce, Cantemir se ajunge la Ion Druță. Absolut noi sunt pentru cititorul basarabean informațiile despre destinului culturii românilor în Banatul sârbesc, despre minoritatea română iugoslavă etc. Reținem aici *Între lumesc și profan: Theodor Damian*, unul dintre cei mai reprezentativi preoți-poeti ai exilului românesc; dar și *Paul Miron, păstorul exilului românesc*; sau poeta exilată la Los Angeles, California *Petra Vlah în “Perimetru ghimpat”*; sau exilul german – *Spectacolul împotriva al lui Theodor Vasilache*. Un caz aparte este Ion Miloș, poet a trei țări: Iugoslavia, România, Suedia. Patria lui istorică are și ea două țări: “Pe una o cheamă România, / Pe cealaltă, Republica Moldova”.

Dintr-un nou unghi sunt reconsiderați *Nicoale Milescu Spătarul, om baroc al exilului; Petru Movilă: exilul ca asceză și creație; Leon Donici: umbrele Rusiei și sufletul românesc; Ion Druță: ora (auto)jertfirii*.

Criticul nu uită nici de câțiva poeți exilați interior, tratați cu câte un medalion: *Ioan Baba sau noul Orfeu; Pavel Cătăianțu, europoemistul; Vasile Barbu; Ileana Ursu “Viețista”*.

Încheie șirul exilaților cei din Bucovina: *Vasile Levîțchi, poet și apostol cultural; Un cavalier al poeziei: Arcadie Suceveanu; Ilie T. Zegrea pe marginea gândului; Grigore Bostan între ratio și emotio; Mircea Lutic, poetul primenirii; Înstrăinatul Vasile Tărățeanu, Simion Gociu; Ștefan Hostiuc*.

Și volumul al doilea al *Criticelor* cuprinde un material vast și divers ce tratează problema exilului în literatura română, iar foarte frecventele trimeri la expresiile autorilor și criticilor literari



vădesc nu numai o documentare temeinică, dar și o pasiune aparte pentru scrisul românesc al exilului exterior și interior, de la care avem ce învăța de acum înainte.

**Loretta Handrabura      Mihai Cimpoi – un destin absorbit de esențe**

Lucrul cel mai de seamă într-o existență umană este să-ți vezi sufletul prin suflet, spunea încă Cicero și, fără îndoială, considerăm noi, acesta-i sensul preceptului lui Apollo, prin care îndeamnă ca fiecare să se cunoască pe sine.

În această traiectorie a definirii noastre, orice om își parcurge propriul itinerar. Unii aspiră spre transcendență – în căutarea febrilă a Eu-lui creator -, dar, totodată, cantonează în dilemele cotidianului, care-și cere tributul ființării noastre pământeste.

A te regăsi între aceste două dimensiuni care coexistă în noi, pare să fie calea *ridicării eu-lui la sine*, precum opinează C. Noica. Cale care oferă, deopotrivă, soluția și disoluția *individualului în universal*.

Din această perspectivă și prin această prismă percepem noi atât mesajul operei reputatului critic literar M. Cimpoi, cât și propria sa viață și activitate destul de prodigioasă.

*Un destin copleșit de esențe*, astfel la-m defini noi cunoscându-i preocupările din domeniu, esențe spre care, într-o fază inițială de formare, accede programatic parcurgând etapele inițierii întru cultură asemeni neofitului conștient sau intuind că însemnele primare ale tuturor lucrurilor trebuie căutate mai întâi în *Mirajul copilăriei* (1968).

Tentația cunoașterii este susținută apoi și de ambiția de a opera propriile *Disocieri* (1969), *Alte disocieri* (1971) în câmpul literaturii române din Basarabia postbelică, înstrăinată și ruptă abuziv de contextul literar general-românesc. Or, aceasta, precum demonstrează judicios istoricul literar în volumul său remarcabil de arheologie literară *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* (1996), a trebuit să fie, pe cont propriu, în anii de exil, o literatură și nu una regională, ci *națională*.

Și dacă circumstanțele au marcat-o și i-au încetinit ritmurile de evoluție – elocvente în acest sens fiind creația lui Gr. Vieru, Spiridon Vangheli, Ion Druță, de care s-a ocupat îndeaproape -, neschimbat a rămas ceea ce criticul numește în limbaj noician „caracterul ființial”.

Purtându-și condeiul prin *labirintul* operei eminesciene, dar și a celei blagiere, filosoful culturii și eseistul M. Cimpoi a reușit, în mai multe scrieri reprezentative (*Narcis și Hyperion*, 1979; *Căderea în sus a Luceafărului*, 1993; *Plânsul demiurgului*, 1999; *Lucian Blaga: paradisiacul, luciferic, mioritic*, 1997; *Cumpăna cu două ciuturi*, 2000) să descifreze unele coduri existențiale ale ființei noastre românești, a cărei dimensiune sufletească se proiectează atât de simbolic și în cumpăna de fântână, receptată în cultura noastră populară ca un *axis mundi*; în spațiul înalt și indefinit ondulat ce poartă pecetea fatumului; în aspirația trans-orizentală a dorului românesc; în lumea înțeleasă de țaranul și păstorul român prin prisma *plinului*, în timp ce, paradoxal, propria ființă e concepută prin prisma golului etc.

Spre definirea coordonatelor noastre culturale este canalizat și demersul său analitico-comparativ din volumele *Cicatricea lui Ullise* (1988), *Duminica valorilor* (1989) și *Mărul de aur* (1998), în care valorile românești sunt raportate la cele universale și abordate în perspectivă europeană.

Uluitoarea forță de creație a omului de cultură Mihai Cimpoi, gustul său artistic elevat și mijloacele estetice rafinate și originale – toate împreună se revendică din oaza unei *erudiții vaste*. O erudiție alimentată continuu printr-o impresionantă muncă de cercetare și documentare ce acoperă

întreaga viață culturală a acestui spațiu de destin românesc care întârzie, deocamdată, să se întoarcă la Ithaka.

### Dumitru Apetri Opțiuni estetice și sete de universal

Personalitate care a marcat profund gândirea critică din Basarabia în perioada postbelică, Mihai Cimpoi se distinge prin erudiție, spirit critic, harul analizei și sintezei, simțul acut al valorii artistice și intuiția autenticului beletristic. De rând cu aceste calități, în scrisul său s-au impus tot mai pregnant două caracteristici esențiale – preferința pentru estetic și setea de universal.

Dacă a doua însușire s-a constituit pe parcurs mai lent, prima s-a impus programatic de timpuriu. Încă în anii '60, la începutul carierii sale, pe când proletcultismul se infiltrasă temeinic în viața literară a republicii, tânărul critic a cutezat să vorbească, la o întrunire literară de mare amploare, despre o “rușine estetică” ce domina făgașul literar. Acum, retrospectiv, putem constata cu deosebită satisfacție: preferința pentru estetic a fost și a rămas un crez intim al literatului, o calitate intrinsecă a activității sale filologice.

Intuiția autenticului beletristic a făcut ca debutul său editorial (*Mirajul copilăriei*[1], 1968) să aibă ca subiect creația lui Grigore Vieru, cel mai talentat poet din spațiul interriveran în perioada de după război, iar patru studii din cea de a doua carte a sa (*Disocieri*, 1969) să fie consacrate scrisului lui Ion Druță, cel mai de seamă pozator și dramaturg din același areal și segment de timp.

Referindu-se la poeziile vierene despre și pentru copii, autorul nominalizatului portret literar remarcă: “Copilăria e poetică prin excelență, ea operează numai cu mijloace poetice fine, cu aluzii, didacticismul fiindu-i dușmanul de moarte”(p. 8), iar textul prozelor druțiene e văzut “depozitând un lirism de un freamăt suav, cu tulburătoare adâncimi, țesut cu finețe din cucernica aplecare a plugarului în fața brazdei reavăne de pământ, dătătoare de rod [...], din zvâcnetul rar al sufletului țărănesc contopit cu tremurul înfiorat al pământului”(p. 54).

În primele decenii postbelice puține erau realizările literare ale basarabenilor, însă tânărul critic continua cu perseverență să facă, în recenzii și cronicile literare, asociații, paralele între scrierile autohtone și anumite valori universale, să publice eseuri despre arta marilor scriitori ai lumii. În cel de-al doilea volum (*Alte disocieri*, 1971), alături de studiile, medalioanele și recenzii despre scriitorii localnici, autorul include câteva eseuri în care evocă imaginea poetului român nepereche, indică drumurile poeziei clasice românești, raportând-o la capodopere universale: “Înfățișând adevărurile poetice fundamentale, cât și uriașe zone de inedit, absorbind și topind în țesutul ei intim sensibilitatea populară, poezia noastră clasică se organizează în spiritul marilor capodopere *Iliada*, *Odiseea*, *Divina Comedie*, *Hamlet* și *Faust* [...]. Clasicii noștri obțin nuanțe vizionare prin operația de intelectualizare a sentimentului care, la începuturi, prejudiciază ingenuitatea senzorială, inspirația, sinceritatea”(p. 195).

Tot în acest volum este demonstrată “mișcarea poeziei” prin creația lui Ovidiu, Horațiu, Baudelaire, Eminescu și Esenin, pledându-se pentru sugestie, “care e însuși certificatul de existență a poeziei”(p. 223). Fabula e privită ca o probă de inițiere în tainele existenței, iar rostul ei trebuie căutat, zice criticul, nu în morală, ci “în marea artă cu care ne arată masca”(p. 238). O constatare judicioasă și instructivă în mai multe sensuri conține și eseu dedicat lui A. Pușkin. E vorba despre

înalta capacitate de stăpânire a materialului de viață de către poezii de geniu și facultatea de a filtra, prin individualitatea lor, manierele și stilurile existente și de a “transforma în poezie toate elementele universului”(p. 230).

Conștiința valorilor universale și a unei necesități imperioase a promovării esteticului îl fac pe critic să mediteze tot mai insistent asupra canonului și a creației în formele literare, asupra poemului lirico-epic, care “are nevoie de unitate”, adică de “starea de poezie permanentă”, de un bogat univers poetic, de însuflețirea “eului social cu cel adânc psihologic”(a se vedea mai detaliat compartimentul “Sub semnul sintezei” din volumul *Focul sacru*, 1975).

Începând cu a doua jumătate a anilor '70, M. Cimpoi este preocupat intens de poetica și personalitatea lui Eminescu (constatarea o certifică volumul *Narcis și Hyperion*, în două ediții: 1979, 1986, precum și cărțile *Căderea în sus a Luceafărului*, colecția *Studii eminesciene*, Galați, 1993; *Plânsul demiurgului*, colecția *Eminesciana*, Iași, 1999) și de probleme de receptare a creației poetului din Ipotești de către literaturile lumii.

Anume creația marelui autor al *Luceafărului* i-a oferit și i-a stimulat criticului și istoricului literar o ieșire largă în spațiul mitologiei și literaturii universale. Paginile sus-numitelor cărți ne edifică în diverse probleme: modelarea romantică a eului, obsesia absolutului, cosmosul și magii, organicismul eminescian, personalitatea lui Narcis, poeticul și gnoseologicul, ontologia mișcării, setea formelor perfecte, Eminescu – poet tragic, Eminescu – homo folkloricus și multe alte aspecte de influență, interferență și intertextualitate cu celebrii scriitori și gânditori ai lumii. Transcriem doar câteva nume din pleiada acestora: Shakespeare, Hugo, Mallarmé, Eluard, Lorca, Pușkin, Lermontov, Esenin, Yunus Emre, Nietzsche, Einstein, Kant, Hegel ș.a.

Un alt prilej de “navigare” reușită în imensele arealuri culturale i-a oferit academicianului procesul de universalizare a creației eminesciene, cu ale cuvinte – odiseea receptării ei de către diverse zone spirituale, etno-psihologii. Ne referim la numeroasele dialoguri cu eminescologi și traducători din întreaga lume incluse în volumele *Spre un nou Eminescu* (ed. I. Chișinău, 1993; ed. a II-ua, Chișinău-București, 1995) și *Eminescu – mă topesc în flăcări...* (două volume: Chișinău-București, 1999,2000). Cum s-a exprimat însuși M. Cimpoi, “e vorba de europenizarea noastră prin Eminescu” [2, p. 36]. Realizatorul dialogurilor a întrezărit încă un rost deosebit de mare al acestor convorbiri – “perspectiva exegetică înnoitoare asupra lui Eminescu care a venit adesea dinafară”[3, p. 6].

Interesul permanent pentru valorile universale, ilustrat din plin de volumele *Cicatricea lui Ulysse*, 1982 și *Duminica valorilor*, 1989, este determinat de conștiința că e imposibil a pătrunde opera marilor poeți fără a face referințe “la scrisorile lui Eminescu adresate lui Iacob Negruzzi, în care e formulată o metopoetică specifică secolului XX”, și că nu se va putea scrie despre Proust “trecând sub tăcere rolul funcțional al “amintirii” în opera lui Creangă”.

Pretutindeni exegetul caută să scoată în vileag originalitatea viziunii și fațetele estetice ale creației. Prozatorul și eseistul german Thomas Mann ne apare ca demon al muzicii; în elegia andaluză *Platero și eu* de Jimenez e descoperit “Imperiul pe nume Poezia”; eseul despre cel mai mare sculptor român poartă (deloc întâmplător) titlul *Brâncuși, poet al ne-sfârșirii* (Chișinău, 2001), care este ilustrat de filiațiile între plâsmuirile sculptorului și operele poezilor M. Eminescu, G. Bacovia, L. Blaga, T. Arghezi și I. Barbu. Sunt concludente în acest sens următoarele constatări: “Drumurile artei moderne duc – în chip programatic, zgomotos sau discret, prin afilieri empatice – la

el”, adică, la Brâncuși [4, p. 56]. “*Luceafărul și Coloana fără sfârșit* se întâlnesc temeinic prin această sugestie adâncă a unui *axis mundi* arhetipal care simbolizează ideea nesfârșirii” [4, p. 72].

Neabătuta preferință pentru valoarea estetică a beletristicii și a altor domenii de creație artistică și setea de universal au făcut să avem în persoana lui Mihai Cimpoi nu numai un critic și istoric literar cu toate uneltele de lucru la îndemână și cu un stil critico-literar inconfundabil, ci și un filosof al culturii. Această ultimă ipostază o confirmă lucrările sale, relativ recente, *Mărul de aur. Valori românești în perspectivă europeană*. București, 1997 și *Cumpăna cu două ciuturi. Carte despre ființa românească*. Timișoara, 2000, care iau în dezbatere, în mod separat, creația a zeci de scriitori străini dintre cei mai originali sub diverse aspecte: specificul tematicii și a problematicii, potențialul analitic, arta compozițională, varietatea tehnicilor narrative, multitudinea modalităților de evocare și sugestie, importanța accentului psihologic, expresivitatea detaliului artistic ș.a.m.d.

#### **Referințe bibliografice:**

1. La mijlocul anilor ‘80, acest portret literar a căpătat conturul unui solid și impresionant eseu monografic – *Întoarcerea la izvoare*, Chișinău, 1985.
2. *Eminescu – mă topesc în flăcări...* Dialoguri cu eminescologi din lume realizate de Mihai Cimpoi, vol. VIII. – Chișinău-București, 1999.
3. Cimpoi M. *Spre un nou Eminescu*. Dialoguri cu eminescologi și traducători din întreaga lume. – Chișinău, 1993.
4. Cimpoi M. *Brâncuși – poet al ne-sfârșirii: Eseu*. Chișinău, 2001.

**Ion Borșevici**

#### **O străluminare de inteligență enciclopedică în cărturăria contemporaneității noastre**

Distinsul om de litere, cărturar de viață nouă atins de orizonturile enciclopedice, academicianul Mihai Cimpoi e un viu și neseecat izvor al gândirii critice literare de excepție. Gândire, de altfel, unică și prin originalitatea și esențialitatea ei distinctă științifică, dar și în ceea ce privește aprofundarea la obiect a adevărului.

Maestrul prezintă fundamental axa filosofică și de simțire profundă a fenomenului românității valorilor acesteia în Basarabia și nu numai. Creativitatea Domniei sale are loc în agitata și controversata noastră societate în perioada postbelică, inclusiv în cea a sângerosului totalitarism de tip stalinist. Optica unui atare unghi de vedere ne vorbește despre faptul că protagonistul nostru nu s-a conformat gândirii uniformiste oficiale, drept rezultat, fiind marginalizat de periculoasa politică a disidenței literare care se amplifică în URSS.

Consecvent în manierele comportamentului său civic, Domnia sa în permanență e un model de demnitate, verticalitate și modestie a ființei noastre naționale. E omul care prin EU-I său ne demonstrează cu lux de amănunte vestita teză “japoneză” – independența unui popor, marea aură a libertății lui, mai ales dacă acest popor trăiește în condiții istorice de strâmtoare, atins de valorile înstrăinării, pot fi apărate cu înțelepciune doar prin înaltul grad de intelectualizare a omului de rând și conștientizarea coeziunii, unirii, cât și prin ținerea sigură în mâini a drapelului conștiinței naționale.

Savantul Mihai Cimpoi prezintă una din numeroasele stânci montane ale rezistenței, făuririi și înălțării spiritualității eminesciene.

Îi dorim multă sănătate, fericire și noroc. Să-l înconjoare de-a pururea numai oameni de treabă, devotați cauzei pe care o pledează cu atâta înțelepciune și credință întru adevăr.

În rest, să auzim de bine și numai de bine.

## **Timofei Roșca      Chemarea demiurgică a magului**

Îngerul, care hărăzise destinul acestui mag excepțional, înzestrat cu har dumnezeiesc, a fost, se vede, gelos din fire, temându-se, parcă, să-i încredințeze elixirul ciudățeniei, sub acțiunea căruia omul de geniu are iluzia demiurgică de zămislire secundă a lumii, iar de aici – curajul luciferic de a sfida înalturile, barierele aparențelor existențiale, nu o dată încrucișându-și tăișul cugetului cu acela al atotputernicului însuși pe orizonturile hiperaurorale ale infinitului.

Deci l-a lăsat sub zodia ispitei și a râvnei, în fața spectacolului misteric al lumilor, create de genii, și i-a încredințat mai degrabă, cifruri și matrițe, ecuații ale absolutului, în mreaja cărora se încurcau nu o dată înșiși zeii.

Ce-i rămânea hărăzitului de soartă altceva, decât să primească cu resemnare povara prescrisă și să pornească pe itinerariul pătimirilor martiriale, “cu moarte prin moarte călcândă”, străbătând spații mitice, modelate cu gust antic homerian, coborând praguri infernale sau urcând trepte paradisiace dantești, ca să asiste, mai apoi, la marile spectacole dramatice Shakespeareiene și la tristele comedii umane balzaciene sau caragialești, nemaivorbind de absurdul kafkian sau cel ionescian, apreciat și de alții – lumi și iar lumi zămislite de cei chemați după modelul demiurgic și perseverate de exegeți?

Unul lui Dumnezeu știa, însă, un mare adevăr: totul se poate vedea doar la lumina cugetului, fără de care nu se poate manifesta cuvântul, ca mir primordial al conștiinței geniului. Iată de ce Golgota ființării sale el o vedea în drumul spre Luceafărul eminescian, care i-a deschis atâtea enigme nebănuite, că de la razele lui se vedeau cele mai adânci prăpăstii ontice, miraje filozofice, concepții literar-artistice, clasice sau moderne, moderniste sau avangardiste, psihanalitice sau postmoderniste.

Ceea ce nu a putut să nu recunoască Demiurgul în caracterul noului venit, a fost tacticismul, un tacticism de o vigoare analitică fără precedent, demonstrată pe toată întinderea elucidării: de la geneză și până la demnitatea adevărului. Principalul e că fenomenul spiritual cât nu ar fi fost de îngust, cum ar fi cel basarabean, de exemplu, nu era lăsat în raza înfățișării lui strict regionaliste, cum procedau alții, dar văzut ca o particulară culoare în întregul spectru auroral al existenței noastre, cu o inedită și legitimă “istorie deschisă” spre civilizație și cultura lumii. Și încă: această lumină s-a răspândit peste academii și președinții, iar unele spirite, chiar din cele mioritice, s-au îngrozit, deoarece același mag vedea nuntirea și moartea de pe alte culmi ale rațiunii.

Nu e de mirare că atât îngerii cât și demonii au fost intrigați și siliți să-l aprecieze nu nota Bene. Și atunci Demiurgul a spus: “Să nu se oprească magul, acum și-n vecii vecilor”. Și neoprire a fost. Căci nobila caznă a continuat pe fâgașe neumblate, la intersecții de evuri, cu înverșunate critice ale “rațiunii pure” și instaurări de “apriorisme”, cu sinuoșități de cuget sau de intuiții concentrate în sinteze de imaginații sau reprezentări ce zdruncinau întregi “zone criptice” ale “nepătrunsului ascuns, sub adâncimi de întuneric”. Invidia demiurgică era agravată, însă, nu atât de “roirile

neînfrânate”, de acele “resfirări infinite de ghem”, de acele “învălmășeli de intuiții”, cu care se deprinsese încă de la Platon sau Pitagora încoace. Cei ce le “urmau chemarea” aveau îndrăzneala să pătrundă până și în “văzul duhului sfânt”, botezat de “spiritele rebele” cu termenii de “voință” sau “reprezentare”, “rațiune universală”, “Eu permanent” sau “corelat” al tuturor reprezentațiilor noastre”. Recunoașterea de sine a Eului, ca centru al universului, era o adevărată garanție a apropierei magului de nimbul divinității. Dar și mai curios lucru era demonstrația lui prin “joc”, cu o extensiune a iluzionismului ce “amestecă realul cu visul”, așa cum îl găsim în aventurile cosmogonice eminesciene, sau în bizareriile ludice sau groțesti argheziene, făcând pe “stăpân să joace ca un țap înjunghiat”. “Jocul secund”, în sens barbian, devine pentru eul hyperionic eminescian, în viziunea bănuțului de soartă, mijlocul universal de a se apropia de absolut, fie “în iubire” sau “în cunoașterea de sine și de alții în genere”.

Întrebarea ce și-o pune, la îndemnul ispititor al Demiurgului, atât geniul eminescian, cât și împătimitul “traducător” al acestuia (cum însuși Eminescu ar fi traducătorul poetic al filozofiei spiritului hegelian) este destul de principială: “Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost?” Geniul era incitat de faptul că ceea ce este “aceasta”, “acum” și “aici”, se arată evoluat, desăvârșit și formează Universalul. Magului nu-I rămânea decât să împărtășească cazna cugetului hyperionic împovărat de “imperiu liniștit al legilor”. Pentru a le traduce, a trebuit, la rândul său, să primească credința ispitei hyperionice, să o facă partea sa de suflet. Așa cum spiritul kantian sau cel hegelian este eminescianizat, tot astfel formula hiperionică va purta, de data aceasta, amprenta paradigmatică a magului canonizat, care își antrenează vigoarea în virtutea unui spirit elitar, corespunzător vizionarismului narcisiac. Cel mai concludent exemplu în acest sens este “Filozofia spiritului” a lui Hegel în “traducere” eminesciană (pur filozofică și poetico-filozofică), retranslată la rândul ei, de către exegetul împătimit. Disocierile oferite nu sunt simple deduceri analitice. Ni se propune însăși logica inspirației filozofice și poetico-filozofice, mișcarea lăuntrică, ființială, conjugarea sufletului și a spiritului la cei doi profeți ai gândirii universale: un amestec sigur în metafizica conceptualității hegeliene și o inspirată participare la zborul fanteziei poetice eminesciene. Cele două ipostaze eminesciene (de apropiere și de îndepărtare de Hegel) sunt “traduse”, la rândul lor, ca o dramatizare a spiritului hegelian și o regenerare a eului eminescian, stingherit de frigul neantului, acceptat de Hegel – un “duel” în care va învinge pasiunea narcisiacă a eului eminescian, capacitatea lui de “autoiluzionare”. Anume în această ipostază a geniului, a luminii conștiinței lui hyperionice sau narcisiace, se vede poate mai limpede conturul identității lumii ferit de ochiul liber pământesc. Se înscenează la modul eseistic o metafizică a speranței dorului eminescian, a necesității lui de a se identifica cu o “altă conștiință” – clipă când misterele cedează, nu fără susținerea “oastei de imagini”, înverșunate în cuvânt, ca un testament metafizic al profeției, al îmblânzirii absolutului. Tocmai această “îmblânzire” se cerea descifrată, “tradusă” în termeni perceptibili prin altă procreație. Veghea spiritului exegetic se va apropia de enigmaticul și absolutul, trăit de poet, printr-o diferențiere hegeliană a imaginii spiritului de spiritul real, prin compensațiile ce i le debitează erotomorfismul eminescian, prin fraternizarea cu dublul său Eu, dar și mai spectaculos – prin ieșirea eului, poetic pe marea scenă a lumii și vieții, când glasul cugetului său, trecut dincolo de barierele conștientului, caută constante cu ecurile simfonismului esențializat, în sfârșit, prin înstrăinarea de această lume și nevoia hyperionică de regăsire a sinelui său: “pe mine mie redă-mă”.

E ca o sclipire demiurgică această văpaie hiperionică pe cerul cugetului omenesc, și împătimitul mag a surprins-o ca pe o datorie predestinată, în cei mai siguri și sugestivi parametri hermeneutici,

ne-a oferit o unică poezie a lucidității conlucrătoare a cugetului, a descernerii coeficientului valoric prin propriul gest al creației.

Gelozia serafului era îndreptățită...

teorie literară

### **Anatol Gavrilo Ibrăileanu și Bahtin despre poetica specifică a romanului**

După cum am încercat să demonstrăm în articolul *Conceptul de roman la Ibrăileanu* [1], Ibrăileanu a formulat în numeroasele sale opinii despre roman anumite intuiții teoretice revelatorii despre roman, care mergeau în consens cu unele din cele mai avansate concepții filozofice și estetice ale epocii. Cele spuse acolo la modul general despre unele similitudini în conceptul de roman la Ibrăileanu și la Bahtin am vrea să le concretizăm în articolul de față.

Aceste similitudini în concepțiile despre roman ale acestor doi gânditori au un punct de plecare comun: modul de a concepe pe nou originile romanului, cu toate implicațiile ce decurg de aici. Se știe că în teoria europeană a romanului domina, încă de la Hegel, ideea că romanul ar proveni din epopeea clasică și ar fi o formă modernă, burgheză, a ei. Această idee era susținută de către cei mai influenți critici români ai epocii.

Astfel, M. Ralea în articolul *De ce nu avem roman?\**, care a generat o amplă discuție asupra acestei chestiuni, exprima principala cauză a acestei “lipse naționale” prin faptul că “noi nu am avut epopee propriu-zisă”, iar “romanul a fost precedat pretutindeni de epopee. El nu este decât o anumită transformare a acesteia”. [2, p. 66]

E. Lovinescu, un protagonist al modernismului românesc, se situa și el pe o poziție tradiționalistă în problema originilor romanului. Romanele ar reprezenta, în opinia sa, “nenumărate cioburi rămase de la “venerabila oglindă inițială”, care era epopeea, și el vedea meritul unor romancierii ca Balzac și Tolstoi, al lui Rebreanu în literatura noastră, în faptul că ei “într-o efortare uriașă” reușesc să adune la un loc “țândările oglinzii fermecate”, lărgind “cadrele romanului modern până la epopee” [3, p. 196].

Se știe însă că încercările de a renaște epopeea clasică sau națională, ce s-au întreprins în diverse literaturi de la Renaștere până pe la jumătatea sec. 18, n-au izbutit nicăieri, în pofida angajării unor scriitori de mare talent – o dovadă că epopeea era deja o formă literară moartă.

Se pare că G. Ibrăileanu a fost primul dintre criticii români care, încă în *Cursul de estetică* citit în 1909 la Universitatea de la Iași, a pus sub semnul întrebării această concepție a descendenței

romanului din epopee. El era pe deplin conștient de importanța metodologică a acestei întrebări. “Chestia este foarte importantă și ne silește să ne putem întreba: ce este un roman? Este el oare transformarea *Iliadei*, epopeea model, în *Război și pace* al lui Tolstoi sau în romanele lui Balzac? Adică este o specie a genului epic sau poate mai este și altceva? Am spus mai sus că în roman este lirism, este și dramatism” [4].

Ibrăileanu nu s-a ocupat în mod special de identificarea istorico-teoretică a originilor romanului, dar opiniile sale despre roman au evoluat spre conceperea acestuia ca un gen literar nou, ce apare în literaturile moderne mai târziu decât genurile epic, liric și dramatic, constituindu-se anume ca un “gen hibrid” (termenul îl întâlnim și la Bahtin) sau ca un “gen-sinteză”, însă cu o poetică proprie specifică. Acest concept larg de roman deschide perspective nelimitate pentru asimilarea experienței estetico-literare acumulate de toate genurile literare și pentru dezvoltarea a diferitor specii de roman.

Or, problema identificării originilor reale ale romanului, (ca gen literar nou, încă în plină devenire), l-a preocupat în mod special pe Bahtin. În anii 30 - începutul anilor 40 el consacră acestei probleme patru studii mari: *Discursul în roman, Forme ale timpului și cronotopului în roman. Schițe de poetică istorică, Din preistoria discursului românesc, Eposul și romanul*. Despre metodologia analizei romanului, în care –printr-o analiză comparată a poeziei epopeii și cea a romanului, începând de la ideologia, viziunea estetico-artistică a lumii și omului și până la modul de funcționare a cuvântului artistic în aceste două mari forme literare – se demonstrează convingător că eposul și romanul reprezintă două genuri literare esențialmente diferite, ba chiar principial incompatibile.

Epopeea ca gen se caracterizează, după Bahtin, prin “trei trăsături esențiale: 1. obiectul epopeii este trecutul epic național, “trecutul absolut” după terminologia lui Goethe și Schiller; 2. izvorul epopeii este tradiția, legenda națională (nu experiența personală și ficțiunea liberă care se dezvoltă în baza acesteia); 3. universul epic este separat de contemporaneitate, adică de epoca rapsodului (a autorului și ascultătorilor săi), printr-o distanță epică absolută” [5, p. 545-546].

În timp ce romanul, relevă Bahtin se caracterizează prin cu totul alte trăsături principale care-l deosebesc în mod radical de epopee și de celelalte genuri clasice, și anume: “1. tridimensionalitatea stilistică, legată de conștiința plurilingvă; 2. transformarea radicală a coordonatelor temporale ale imaginii literare; 3. noua zonă de structurare a imaginii literare (zona contactului maxim cu prezentul imperfect – contemporaneitatea imperfectă).

Toate aceste trei particularități ale romanului sunt organic legate între ele și sunt condiționate de un anumit moment de răscruce în istoria societății europene: trecerea ei de la o stare închisă, opacă și semipatriarhală din punct de vedere social la o stare în care acționează condițiile unor relații internaționale și interlingvistice. În fața lumii europene s-a deschis diversitatea limbilor, culturilor și epocilor, care a devenit un factor determinant al existenței și gândirii” [5, p. 544].

Astfel că raportul dintre epopee și roman ca genuri literare este caracterizat de către Bahtin printr-o serie de opoziții.

Dacă epopeea este, alături de tragedie și lirică, unul dintre genurile poetice și înalte, romanul – un gen eminent prozaic (chiar și atunci când este scris în versuri ca *Evgheni Oneghin* de Pușkin), în care sublimul eroic este parodiat, ridiculizat, “înjosit” la dimensiunile unei existențe umane reale familiare, cotidiene. De aceea dacă se poate vorbi de vreo legătură genetică intermediară a romanului cu epopeea, aceasta este parodia epopeii, de genul, *Războiului dintre broaște și șoareci*. Prozaismul romanului este legat de originea și natura lui democratică, căci romanul s-a format și s-a dezvoltat la



periferia societății și literaturii înalte, și este admis în literatura mare abia de la jumătatea secolului 18.

Ibrăileanu insistă și el asupra poezicii prozaice a romanului, relevând că excesul de “poezism” aduce în el o notă de prețiozitate falsă. Vom găsi la criticul nostru mai multe considerații privind legătura dintre afirmarea romanului românesc și procesul de democratizare a literaturii: aducerea în prim plan a vieții cotidiene a omului din popor, zugrăvirea realistă, în special, a vieții sociale și spirituale a țaranului. (Să ne amintim de critica sa vehementă a poetizării idilice a țaranului român în proza de orientare semănătoristă).

Deosebiri structurale importante decurg din faptul că în roman structura imaginii literare e plasată, cum relevă Bahtin, într-o nouă zonă, cea a “contactului maxim cu prezentul imperfect-contemporaneitatea imperfectă”. Ne interesează aici în special noutatea principială a structurii personajului românesc și a reportului autor-personaj, unele note comune în modul în care aceasta a fost înțeleasă și definită de Bahtin și de Ibrăileanu.

În epopee, rodul inspirației dintr-o străveche tradiție națională legendară (sau mitologizată), personajele, faptele, destinele lor aparțin unui “trecut absolut”, fără nici o deschidere către viitor, iar acțiunea se desfășoară ca într-un cerc închis, ea este definitiv încheiată. Respectiv, susține Bahtin, personajul de epopee reprezintă o împlinire desăvârșită a caracterului său, în sensul că toate potențele sale interioare își găsesc o realizare deplină în faptele lui eroice, astfel încât între interiorul și exteriorul lui nu există nici o deosebire semnificativă, ci o corespondență absolută; de aici farmecul irepetabil al integrității lui caracterologice, dar și lipsa lor de evoluție.

Autorul de roman se inspiră, însă, din realitatea vie, curgătoare a prezentului – o verigă între trecut și viitor. De aceea acțiunea în roman nu poate fi încheiată definitiv, ci doar formal, din punct de vedere compozițional, ea fiind în esență imperfectă, avântată spre un viitor doar probabil, ci nu cert previzibil. Această acțiune poate fi și adesea este preluată și prelungită într-un ciclu întreg de romane. Respectiv și personajul românesc reprezintă un ansamblu de trăsături caracteristice aflat în proces de continuă devenire și nu toate potențele lui interioare își găsesc împlinire în evoluția caracterului său, adică între interiorul și manifestările lui exterioare nu există o concordanță absolută, ci doar una năzuită. De aici și creșterea în roman a rolului sondajului psihologic. Această calitate specifică a personajului românesc de caracter în formare și-a găsit o primă realizare deplină în așa-numitul Bildungsroman, dar orice roman veritabil trebuie să fie și un Bildungsroman, adică o istorie a formării eroului ca personalitate umană.

Să ne amintim că și Ibrăileanu releva printre exigențele specifice și foarte dificile, pe care le ridică în fața scriitorului crearea personajului românesc, atât marea complexitate a trăsăturilor de caracter, ceea ce face necesară nu numai “creația”, ci și “analiza”, cât și prezentarea identității personalității sale în devenire, în proces de constituire, în toate schimbările de vârstă și de concepție prin care eroul nu poate să nu treacă ținându-se seama de dimensiunile spațio-temporale ale romanului.

Cu totul diferit este, în epopee și roman arată Bahtin, și raportul dintre autor și personaj. În epopee personajul, reprezentând un zeu, un semizeu sau un strămoș legendar, acționează într-un plan temporal transcendent, fără o altă legătură cu realitatea prezentului, în care se află autorul, decât cea atitudine de admirație evlavioasă pe care o nutrește autorul și o transmite și cititorului. Cu alte cuvinte, în epopee personajul și autorul sunt situați în planuri temporale diferite, fără o continuitate reală între ele. În roman autorul și personajul sunt contemporani ce aparțin unei și aceleiași lumi

(aceasta e adevărat și pentru romanul istoric, în care trecutul nu este absolut și transcendent, ci este evocat din perspectiva reprezentării lui). Personajul romanesc, cu oricâte calități superioare ar fi înzestrat, aparține totuși unei umanități reale și evoluează în limitele unui destin uman, pe care cititorul și-l poate asuma sau de care se poate detașa. Raportul dintre autor și personajul epopeic este univoc: autorul nutrește și transmite cititorului o atitudine de admirație evlavioasă, o privire de jos în sus. În poetica romanului găsim un raport mult mai complex: autorul adoptă față de personaj o atitudine ambiguă și ambivalentă și-l privește nu numai de jos în sus, ci și de sus în jos, nu numai din față, ci și din spate. La rândul său personajul nu se lasă prins definitiv în ceea ce ne spune autorul despre el, personajul manifestând deseori o anumită autonomie de concepție și de limbaj, astfel încât cititorul trebuie să-și facă o opinie proprie despre ambiguitatea mesajului auctorial și ambivalența comportamentului contradictoriu al personajului; de aceea epopeea reprezintă, ca și celelalte genuri poetice înalte ale literaturii vechi, un discurs monologic, în timp ce în roman discursul este dialogic la toate nivelele lui semantice. De acest raport dialogic dintre autor și personaj e pătruns aproape fiecare cuvânt, care în roman este cel puțin “bivoc”, dând expresie unei împletiri continue și subtile dintre “vocea autorului” și “vocea personajului”. Romanul presupune un mod calitativ nou de receptare a discursului, el îl învață pe cititor să asculte atent cum se răsună în fiecare cuvânt două sau mai multe voci, căci unde dialoghează doi există numaidecât, releva Bahtin, și un al treilea.

Să ne amintim că și Ibrăileanu a insistat în repetate rânduri asupra necesității de a face distincție dintre ceea ce ne spune autorul despre personajul său și cum ni-l arată în propriile lui manifestări. (Această distincție se face astăzi cu ajutorul termenilor *telling* și *showing* pe care critica românească contemporană i-a preluat din teoria americană a romanului). Mai mult decât atât, criticul nostru se va apropia mult de înțelegerea structurii dialogice atât a discursului în roman, cât și a conștiinței umane în general.

Vorba e nu numai de relevarea de către criticul ieșean a creșterii ponderii dialogului în roman (Ibrăileanu are unele observații pătrunzătoare privind funcțiile caracterologice specifice ale dialogului în roman, unde el este intercalat în narațiunea auctorială și interacționează cu acesta, devenind aceea ce Bahtin numea modalitate stilistică de redare a limbajului străin, a limbajului unui alt “eu”), cât și de faptul că el a intuit profund substratul epistemologic al apelării tot mai frecvente a romancierului la dialog.

Încă în 1901 Ibrăileanu a publicat *Foiletoanele lui Caragiale (Note și impresii)*[6], mai curând un eseu epistemologic decât un articol de critică literară. Reflecțiile sale din această publicație sunt axate pe problema raportului dintre ceea ce numește “conștiință-oglină” (sau “cugetare reflexivă”) și “conștiință-fenomen” (sau “cugetare spontană”).

Delimitând conținutul cunoașterii în științele naturii de cel al științelor spiritului uman în tradiția lui Dilthey, Ibrăileanu se îndoiește dacă în acestea din urmă se poate vorbi de o “conștiință-oglină” (sau de o “cugetare reflexivă”) pură, adică complet detașat de tot ce constituie subiectivitatea omului. “Repet din nou, insistă el, că, atunci când mintea se îndreaptă asupra lumii externe și când cugetarea are drept scop cunoștința pentru cunoștință, cugetarea poate deveni reflexivă. <...> Când însă scopul nostru nu e cunoștință pentru cunoștință, ci un lucru legat cu fericirea noastră, când cunoștința e o armă pentru un alt scop al vieții, anume scopul acesta practic determină toată logica noastră, atunci logica, cugetarea noastră este expresia unui temperament” [6, p. 212].

Analizând modul în care Caragiale critică în foiletoanele sale pe ateu, pe antimilitarist, pe politician etc., Ibrăileanu caută să demonstreze că “filosofia lui Ion Luca Caragiale [“tu, adică cugetarea ta, ești fenomen, eu, adică cugetarea mea, sunt conștiință, care te oglindește. <...> Cugetarea mea e reflexivă”] cade și ea în domeniul “fenomenului”, poate fi considerată ca rezultat, ca produs, ca “advocatus” al “temperamentului” său” [6, p. 221].

Această observație critică se referă nu numai la Ion Luca Caragiale, ci la o anumită evoluție a spiritului critic în general în literatura și cultura românească de la pașoptism încoace. Junimismul, și în special mentorul său Maiorescu, constată Ibrăileanu, s-a vrut o “conștiință-oglină” și o “cugetare reflexivă” față de pașoptism, tratat ca o formă de conștiință-fenomen. La rândul său Gherea s-a vrut o conștiință-oglină a fenomenului junimist.

La ce concluzie finală ne aduce Ibrăileanu cu aceste observații despre raportul dintre “conștiință-oglină” și “conștiință-fenomen” în istoria socială și literară? El își încheie eseul său în mod autocritic și cu puncte de suspensie: “Și dacă cetitorul va fi găsit substratul afectiv al acestor câteva cugetări de mai sus, voi fi devenit și eu, la rândul-mi, fenomen față de conștiința sa...” [6, p. 222]. Cu alte cuvinte, lanțul acesta de transformări succesive a conștiinței-oglină în conștiință-fenomen poate continua mai departe, fiecare critic următor putând să-și asume rolul de “conștiință-oglină” în care conștiința altuia apare reflectată critic ca un fenomen natural. Însă logica reflecțiilor lui Ibrăileanu ne conduce spre o altă concluzie, și anume: acestui proces de transformare a unui “eu-conștiință” în “tu-fenomen, cugetare spontană” trebuie să i se pună capăt odată. Dacă “nimene, nici un om nu este o conștiință-oglină, în care să se reflecteze realitatea așa cum va fi fiind ea, ci fiecare e actor, e o sumă de instincte, tendinți, pasiuni etc., produse de jocul liber al forțelor și legilor naturii, fiecare adică e un fenomen. Fenomenul se întâmplă orb fatal; conștiința oglindește fenomenul, îl pricepe. Și dacă și conștiința lui e fenomen, cine rămâne să oglindească?” [6, p. 210].

Din acest impas nu se poate ieși decât renunțându-se la divizarea conștiințelor umane în “conștiință-oglină” și “conștiință-fenomen”, care nu sunt decât două funcții inseparabile ale cunoașterii de sine a omului, a activității lui spirituale în general, a celei literare în special. De aici observațiile lui Ibrăileanu privind necesitatea ca romancierul să ne prezinte personajul ca pe o personalitate individuală înzestrată cu propria voință de a trăi, cu o concepție proprie despre viață, într-un cuvânt, ca o conștiință de sine stătătoare, ca un eu - “cugetare reflexivă”, ci nu numai ca un “tu-fenomen”. Aceste observații ne dau temei să credem că și gândirea critică a lui Ibrăileanu evolua în direcția unei concepții dialogice despre raportul dintre “conștiință-oglină” a autorului și “conștiință-fenomen” a personajului, acesta din urmă fiind totodată și o conștiință de sine reflexivă, autonomă față de conștiința de sine reflexivă a autorului. În această reconsiderare a raportului autor-subiect // personaj-obiect într-un raport: autor-subiect / personaj-subiect o importanță crescândă capătă formele compoziționale și stilistice care dau personajului o maximă libertate de autoexprimare. Nu e întâmplător faptul că pentru romanul său *Adela* Ibrăileanu a ales forma jurnalului intim.

De notat că pentru Ibrăileanu ca și pentru Bahtin afirmarea în roman a unui nou tip de raport autor-personaj nu mergea până la a declara absența, sau “moartea autorului”. Dimpotrivă, pentru amândoi autorul este omniprezent în opera sa, prezența sa putând fi deslușită, la o lectură atentă, chiar și atunci când se pare că receptăm doar narațiunea sau autoexprimarea personajului (Bahtin numea aceste forme tănuite de prezență atitudinală a autorului “obertonuri” sau “ghilimele

intonaționale”). Bahtin a criticat noțiunea “imaginea autorului”, lansată de V. Vinogradov, pe atunci unul din liderii școlii formale, tocmai pentru că sugerează o interpretare limitată a prezenței autorului în opera sa. Or, și în cazurile când avem de a face cu imaginea (sau vocea directă) a autorului, autorul adevărat (sau “autorul prim”) trebuie căutat după cadru, fiindcă orice “imagine a autorului” este produsul autorului prim. În acest sens, nu există nici o deosebire principială dintre imaginea autorului și imaginea oricărui alt personaj. De aceea prezența autorului în opera sa nu trebuie redusă la formele directe de manifestare a lui (or, această identificare este frecventă și astăzi la mulți naratologi, care continuă tradiția formalismului rus), formele indirecte sunt mult mai caracteristice pentru romancier, care rareori vorbește în numele propriu, ci mai adesea își asumă rolul de dirijor al unei mari orchestre polifonice de voci individuale și de limbaje caracteristice epocii. Tocmai datorită autorului polifonia nu se transformă într-o cacofonie de monologuri individuale, acestea fiind organizate simfonic în dialoguri (dialoghează, prin mijlocirea autorului invizibil, până și personajele ce nu vin în contact direct între ele).

Se cere o precizare aici. Autorul este omniprezent în opera sa, nu însă și omniscient, în sensul că nu este o unică și atotcuprinzătoare “conștiință-oglină”. El nu mai este un Demiurg sau un mesager al acestuia, ci un om individual, situat în cronotopul său istoric al cărui viziune este determinată și deci limitată, cum ar fi spus Heidegger, de situarea sa în lume, de caracterul finit al existenței sale. Romancierul este un autor conștient de aceste limite ale viziunii, modului său de a înțelege lumea și viața omului. Dar aceste limite se mărginesc nu cu neștiința, vidul, neștiința, ci cu alte “conștiințe-oglinzi”, “cugetări reflexive” despre “ce este viața și cum cată ea să fie” (Mihai Eminescu). Romanul este un sistem de “oglinzi paralele” care se reflectă reciproc una în alta. Din asemenea reflectări reciproce (dialoguri) ale unor moduri diferite de a vedea și de a ști viața se constituie însăși conștiința umană, care este prin originea și ființa ei o conștiință, adică o știință care poate fi dobândită numai împreună cu altul. Alteritatea “conștiinței-fenomen” (al lui “tu-fenomen”) nu este decât un alt pol, indispensabil, al “conștiinței-oglină” (al lui “eu – cugetare reflexivă”). Conștiința nu e la un pol sau altul, nu într-un individ sau altul, ci “între” (termen pe care Bahtin e posibil să-l fi preluat de la Martin Buber), mai bine zis este un proces de “comunicare existențială” (K. Jaspers) dintre ei, proces bisensual care este alimentat tocmai de diferența, de alteritatea lor reciprocă și ireductibilă.

Credem că pentru Ibrăileanu, ca și pentru M. Buber, K. Jaspers și M. Bahtin (de ale căror concepție el se apropie fără a avea știință de vreuna din ele), “omul complet”, pe care tinde să-l reprezinte în convingerea sa personajul de roman, este o unitate a contrariilor: “conștiința-oglină” (“eu – cugetare reflexivă”) - “conștiința-fenomen” (“tu – cugetare spontană”), una neputând exista fără alta. În roman : “conștiința-oglină” (“eu – cugetare reflexivă”) nu se poate exprima decât prin “cugetarea spontană” a personajului, a lui “tu-fenomen”, spontaneitatea fiind o mare calitate, o mărturie certă că personajul este un om viu și nu o marionetă în mâinile autorului. Tocmai în acest sens, ci nu în sensul vreunei identități biografice, trebuie înțeleasă celebra mărturisire a lui Flaubert: “Ema sunt eu”. Pe de altă parte, “conștiința-fenomen” a personajului, datorită raportului dialogic cu “conștiința reflexivă” a autorului, sau a altui personaj narator, își descoperă propria-i reflexivitate, calitatea de subiect veritabil, de “eu-cugetare reflexivă”.

Pentru ambii gânditori romanul era o formă literară de o mare complexitate și libertate de expresie individuală în reflectarea vieții omului în toată plenitudinea ei. Romanul nu are un anume canon și toate încercările teoreticienilor romanului de a-l stabili au eșuat, releva Bahtin. Și în această

problemă Ibrăileanu avea o poziție similară. Într-o perioadă când mai toți criticii noștri erau angajați într-o mare bătălie pentru susținerea unui anume roman-canon romanul proustian, romanul balzacian, romanul-epopee, romanul dostoevskian, romanul gidean etc., Ibrăileanu era, poate, singurul care pleda pentru o formă liberă de roman ca gen-sinteză. Ce-i drept, el și-a exprimat în repetate rânduri o admirație superlativă pentru creația lui Tolstoi, dar această admirație se referea nu la romanul lui Tolstoi ca model structural, ci la imensa-i putere de a crea în opera sa o viață “mai vie decât viața”. În concepția lui Ibrăileanu romancierul este liber să adopte orice specie de roman cu condiția să ne prezinte “viața complectă” a unui “om complect”.

Vreo legătură directă dintre Ibrăileanu și Bahtin nu credem să fi existat. Au însă ideile lor despre roman vreun punct de plecare comun?

Credem că cel puțin un punct de plecare epistemologic comun în concepția lor despre roman îl putem identifica – filosofia vieții, insistența acesteia asupra conținutului specific al cunoașterii în științele spiritului. Despre legătura concepției lui Ibrăileanu despre roman cu filosofia vieții am scris în articolul sus-pomenit. Unele note vitaliste în estetica și filosofia lui Bahtin au fost identificate de către Marian Vasile în studiul său introductiv *M. Bahtin – estetician și filosof* [5]. Dialogul, conceptul central al filosofiei și esteticii lui Bahtin, constituie “minimumul de viață, minimumul de existență”. Transformarea dialogului în monolog însemna pentru Bahtin modificarea obiectului specific de cunoaștere al științelor spiritului – personalitatea, transformarea acesteia într-un lucru, într-un fenomen natural.

Conceptul de viață avea și la Bahtin și la Ibrăileanu o funcție metodologică și critică: el era îndreptat împotriva acelor concepții care substituiau fenomenului vieții ca existență concretă, vieții omului ca personalitate în primul rând, niște modele raționaliste abstracte și procese mecaniciste care duceau, după expresia lui Ibrăileanu, la “împuținarea vieții” în roman.

#### Referințe bibliografice:

1. *Metaliteratură*, 2001, nr. 2

\* De altfel, un articol asemănător cu acest titlu fusese publicat încă în 1890 de către N. Iorga, care a fost, se vede, un articol prematur și n-a avut ecou în critica timpului. Vezi: *Bătălia pentru roman. Antologie*, București, 1997.

2. M. Ralea, *Scrieri*, Vol II, București, 1977.
3. E. Lovinescu, *Scrieri*, Vol. I, București, 1969.
4. G. Ibrăileanu, *Opere*. Vol. VII, București, 1979.
5. M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, București, 1982.
6. G. Ibrăileanu, *Opere*. Vol. II, București, 1975.

#### Sergiu Pavlicencu Despre știința empirică a literaturii

În ultimele decenii s-au impus tot mai mult diferite abordări sistemice ale literaturii care constituie o orientare importantă în cercetările literare mondiale. Printre acestea se evidențiază semiotica, în special cea a culturii (I. Lotman), sociologia literară (P. Burdieu cu noțiunea de “câmp literar” și J. Dubois cu noțiunea de “instituție literară”), teoria polisistemelor (I. Even Zohar), știința

empirică a literaturii (Siegfried J. Schmidt). Aproape independent una de alta, ultimele două abordări se deosebesc prin insistența cu care încearcă să realizeze studii ce au la bază conceptul de “sistem literar”, deși de pe poziții puțin diferite, dar ambele revendicându-se din concepția despre sistemul literar a lui I. Tâmbulescu, asimilată prin filiera structuralismului. Literatura este înțeleasă de adepții acestor abordări ca un sistem, ca un fenomen cu caracter comunicativ ce se definește în mod funcțional, adică prin intermediul relațiilor ce se stabilesc între factorii interdependenți care formează sistemul. Îndepărtându-se de concepțiile idealiste și atemporale despre artă și literatură, ei se ocupă preponderent de felul cum funcționează textele în societate în situații reale și concrete. Interpretarea unor opere canonice este jertfită în numele cercetării condițiilor producerii, distribuirii, consumului sau instituționalizării fenomenelor literare. De fapt, asemenea preocupări au fost caracteristice și pentru arealul anglo-saxon și american (New Historism sau Cultural Studies). Prin aceste abordări s-a pretins o îmbunătățire și o înnoire a cercetărilor literare în atmosfera dominată de deconstrucționism (sau cum i se mai spune adesea deconstructivism), ceea ce trebuia să însemne o distanțare de pretențiozitatea și narcisismul teoretic al deconstrucției, oferindu-se, în opinia adepților abordărilor sistemice, o concepție mai largă, mai deschisă și mai variată despre fenomenul literar. Teoria polisistemelor și știința empirică a literaturii pornesc de la proclamarea și apărarea fermă a caracterului științific, pe care trebuie să-l aibă studiile literare, în general. Pe căi diferite, aceste teorii încearcă să stabilească cu rigoare conceptul de știință, pe care îl promovează, fundamentele epistemologice ale teoriilor respective, metodologia și obiectivele urmărite în cercetările lor. Sentimentul puternic al conștiinței metateoretice unit cu voința manifestă de renovare a cercetării literare și confruntarea cu tradițiile deja consolidate ale științei literaturii îi împing aproape inevitabil pe promotorii orientărilor amintite spre formularea unei supoziții: dacă nu cumva este vorba de o nouă paradigmă în sânul științei literaturii. Tot așa cum în cazul “esteticii receptării” Hans Robert Jauss vorbea, în “Schimbarea de paradigmă în știința literară”, despre o nouă paradigmă (adoptând, practic, vestita și controversata noțiune de “revoluție științifică” a lui Thomas S. Kuhn), după cele trei anterioare, pe care le evidențiasse în studierea literaturii până la mijlocul secolului al XX-lea. Chiar S. J. Schmidt susținuse un timp că știința empirică a literaturii era o nouă paradigmă, de factură empirică, opusă paradigmei hermeneutico-istorice, ulterior renunțând la asemenea discuții și concentrându-se mai mult pe problemele specifice ale științei empirice a literaturii. Deși e neamț, S. J. Schmidt a preferat să-și publice aproape toate lucrările pe parcursul a două decenii în limba engleză în revista “Poetics”.

În aceeași atmosferă, în care apăruse și se dezvoltă estetica receptării, de criză și de dorință de înnoire a cercetărilor literare, Siegfried J. Schmidt adună în jurul său un grup de cercetători cu înclinații interdisciplinare (P. Finke, W. Kindt, J. Wirrer, R. Zobel, A. Barsch, H. Hauptmeier, D. Meutsch, G. Rusch, R. Viehoff), numit NICOL, care activează inițial la Universitatea din Bielefeld, apoi la cea din Siegen, constituind cel mai important nucleu de cercetători în domeniul științei empirice a literaturii. Apărută pe teren german, știința empirică a literaturii s-a răspândit repede și în alte țări, încât a fost creată chiar o Societate Internațională de Știința Empirică a Literaturii, al cărei prim congres și-a desfășurat lucrările la Universitatea din Siegen în luna decembrie 1987, iar actele congresului au fost publicate într-un număr special al revistei “Poetics” din 1989.

De la bun început acest grup de cercetători a fost preocupat de fundamentarea teoretică a științei empirice a literaturii, de elaborarea unei teorii, de unde provine și o altă denumire a acestei științe – teoria empirică a literaturii. Interdisciplinaritatea, în opinia lui S. J. Schmidt (1, p. 27),

trebuie să devină un principiu fundamental al oricărei concepții științifico-literare noi. “Constructivismul radical”, ca fundament teoretic al acestei abordări a literaturii, se constituie din perspectivă interdisciplinară: teoria biologică a lui Humberto R. Maturana, fizica matematică a lui Joseph D. Sneed, teoria cibernetică a lui Heinz von Foerster, teoria psihologică a lui Ernst von Glasersfeld, filosofia analitică a lui W. Stegmuller – toate disciplinele urmând să colaboreze și să elaboreze o terminologie precisă și un aparat teoretic comun pentru a putea formaliza cunoștințele căpătate din perspectiva diferitelor discipline, pentru a putea lucra în echipă. Însă discursul unei asemenea teorii, după cum a semnalat Iglesias Santos M. (2, p. 314), se dovedește a fi “nu numai arid, greu de citit, dar și excesiv de rigid, reiterativ, în multe cazuri, și complicat până la netrebuință, în altele”, deoarece conține diferite formule matematice, abrevieri etc., de care sunt departe studiile umanistice. Tocmai de aceea teoria empirică a literaturii a fost întâmpinată cu răceală, cu rezerve chiar de la început, constituind, de fapt, în dorința sa de a fi o teorie de alternativă, o opoziție față de paradigma hermeneutică, de monopolul dominant al tradiției, încât însuși Schmidt și unii adepți ai lui s-au văzut nevoiți să cedeze din rigiditatea lor inițială și să pledeze din interiorul teoriei lor pentru un fel de pluralism critic, pentru libertatea de a folosi totul ce se poate prelua din diferite concepții, teorii, abordări, modele etc.

În esența sa, teoria empirică a literaturii nu este altceva decât teoria esteticii receptării împinsă până la extrema sa maximă, deoarece cunoașterea literaturii este pusă pe seama publicului receptor, a membrilor unei societăți, pe studierea acestora din punct de vedere biologic, psihologic, social etc., și nu pe studierea textelor. Acestea sunt privite ca niște obiecte fizice, fără vreun sens în sine, căpătând anumite semnificații doar în timpul lecturii. Cu alte cuvinte, semnificația unei opere artistice este determinată de participanții la sistemul literar, da din afara operei. Pentru Schmidt societatea este cea care, în conformitate cu anumite convenții estetice, determină care opere trebuie considerate și apreciate ca opere literare. Schmidt face deosebire între “text” și “comunicat”, textul fiind doar un obiect fizic, o bază materială pentru comunicat, care se constituie din și prin diferite activități ale celor ce citesc și conferă sens textului în anumite condiții și pornind de la diferite convenții sociale și estetice. Astfel, Schmidt ( 1, p. 128) opinează că unei baze materiale determinate, deci unui text, i se conferă “valoare de comunicat literar” conform normelor pe care agenții sistemului “le-au interiorizat pe parcursul socializării lor, considerându-le pertinente și relevante în actul de valorizare”. Alți partidari ai acestei concepții despre literatură, de exemplu spaniolul J. M. Ellis, precizează că e vorba nu de publicul receptor în momentul apariției unei opere literare, ci de cel al generațiilor posterioare, care, citind opera respectivă, o califică drept literară. Prin urmare, numai cunoștințele căpătate pe cale empirică sunt și științifice, ceea ce pare a fi un fel de “neopozutivism”. Știința empirică a literaturii se bazează pe teste, fișe, anchete, ca în sociologie sau psihologie. Studenților, bunăoară, li se dau niște fragmente de text și li se cere să găsească, să sublinieze cuvinte-cheie, sau să citească în glas și să spună ce asociații, gânduri, amintiri le trezește lectura și să le analizeze. În asemenea cazuri cum pot fi luate în vedere tradiția, codurile genetice, complexitatea fenomenului estetic, dimensiunea istorică etc. În știința empirică a literaturii însăși noțiunea de sistem nu este preluată din structuralism sau formalism, care, la urma urmelor, erau literare și din ele se desprinde, de fapt, ideea polisistemică, ci din teoria sistemelor sociale a lui N. Luhmann referitoare doar la societățile moderne, de după iluminism, de unde rezultă că și conceptul lor de sistem nu este prea aplicabil. În acest sens mai acceptabilă este “teoria esteticii receptării”, deși nici ea nu este întru totul aplicabilă și verificabilă. Teoria empirică a literaturii operează cu

termeni ca producere, mediere, receptare, transformare. Nu e clar atunci în ce constă esența estetică a literaturii, dacă membrii societății decid ce este estetic și ce nu.

Desigur, testele, fișele, anchetele etc. își au rostul lor, dar pretențiile că toate acestea ar constitui sau ar conduce la o teorie a literaturii nu pot fi justificate în nici un fel. Chiar dacă știința empirică a literaturii are și unele contribuții în domeniu, considerăm mai aproape de adevăr și mai acceptabilă tendința despre care vorbește Francisco Chico-Rico (3, p. 137-139). Constatând stadiul actual al științei literare, în care s-a putut observa, pe de o parte, o orientare spre abordările lingvistico-imanentiste ale operei literare, iar, pe de altă parte, o tendință de studiere preponderent extratextuală a faptului literar, autorul amintit pledează pentru o teorie literară și o critică literară integrală sau globală ca model științifico-literar universal, a cărui bază metodologică ar lua în considerare ambele demersuri în complementaritatea lor ca unică soluție de depășire a stazisului actual al științei literare.

#### Referințe bibliografice:

1. Schmidt S. J. *Fundamentos de una ciencia empirica de la literatura*, Madrid, 1991.
2. Iglesias Santos M. *El sistema literario: teoria empirica z teoria de los polisistemas*. – In: *Avances en Teoria de la Literatura*, Santiago de Compostela, 1994.
3. Chico-Rico F. *Problematica actual de la ciencia literaria. Hacia una teoria y critica literaria integral o global como modelo científico-literario universal*. – In: *Analele științifice ale Universității de Stat din Moldova. Seria “Științe filologice”*. Vol. I, Chișinău, 2001.

poetică

#### Luminița Bușcăneanu **Symbolism. Lumina demonică. Divinitatea mișcării. Satan.**

Poetul este pus în situația de a crea un eu care să provoace divinitatea “să se arate, să se apere” (1, p. 51). Acesta este noul Satan, o simbioză între Satanul miltonian, “simbol al libertății, al răzvrătirii, al protestului împotriva ordinii și tiraniei divine [...] principiul binelui” (2, p. 37), Luciferul byronian, “setea de adevăr și dreptate, afirmarea drepturilor națiunii, libertății și demnității umane, în lupta împotriva unui Dumnezeu ostil” (2, p. 37) și Demonul goethean, “forță creatoare obscură, irezistibilă cu sediul în inconștient, care izbucnește în unele personalități, în mod tiranic, ca o fatalitate, amenințând să rupă zăgazurile ființei [...] rezultatul unui surplus, unui excedent de vitalitate, al unei conjugări exagerate de forțe [...] germenul propriei autodistrugerii [...] neputând fi stăpânite [...] se întoarce împotriva ei însăși [...] așadar, ieșirea din sine a divinului [...]”. Demonismul și divinitatea sunt termeni antinomici, care se completează reciproc” (2, p. 38, 40). Acestei esențe creatorul simbolist, “*compozitor de vorbe în culori*” (George Bacovia, *Perpetuum mobile*), pictor de pânze “*cum n-a mai fost*” (Alexandru Macedonski, *În atelier*), îi împrumută fascinantul său corp. Creație a întunericului primordial, “*Voiesc, iubite pictor, o pânză cum n-a fost... / Să văd din întuneric că iese-n pielea goală / Satana care-n mine stârnește o răscoală / [...]*”



Îl văd frumos și searbăd, aproape o fecioară, / Având pe-o gingășie de Bacchus indian / O frunte visătoare sub păr de-atenian” (Alexandru Macedonski, *În atelier*), are menirea de a supune haosul, “fiindcă tu ești zâmbet, rază și culoare / Ești cugetări și ești simțiri, ești aur, vin, cântare, floare, - / Ești tot ce e ispititor / Ești zeu ! fiindcă rău - iar răul singur este forță” (Alexandru Macedonski, *Imn la Satan*).

Originea răului nu este de sorginte umană (3, p. 54-58), ci ține de lumea demonică, însă din momentul în care se comite un delict față de ordinea inițială a lumii și față de creatorul ei, răul se face “prezent în orice încercare de separație a celui creat și în orice tendință de hipertrofieri a eului” (3, p. 54). În limbaj creștin acesta este păcatul. Satanul modern direcționează păcatul în sens pozitiv, creând permanent, el luptă, învinge și culege trofee căzute, devine stăpânul slăbiciunii, deține corpul, sufletul și tainele pământului, recunoaște doar puterea, “are câte un drăculeț într-o sticlucă care [...] sfătuiește și-i destăinuiește toate secretele inimilor și comorile pământului; cât va trăi are puterea de stăpân [...] poate cere sau porunci orice va voi...” (Iuliu Cezar Săvescu, *O greșeală*).

Macedonski vede în Satan “unica divinitate posibilă a <<religiei>> sale vitaliste, un principiu prin excelență demonic, un demon al faptei, cunoașterii, artei și, mai presus de toate, al voinței...” (2, p. 36), deși concepția biblică opune radical divinul demonicului, influență a spiritului maniheist persan, “după care lumea reprezintă înfruntarea a două principii morale universale - binele și răul” (2, p. 36). Demonismul creștin este reprezentat de șarpele ispită și îngerul căzut - Lucifer.

Răul este mai variat și mai profund decât binele, răul este mișcare - binele odihnă. Răul este creația, binele - jertfa. Mai mult, posibilul stăpân al tăcerii lucrurilor, răul își ia responsabilitatea inițierii în mister, are curajul “nebulului” și nu cunoaște modestia, “Azi noapte, Diavolul din mine - / Un diavol ce pretinde-a fi profet - / M-a luat cu vorba-ncet... / Și m-a băgat în tainele divine, / [...] Mi-a spus că-n viață trebuie să știi / Ce nu știu decât morții / Când pleacă dintre vii / Să știi că dacă-ntâmplător vei fi flămând, / Să nu te-arăți bogaților așa cum ești / Să nu te-audă prietenii plângând, / Să nu-ntinzi mâna dreaptă să cerșești / Femeilor ce ți-au păpat avutul, / Să nu-ți compari prezentul cu trecutul, / Să nu blestemi și să nu faci / Nimic mai mult decât ce face mutul: / Să taci, să taci, să taci și iar să taci... / Iar când vei amuși complect, / Ca orice-autohton fără defect / Tăcerea, care-i aur controlat, / Te va-îndrepta spre lozul cu noroc, / Iar tu-un simplu sâmbure de alună - / Te vei schimba-ntr-un sâmbure de foc” (Ion Minulescu, *De vorbă cu Diavolul*). Inițiatul trece proba alchimică a transformării aurului în foc, variantă demonică a luminii creatoare. Arta ce se va comite ulterior va fi marcată de acest foc care se iscă din galben-negrul auriului. Metafora trimite la câteva sensuri:

a) Satan este magul, cercetătorul “nebul” (Ion Minulescu, *Romanța nebulului*), om de știință, poet, pictor, muzician, etc. care se ia la întrecere cu Dumnezeu, opera de artă modernă fiind creația umană în concurență cu cea divină, realizarea practică a căreia depinde, în viziunea lui Réne Ghil, doar de întoarcerea la ritmul primordial al senzațiilor, emoțiilor, ideilor și exprimarea lor sonoră și ideografică primară;

b) Negrul, opusul Albului divin, este magie, nașterea alchimică a culorilor, năzuința ascunsă către Alb (alchimiștii Evului Mediu creează sub egida Negrului, culoare primordială, de dinaintea Hristos, care naște celelalte culori; drept început al procedurii alchimice, de cele mai multe ori servește “înnegrirea” substanței, trecerea ei prin foc; alchimistul se uită mai mult în cazanul său decât la cer - simbolistul va prelua ritualul magic al “dobândirii” misterului; “cazanul” lui este subconștientul, iar focul magic - imaginația). Focul de artificii pe care-l naște negrul

impresionează și domină clipa, timpul modern: grădina în care-l aduce “Satana” pe poet este de un cromatism viu, sonor și aprins, simbolizat prin “păsări cântătoare, îmbrăcate în toate neamurile de culori” (Iuliu Cezar Săvescu, *O greșeală*).

Ritualul desacralizării albului și transformării lui în negru magic trece prin galeriile corpului - oricât de sus ar ținti Demonul, centrul creației sale rămâne sufletul uman și mediul din preajma lui - și are câteva etape:

1) selectarea materiei de lucru, “*Era un înger alb, curat, / Cu zborul larg înaripat. / Treceam în zbor nor după nor. / Deviza mea: Excelsior*” (D. Karr [Karnabatt], *Ruga*), anume îngerul căzut, subiectul ispitit, care a încălcat interdicția, deși având experiența teoretică a păcatului originar; degradeul în profunzime al albului, “*Dar secolul îngust, ateu, / Aripa sufletului meu, / Brutal o smulse în fășii. / De-atunci sunt mortul printre vii. / Căci secolul pozitivist / Răpi credința-adâncă-n Krist*” (D. Karr [Karnabatt], *Ruga*) și care nu ține cont nici de avertizarea fatalității, “*Sărmani copii ce încă la sân de scumpe mume / Zâmbiți acestui soare, neștiutori de lume / [...] Și care aveți să pierdeți acea virginitate / De cugete aurite din inimi inocente / [...] În cercul unui haos de inimi în ruine, / Închideți ochii voștri, ... muriți, nu mai intrați; / Veniți curați în lume, ieșiți din ea curați*” (Alexandru Macedonski, *Accente intime*), avertizare reluată și amplificată de corul a “trei sute” de clopote (Ion Minulescu, *În orașul cu trei sute de biserici*), “*În neguri clopotele plâng, se tânguiesc, se cheamă cum nu le-a mai auzit nicăieri în altă parte. Sunete grave pornesc coperite, călătorind parcă prin apă, se ajung cu altele se-nfrățesc, se-mpreună pentru ca să amuțească și să reînceapă iarăși într-o armonie surdă, într-un murmur confuz. De multe ori mi se pare că am pus urechea la pământ și că ascult, așa vine de departe sunetul, așa de trist plâng clopotele. Parcă e glasul unei vieți care a apus, parcă ar fi un ecou venit de cine știe unde*” (Dimitrie Anghel, *Clopotele*);

2) inițierea, inocularea libidoului; închiderea zborului în cercul dansului erotic, “*Lunecau baletistele albe... / Tainic trezind complexul organic - / Albe stârnind instinctul satanic, / Lunecau baletistele albe*” (George Bacovia, *Balet*), se transformă în orgie, “*Stă fără noimă catedrala / Azi, într-un secol rafinat - / Doar de mai vin să delireze / Amanți cu suflet ruinat. // [...] Ei vor o noapte de orgie / Pe canapeaua din altar*” (George Bacovia, *În altar*), în care albul este prihănit de:

a) roșu instinctual, “*Satanice cohorte în Iad, mă celebrează, / În roșie aramă figura-mi întrupează, / Mă-nalță aclamând*” (Iuliu Cezar Săvescu, *Răzvrătire*), esența aramei roșii fiind aurul dogonilor și triburilor bambara, semnificând și “vibrația originară, materializată a duhului lui Dumnezeu, cuvânt și apă, verb ce fecundează” (4, pp. 155-156), “În Africa neagră unde ritualurile inițiatice condiționează întreaga structură a societății, albul caolinului - un alb neutru - este culoarea tinerilor circumciși de-a lungul întregii izolări. Ei își ung fața și, uneori, întregul trup cu acest caolin, spre a arăta că pentru un moment se află în afara corpului social: atunci când ei se vor reintegra ca bărbați întregi și responsabili albul va lăsa pe trupul lor locul roșului” (4, p. 77);

b) “tricolorul Nebuniei”: “*aurul de altă dată*”, “*carminul de pe buze*” și “*pata verde*” (Ion Minulescu, *Romanța celor trei romanțe*), “*Departe flutura stindardul Credinței - / Alb / Curat, / Ca albul curat al florilor de nufăr - / Iar tricolorul Nebuniei, închis cu grijă-n câte-un cușor / De craniu omenesc, / Stă gata să-și desfășoare tricromia / La cea dintâi îngenunchere a albului imaculat...*” (Ion Minulescu, *La umbra crucilor de lemn*); c) toate culorile nopții sabatice care răvășesc “*crivatele de cristal*” ale albului feciorelnic, model de “*forme fine*”, metamorfizându-l într-un pseudo-curcubeu, “*mască de culori*” care, concomitent, e și de o falsă, deghizată, finețe, “*cocotă plină de rafinării*” (George Bacovia, *Contrast*). Cel mai dubios dintre seducători este violetul, “perfid,

eizitant, promite să fie albastru, dar nu se decide, scapă determinării și nu se lasă surprins” (5, p. 25), fostul “violet episcopal” (D. Karnabatt, *Sfântul Francisc din Assisi și spiritul franciscan*), “sineală” “ideală”, “diafană”, “clară”, “triumfală”, paznicul cetății și “domniței blonde” în “alb” în “vremi voievodale” (George Bacovia, *Baladă*), captiv accidental astăzi în lăcașul domnului.

Anecdota *Amurgului violet* (George Bacovia) se naște în prizonierat: în variantă subiectivă, “Din turnul bisericii <<Precista>> încă din copilărie îmi plăcea să privesc zărilor Bacăului. Dintr-o astfel de contemplare s-a născut poezia <<Amurg violet>>” (George Bacovia, *Interviu realizat de I. Valerian* (1927); în altă variantă, “Fusesse la <<Precista>> și se plimbase. Venise paracliserul să tragă clopotele de vecernie [...] se luase după dânsul, fără să fie observat [...] vedere frumoasă [...]. Prizonierul a petrecut o noapte cu lună feerică în clopotnița cu pricina, cu toate că a încercat o spaimă teribilă” (6, p. 21-22). Magnificul violet bacovian, capabil nu doar a poseda momentan albul, ci, mai ales, a și-l însuși, totul confundându-se cu el, preluându-i, temporar, funcția de conducere: “*Aurora violetă / Plouă rouă de culori*” (George Bacovia, *Matinală*), fenomen inedit, spectru derivat din lumină violetă.

Contradicția violetului este impusă de intimitatea apropierei cu “stingerea”, “*Aurora violetă / Se pătează de culori - / Venus, pală de fiori, / Pare-o stinsă violetă...*” (6, p. 21-22).

După ritualul inițierii, “*Sângele Satanei s-a vărsat în mine, / Nu mai știu în lume ce e rău sau bine, / Iadul m-a învins! / Unde văd iubire, eu amestec ură, / Și blestemuri vecnic gura mea murmură, / Ard în foc nestins*” (Iuliu Cezar Săvescu, *Sângele Satanei*), albul trecut prin focul patimilor capătă consistența păcatului, se închide, “*Din brațele iubitei ieșii cu trupul scurs, / Cu ochii prinși de cercuri de-un vânăt antimoniu / Că blonda ei făptură e negru Pandemoniu, / Că-n sângele ei filtruri satanice au curs*” (Mircea Demetriade, *Păiangelul de aur*), degradează în negru total, “*Amorul meu, un tânăr cu cearcăne sub pleoape, / Cu ochi, abuzuri negre, voind în ei săngroape / Lumină, fericire și cântece și pace, / În el melancolia ascunsă stă și zace. // Amorul meu, un tânăr cu fruntea fulgerată! / De gestul unei patimi pe veacuri ne-mpăcată, / [...] Amorul meu, un tânăr zâmbind un râs sardonice, / Și totuși părând frate cu zeul cel ironic, / În mână ține facla întoarsă, spre pământ, / Și Tanatos și Eros în sufletul meu sunt. / [...] Amorul meu Satan e orgoliu, gelozie. / Cu ochi pierduți pe tine! oh, rai ce zâmbiși mie, / Să fie viitorul, fiind, el, începutul*” (Mircea Demetriade, *Amorul meu*);

3) actul final, farsa demoniacă, “*blondul tânăr păși tot neturburat către un scaun pe care se afla desfășurarea mățăsoasă de domino roșu și masca oribilă de Satana cu cari, la balul din ajun, azvârlise în iadul voinicesc al vârstei roze mai mult de un înger anostit de serafice simfonii [...] îmbrăca mantia cea roșie cu aceeași liniște ca și cum ar fi fost să plece iar la balul din ajun și cu masca pusă pe obraz, - Satana cu ochi electrice și cu rânjire îngrozitoare, - apărea - vedenie! - în pragul ușei pe care o dezăvora cu zgomot [...] Este că în lume nu atârnă totul decât de mască*” (Alexandru Macedonski, *Masca*).

Albul ispitit de “zâmbetul” (Al. T. Stamatiad, *Ultimele pagini*) negrului, se lasă implicat în relația de “concubinaj” care-l degradează până la limita albului mat, “albul apusului [...] al morții care absoarbe ființa și o introduce în lumea lunară, rece și feminină; el conduce spre absență și vid nocturn, spre dispariția conștiinței și a culorii diurne” (4, p. 75), “*Când inima mi-e tristă / Și când aș vrea să mor / Pe fruntea mea s-adună / Un trist și negru nor. / Și fruntea mi se-ncruntă / Și fața-mi*

*se pălește / Și lira mea e mută / Și-atunci Satan zâmbește*” (Iuliu Cezar Săvescu, *Când inima mi-e plină*), deoarece negrul doar simulează conștiinciozitate în raportul de cuplu și în funcția sa nouă de conducere. Totul e un “joc”, “*de speriat hoții*” (Alexandru Macedonski, *Masca*), de “*înpăimântat norodul*” (Iuliu Cezar Săvescu, *Satana*), un “joc” de-a absolutul (de-a libertatea, de-a iubirea etc.), în realitate nefiind decât poză și desfrâu. Negrul nu poate rezista urcușului anevoios și îndelungat la înălțimea de pe care și-ar putea impune aureola de lumină, sumă a tuturor culorilor, pe care i-o smulge albului și care “nu poate apărea decât pe un pisc” (4, p. 78), “*Când întâlnește vreo copilă / Strănută; ea se poticnește ... / [...] Apoi se suie pe o stâncă / Iar umbra-i lungă, lungă, lungă / S-așterne-n valea cea adâncă, / Și sare dintr-o săltătură / Pe al părintelui potcap / Și vesel cântă din tambură!*” (Iuliu Cezar Săvescu, *Satana*). Sunt câteva momente care generează neîncrederea în efortul de “*suire*”: a) stânca nu e muntele sacru, “După șase luni de zile Iisus a luat cu El pe Petru, pe Iacov și pe Ioan, și i-a dus singuri de o parte de pe muntele înalt. Acolo s-a schimbat la față înaintea lor. Hainele lui s-au făcut strălucitoare și foarte albe, de o albeață pe care nici un nălbitor de pe pământ n-o poate da” (Marcu, 9, 2-3); b) umbra “*lungă, lungă, lungă*” e coordonată preponderent temporală, coborârea soarelui, nu spațială, înălțimea stâncii; c) săritura dintr-o singură “*săltătură*” pe “*potcapul părintelui*” denotă distanța minimă dintre sacru și demonic. Totul demască farsa ritualului sacerdotal: negrul nu se reține pe “*pisc*”, revine la realitate, la negrul întreținut de albul profanat, ieșit “*în stradă*”, “*Preoți-mbrăcați în negrul, ca și cioclii / Încrunțați privesc mulțimea albă adunată-n stradă, / Preoți-mbrăcați în negrul păsărilor mari de pradă*” (Ion Minulescu, *În orașul cu trei sute de biserici*). Acțiunea în continuare e de ordinul surprizei: negrul vădește o superioritate extremă prin râsul sincerității în care își dă în vileag intențiile în raport cu glasul mincinos al “*clopotelor*” profetice (Ion Minulescu, *Clopotele*). El se amuză și organizează în sensul acesta o reprezentație teatrală în țara în care, “*ca într-o parodie*” (Ion Minulescu, *Înainte*), “*Pălmuiți de vânturi și scuipați de ploi / Sfinții de pe zidul monastirii / Dezbrăcatu-s-au de-odăjdii / Și-au rămas aproape goi, / Și de-atâtea câmpenești cucernicii / Sfinții par statui... / Și somnoroși, / Cască-n ritmul Sfintei Liturghii... / Lângă zidul monastirii e-ngropat / Un curtean ucis de Vodă, pentru jupâniță*” (Ion Minulescu, *Pastel profan*). Interesul pe care-l suscită acest “*credincios, dar nu convins*” (Eugeniu Speranția, *Casa cu nalbă*) se manifestă în spectrul fantasmagoric al pozelor pe care le abordează - Negrul, Satan, Dandy - prezentându-ni-se într-un limbaj “*afectat, teatral, apăsând consunantele, cântând vocalele*”, fumând la “*nesfârșit*” (Eugeniu Speranția, *Casa cu nalbă*), ieșind în scenă după ce a consumat, “*Ascuns în pivniță adâncă, fără a spune un cuvânt [...] neștiut de nimeni*” (George Bacovia, *Poema finală*), alcool, droguri, stimulenți ai ritualului și provocatori ai inspirației care neutralizează “<<cenzorul>> supercritic” (7, p. 122), conștiința, eliberând lava subconștientului, “*Partenza! / Mă cheamă tangenta / Vieții multiple, trăită-n beția / Și-n visele roze și verzi de hașiș...*” (Ion Minulescu, *Partenza*). Ca “factor de limbaj”, susține Gaston Bachelard, alcoolul “îmbogățește vocabularul și eliberează sintaxa” (8, p. 24), scrisul, aici Biblia, formând un obstacol dificil în perpetuarea teatralului. E necesar a sublinia influența dublă a Bibliei, text scris, asupra spectacularului: “Timp de aproape două milenii Europa, și nu numai ea, a stat sub autoritatea unei singure cărți: Biblia. O carte care a generat în jurul ei încă din primele secole ale timpurilor noi o imensă bibliotecă, începând cu scrierile patristice. Lovitura dată spectacularului și teatralității de această producție scriptică a fost dublă: indirectă, fiindcă oralitatea a pierdut astfel teren, și directă, sub forma atacurilor frontale îndreptate împotriva bastionului celui mai puternic al spectacularului, acuzat că răscolește pasiunile - teatrul. (Deși, oricum, în teatru, personajul teatral

murise de mult). Creștinismul a creat însă pe linia teatralității mai mult decât a distrus. În adâncul ființei umane, el vede strălucirea luminii spirituale. În orice om zace omul cel tainic. Credinciosul este, de aceea, intim teatral, perpetuu teatral. Asupra lui stă ațintit fără odihnă <<ochiul în virgin triunghi tăiat spre lume>>. Iată însă cuvintele lui Clement Alexandrinul (Pedagogul, Cartea a treia): <<Sufletul are trei părți: partea spirituală (tò noerón) care se numește și rațională (logisticòn); este omul interior, cel care-l conduce pe omul pe care-l vedem [...]; partea irascibilă (tò dymiticòn), care este sălbatică, locuiește în apropierea nebuniei; partea a treia, facultatea de a pofți (tò epidymeticòn) ia mai multe chipuri, mai felurite ca Proteu, demonul marin...>> [...] acestea sânt multiplele rădăcini ale personajului teatral” (9, p. 123). Eul poetic minulescian este modelul perfect de “credincios teatral”, artistul lipsit de religie, “dar nu și de credință” (10, p. 378), “Atmosfera simbolistă era îmbibată de un entuziasm religios. Ce importanță mai avea forma religiei? Nu putea fi oare cea a umanității?” (10, p. 378), supusă constituției Fatalității, “*De mic Fatalitatea în cartea ei m-a-nscris / Să trec prin astă lume cum trece un proscris. / [...] De câte ori în taină, creând o lume-ntreagă, / Distrug pe cea reală, rup lanțul ce mă leagă*” (Alexandru Macedonski, *Accente intime*).

Ritualul “sacralizării” negrului a ratat în momentul în care n-a mai fost respectată una din condițiile de bază ale “contractului” ritualic (demonic), “*Să nu blestemi!*” (Ion Minulescu, *De vorbă cu Diavolul*). Revelația la care duce ritualul inițierii permite negrului triumfător să ia locul albului înconjurându-se cu rămășițe de aureolă și să viseze, “*Și voi visa la nemurire, la alte nopți atunci când luna / Ne săruta cu raze de aur, iar lângă noi zâmbea Satan!*” (Ion Minulescu, *De vorbă cu Diavolul*), dacă subiectul explorat care, de fapt, singur își este și exploratorul, se pătrunde de ură, “nu putea să sufere tabloul [cu Isus Hristos]. De nenumărate ori a încercat să-l distrugă cu bastonul. Spune că-l urăște pentru că a suferit ca și el” (11, p. 451), starea de grație este înlocuită prin non-corepondență cu însingurarea: “*Albastră era noaptea și fragedă natura / Erau muiate-n aur abisurile-albastre*”, dar “*valuri îndârjite urca în mine ură*” (Alexandru Macedonski, *În noapte*), ură care duce la declasare, “*Nu plânge! Taci, în tine te-nchide ca o fiară; / Învins nu cere milă, hrănește gândul urii / Rănit nu geme leul, ci-n tainele pădurii / Ascuns își linge laba și sfâșiata gheară. // Fii rece, dar în suflet, clocotitor orgoliul / Păstrează-! și pândește dușmanul zi și noapte, / Pe când el mort te crede în putredul lișoliiu. // Fii gata și-l așteaptă. / Pe-aceeași veche ceartă / Lovește-l orișunde, fii surd la orice șoapte: / Izbânda e a celui ce-n veci de veci nu iartă!*” (Gheorghe Orleanu, *Răzbunare*). Raportat la timpul modern sentimentul omniprezent al urii, “*Dar eu rămân ce sunt / [...] Că sunt mai mult decât orice / Căci eu, sunt ură*” (Alexandru Macedonski, *Ură*), este o ardere intensă și inutilă, echivalentă cu anularea, de aceea “*copilul din flori*” (creatorul modern) (Ion Minulescu, *Rugă pentru mântuirea copiilor din flori*) al “*Domnului*” (Marele Creator, cum ar zice L, Blaga) probează varianta demonică a realizării aspirației sacre, “*neputând să urce la cer, după cum îl îmbia tainicul dor născut într-însul, hotărî să înfăptuiască cerul pe pământ. Din materialul acesta căzut din toate astrele [...] visa să-și dureze o casă [...] un mauzoleu planetar [...]. Să se îngroape ca un faraon sub o piramidă*” (Dimitrie Anghel, *Culegătorul de stele căzătoare*), iar când și aceasta expiră, “*Sunt părăsit și de Satana, / Precum am fost de Dumnezeu, / Stăpân nu am, dar n-am nici lege*” (Iuliu Cezar Săvescu, *Să nu vă bucurați*), singurătatea atinge limita de sus, “*N-am în ceruri nici o stea... / Soarta mea e soartă rea, / Am pierdut orice credință / Încată-n suferință, / Am pierdut orice putere / Nimicită de durere; / Însă viața nu-mi blestem / [...] Nu mai sunt decât răbdare*” (Alexandru Macedonski, *[N-am în ceruri nici o stea]*). Suferința și mărturisirea subțiază sângele permițând timpului să treacă prin el, fapt ce pune-n valoare “*clipa*”, unică durată rezervată

revelației divine în secolul vitezelor, “Dar de-ai simți și tu [bustul de bronz] măcar odată / Un pic de vreme strecurat prin tine, / Ai renunța la toată veșnicia / Și-ai ști și tu ce-i rugăciunea omenească” (Eugeniu Speranția, *Capricii heterometre*).

Puterea de a îngâna “pioase cuvinte” în mrejele - “Cât întunerec stă la pândă la agonia unei stele” (Dimitrie Anghel, *În furtună*) - sfârșitului: “Iahveh! Eu nu sunt vinovat. / Ai scris în cartea vieții nebune / Făr-de-lege / Nu m-ai lăsat pe mine cărarea a-mi alege, / Ci pașii mei în noaptea durerii omenești, / Ai vrut, Iahveh, tu singur să mi-i călăuzești / [...] Ai semănat în mine durerea, pentru bine / Lumina să răsară, m-ai uns demon pe mine, / Deși în lumea asta, Iahveh, aș fi putut / Să dau cu a mele buze cel mai curat sărut ! / Căci gura mea nu-i oare ca gura ori și cui? / De ce otravă-ntrânsa a fost ursit să pui ? / Lumina mai departe de mine se tot duce, / Și-n fața mea, răsare cel răstignit pe cruce! // Iahveh ! eu nu am parte de-o rază de la soare; / În veacul lung de plângeri de-o zi de sărbătoare? / - Tăcut mă-ndrept spre oameni, dar lumea nu mă vrea, / Căci înspăimântă, Doamne, celebritatea mea !! / Și nici nu pot uitarea s-o cer și nici să mor!.. / O ! mult ce costă-adesea a fi nemuritor...” (Mihail Săulescu, *Iuda*); “Dezleagă-mă, Părinte, de ce-am jurat să fiu, / Și iartă-mă că-n viață n-am fost decât ce sânt / [...] Și iartă-mă că-n viață n-am fost decât așa / Cum te-am văzut pe tine - / C-așa credeam că-i bine !...// Dar azi când văd că-i altfel de cum am vrut să fie, / [...] Alungă-mi nebunia din scoarțele Scripturii / Și-apoi desprinde-mi chipul de pe icoana Ta / Și fă să uit că-odată am fost și eu ca Tine!” ( Ion Minulescu, *Rugă pentru Duminica florilor*); “O, Doamne, Doamne-ndurător, / O, Doamne, a-toate iertător, / Redă-mi credința ce-am pierdut, / Refă-mi aripa ce-am avut, / Refă-mă îngerul curat, / Cu zborul larg înaripat!” (D. Karr [Karnabatt], *Ruga*) - este de inspirație divină. Eul poetic “presimte” lumina sub giulgiul umbrei, “presimt că e lumină încă după-ale umbrelor perdele” (Dimitrie Anghel, *În fântână*) și, prin credință, recuperează albul din noaptea spectrală, “Azi noapte mi-a bătut în geam / O mână nevăzută... / Vai! Mâna ce-mi bătea în geam / O cunoșteam / Era poema întreruptă / Demult, / din vremea când eram / eu însumi mâna nevăzută / ce-azi-noapte mi-a bătut în geam. / Bătea grăbită ca și cum / m-ar fi chemat în sradă-afară.../ [...] În preajma vechii catedrale” (Ion Minulescu, *Cristos a înviat*), “Toate drumurile duc la Dumnezeu. / Mă-mpesoară gânduri albe de emoții / Și avânturi smulg nervos din suflet spinii... / [...] Regăsitu-mi-am pridvoarele luminii, / Luminatu-s-au cupolele sperărei / [...] Și o cale-mpodobită-n flori de crin / Se deschide ca o largă barieră” (I. M. Rașcu, *Revelație*). Noul alb “se grăbește” să “schiteze” începutul revoluționar, “Nevăzutul artist care prezidează destinele naturii a început să schiteze grăbit un peisaj nou. Ca un pointilist dibaci a aruncat pretutindeni o serie de puncte verzi, înveselind negrele ramuri. În pajiști a împrăștiat puțin albastru, odrăslind viorelele” (Dimitrie Anghel, *Convalescentul*).

Noutatea pe care o aduce muza modernă ține de viziunea abordării “adâncului ființei” și a tainei existențiale, “poezia va face un pas înainte [...]. Ea va începe să procedeze ca natura, va amesteca în creațiile sale, fără a le confunda totuși, umbra cu lumina, grotescul cu sublimul, cu alte cuvinte, trupul și sufletul, bestia și spiritul” (12, p. 228).

Poezia devine religie modernă, “după ce am abandonat credința în Dumnezeu, poezia este acea esență care-l înlocuiește în salvarea vieții” (13, p. 102), o nouă variantă a Scripturii, “Creștinismul duce poezia la adevăr. Ca și el muza modernă va vedea lucrurile sub un aspect mai elevat și mai vast. Ea-și va da seama că totul în creație nu e frumos [...] uman, că urâtul coexistă acolo alături de ea, diformul alături de grațios, grotescul în spatele sublimului, răul cu binele, umbra cu lumina” (12, p. 228).

### Referințe bibliografice:

1. Alexandru Mușina, *Eseu asupra poeziei moderne*, Chișinău, 1997.
2. Ovidiu Ghidirmic, *Poeți neoromantici*, Craiova, 1985.
3. Ștefan Afloroaei, *Lumea ca reprezentare a celuilalt*, Iași, 1994.
4. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I, București, 1994.
5. Livius Ciocârlie, *Alb și negru*, București, 1979.
6. Agatha Grigorescu-Bacovia, *Bacovia. Poezie sau destin*, București, 1972.
7. René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, București, 1967.
8. Apud Livius Ciocârlie, *Alb și negru*, București, 1979.
9. Vasile Popovici, *Eu, personajul*, București, 1988.
10. Louis Hautecoeur, *Literatura și pictura în Franța în secolele XVII-XX*, București, 1982.
11. Apud G. Bacovia, *Opere*, București, 1978.
12. Apud Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*, București, 1976.
13. Alexandru Mușina, *Introducere în poezia modernă*, Brașov, 1995.

### Luminița Bușcăneanu Taina culorii. Sondarea misterului

În *Le Symbolisme dans la poésie française contemporaine* M. G. Bonneau, citat de Al. Dimitriu-Păușești (1, p. 3), face o paralelă între simbolism și balaurul din Insula pinguinilor de Anatole France, despre existența căruia se zvonea printre oamenii orașelului, dar pe care nimeni nu l-a văzut vreodată. Este o comparație pripită, “nostimă” (2, p. 88), care necesită o revizuire. Neomogenitatea curentului, mai mult, punerea sub semnul îndoielii a însuși conceptului de “școală simbolistă” - “dacă putem întrebuința cuvântul <<școală>> aplicat unor grupări atât de neconsolidate” (3, p. 267) - este doar o aparență derutantă. Simbolismul nu poate fi definit decât luându-se în considerație contextul general al poeziei moderne, deoarece este chiar “un moment suprem al artei moderne” (4, p. 740). Astfel, se impune aici o schimbare de termeni: muza poeziei moderne se pretează mai degrabă confruntării cu “un personaj al lui Picasso din Atelierul pictorului, figură cu mai multe fețe, meditănd cu gravitate la destinul umanității” (5, p. 9), comparație care saltă mesajul în alt registru semantic. În căutarea formei stilistice ideale, Picasso n-a insistat asupra vreuneia, pe oricare gășind-o epuizată din start, “fiecare din ele este în același timp începutul, dar și sfârșitul” (6, p. 54). Aceasta este una din fațetele influenței destructive ale civilizației tehnice asupra artei căci, opinează Jovan Hristic, “după cum industria este obligată să descopere în fiecare an un nou model de automate sau de televizoare, tot astfel și arta trebuie să găsească în fiecare sezon un nou model de expresie artistică” (6, p. 54). Descompunerea formelor în elemente separate - “epoca noastră nu mai este o epocă a formelor, ci una a elementelor” (Jean Grenier) (7, p. 321) - este caracteristica unei realități denaturate. Despre o astfel de existență Jovan Hristic meditează în termeni mitologici: “Se poate identifica perioada care a rămas în urma noastră cu acele perioade despre care se vorbește în anumite cosmogonii antice, în care unele părți ale trupului uman rătăceau pe pământ, îmbinându-se uneori în forme din cele mai fantastice și mai monstruoase - în ființe cu trei

capete sau șapte mâini - sau o putem considera de pe acum clasică, prin urmare definitivă? Avem oare în față monștri sau ființă umană cu un cap, două mâini și două picioare?” (6, p. 53-54). După o asemenea desfacere (re-creare), lumea nou apărută nu poate fi decât ireală și nu se supune tratării ordinare. Baudelaire o va numi “supranaturalistă” (8, p. 381-382). În acest “cuvânt-cheie” (8, p. 381-382) al esteticii baudelairene se conține și startul aventurii de cunoaștere a culorii simboliste. Rezultat al concretizării lucrurilor, culoarea (ca și punctul, linia, mișcarea etc.) devine element autonom cu o capacitate enormă de, cum ar zice Dimitrie Anghel, “*fantazare*”. Domeniul culorii se confundă cu cel al poeziei: “*Aș dori câmpiile colorate în roșu, pâraiele în galben auriu și arborii vopsiți în albastru. Natura nu are imaginație*” (Charles Baudelaire). Culoarea ajunge a fi sufletul însuși al poeziei.

În pofida varietăților stilistice moderne, Alexandru Mușina vine cu argumentul unității de ansamblu a “chiar” întregii poezii moderne, a unei “surprinzătoare” unități, “Deși străbătută de curente cele mai agitate, deși construită, aparent, pe o continuă contestație, pe negarea cea mai severă a poeziei preexistente, poezia modernă este extrem de coerentă în demersurile sale, are - chiar! - o surprinzătoare unitate de ansamblu” (9, p. 7). De fapt, în epoca de “disoluție a limitelor și certitudinilor cunoașterii”: a) pentru științele exacte legile sunt niște <<convenții>>, cunoașterea rațională este relativă, deci valoarea științei este relativă; b) materialitatea își pierde consistența, realitatea obiectivă se dizolvă, fiind redusă la gradul de senzație (10, p. 8) - surprinzătoare este aplicarea principiului unității contrariilor. Anume originalitatea, una excentrică, este aceea care dictează simbolistilor tema comună: investigarea misterului, “Pe toți îi unește convingerea că alături de realitatea obiectivă, există și una transcendentă, suprasensibilă (...). Este zona intuiției vagi, confuze ce poate fi numai simbolizată și sugerată” (11, p. 5). Charles Baudelaire, considerat de unii, “părintele simbolismului românesc” (12, p. 228), este primul care intuind misterul de dincolo de lucruri, “Suntem înconjurați de mister: femeia e misterioasă, pisicile sunt misterioase, frumosul, nenorocirea, totul e misterios”, îl pune în slujba de cercetare a poeziei prin conceptul de gândire “analogică”. Opusă gândirii logice, gândirea analogică își întemeiază “rațiunile” pe re-crearea lumii. Modernul Baudelaire vede în totalitatea “complexă și invizibilă” a unității originare a Creației o “proferare” (8, p. 217), “Poetul intuiește că totul se ține în univers, că există o convență (!) secretă între lume și el, și iată-l determinat de propria experiență să porceadă nu de la multiplicitatea aparențelor, ci de la unitatea originară a creației” (13, p. 210). Îl obsedează sentimentul întoarcerii la “stări de conștiință numite de un psiholog prelogice ori primitive” (14, p. 78). Ideea corespondențelor dintre vizibil și invizibil e veche, dar este pentru prima dată când aceasta se naște dintr-un reproș la opera divină, totală, infailibilă, intangibilă. Baudelaire “*desface*” parțial “*blestemul*” divin vizualizând și sonorizând calea spre Templu (*Corespondențe*), “de mirare că sunetul să nu poată sugera culoarea, iar culorile să nu poată da ideea unei melodii, și ca sunetul și culoarea să nu fie în stare de a traduce idei, lucrurile exprimându-se dintodeauna printr-o analogie reciprocă, din ziua când Dumnezeu a proferat lumea ca pe o complexă și invizibilă totalitate” (8, p. 217). Deoarece culorile sunt un stimulent cu o “*putere specială*” (Edgar Poé) de provocare a senzațiilor, iar prin asocierea intimă cu sunetul și parfumul devin capabile a ne face nervii “*suprasensibili*” (Charles Baudelaire) pregătiți pentru perceperea supranaturalului, “*Fără a ne servi de opium, cine n-a cunoscut oare acele ceasuri admirabile, adevărate sărbători ale spiritului, unde simțurile mai atente percep senzații mai puternice, unde cerul de un azur mai limpede, își adâncește mai nesfârșit abisul, unde sunetele vibrează muzical, unde colorile grăiesc, unde parfumurile povestesc noiane de*



*gânduri?*”, Baudelaire le aplică în proiectul său de realizare a contactului cu Opera, cu necunoscutul, contact ce nu a putut fi conceput de nici o știință pozitivă. Pornind de la sugerarea acestui necunoscut, care este esența lucrurilor, Dimitrie Anghel formulează sarcina poeziei simboliste: “A exprima inexprimabilul, a da formă lucrurilor informe, a-ți pierde timpul cu alternarea monotonă a cadențelor, a trezi prin ritm sensibilități adormite, a face din cuvinte un leagăn cu care să adormi durerile altora, a desena un surâs pe o gură ce a uitat demult să râdă printr-o corespondență de imagini și suflet, și din toate acestea să faci să nască frumosul, pe care să-l dăruiești contemporanilor tăi, poate fi ceva mai sublim?” (Dimitrie Anghel, *Prinosul unui iconoclast*).

Pe scurt, sarcina poeziei simboliste este de a face posibilă comunicarea de la “suflet la suflet”: “Natura are un suflet care se înrudește cu al nostru și ele amândouă formează sufletul vieții universale. Bucuriile renașterii nu le cunoaștem numai noi, cum se crede până acum; firea întregă prin toate elementele ei socotite ca nesimțitoare, le trăiește în același timp; păduri, flori, ape își amestecă bătăile inimii cu ale omului; aceleași dorințe și veselii se topesc împreună, alăturând valul imens, ritmul maiestuos al universalei existențe” (Pompiliu Păltănea) (14, p. 79), printr-un limbaj special, “comun”, “între microcosm și macrocosm, ambele spirituale în esența lor, există un intermediar, un limbaj comun, care le permite să se reveleze unul altuia și să se recunoască: limbajul simbolurilor, al metaforelor, al analogiilor” (15, p. 78), limbaj universal, precum îl va numi Arthur Rimbaud.

#### Referințe bibliografice:

1. Apud Al. Dimitriu - Păușești, *Precizări asupra simbolismului*, în “Contemporanul”, nr. 47 [XLVII] (529), 23 noiembrie 1956.
2. C. Trandafir, *Ștefan Petică*, București, 1984.
3. Louis Hantecoeur, *Literatura și pictura în Franța. Secolele XVII-XX*.
4. C. Ciopraga, *Literatura română dintre 1900-1918*, Iași, 1970.
5. Dan Grigorescu, *Direcții în poezia sec. XX*, București, 1975.
6. Jovan Hristic, *Formele literaturii moderne*, București, 1973.
7. Apud, Charles Baudelaire, *Critica literară și muzicală. Jurnale intime*, București, 1968.
8. Charles Baudelaire, Charles Baudelaire, *Critica literară și muzicală. Jurnale intime*, București, 1968.
9. Alexandru Mușina, *Eseu asupra poeziei moderne*, Chișinău, 1997.
10. Ovidiu Drimba, *Simbolismul francez - stil de cultură*, extras, în “Studii de literatură universală”, vol. VIII, București, 1966.
11. Florea Firan, Constantin M. Popa, *Macedonski. Bacovia. Simbolismul românesc*, Craiova, 1993.
12. Adriana Iliescu, *Literatorul*, București, 1968.
13. Apud D. Micu, *Literatura română la începutul secolului al XIX-lea. 1900-1916*, București, 1964.
14. Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, București, 1970.
15. Apud Dumitru Vlăduț, *Teoriile simboliste românești*, Timișoara, 1987.

**Grigore Canțâr     Liviu Damian: intuiția intertextualității  
literaturii**

Liviu **Damian** este un poet care face parte din aceeași generație de scriitori ce n-a avut libertatea de a beneficia de o inițiere în ale literaturii sub „patronajul” direct al marilor oameni de cultură din România interbelică. Mediul acela formativ, de care a reușit să se bucure G. Meniuc în tinerețe, rămâne obiectul unor regrete târzii pentru poezii generației lui L. Damian. Ei vor fi nevoiți să facă școala literaturii prin efortul unor lecturi autodidactice. L. Damian va fi unul dintre puținii care vor conștientiza profund necesitatea cunoașterii temeinice a literaturii române și universale, ca o condiție a construirii propriei staturi poetice. În timp ce mulți colegi de generație își sondau abisurile lăuntrice în speranța naivă de a descoperi acolo originalitatea absolută, el scrie într-un eseu următoarele: „Creatorii se continuă unul pe altul, își împlinesc motivele, își împrumută de multe ori subiectele, imaginile, fac, cu alte cuvinte, conștient sau pornind dintr-o neobișnuită intuiție, țesătura unei singure pânze, în care nu atât detaliul, ornamentul are importanță, cât suflul întregului, atmosfera poetică, ideea de continuitate și colaborare spirituală” [1, p. 134]. Există aici, fără vreun dubiu, începutul unei viziuni moderne asupra literaturii, sau, mai exact – conștiința faptului că literatura provine **din** și se face **cu** literatură. Ceea ce numește L. Damian „împrumut de subiecte” și „colaborare spirituală” dintre creatori, în teoria literară se traduce prin noțiunea de **intertextualitate**. Cu totul surprinzătoare este constatarea eseistului că scriitorii fac, conștient sau dintr-o neobișnuită intuiție, „**țesătura unei singure pânze**”. El vede deci literatura ca pe un **text infinit**, în cea mai pură tradiție kristeviană. În viziunea lui, reapar principalele „teze” kristeviene: și deschiderea textului spre textul infinit, și interdependența logică dintre texte, și „rescrierea”, și relativitatea frontierelor dintre scriiturile individuale ș.a.m.d. L. Damian demonstrează chiar, atunci când vorbește de „conștiința” sau „neobișnuita intuiție” a scriitorilor de a lucra la aceeași „pânză”, intuiția unor tipuri specifice de intertextualitate. E vorba, desigur, de cea **programatică explicită**, și de cea **implicită**. Mai mult: atunci când subliniază că pentru înțelegerea „pânzei” (a literaturii în totalitatea ei) contează nu atât „detaliul” cât „suflul întregului”, el sugerează **cititorului** necesitatea (și profitabilitatea) **lecturii intertextuale** a produselor literare.

O mărturie a împărtășirii depline – ca și poet! – a acestei viziuni asupra literaturii o constituie și simbolistica titlului *Altoi pe o tulpină vorbitoare* – carte a maturității sale scriitoricești. Ideea principală pe care e „clădit” titlul dat este aceea a unității atât diacronice cât și sincronice a literaturii, și că noutatea („altoiul”) își are șansele în interiorul acestei unități, prin raportarea constantă la datele ei esențiale (cărțile mari, numele scriitoricești devenite simbolice etc). Iată de ce credem că ar fi mai îndreptățită căutarea anume **aici** a adevăratei valori a poeziei celui de numele căruia „se leagă în mare măsură efortul de intelectualizare a liricii române din R. Moldova și tendințele ei spre modernitate”[2, p. 139]. Cu atât mai mult cu cât L. Damian a fost într-adevăr un poet „al soluțiilor artistice neordinare” [2, p. 140].

În pofida condamnării oficiale a „estetismului burghez” și a „tehnicismului steril”, el a reușit să se sustragă directivelor realist-socialiste, probând tehnicile poetice practicate frecvent în lumea

liberă. Dornic de dialog, fascinat de universul poeziei lui N. Labiș, L. Damian va face primele încercări de scriere intertextuală prin poezia *Covorul* din placheta de debut *Darul fecioarei*. În acest text personajul liric este un adolescent pregătindu-se să plece la învățătură. Îndrăgind, ca pe o sursă de vise și fantezii, imaginea cerbilor țesuți de mama lui în covorul de-acasă, află, în momentul plecării „la carte”, că mamă-sa a vândut covorul. Vinderea „cerbilor” va avea asupra lui un efect psihologic similar celui pe care l-a avut împușcarea căprioarei (în poemul *Moartea căprioarei*) asupra copilului martor și “complice” la eveniment. „Despărțirea lui L. Damian de cerbii din covorul țesut de mâna mamei sale are ceva din dramatismul, dacă nu chiar din tragismul, despărțirii lui N. Labiș de căprioară...” [3, p. 420]. Cerbii fiind „firește, corespondenții simbolici ai căprioarei labișiene:

Apoi în clipa când zvâcni fiorul  
Întâii despărțiri în ochi brânduși,  
m-ai întrebat de mi-a plăcut covorul  
**Și-ai spus că ieri vecinei i-l vânduși,**  
Căci de mă duc la carte-n depărtare,  
Să am un ban mai mult printre străini...  
Atuncea **bucuria mea cea mare**  
Primi **în gene bobi de rouă plini.”**

(*Covorul*)

Modelul este deci foarte transparent – N. Labiș. Interesantă este observația că într-un alt poem, cu titlul *La vânătoare*, „imaginea eroului întorcându-se de la vânătoare cu „o floare-n țeava puștii”, plin de voioșie că nu e în stare să masacreze natura”, se prezintă ca „o răzbunare întârziată, dar senină, a căprioarei moarte” [3, p. 420]:

Eh, vânătoare , vânătoare!  
Cum poate mâna mea să-mpuște?  
Și-apuc spre casă o cărare  
Purtând o floare-n țeava puștii!

(*La vânătoare*)

Poezia aceasta ar putea fi considerată deci ca o reluare a *Morții căprioarei*, dar cu un alt deznodământ, unul **senin**, căci vânătorul e – ca și la V. Alecsandri – un ... poet.

Un alt exemplu de intertextualitate (implicită) ni-l oferă următoarele versuri:

Și doar **acea cu lama**  
Ușor pășind din umbră  
În timp ce **el n-o cântă**  
**Se-apropie pe-ascuns.**

(*În picioare*)

Abordând tema destinului „celui ce cântă”, adică a Poetului – în ipostaza lui orfică - autorul face aluzie și la mitul popular care închipuie Moartea ca pe o stafie „cu coasa”. E curios faptul că L. Damian respectă **tabuul** popular asupra numelui Morții, numirea provocând, în credința populară, „materializarea” subiectului/obiectului numit. Poezia e scrisă deci nu numai potrivit **literei**, ci și în armonie **cu spiritul** creațiilor folclorice. Mai des întâlnită în creația poezilor locali din generația lui L. Damian, această variantă a intertextualității pare a fi de o seamă cu literatura orală, cu folclorul care nu prea cunoaște salturile inovatorii, polemica dură ș.a.m.d.

Mai curajoasă din punctul de vedere al experimentării posibilităților semnificante ale intertextualității este poezia *Cine vede un rău*, în care este reactivat mitologemul biblic despre răstignirea lui Isus. Eroul liric, unul care luptă cu răul, este asemuit, dar nu metaforic, ci printr-un exercițiu aluziv foarte subtil, cu Iisus Hristos (gest menit, poate, să sfideze și restricțiile cenzurii ateiste):

Cine vede-un rău și sare  
Să mi-l ia de rădăcini  
chiar de cade fapta-i crește.

**Spinii lui se fac lumini.**

(*Cine vede un rău*)

Prin doar aluzia la „spinii” ca lauri „batjocoritori”, care se transformă aici într-o virtute dătătoare de lumină, textul câștigă sub aspect estetic, sporindu-și și substanța semantică. Însă măsura deplină a intertextualității creației sale, L. Damian o dă totuși în textele prin care intră în dialog cu confrății contemporani, în special cu N. Stănescu.

Tripticul său intitulat *Poetul luptându-se cu imaginația*, și subintitulat *O viziune a sentimentelor*, trimite – simultan – la *Lupta lui Iacob cu îngerul* și la ciclul *O viziune a sentimentelor* de N. Stănescu:

**Aceste cuie** (de lumini, de lut?)

**În care freamătul e bătut,**

Și se bate

Aș vrea **să fie altceva**

De parcă atunci **nu l-ar și nu ne-ar**

**durea și chema**

(*Poetul luptându-se cu imaginația*)

E de observat că autorul întreprinde aici o intertextualitate dublă: una implicită (în cazul titlului) și, respectiv, una directă, prin reeditarea explicită a unui titlu stănescian ca subtitlu la tripticul său. Mai mult: el își asumă riscul unei intertextualități triple, căci în interiorul textului dat reactivează, iarăși, ca exercițiu secund, același motiv al răstignirii lui Iisus, acestuia fiindu-i asemuit, de data aceasta, Poetul ca ființă care suferă pentru durerile lumii. L. Damian intră aici, de fapt, într-o dispută (colocvială) cu trei primate semantice: cu poemul *Lupta lui Iacob cu îngerul*, cu întregul ciclu stănescian *O viziune a sentimentelor*, și cu legenda biblică a răstignirii – performanță mai rar întâlnită la poezii basarabeni din generația sa.

Nu este exclus faptul că dacă ar fi perseverat pe linia unei poetici **mai** livrești, astăzi am fi cunoscut și un **alt** Damian – mai puțin moralizant, însă tot atât de ferm angajat în racordarea poeziei locale la sensibilitatea artistică modernă, precum se angajase în dezbaterile problemelor etice. Ultimele sale producții poetice, incluse în volumul *Oile albe, oile negre...* (1986), confirmă, încă o dată, această ipoteză.

#### Referințe bibliografice:

1. Damian Liviu. *Îngânduratele porți. Secvențe* – Chișinău, 1975.
2. Ciocanu Ion. *Literatura română contemporană din Republica Moldova* – Chișinău, 1998.

3. Bantuş Ana. *Liviu Damian: Avatarurile descoperirii verbului // Literatura română postbelică (integrări, valorificări, reconsiderări)* – Chişinău, 1998.

### **Timofei Roşca Sincronizări moderniste și postmoderniste în poezia lui Victor Teleucă**

Despre destinul și biografia de creație a unei poezii, despre vigoarea și rezistențele ei, se poate vorbi cu mai multă exactitate în cadrul sincronismului, deci urmărind consonanțele afirmării ei cu mutațiile ce se produc simultan în alte literaturi sau în activitatea de creație a unor poeți din aceeași generație. Este un proces firesc, obiectiv, chiar dacă tendințele sau convențiile literare nu coincid. Cum foarte cuprinzător observa academicianul Mihai Cîmpoi, "...problema influențelor se impune în spațiul unei culturi deschise spre alte culturi, ca și în cadrul intertextual european sau universal. Scriitorii se întâlnesc oricum în zone de influență, alimentați de apele freatice ale tradiției autohtone sau chiar de râurile continentale ce străbat matrice stilistice eterogene"[1, p. 169].

Un exemplu concludent este și poezia generației șasezeciste, din care face parte și V. Teleucă, ancorată cam pe aceleași coordonate, ca și generația lui N. Labiș. Primul lucru care le apropie este redeșteptarea conștiinței de sine a poeziei, deși această redeșteptare s-a produs la diferite nivele și la fiecare poet în mod diferit. Cu toată deosebirea de nivele, axa ce unește cele două generații de poeți este dialectica obiectivului și subiectivului, prin obiectiv înțelegând autenticitatea ineditului, iar prin subiectiv – tensiunea lirică. Atât poezia românească din partea dreaptă a Prutului, cât și cea din Basarabia, au aceleași repere funciare, aceleași surse regeneratoare: mitologia, tradiția eminesciană, modernismul interbelic etc.

Reactualizând vizionarismul eminescian, precum și practica regenerării poezii, ilustrată de T. Arghezi, L. Blaga și ceilalți poeți moderniști, șasezeciștii au venit cu noi viziuni și principii statutare ale poezității. Am putea stabili chiar anumite sincronizări dintre cele două generații: poezia necuvântului sau a metalingvismului, la N. Stănescu, și gravitatea cuvântului neartisticizat, deci, în parte tot anulat, la L. Damian; resurecția baladei, sau a mitului la Șt. Aug. Doinaș și gesturile ritualice și tonalitățile melodice tot de natură baladescă la D. Matcovschi, ontologizarea și cenzurarea interioară a poeziei cu luciditatea și vizualismul ei interior la A. Blandiana și excelarea conștiinței poetice printr-o hermeneutică arhetipală în tonalități imnice sau baladești, la I. Vatamanu; regenerarea poeziei prin latura instinctuală a cuvântului la G. Melinescu sau dibuirea latențelor în antinomiile cuvântului la C. Buzea și sonurile arhaice ale cuvântului, prin perspectivele lui mitice sau cele baladești la P. Boțu; poezia demitizării și a fantasticului lucrurilor banale sau a ironiei insolite la M. Sorescu și nostalgia litotizată și ironia rafinată la A. Busuioc sau "litania" pentru valorile simple, la G. Vieru etc.

O poezie care veghea la temeliile acestui proces era și aceea a lui V. Teleucă. Ca să pătrundă și să înțeleagă ceea ce se întâmpla în viața societății, dar și a poeziei inclusiv, acest poet a preferat meditația filosofică. Nu doar ca procedeu artistic, dar, în primul rând, ca o condiție de autodeterminare a spiritului de cunoaștere și de creație. Aceasta presupunea arbitrarea fenomenului uman de pe culmile unor generalizări axiomatice, punând sub control, pe această cale, dar într-un mod reticent, și perspectivele poezității, probele curente ale poeziei. Lansarea în universul filosofic

a salvat poezia lui V. Teleucă de înece, de ideologizarea programatică dar și de revărsările unui sentimentalism frust, de inundațiile lacrimogene de care fusese atinsă și poezia unor condeieri încercați de la noi ca G. Vieru, I. Vatamanu, I. Bolduma ș.a. Și nu numai în poezie. Însăși critica literară, în persoana unor exegeți, califica fenomenul poetic drept un act programatic. Propriile viziuni filozofice ale poetului erau atribuite “numaidecât” directivelor ideologice, politice, iar asiduitățile metafizice, sublimitățile creatoare, orientate spre enigmatic, abisal, criptic, absolut, erau calificate drept “scrutări și coborâri fără sfârșit în întuneric de fântână... însoțite de verbozitate, de încețoșări prolixă, îneccând uneori imaginile în filozofări agasante..., de logoreic filozofard [2, p. 92,95]. De la poet se cerea o discreție absolută, o explicitate totală a “viziunilor – adevăruri și vise”, pentru că “nu poate să nu le împărtășească, n-are dreptul să n-o facă” [2, p. 7, 87].

Adevărul e că aceleași “viziuni – adevăruri sau vise” pot aduce surprize poetului însuși. Ele pot nu numai să-l definească, dar și să-l depășească, ca și personajul în raport cu naratorul în cadrul romanului ionic sau corintic. Poetul mai degrabă asistă la nașterea poeziei decât o creează, menționa undeva N. Stănescu. Marile revelații au loc într-un regim, unde rolul hotărâtor îl are intuiția. “Funcția poeziei – observa M. Sorescu – e mai degrabă de cunoaștere. Ea trebuie să includă filosofia. Poetul ori e un gânditor, ori nu e nimic (...). Poetul autentic e un filosof și mai mult decât atât: el posedă în plus intuiția. Gândurile lui, spaimele, tristețile sunt transformate într-un instrument de cercetare. Lentila, tubul, cunoștințele despre aer devin telescop care scurtează cerul. Cred că un poet genial poate descoperi numai prin intuiție poetică o nouă stea, care mai apoi să fie confirmată de savanți, prin calcul de parametri. E tot ce poate da poezia. Gustul său final e totuși amărăciunea. Asta nu înseamnă pesimism, ci numai luciditate. Trăiește în cunoștință de cauză” [3, p. 151].

Privită din acest unghi de vedere, meditația lui V. Teleucă se manifestă uneori ca o verificare nedeclarată a reperelor conceptuale ale poeziei generației sale, ca o polemică ascunsă privind organizarea gândirii în procesul de cunoaștere și de zămislire poetică. El ca și Ion Minulescu (*Nu sunt ce par a fi*) sau Marin Sorescu (*Singur printre poeți*) își construiește o *Piramidă*, a singurătății impunând un statut al prezenței sale în poezie.

Pentru V. Teleucă poezia înseamnă, mai întâi de toate, gândire, în sensul liberalizării și ubicuității cugetului. “El este acela – menționează cercetătorul literar Grigore Canțar – care va schimba fața poeziei autohtone, redându-i acesteia deschiderea spre poezia modernă a lumii, așa cum încercase anterior într-o altă manieră G. Meniuc” [4, p. 15].

Pe bază de intertextualitate sau pe cont propriu (grație acelei consecvențe în gândire); V. Teleucă se apropie de variate stiluri și concepții, din poezia universală și cea românească. În linii mari, formula sa poetică, autentică se situează între modernism și postmodernism. Într-un plan, poezia se alimentează intertextual, din viziunile, conceptualitățile poetice blagiene, argheziene sau barbiene, din poezia universală sau cea eminesciană, pe de altă parte, este intrigată de perspectivele noii poezii ce pornește din cotidian, din livresc, din propria conștiință a poeziei însăși. Elanul creator nu se manifestă prin sporirea tainei ca la L. Blaga, de exemplu, care își tolera aventura sa metafizică într-un echilibru al “Cumpenei apelor”, disperat sau înspăimântat de infinitul Marelui Tot. Perspectiva la V. Teleucă este pur ontologică. Fără a se conforma cu metoda extatică blagiană, amplificatoare de taină sau mister, V. Teleucă se manifestă totuși ca un poet al acțiunii din interior, el își construiește “casă” poeziei sale din năuntru, de unde și natura ermetismului său, polemic, în raport cu cel livresc, ironic, de rostire elegantă, caracteristic noilor tendințe postmoderniste.

Intelectualizarea sensibilității este una din dimensiunile caracteristice poeziei lui V. Teleucă. Termenul de “năuntru”, menționat mai sus, presupune un vizionarism total, o spiritualizare a tuturor virtuților contribuitoare la nașterea și afirmarea poeziei: meditația, gândul, trăirea, intuiția etc., inclusiv tăcerea, aceasta din urmă afirmându-se ca o condiție strategică a eului, ca un ultrastrigăt al ființei umane. Actul manifestării poeziei e considerat un “experiment riscant” și se produce în condiții specifice, “nocturne”, ca și la clasici. Cotidianul, “locurile de pe pământ”, va fi scrutat nu atât pe repere intertextuale sau surse culturale speculative livrești, cât de la “mari înălțimi” ale meditației filozofice, generalizatoare, provenite, la rândul lor, din practica cercetării acestui domeniu: “Fac experiențe destul de riscante: / arunc gândurile de la mare-nălțime/ în locurile de pe pământ unde socot / că oamenii au nevoie de ele. / Și lucrul acesta îl fac numai noaptea, / când peste lume se coboară tăcerea...”.

Privite de la aceste mari înălțimi, realitățile, obiectele, fenomenele, lucrurile etc., apar în viziunea poetului – filozof ca niște sinteze de esențe, “paseri” (L. Blaga), evaluate în spațiu, timp, istorie, ca niște concentrări de sugestii și le caracterizează nu nimbul fantastic, mitic, ca la M. Sorescu, dar nici metalingvismul, ca la N. Stănescu. Ele apar mai degrabă ca niște categorii ale meditației filozofice aplicate în câmpul gândirii entuziasmate a poetului. Încărcat plenitudinar cu înțelesurile existenței “multicolore”, ca și L. Blaga, poetului V. Teleucă nu-i rămâne decât să mizeze pe potențialul lor gnomic, iar recurența termenului “iată” ne amintește de tehnica reductibilității a lui G. Bacovia sau de acel “pare că” sau “presimt că” blagian, menit să denote neîncrederea în simțuri, ambii poeți orientându-se spre o intelectualizare a sensibilității. La V. Teleucă termenul indicat are o încărcătură specifică și corespunde gestului de a privi plenitudinar, de sus, “de la mari înălțimi”. Iată categoriile prin care se afirmă viața, existența: “Iată o fântână, o ciocârlie, un april, / iată un zburdalnic copil, / iată luceafărul stingher, / pe cer / grănicer, / cum răsare și – apune în cosmicul ger / cu solia noastră trimisă pe el...”

Sentimentele, trăirile poetului sunt intelectualizate la maxim; obiectele, fenomenele îl fascinează pe poet nu prin prezența și însușirile lor particulare, ci prin faptul descoperirii lor și apartenenței eului tot adată la întregul univers. “Când m-am născut, eu am descoperit luna, / și strigătul tot eu l-am descoperit” – deduce poetul tot în spirit blagian în “În loc de răspuns”.

Bineînțeles, intelectualizarea la V. Teleucă nu presupune o simplă meditație filozofică. Poetul este în căutare, însușește practica înaintașilor. Pornind de la teza metafizică blagiană: “În patria mea zăpada făptuirii ține loc de cuvânt...”, V. Teleucă reia, parcă, gândul lui Blaga în *Rondeul tăcerii* – “una din piesele de rezistență ale volumului” [5, p. 158] *Îmblânzirea focului*: “Ceva, dar, se întâmplă, ceva, dar, nu-i făcut, / am desenat tăcerea pe-o multe de troian / și-ntâi două sprâncene, / venite din trecut, / au vrut să mă privească din iureșul bălan”.

Asistăm și la o regenerare a poeziei însăși. T. Arghezi recurgea la inocență, la redobândirea ingenuității pierdute, L. Blaga, miza pe “sporirea tainei”, iar V. Teleucă caută surse nebănuite în sfera filozoficului propriu-zis. De la culmile lui, poetul încearcă să redescopere inclusiv fațetele existențialului cotidian, iar poezia se surprinde într-o altă lumină. Civicul, socialul e vizat prin categorii și raționamente filozofice, se exclude astfel declarativismul, mesajul bombastic, reflecția uzată. În același *Rondou al tăcerii* poetul adaugă referitor la absență: “Suntem absenți și vine după noi uitarea - / repaus cald al marilor invidii, / și luna construiește piramide / de lungi tăceri în care ni se-nchide / un eu orgolios, ori o mustrare veche, / cu-n greier care-ți țiuie-n ureche / tăceri

împovărate și-un legitim / spectacol nou al cântecului intim, / când tu și lumea sub oglinzi de gheață / te-așezi ca nici odată față-n față”.

Avem în aceste versuri optica răsfrângerii unor lumi neantizate. Eul poetic privește de “dincolo” prezența noastră eliberată de orgolii și muștrări și identificată cu “muzica” veșniciei la care se referea Platon sau Pitagora.

Retorismul tăcerii intensifică puterea de sugestie a poeziei, în același timp latura ei filozofică. Procedul era ilustrat de L. Blaga: “Fără gând, fără-ndemn, fără glas / Cu mâna șterg ochiuri ude. / Un vecin prin zidul meu aude / Răbdarea neagră a aceluiasi pas”. La V. Teleucă, cam în aceeași formulă, tăcerea demonstrează drama inconștientului colectiv, concentrată în “necuvântul” poetului sau comunicând prin filoane freactice cu acesta: “Era târziu de tot. Cam pe la trei jumate / vecinii mei au prins cu pumnu-a bate-n / peretele ce casa ne-o desparte. / Nu mai putea dormi de strigătul tăcerii, / de parcă năvălise enicerii”. Sublimul mut al condiției existențiale umane își găsește expresie în maximalismul concentrațional al meditației filosofice.

V. Teleucă face încercări și în ceea ce privește reorientarea perspectivei sau chiar a viziunii mitice. În piesa *Hoț de ciocârlii* poetul reia mitul păsării ca la același L. Blaga. Autorul poeziei *Pluguri* își îndemna “prietenul crescut la oraș” să se apropie de pluguri cântând. În viziunea poetului ardelean plugurile sunt niște “paseri” cu ciocurile înfipite în pământ. De ele trebuie să te apropii încet, cântând, adică să te transpui în starea extaticului ca să cunoști traiectoria mitică a zborului și a cântecului. La V. Teleucă avem o situație similară, doar că fantezia este întrucâtva schimbată. Viziunea e mai puțin metafizicizată și se apropie mai degrabă de ludismul arghezian sau de cel barbian, din poemul *După melci*. Poetul coboară în contingent, încearcă să-l surprindă în faza “tăcerii”, absenței, care poate fi spulberată doar prin “ciudățenii”, adică, prin viziunea mitică sau cu mijloacele ludice. “Dar deocamdată holda mai are să crească / și până păsările nu s-au pornit / în sus pe nevăzuta cărare cerească, / am să le pun pe toate în sân ca un făptaș / și-ntr-o bună zi am să le duc la oraș. // E o veche ciudățenie a mea de-a născoci bucurii, / doar orașul duce o mare lipsă de ciocârlii”. Această “ciudățenie” se transformă la V. Teleucă în modul însuși de a filosofa și de a fi al poeziei. El se materializează prin ludic, paradox, joc, absurd și se ramifică prin toate structurile poeticității, “până la obsesie”. Însăși metafora, oximoronul, simbolul și celelalte mijloace stilistice primesc alura acestei ciudățenii metafizicizate. Iată de ce criticul Mihail Dolgan ajunge la justificata concluzie că “Elementul ludic este atât de copleșitor în lirica lui V. Teleucă încât el pare a fi un principiu structurant și structurator fundamental nu numai al modului poetic respectiv, ci și al întregului (sublinierea autorului citatului) sistem particularizant de metafore, simboluri și mituri...”[6, p. 9]

Nu goana după sugestivitate este scopul principal al poetului, ci comunicarea unor obsesii, a unor opțiuni ce rezultă din spiritul cotidianului. Una din ele este dragostea. Concepția erosului din poezia lui V. Teleucă se confruntă cu cea argheziană. Autorul *Psalmului de taină* adresa iubitei un “neiertat blestem”, pentru că “n-a putut răpune destinul ce-i năpădi făptura”. La V. Teleucă acest “amendament” este anulat, dragostea se menține, ca și la L. Blaga, prin sporirea continuă a misterului ei, al acelei “nu știu cum și nu știu ce eminescian”. Altfel, cum declară poetul în poezia “Poate numai așa”: “Dacă era totu-nțeles, / ce-ar fi rămas din iubirea asta față de om, / sau din dragostea ta, / de nu ascundea taina căderii și creșterii? / Dar așa, revii din tainele necunoscutului... / Dar așa vii și nu mai ajungi la sfârșit, / ești undeva la mijloc de drum și de cer, / pe la jumătate de



zâmbet și gest, / pe la jumătate de îngheț și dezgheț...”. Astfel, moartea privită cu atâta oroare de psalmist, devine deținătoare de mister, izvor de taină, fond neantic, de unde regenerează iubirea.

Pentru ca această concepție sau viziune să fie mai convingătoare, poetul ne oferă într-o *Clipă de vârf* o disoluție poetico-filozofică a sensului dispariției: “Poate că atunci mă depărtez de mine, ori poate / de dragostea mea divizată în flăcări și ger. / Mă depărtez. De cine m-aș putea depărta / într-o astfel de noapte cu multă veșnicie?...”

Puține sunt în lirica generației lui V. Teleucă poeziile care ar putea fi așezate alături de acest model de transfigurație poetică a eului în lumea eternității. Conștientul conversează cu inconștientul abisal. Avem o dedublare a spiritului, care trăiește simultan în cele două lumi: reală și ireală, sau aceeași realitate divizată în “flăcări de ger”. Poetul trăiește starea imponderabilității universale în “nesus” și-n “nejos”. Odată atinsă această culme a vizionarismului, poetul rămâne împăcat cu sensul condiției umane, stăpânit, totuși, de veghea simțirii intelectualizate, de plenipotența spiritului, care-i menține mereu senzația de permanență a “miriștii” – emblemă funciară, nelipsită în întreaga creație a lui V. Teleucă – ce crește prin ființa și neființa poetului: “Atunci toată căldura pământului din adâncuri / îmi trece prin sânge / ca durerea plăcută a dragostei. / Și cresc miriștile prin mine fără oprire... / Iar prin prisma unei clipe dense de vârf / mă uit în univers, despic veșnicia în patru / și-aud cum miriștea vujește sălbatic a toamnă”.

În poematica lui V. Teleucă atestăm de asemenea o angajare tacită a eului poetic într-un exercițiu ontologic geometrizat, ca și la I. Barbu, cum ar fi în *Triunghiul Ocniței*, de exemplu: “Când ninge, / oamenii parcă se coboară din nori, / ori parcă ies din fântâni, / prin care se întorc dintr-o lume de basme / cu câte o căldare de apă albastră acasă. / În triunghiul acesta niciodată nu mori...” Poezia deschide mai multe perspective de inițiere în enigmatul existenței. Optica poetului răsfrânge planurile lumilor paralele: cel concret, cotidian, și cel transcendent; într-un mod pe cât de liber, la prima vedere, pe atât de incitant în continuitatea deschiderilor de orizonturi: “Dați-vă, ani, la o parte / și uitați-vă împreună cu mine / cum se naște înaltul, / cum depărtarea în depărtări se împarte / și cum fiecare parte iar se desparte / și-așa mai departe / până unde nu-i moarte...”. Nu avem aici o probă de intuire a conștiinței universale, de care era obsedat și M. Eminescu în *Scrisoarea I*, de exemplu, privind cunoașterea legităților fundamentale ale existenței, grație căreia spiritul se descătușează de iluzia vieții, de timpul profan (M. Eliade)? În virtutea acestei stări poetul V. Teleucă uită, parcă, de necesitățile liricizării și se complăce într-o aventură intelectuală, își gândește gândul și viziunea în spirit pitagoreic, al perfecțiunii ideale, al muzicii sferelor despre care vorbește și genericul poemului *Triunghiul Ocniței* unde drept călăuză în orientarea și cunoașterea universului îi servește Steaua Polară ca un *axis mundi* al universului: “În triunghiul acesta niciodată nu mori... / de acolo am auzit cândva că cerul începe... / Și așa mai departe până la Steaua Polară...”. Una din obsesiile eului poetic al lui V. Teleucă este marea, înțeleasă în sens nietzschean, deci “învălmășită (Ioana Em. Petrescu)”. Căci nu este vorba despre o simplă evocare motivică sau contemplare a fenomenului ci de o consacrare în viziune: “Eu vin din câmpie, / dar și din mare... / ...am visat să am pe masa hârtiilor mele / o scoică spre care s-a plec urechea / și s-aud cum marea vujește-n adâncuri, / am visat la o scoică, / dar nu obișnuită, ...”. Prin spectrul acestei viziuni neobișnuite, a mării neantice sau a increatului, trecutul rămâne numai o iluzie. Deci și cuvântul va fi altul. Ele, cuvintele “nu sunt ale tale”. Ele sunt expresia zbuciumului dionisiac (“armonios, totuși”), “dar pe care ți le-am dat / cât îți va fi termenul aflării tale (aici, printre noi, / să te poți lecu de trecerea timpului...”, căci “trecutul rămâne numai o iluzie, / ți se pare trăit, sau amintit, / Editura un vis / pe care l-ai pipăit

încontinuu...”. Continuitatea “visului” nu este altceva decât o expresie a apolinicului, salvator al eului și care nu poate fi tradus sau exprimat decât printr-o tensiune a vorbirii, pe care o promova N. Stănescu în acel statut al metalingvismului, privind comunicarea poeziei prin cuvântul aflat “în mers”, în “vorbire” ceea ce V. Teleucă numește “viteză”: “Lasă dracului tot și vorbește, / vorbește, vorbește, vorbește / până când cuvintele / vor deveni roșii de atâta viteză...”. “Roșul” sublimat este expresia unei poezii care se vrea manifestată prin dinamismul unei comunicări nezagăzuite de proprietatea particulară a cuvântului.

Cât privește concepția asupra poeziei propriu-zise, ea e pur stănesciană: “Nu, nu-i adevărat că poeziile se scriu, / ele există așa, singure de la sine / și zboară ca ciocârlile și rândunelele. / Trebuie numai să știi a le prinde, / a le chema, a le mângâia, / a le pune un lăntișor cu numele tău / și să le dau drumul să zboare prin lume”. Știința de a relaționa cu cuvintele ne amintește de “capriciile” lui M. Sorescu.

Timpul în viziunea autorului *Încercării de nu muri* este neant umanizat, este eterul latențelor: “...sunt gata s-ascult ca timpul să strige / M-a durut timpul?... / Dar timpul cum doare?... / n-am știut că timpul e viu și că simte...”. Viața e timp ionizat cu suflarea umană, sugerează poetul în solilocul său. Odată cu întreruperea ei, timpul vital se risipește, se minusculizează: “Secunde se sfârâmaseră în cioburi mărunte”.

O “categorie” persistentă în poezia lui V. Teleucă este memoria. Ea apare ca o unitate de măsură a valorii umane, dimensiune de timp trăit și cristalizat în latențe. Aidoma poeților simbolști, V. Teleucă apelează la oniric pentru a ne sugera ideea permanentizării valorii umane: “... dar moartea – niciodată s-a pornit mai departe / și m-am înfricoșat, / nu știu de ce pentru tine... / și-am strigat să mă auzi tocmai din sat: / - Păzește-ți, băiete, memoria!”

V. Teleucă vine cu descoperirile sale psihanalitice: timpul e păstrător de memorie, este vacuumul prin care se întreține permanența unității spirituale. Visul, ca și la Jung sau Freud, e o formă de manifestare a acestei permanențe: “Momentul fatal omul și-n vis îl presimte, / sunt clipe de flăcări, iar timpul nu minte”. Cu alte cuvinte, visul ar fi autenticitatea permanentizată, în cifruri “de flăcări”. În poemul lui V. Teleucă anxietatea eului are loc concomitent cu neliniștea naturii: “Câte odată nu pot adormi în nopți de uitare / și nici toamna nu doarme, nici ploaia de-afară...” Există un tot întreg legat prin permanența timpului esențializat. Ceea ce se întâmplă în mine, se întâmplă și în univers, sugerează poetul. Eul poetic, ca și la N. Stănescu “lăuntru” (în *Elegia întâia*) este unul din centrele universului.

Ca și expresionistul L. Blaga, V. Teleucă apelează la mit și analogie, la lumea magică a misterelor ancestrale, caută relații transcendentale cu “strămoșii”, cu universul, pentru a releva marile sensuri și adevăruri ale existenței umane. Tabloul incendiar, pe fon nocturn din poemul *Rondoul arzândelor miriști*, de exemplu, produce în imaginația poetului miraje magice, care deschid mari șanse pentru a vorbi despre valențele sufletești. Ca și L. Blaga în *Zeul așteptă*, de exemplu, la V. Teleucă vocea pământului atârnă în vară. Ea poate fi auzită și înțeleasă doar prin misterioasa vrajă a “arzândelor miriști” – spectacol nocturn, amintindu-ne de aurora boreală și care face multe trimiteri la fondul latent al existenței umane. Miriștile incendiare, înscenează o orchestrare a mitologismului, un adagio la simfonismul întregii filozofii a ruralismului și a vieții, în genere.

O contaminare a miticului și a fantasticului de basm, cristalizată în metaforă și simbol, montată în cheie baladescă, ilustrează alt poem al lui V. Teleucă intitulat *Sensul horelor*. Nicăieri în altă parte, poetul nu simte cu atâta acuitate și pătrundere melodia gândului și a cuvântului în lanț, în

mers. Versurile se înlănțuie în hang prozodic baladesc, amplificând prin ritmicitate atmosfera realului împovărat de sugestii și semnificații. Eul poetic surprinde miticul în proiecțiile lui mozaicale, concentrează prin semnificație într-un tot unitar timpul și istoria, omul și natura, umbra și lumina, tot ceea ce alcătuiește un nou început inaugural. Din toate elementele realului: vară țară, câmp, bob, văzduh, casă, bărbat etc., emană o vitalitate solemnă: “Cer de vară-n colț de țară. Câmp de grâu cât un trecut. Bob din spicul nou crescut. Pe-un fundal solemn de-nalt-nori înveșmântați în alb prin văzduhul viu și cald și-un bărbat, care-a venit poate-acasă, poate-n mit, unde-n verdele tumult n-o fi fost demult-demult”. Mitul se confundă cu realitatea cotidiană nu atât prin semnele exterioare, cunoscute, cât prin misterul fantasmic al ambelor tărâmurii: “Aburi calzi. Pământul viu. Ochii bat în verticală. Între ochii mei și cer – un mister în alt mister. E-un ceva de tot aproape și-un ceva de tot departe...”. E un ceva ce ține de același timp al veșniciei și al permanenței, despre care am vorbit. În acest poem autorul intensifică și mai mult semnificantul pentru a ne apropia de misterul valorii umane, conservat în fondurile latente și care își află erupție prin fisuri hieratice, magice (mac roșu, flori de foc, aer înroșit, neperechea, vorbă nevorbită etc.) și, bineînțeles, prin mit și simbol: “Lângă margini stă un mac. Un simpatic mac sălbatic. Stă în drum fără-de pereche. Crește singur. La urechea celui ce-a venit se lasă, roșind aerul pe loc și din floarea lui de foc ese-o șoaptă tăinuită ca o vorbă nevorbită, sau vorbită doar în mit dintr-un miez adânc de oră: “Tu ești Omul, eu sunt Hora. Și-ți vorbesc acum în gând printr-un mac, de sub pământ. Vrei – ascultă, nu vrei – nu, tot mi-oi face datoria ca să-ți spun că eu sunt tu și că-n lumea cea imensă, sub un cer și mai imens, Hora ta de totdeauna are loc și are sens”.

Întruchipare exaltată, hora vine să încununeze vitalismul omenesc ca o sevă ancestrală, ea își are sorgintea în fondul matricial al spiritualității neamului sau al omenirii în genere. Deci provine dintr-o predestinare universală, ca și *Doina*, *Miorița* sau *Meșterul Manole*, *Sensul horelor* este un poem al multiplelor “sensuri”. Geneza și permanența acestui arhetip i-a servit autorului drept prilej pentru a supune unui examen de conștiință marile rosturi ale existenței umane, sau cum spune însuși poetul în final: “Omul, dacă vine-n horă, ia cu sine nemurirea, omenia, demnitatea, devenirea, înălțarea – toate-n gânduri primenite, parcă-abia atunci se naște”.

Importante sunt totuși nu deducerile, cam didactice, din capitolele poemului, ci prospețimea exaltării, fiorul rațional treaz, nervul activ manifestat prin acest arhetip, care este Hora, ca și în cazul *Rondoului arzânelor miriști*. Corespondența cu “tumultul”, raporturile arhetipale, exploatarea din plin a miticului și celelalte repere, despre care am vorbit, fac din acest poem, lăsând la o parte preocupările ideologice de care era “îndatorat” autorul, un “monument al firii”, un studiu testamental al eticismului, o pledoarie poetică de înaltă ținută artistică modernă, privind mitul existenței umane.

Ceea ce s-ar putea deduce din cele semnalate, e că V. Teleucă vine cu meditația sa poetică să reabiliteze niște spații ale poeziei aproape pierdute: elementul epic, cotidian cu miezul său valoric arhetipal, exigența gândirii creatoare, consecvența consacrării în filozofia poetică. Aflat pe aceste coordonate, V. Teleucă ilustrează în poezia și poematica sa o fază de trecere între modernism, cu valorile lui statornicite, și postmodernism, cu perspectivele lui experiențiale. Receptiv la pulsul timpului, V. Teleucă rămâne fidel eului său creator, aidoma “salcâmului” sau implacabil care înflorește în plină toamnă – o ciudățenie revelatorie ca și poezia sa.

### Referințe bibliografice:

1. Mihai Cimpoi, *Lumini modelatoare: Lucian Blaga și Basarabia*, în cartea: *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări*, Chișinău, 1998.
2. Valeriu Senic, *Ecuția poetică a înaltului, Studiu asupra creației literare a lui Victor Teleucă*, Chișinău, *Literatura și arta*, 1986.
3. Marin Sorescu, *Postfață*, în cartea *Tinerețea lui Don Quijote*, București, 1968.
4. Grigore Canțâr, *Victor Teleucă: poezia ca exercițiu meditativ*. În rev. *Metaliteratură*. Analele facultății de filologie, Nr. 5, Universitatea Pedagogică de Stat “Ion Creangă”, Chișinău, 2002.
5. Mihai Cimpoi, *Mesajul tăcerii*, în cartea *Focul sacru*, Chișinău, 1975.
6. Mihai Dolgan, *Victor Teleucă: Tortura negăsirii sau tentația discursului metafizic*. În rev. *Metaliteratură*. Analele facultății de filologie, Nr. 5, Universitatea Pedagogică de Stat “Ion Creangă”, Chișinău, 2002.

### Grigore Canțâr      Aspecte intertextuale în poezia lui Grigore Vieru

Grigore Vieru afirmase de mai multe ori că dorința lui cea mai mare este de a lăsa după sine o singură carte, dar „arată adânc și semănată bine”, deoarece „în fond, fiecare poet scrie o singură carte. O carte care se alege la urmă din toate cărțile sale. Dacă se alege...” [1, p. 102]. Așa cum se prefigurează astăzi, ea – cartea unică visată – va fi așezată probabil pe temelia a trei teme mari, teme dintre cele „veșnice”: dragostea, viața, moartea. Spunem aceasta din considerentul că la Gr. Vieru intertextualitatea trebuie căutată întâi de toate la acest nivel – al **tematicii**. Legătura, dialogul poeziei sale cu literatura lumii se naște din abordarea acelorași teme pe care le-a avut întotdeauna, în obiectivul lor, cărțile mari. Precum și folclorul. Iată de ce atunci când va fi întrebat despre izvoarele creației sale Gr. Vieru va răspunde simplu: folclorul și Eminescu.

Firește, spunând acestea poetul s-a referit nu numai la consistența tematică a acestor surse, ci și la **artele poetice** pe care acestea i le-a oferit, spre a-și construi propria artă poetică – una însă care îl plasează într-o deplină consubstanțialitate cu folclorul și cu lirismul eminescian. Căci, după cum va mărturisi poetul însuși, el a pornit nu **de la** izvoare, ci **către** izvoare, „lucrând – cum bine s-a observat – într-un mod aparte în matricea tradiției” [2, p. 391]. Există așadar o înrudire de substanță între poezia lui Gr. Vieru și poezia populară. Relevantă în acest sens este preluarea versului popular „Cu cât cânt/ cu atâta sînt” ca motto pentru un întreg ciclu poetic (e vorba de *Scrisorile din spital*). Cântarea este concepută, deci, ca și în folclor, ca o condiție fundamentală a existenței. Pe de altă parte (fapt și mai interesant), preluarea aceasta, abundentă, a unor versuri populare ca mottouri, precum și includerea în interiorul textelor proprii a unor formule lirice folclorice cu funcția de versuri-refren, semnifică faptul că ele constituie chiar una dintre condițiile existenței poeziei vierene. Tehnica aceasta funcționează, după cum spuneam, în direcția **consubstanțializării** organice a poeziei lui Vieru cu poezia folclorică. De fapt și frecvența copleșitoare a titlurilor formulate în spiritul tipologiei metaforice populare (*Roua dorului, Făptura mamei, Pe drum alb, pe drum verde, Floare-soarelui, Descântec de dragoste, Stea-stea, logostea, Umbreleța spicului* ș.a.) sugerează aceeași tendință de identificare a poeziei vierene cu matricea poeziei populare. Ea este dovada

existenței unei interferențe adânci între cele două discursuri lirice. Însăși structura **dialogală** a multor (a foarte multor!) texte ale lui Vieru – o structură care presupune existența unui interlocutor imaginar – este o achiziție ce-și are originea tot în poezia populară. În multe texte folclorice devenirea acestora se produce în funcție de un ascultător, antrenat și el la rândul lui să dea un impuls nou textului. Fenomenul acesta își găsește o materializare, deopotrivă de productivă, și în creația lui Vieru. Iată un singur exemplu:

- Soare-soare, domn bălai,  
Spune, câte raze ai?  
- Zău că nu știu, măi nepoți,  
Câte am ajung la toți!

(*Cântecul soarelui*)

Foarte complexă, insinuindu-se în subtext, intertextualitatea poeziei lui Gr. Vieru cu folclorul „iese” uneori la suprafața textului, poetul exersând, de data aceasta, rescrierea deliberată a unor texte folclorice emblematice. E și cazul poeziei *Mică baladă*:

Pe mine mă iubeau  
toate femeile.  
Mă simțeam puternic și sigur.  
Ca Meșterul Manole  
am cutezat să ridic o construcție  
care să dăinuie veșnic.  
Am început lucrul  
și le-am chemat la mine pe toate:  
pe Maria, pe Ana, pe Alexandra, pe Ioana...  
Care va ajunge întâi,  
pe-aceea-n perete o voi zidi.  
Dar din toate femeile  
A venit una singură:  
mama.  
- Tu nu m-ai strigat,  
fiule?!

(*Mică baladă*)

O tulburătoare reorientare de la sensul textului original (jertfirea femeii iubite, și autosacrificiul în numele creației) spre ideea **autosacrificiului matern** întru împlinirea fiului ca *homo creatris*. O transformare globală a baladei *Meșterul Manole* în direcția re-dramatizării ei prin suprimarea bruscă a deznodământului, și prin substituirea personajului sacrificat (Ana) cu unul care **se** sacrifică (mama).

De fapt, motivul Meșterului Manole circulă în mai multe texte vierene... În poezia *Meșterul*, dedicată lui Ion Druță, el este reluat în scopuri retorice, poetul voind să imprime măreție și o aură mistică personalității druțiene („Uitași de masă, meșter mare, - / Lumina-l strigă, - prânzu ia-l!”), iar în poezia *Acum aștept*, în care personajul liric își zidește și el femeia în pereți, e înscenată o situație dilematică: acesta urmează să aleagă între viața dăruită de „împărat” ca răsplată, și stingerea de dorul femeii zidite. El năruie zidul ca să-și recapete iubita. Sentimentul dragostei învinge „instinctul” creației. Dar i se prescrie în schimb moartea, ca pedeapsă pentru dărâmarea creațiunii. În poezia

*Ștergarul vărgat* mitul creațiunii este desacralizat, personajul liric nu mai este un *Manole*, nu e un **creator**, ci e „meșterul Petre”, un simplu zidar, căruia nevasta-i aduce „de mâncat”, „îi scoate așchiile din palmă”, apoi îi veghează somnul. Tema sacrificiului suprem în numele creațiunii e substituită aici prin cea a unei duioase afecțiuni „profane”. Ceea ce interesează în cazul de față este faptul că reactivarea mitului creațiunii prin atâtea probe textuale, prin atâtea exerciții semnificante, nu este întâmplătoare la Gr. Vieru. Poetul încearcă o inițiere în semnificațiile mitului prin intermediul propriei scriituri, prin intermediul propriei meserii. Rescrierea repetată a baladei devine o experiență analogică cu cea a eroului acesteia, care e nevoit să-și tot reia munca de la capăt. Ea semnifică, prin sine însăși, etapele unei aventuri po(i)etice similară aventurii meșterului Manole. Intertextualitatea depășește aici sensul unei tehnici de inter-relaționare a două texte pentru a se transforma într-o replică existențială la destinul lui Manole.

Un alt mit folcloric, explorat de Gr. Vieru cu multă ingeniozitate, este cel mioritic. Efectul estetic al explorării lui intertextuale în poezia *Ah, tot mai liniștit mi-e verbul*, e de un rafinament ieșit din comun:

**Ah, tot mai liniștit mi-e verbul**

**Și dragostea, și a mea viață**

.....  
Ca floarea pomului pe apă

**Îmi curge somnul lin pe față**

.....  
„Ești trist, te pregătești de iarnă?” –

Iubita parcă mă întreabă.

Ci eu senin răspundu-i parcă:

**„Mă pregătesc de flori și iarbă.”**

(*Ah, tot mai liniștit...*)

Este important de observat că textul acesta face aluzie, în ultimul vers, la metafora mioritică a morții-nuntă (în care ciobanul își dorește dizolvarea, prin moarte, în stihia elementelor naturale și cosmice), situându-se, totodată, într-o relație de intertextualitate implicită cu elegia *Mai am un singur dor* de M. Eminescu, în care subiectul romantic își dorește, la fel, „somnul lin” și „codrii aproape” în acea imensă singurătate a morții. În versul „Mă pregătesc de flori și iarbă”, personajul lui Gr. Vieru mărturisește dorința aceleiași inițieri ritualice în ale morții, resimțite, iată, în spirit mioritico-mitic, ca o nouă renaștere. În viziunea aceasta cosmic-paradisiacă a morții se întâlnește elementul folcloric cu fabulația eminesciană, într-o prelucrare reciprocă în care devine imposibilă separarea lor, căci ele au devenit materia unică a unui text nou. A unui singur text.

Dealtfel, dialogul lui Gr. Vieru cu Eminescu nu se reduce la momentele acestea singulare, identificabile cartografic. Aminteam mai sus de dorința poetului de a scrie o singură carte. Ei bine, Gr. Vieru reia uneori dialogul cu Eminescu de la capăt, la **acest nivel** – al unei „cărți” întregi, în sensul grecesc al cuvântului. Ne gândim aici la ciclul/carta *Fiindcă iubesc*, carte care poartă, ca epigraf, versul eminescian „*Nu credeam să-nvăț a muri vrodată*”. Dacă este adevărat că epigraful are funcția de a indica în mod concis ideea artistică a întregii cărți, rezultă că ideea lui este și ideea cărții, ori că aceasta reia, pe o scară semantică mai nuanțată, ideea pe care o conține epigraful. Se știe însă că majoritatea comentatorilor *Odei...* eminesciene consideră că ideea esențială a capodoperei este aceea că viața-existența-temporalitatea e o învățare a morții.

Intitulându-și cartea *Fiindcă iubesc* și luându-și ca epigraf respectivul vers eminescian, autorul vrea să sugereze două lucruri: primul – că iubirea înseamnă o învățare a morții, și al doilea (ce ține de po(i)etică) – că nu se mai poate scrie despre iubire, viață, existență etc., decât **prin** contactul creativ cu opera eminesciană, prin aducerea în planul viziunii proprii a sentimentului eminescian al existenței. La fel procedează și N. Stănescu în *Noduri și semne*, întreaga lui carte pornind, dar într-un alt regim dialogic, de la același vers eminescian „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată”. Mihai Cimpoi remarca, în eseuul său dedicat lui Gr. Vieru *Întoarcerea la izvoare*, că „sentimentul iubirii s-a asociat frecvent în lirica secolului nostru, celui al neființei, al neliniștilor existențiale fundamentale”, și că „acționând ca niciodată în bună înțelegere Mors și Eros au transformat trăirea iubirii într-o obsesie a iminentei intervenții a morții” [3, p. 62]. Dialogul lui Gr. Vieru cu Eminescu se produce așadar dincolo de cantabilitatea de suprafață a discursului. El se desfășoară, mai curând, sub forma unei co-interogații adânci asupra acelorași teme: iubirea, viața, moartea.

Însă M. Eminescu nu este singurul scriitor clasic (inter)textualizat de Gr. Vieru. Unele lucrări ale lui Ion Creangă, de exemplu *Capra cu trei iezi*, s-au mai multe poezii de-ale lui G. Coșbuc, i-au servit, de asemenea, poetului ca pre-texte pentru noi demersuri creatoare. (A se vedea, în acest sens, *Iezii lui Creangă*, *Unde fugi, tu, valule?*, *Melcul* ș.a.).

Fără a întreprinde o polemică deschisă, incisivă, Gr. Vieru încearcă să dialogheze și cu unii poeți contemporani, aleși după același criteriu al „consubstanțialității”, cu sensibilitatea lor. De aceea (inter)textualizarea acestora va decurge într-un regim „calm”, „familiar”, ori explicit „amical”. Într-o *Balada (pentru Nicolae Labiș)*, personajul liric întreprinde o odisee imaginară pe plaiurile natale bântuite de secetă, luându-și-l în tovărășie, pe „prietenu și sămașul” său Nicolae Labiș. Când vor ajunge acolo „unde începe țara secetei” el va exclama: „Vai, seceta/ dănuie în jurul/ unei lespezi uriașe de foc,/ pe care sfârâie inimi/ și rărunchi de căprioare”. Avem în față un poem care preia motivul tragic al morții căprioarei din poemul omonim al lui N. Labiș. Intertextualitatea funcționează aici ca o formă de relevare a tragismului unei experiențe comparabile cu cea trăită de personajul labișian. E semnul revendicării unei comuniuni **de destin** cu N. Labiș.

Poezia *Murgule* este scrisă, fără îndoială, în replică la *O călărire în zori* de N. Stănescu și – totodată – ca o continuare a poeziei *Quadriga* de același autor, ambele texte stănesciene fiind dedicate „lui Eminescu Tânăr”. În toate aceste texte caii simbolizează elanul, avântul pătimaș și jubilatului al ființei individuale înspre alte spații ontologice. Spre exemplu, în *O călărire în zori* subiectul liric își ridică chipul „cătore soare”, exclamând juvenil: „Calul meu saltă pe două(!) potcoave, / Ave, marea-a luminilor, ave!”, ca să ne comunice apoi, în *Quadriga*, despre o „alergare” a „cailor” învingând limitele condiției telurice și cele ale temporalității („... caii aleargă „până când sparg cu boturile /secunda,/ aleargă-n afară, aleargă-n afară/ și nu se mai văd”). Pe aceeași coordonată semantică vine și poezia lui Gr. Vieru *Murgule*, cu deosebire că ea mai implică și umorul:

... de unde-și iau vânt reactoarele,  
de **n-ai fi spart tu** întâi cu copita  
**casnica omului zare?!**

Hai, murgule,  
**drumului te-așterne!**

.....  
azi să zvâcnim peste versurile mele moderne!

Râd unii redactori  
prea tinerei.  
Hai, murgule, hai – ce știi ei?!  
Doar atât:  
că s-a mai scris despre cai...  
Hai, murgule, hai!

(*Murgule*)

Tocmai prin nuanța aceasta umorisită, abia sesizabilă, reușește Gr. Vieru să evite ridicolul repetărilor nemotivate nici ideologic, nici estetic. Rescrierea intertextuală a unor poeme stănesciene se produce, de data aceasta, într-un regim ludic, ca o încercare de aliniere „umilă” la direcția nichitastănesciană în poezie. Profunzimea marcajului stănescian nu atinge, nu determină, așa cum determină folclorul și poezia eminesciană, **corpusul de legi** (po(i)etica) poeziei vierene.

O formă curioasă de construire a textului este auto-citarea. Ea se referă la absorbția în interiorul unui text a altui text semnat de același autor. E o formă a intertextualității care se întâlnește și în creația lui Gr. Vieru. În poezia lui *Metafora* este reluată, dintr-o ghicitoare anterioară textului în discuție, metafora ploii ca infinitudine a unor „fire de argint” ce „leagă cerul de pământ”. Se actualizează deci o metaforă prin extragerea ei din țesătura unei miniaturi ludice și situarea ei în interiorul unui text cu semnificații grave. Dealtfel, procedeul acesta este foarte frecvent în creația poetică a lui Vieru. Spre exemplu, metaforele „apa graiului”, „obrazul pâinii”, „pământul, domn al nostru”, „trandafirul jilav al inimii” și multe altele asemenea, circulă dintr-o poezie-n alta, sfidând hotarele fizice ale textelor. Reluarea lor permanentă funcționează în direcția „unificării” și cristalizării acelei Cărți singulare pe care poetul ar fi dorit să o lase în urma lui. Purtând pecetea unei tipologii metaforice specifice, poeziile lui Vieru se constituie într-un discurs poetic unitar și, firește, inconfundabil.

Mai puțin interesat de partea „tehnicistă” a poeziei, atunci când consimte la procedeele poetice moderne, Gr. Vieru o face pe măsura talentului și sensibilității sale native de excepție.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Vieru Grigore. *Scriseri alese* – Chișinău, 1984.
2. Burlacu Alexandru. *Grigore Vieru între tentația orfică și mesianică // Literatura română postbelică (integrări, valorificări, reconsiderări)* – Chișinău, 1998.
3. Cîmpoi Mihai. *Întoarcerea la izvoare* – Chișinău, 1985.

#### **Viorica Zaharia-Stamati Lirism și obiectivare în proza de început a lui Vlad Ioviță**

După perioada de tristă faimă de după cel de-al doilea război mondial, când a fost obligată să se conformeze principiilor „realismului socialist”, proza basarabeană intră într-o perioadă a „dezghețului” începând cu mijlocul deceniului al șaselea și încearcă să dea o replică idilismului și schematismului pseudo-estetic din proza deceniului anterior.



Majoritatea prozatorilor acestei perioade (încadrați de către criticul și istoricul literar Mihai Cimpoi în cea de-a treia generație a prozatorilor basarabeni :„căutarea de sine a literaturii din Moldova: generația de creație a lui Grigore Vieru și Liviu Damian ”[1, p.197] ) au debutat în acest interval de timp cu volume nesemnificative. Adevărata lor valoare manifestându-se după 1965 și anii următori. Această constatare denotă faptul că ieșirea din schemele dogmatismului se făcea foarte greu.

Punctul de convergență al acestei generații de scriitori îl constituie etica scrisului, însă sensibilitatea lor estetică devine receptivă și la cuceririle modernismului care le oferă posibilitatea utilizării monologului interior, jurnalului, analizei psihologice, eseului, parabolei, simbolului, mitului în propriile scrieri. Ei dau replica și nu vor să repete erorile trecutului literar imediat, receptează esteticul, trăsătura definitorie a literaturii, reiau teme mari ale modernismului interbelic- cea a țărânimii și cea a intelectualității-teme ce vor cunoaște și în continuare o abordare atentă, integratorie.

Unul dintre reprezentanții importanți ai celei de-a „treia generații” a literaturii basarabene postbelice este nuvelistul și cineastul Vlad Ioviță, un nedreptățit al criticii și istoriei literare. S-a scris despre el puțin cât timp a trăit și, cu mici excepții, aproape deloc după dispariția sa tragică în 1983.

Convins că spațiul literar basarabean nu este favorabil construcțiilor epice de dimensiuni întinse, Ioviță este un prozator care aduce un suflu nou, aparent de suprafețe epice mult mai restrânse, dar de substanță și de reală prosepțime artistică.

Cu unele concesii, în proza sa, „deși mai puțin variată ca specie, mai restrânsă ca volum și arie de cuprindere a vieții”[2, p. 102], se simte „vibrația autenticității”[3, p. 72]. Nu credem că e prea mult spus, dacă vom putea afirma că este una din primele încercări de recuperare a esteticului în proza acestei perioade. Putem vorbi despre Vlad Ioviță ca despre un “caz” în ansamblul epicii basarabene a anilor 60-80, prin unele semne deosebite de originalitate și printr-un specific narativ al prozelor sale.

Noutatea epicii lui Ioviță se cristalizează încă din volumul de debut *Rîsul și plînsul vinului* (1965), deși adevărata sa valoare se va manifesta în volumele ulterioare, culminând cu nuvela de proporții, editată postum, *Un hectar de umbră pentru Sahara* (1984).

Formula narativă ce pare a-i conveni cel mai mult lui Vlad Ioviță în volumul de debut este cea care gravitează între epicul dens al nuvelei obiective și vibrația afectiv-lirică. Tehnica « realismului obiectiv ce suprimă orice convenție »[4, p. 57] e dublată de cea a « realismului liric subiectiv »[5, p. 85]. Ioviță evită, pe cât era posibil într-un climat literar dominat de poetisme etnografice, contaminarea « poetizantă » exesivă. Sunt rare fuziunile sentimentale sau notele de idilism, prezente frecvent în proza poetică, de atmosferă. Când atenția sa e reținută de peisaj, autorul încearcă să noteze doar acele detalii, care sugerează atmosfera. Nu lipsesc însă nici percepțiile vizuale, cromatice. Semnificativ în acest sens este citatul următor din nuvela *Dincolo de ploaie* :

« Priveam ploaia. Priveam dincolo de ea. Și vedeam prin ploaie malul celălalt. Vedeam câteva căsuțe albastre pe deal, iar deasupra dealului-soarele, albastru și el[.]. »

Pământul aburea ca o pâine caldă. Ca o pine caldă aburea și Vica...Rochița vărgată, lipită de corp, i se usca încet. I se usca încet și părul negru de smoală... »

Imaginile peisajului transnistrean surprinse prin fraze scurte, relatări dinamice, prin instantanee cinematografice sau digresiuni lirice crează o atmosferă poetică specifică, inconfundabilă.

Personajele nuvelor aparțin tipologiei tradiționale, cu precădere țărănești. Dar ele se manifestă atipic în acele momente decisive de auto-revelare interioară, în care transpare frecvent vibrația poetică. Evitând confruntările de anvergură, în care să fie implicate grupuri sociale, colectivități umane numeroase, Ioviță este atras de cazuri individuale. Faptul convine rigorilor nuvelei.

În majoritatea cazurilor nuvelele sale au un conflict dublu: unul epic și altul interior, psihologic. Conflictul epic are doar semnificația unor puncte de sprijin, dominante fiind cele psihologice. Țesătura epică a nuvelor se menține și devine convingătoare mai mult prin notații revelatoare, prin replici, gesturi și gânduri aparent disparate, dar care se circumscriu organic în zona observației și analizei narative. Fragmentarea epicului la Ioviță este continuă, iar unitatea compozițională, arhitectonică a narațiunilor sale se realizează prin sprijinirea pe unitatea fondului de idei și de atmosferă. Această tehnică a narațiunii, extrem de liberă, își găsește justificarea în înțelegerea scopului urmărit de autor. E un fel de a sugera că pentru eventualele incoerențe epice ale nuvelor este « de vină » celălalt plan conflictual, cel interior, unde faptele nu se supun rigorilor transunerii rigide. Tot aici își au sursa și ciudățeniile, «sucelile» unor personaje (Aristide, Iacob, Vanuța Milionarul) din prozele sale. Concludente în acest sens sunt nuvelele *Dans în trei*, *Magdalena*, *Dincolo de ploaie* și altele.

Menționăm că un aspect original al prozei lui Vlad Ioviță este reușita îmbinare a lirismului efuziv cu un realism necruțător, cu efecte narative de duritate și violență. Printre elementele antilirice amintim dramele concrete ale eroilor din *Dans în trei* sau cele ale feciorilor din *Râsul și plânsul vinului*, starea de spirit a deținutei din *Păienjeniș* sau cea a naratorului feminin din *Magdalena*, condiția dramatică a majorității personajelor nuvelor sale sau antinomiile sociale și morale prinse în scene și episoade de un realism crud, amar.

Neevitând chiar și unele aspecte ale existenței care ne fac să întoarcem capul (violența, mizeria, biologicul și psihicul degradat), prozele lui Ioviță pot fi raportate la neorealismul de tip italian care « favorizează intuirea noilor conflicte și caractere singulare » și « contribuie în parte la resurecția obiectivismului vechii școli naturaliste »[2,p.103]. Ioviță însă « încalcă » unul din principiile zolismului: indiferența. Naratorul său nu este impasibil. Crisparea, starea de tensiune, frământările interioare, mirarea, interogația însoțesc narațiunea, oferindu-i culoarea subiectivității răvășite.

Un exemplu semnificativ în sensul îmbinării lirismului afectiv cu epicul dens de sorhinte baladescă este nuvela *Râsul și plânsul vinului*. Moș Ciprian, personajul acestei nuvele, este prezentat în maniera țăranilor sadovenieni sau ai celor druțieni : «un bătrân cu plete dalbe», «fruntea umilă», «ochii de jar», «barba lungă și răvășită», «pasul șovăielnic», care oricând purta cu el «dârjaua rituală pe care își crestează crugul anilor»[2, p. 105].

Episodul de început este narat în maniera tradițională a prozei de factură lirică: «Casa lui cocoțată pe malul celei mai adânci râpe aduna cărările din tot satul. Cel ce intra la dânsul, știa că e oaspe dorit și că bătrânul păstrează în tainele inimii câteva vorbe ascunse pentru el. Erau vorbe cu tâlc, povățuitoare și aspre, vorbe pornite din inimă. Și cărările alergau spre căsuța lui din toate părțile... ».

Maniera realistă dură se conturează în scenele ce prezintă dezastrul războiului : momentul începutului, starea de așteptare halucinantă a feciorilor ce nu se vor mai întoarce, discuțiile convenționale cu cei șapte nepoți :

« Dar într-o zi aurul lui s-a adumbrat, ca cerul înfiorat de semnele furtunii. Pe poarta lui moș Ciprian întau bărbații, mulți ca niciodată[...]. Unii încercau să glumească, dar fiindcă de glumele lor

nu râdea nimeni, muțeau rușinați și așteptau de la bătrân vorba de ducă[...]. Dar moșneagul nu o avea pregătită în tainițele inimii și de aceea tăcea. Pentru el vorbea vinul, ce-și picura murmurul lăcrămat și-i prezicea fiecăruia viitoarele strădanii. Bătrânul trecea de la un oaspete la altul. Întindea cănațuia, cerca să ghicească cu cine din ei va mai bea, cu cine nu...

Zilele se scurgeau una după alta, cernându-ți ploile, topindu-și zăpezile și vânturându-și frunzele uscate. Pe dârjaua vremii numărul tăieturilor creștea. Dureroase tăieturi... Ele însemnau că picioarele șovăielnice nu-l mai țin și că drumurile lui au intrat toare în ogradă[...].

Și iată că într-o dimineață, când stătea pe uluc țapăn ca și crucea de alături, pe drum s-a arătat unul, mai bine-zis jumătatea unuia, dar nici aceea nu era a feciorului său.

Moș Căprian l-a privit îndurerat și l-a recunoscut. Jumătatea de om, care ședea pe-o scândură cu roticele, era « istețul » cu întrebări drăcoase... »

Deși în totalitatea sa, proza lui Vlad Ioviță se înscrie pe linia narațiunilor care practică un modernism de nuanță moderată, menținând un echilibru prudent între realismul descrierii esențiale și infuziunile lirismului evocator, autorului nu-i sunt străine nici modalitățile literare utilizate pe larg de către proza de tip modernist.

#### **Referințe bibliografice:**

1. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. - Chișinău, 1996.
2. Al. Burlacu, *Critica în labirint*. - Chișinău, 1997.
3. C. Regman, *Antologia nuvelei românești contemporane, 1954-1974*. - București, 1974.
4. R.-M. Alberes, *Istoria romanului modern*, citat după F. Cenușă, *Tehnici narative în romanul basarabeandin anii 60-80*. - Chișinău 1999.
5. E. Alexandrescu, *Analize și sinteze de literatura română*. - Iași, 1996.

#### **Lilia Scutar      Nicolae Dabija: viziuni moderne și discurs oximoronic**

„Singura proprietate este aceea de a avea spirit. A avea materie e risipă. Durerea și sentimentul tragicului apar nu atunci când materia sfâșie materia, ci numai când cuvântul sfâșie cuvântul, lăsând în tenebre aura cuvintelor.”[1, p. 27]

Mănuitor al unui grai de tonalitate moldavă domoală, cu iz de „limbă sfântă”, de limbă a „vechilor cazanii”, grai în care nu ostenește să cânte peisajul autohton, cu „dealuri în zeghe de lumină”, înveșmântate cu nori ce par „bărbi de cronicari, tăiate de spadele ienicerilor”, să celebreze eroii neamului, „de la care-mprumutau lumină astrele”, să evoce mari creatori, de la Meșterul Manole și „Zugravul Anonim” la poetul național, care, „prin cele schituri”, „înmoldovenește veșniciei”, Nicolae Dabija știe „să-l mlădieze în funcție de stări sufletești diverse de la cele proprii intimității și reveriei la modurile revoltei și ale dezgustului”[2, p. 393], fiindcă acest „grai vechi și sfânt, fără cuvinte-aproape”, este singurul ce-l iubește „pe el, care nu a iubit nimic pe jumătate” (*Poetul*).

Reprezentant tipic al generației de creație a „ochiului al treilea”, N. Dabija vine din comuna Bișcotari – Cimișlia, însetat de „metafore și de tendința de a trăi în mit”, de „arta abstractă și stilizarea lăuntrică al noului stil al vieții născut din setea de absolut”[3, p. 553], fiindcă „nici o limită eternă nu ne oprește, dar etern ne oprește o limită”[1, p. 38].

Poetul N. Dabija nu are limită în poezie, iar poezia lui „nu are cuvinte multe pentru gânduri puține” ci „abundența noilor gânduri îți crește astfel în conștiință încât sparge forma prea strâmtă a unei strofe și te silește a o întrupa într-o nouă formă”[1, p. 41] spunea criticul T. Maiorescu. O confirmă și însuși scriitorul: „Să scrii poezii lungi cu cuvinte puține...”, „să scrii poeziile... / punând în loc de cuvinte, fâșii de soare / iar tu să treci de la cuvânt la cuvânt / ca flacăra de la lumânare la lumânare” (*Eseu*).

Opera sa poetică izvorăște de foarte departe, din adâncurile limbii ce ni l-a dăruit pe Eminescu, căreia îi ascultă în acest veac imperativele etice. Adevărul acesta s-a putut desprinde chiar din prima carte a autorului *Ochiul al treilea* (1975). Un metaforism de calitate și o perseverență uimitoare în exploatarea motivului creației (*Poetul, Țara poetului, Baladă*) nu lasă loc nici unei îndoieli că Nicolae Dabija a venit în poezie ca un chemat. Sufletul, mintea, intuiția lingvistică, îndemânarea stilistică, munca de cizelare a expresiei – toate acestea confirmă o fire poetică, deosebită, ba chiar un destin poetic inconfundabil. Autorul s-a impus chiar de la început prin îmbinarea măiestrită a tradiției (folclorice) cu inovația modernă. Trăsăturile enumerate mai sus au prins mai pregnante în volumele de versuri *Apa neîncepută* (1980), *Zugravul anonim* (1985), *Aripa sub cămașă* (1989), *Dreptul la eroare* (1993), *Lacrima care vede* (1994), *Oul de piatră* (1995). Criticul Ion Ciocanu avea să constate: „Verbul lui Nicolae Dabija este în majoritatea cazurilor inspirat și plăcut auzului, vraja cuvântului său pune stăpânire pe cititor, poezia sa înscriindu-se printre realizările neîndoielnice ale întregii noastre literaturi.”[4]. Autorul scrie o poezie în cheie imnică, elegiacă sau monadică, programatic mesianică în ultimele volume. M. Cimpoi îl descoperă ca poet al unui univers al candorilor în care dispar materialitatea și obiectivitatea, fiindcă totul se înfrăgezește, înfloreste și înmugurește, el îmbrățișează apoi registrul inspirației naționale și sociale care implică, firește, hieratism, oracularitate, înverșunare polemică”[5, p. 224], iar M. Dolgan crede că ceea ce privește noutatea și potențialul lor estetic, „pe atât de memorabile”[6] în ceea ce privește originalitatea și frumusețea lor. Trei tensiuni animă în permanență spiritul creator al lui N. Dabija: „tensiunea căutării adevărului, tensiunea trăirii acestui adevăr și tensiunea exprimării cât mai plene și cât mai pregnante”[6].

Virtuțile intrinseci ale poeziei lui Nicolae Dabija vin să sporească prestigiul omului de artă dedat cu trup și suflet înaltei sale meniri, prin adevărul spus la timp și răspicat, prin puritatea ideilor și sentimentelor comunicate, prin frumusețile primare dezgropate din tumultul cotidian:

„Poetul e cel care iară și iară –  
cu viața lui toată risipă –  
din răputeri, sleit și cu-o sfârșeală-n trup”, el caută să înțeleagă rostul vieții, deoarece:  
„O fugă e, în tot și-n toate  
pân și iubirea e învinsă:  
ca o lumânare-i care-ar arde  
din amândouă capetele-aprinsă” (*Vine un timp*)

Nicolae Dabija debutează cu placheta de versuri *Ochiul al treilea* – „un ochi” care se identifică cu sufletul poetului, cu interioritatea lui, cu imaginarul și oniricul. Ochiul al treilea este căutarea și

crearea pe sine însuși; cu asumarea răspunderii propriilor greșeli și cu conștiința propriilor merite. Filosoful italian Giovanni Gentile afirma: „Omul este om întrucât se face om”. El devine și se reînnoiește în mod continuu prin munca sa neîntreruptă. Omul are valoare nu numai prin ceea ce a făcut, ci și prin ceea ce va face.

Nicolae Dabija, chiar de la început, își propune să caute, cuvântul fermecat și să-l aștearnă pe foaia imaculată:

„Cuvântul decât floarea e mai mult.

El liniștea-i chemat a o spori.

Și sunt atâtea de făcut,

Că nu avem când a muri” (*Pasărea Feonix*).

Poetul e conștient de faptul că va lucra mult și va câștiga puțin, iar copiilor le va lăsa ca moștenire „trandafirul, / lumina lui de pace și durere” (*Testament*).

El are convingerea că toate poeziile „nu-s decât / peisaje ale sufletului:

un peisaj al sufletului;

patria, alt peisaj: dragostea,

dispersarea, primăvara, copilăria – aceste

peisaje ale sufletului,

prin care noi trecem, mirându-ne: priviți –

munții, norii,

păsările, frunzele, ne seamănă nouă...”

(*Aceste peisaje ale sufletului*).

Iar oximoronul „Poezia e o bucuroasă tristețe, / e ca un cântec pe care nu-l auzi, / din cauza liniștii” confirmă talentul abil, stilul său individual, aptitudinea de a găsi cuvântul potrivit și expresia artistică cea mai sugestivă. Filosoful francez Jean-Marie Guyau caracteriza astfel peisajul: „Pentru a savura un peisaj, trebuie să te armonizezi cu el. Pentru a înțelege raza de soare, trebuie să vibrezi cu ea; trebuie de asemenea, cu raza de lună să tremuri în umbra serii; trebuie să scânteiezi cu stelele albastre sau aurite; trebuie, pentru a înțelege noaptea să simțim trecând peste noi cutremurul spațiilor obscure, al imensității vagi și necunoscute. Pentru a simți primăvara, trebuie să ai în inimă ceva din ușurința aripei de fluturi, pentru a cărei pulbere fină răspândită în cantitate apreciabilă în aerul primăvărat o respirăm” [7, p. 563]. Iar pentru a înțelege acest peisaj al sufletului, al naturii, trebuie să-l armonizăm cu noi înșine, adică să-l umanizăm. Trebuie să iubim natura: numai atunci se poate vorbi simțurilor noastre. Ochiul nostru are o lumină proprie și nu vede decât ceea ce el luminează cu propria-i lumină. Probabil, N. Dabija se regăsește în Pan ce cântă „peste câmpie / Cu nai din propriul lui os” (*Seara*), se regăsește în Icar – „zeul zborului” îmbătrânit și „împovărat de-un nimb prea mare / în care soarele apune și răsare (*Icar*). Tânărul N. Dabija dorește ca versul său să fie scris și auzit la timp, deoarece „Nescris rămâne doar în semne, / un vers mai sfânt, / dar cum să-l scriu, / Când ieri a fost așa devreme, / Iar azi de-acum e-așa târziu?” (*Seara*). Interogația retorică va găsi răspuns numai peste decenii:

„În urnă – un drum, în față – o cărăruie.

Casa, ca și inima ta, răvășită.

Cuvintele bătute-n cuie,

Tăcerea – răstignită” (*Plecare*). Numai că acum poetul se asimilează cu Orfeu suferindul: „Când cântă: o moarte se amână / și iarba se face mai verde...” (*Orfeu*).

Nu putem însă neglija aspectul dublu al revenirii la tradiție. Unul ține de necesitatea recuperării tradiției ignorate, ca șansă unică de supraviețuire, iar celălalt – de faptul că instalarea în carapacea tradiției conține în ea riscul stagnării. Din incinta tradiției Nicolae Dabija lansează mesajele sale cu aceeași demnitate cu care ar vorbi, bunăoară, un poet francez prin intermediul limbii sale înnobilate de tradiția culturală. Și e în drept să o facă, singura șansă a poetului care îmbracă toga aristocratică a tradiției este așa cum ar fi spus filosoful spaniol Ortega y Gasset, „să trăiască în calitate de moștenitor, adică trebuie să îmbrace carapacea unei alte vieți”[3, p. 535]. Revenind la poezia lui N. Dabija, vom spune că ea reprezintă o reacție la contopirea mecanică a eului concret cu masele abstracte. Acestui fel de contopire cu colectivitatea N. Dabija îi opune unirea prin suflet care nu contravine socialului, ci pune lumină interioritatea fenomenului. De acolo, din interior, poetul privește spre lumea din jur cu „ochiul al treilea”, care aparține nu altcuiva decât copilului.

Văzută cu ochiul copilului, lumea apare nouă, senzația este acută, aproape izbitoare, iar capacitatea de a se ului, de a se minuna este primordială. *A vedea, a privi* este sinonim la Dabija cu a cunoaște, iar cunoașterea este fără de sfârșit, inepuizabilă. Dorința nestăvilită a omului, de a descoperi, dorința ce nu poate fi oprită decât de moarte, constituie esența căutării. Esența omului, sufletul lui, nu este, în ultimă instanță, decât un ochi avid de priveliști. Cea mai importantă calitate a ochiului, a acestui fin și sofisticat “mecanism” optic, este aceea de a reține imagini sau „viitoare amintiri”, după cum le numește N. Dabija. Pus în relații cu memoria, ochiul se transformă dintr-o simplă oglindă ce reflectă obiectele fără discernământ, într-un “telescop”, care poate absorbi întreaga lume.

Deschiderea maximă în fața lumii este sugerată prin „omul-ochi”, capabil să îmbine imaginile a tot ce îl înconjoară. În poezia sa se face simțit „un auz de copil, care ne soarbe cu tot cu cântec”.

Cântecul ce poate fi absorbit de auzul copilului este cu totul altceva decât cel festiv, de paradă. El denotă capacitatea unui suflet pur de a se lăsa încântat nu de strălucirea exterioară a vieții, ci de frumusețile \*\*\* trăite intens. Așa se face că sufletul este conceput drept o carte, pe care autorul o traduce în cuvinte, „sufletul meu e o carte pe care o traduc în cuvinte”.

*Beția de a trăi* stimulează fantezia autorului care inventează „lira de iarbă”, „harfa de dor”, pe o frunză citește destinul „salcâmului”; „recompune” o lume cu „mori / care macină aeru-n continuare, / de dealurile satului, roase de nori cu fumul care „se rupe cu zgomot ca o rufă”. Aici „templul se prinde de lucruri / cum se prinde gheață de pomi”, iar „primăvara învie / numai de al aripilor vaier”.

Acesta e universul străbătut de către Omul-Pasăre, de către Omul-Orfeu, personaj mitic apreciat generos de către critica literară.

În volumul *Ochiul al treilea* personajul liric lua înfățișarea unei cărți care trebuie doar povestită, adică universul creștea dintr-un eu liric care se voia povestit, cutreierat, dezvoltat și scos în evidență. La etapa *Zugravului anonim*, însă, atenția se deplasează de la stabilirea interiorizată a relațiilor cu lumea înconjurătoare spre o concretizare și definire a acesteia.

Acum peisajele sufletului sunt altele decât cele anterioare. Ele cuprind, în primul rând, un aspect temporal și spiritual mai amplu, adică N. Dabija își găsește rădăcinile în istorie (ca și M. Eminescu): în Ștefan cel Mare; în cronicarii I. Neculce, M. Costin; în cărturarii Dosoftei, Varlaam, Cantemir; în poezii clasici: M. Eminescu, în A. Mateevici; în baladele *Miorița* și *Meșterul Manole*.

Timpul e dispersat la fel ca și spațiul: sacral este categoric delimitat de profan, eul poetic e îndreptat spre vecie. „Precum un cerc, cu centrul în afara sa, / precum o secundă, în care încape Vecia, / precum un cer născocindu-și propria stea – poezia”.

În volumul *Aripă sub cămașă* N. Dabija aspiră spre un „zbor fără-de trup” (*Baladă*). Dacă zborul lui Aureliu Busuioc este un „zbor frânt”, cel al lui N. Dabija e unul “mut”, ce abundă în sensuri și forme, fiind conștient de faptul că „sufletul este nemuritor, iar trupul o temniță pentru suflet”[8].

„Sărmane suflete naiv,  
mereu ești trist fără motiv,  
Zburând, nemiștiind că zbori,  
murind, nemiștiind că mori.  
Aceste suflete ciudate,  
atât de neajutorate,  
cum știu mereu să se tot piardă –  
ca focul basmelor să ardă”

(*Sărmane suflete naiv*)

Autorul e convins că numele omului rămâne etern doar prin faptele sale sacre: „Mărite Ștefan, mai apără-ne încă / de hoardele ce curg spre biata țară”; îi vine să creadă că „poezii mari își aleg popoarele / în mijlocul cărora au a se naște”(Eminescu).

În glasul lui N. Dabija răzbate amintirea cântecului orfic. O blândețe sfâșiată prelung se desprinde din versurile lui. Este un ecou orfic, sacru, ca în frumoasa *Baladă*, cu versuri simple, însă cu o blândețe molcomă și tragică în același timp „Cât pădurile ne dor / Și avem un viitor, / Cât trecutu-l ținem minte - / Mai există lucruri sfinte. // Cât Luceafărul răsare / Și în cer e sărbătoare / Și e pace pe pământ - / Mai există ceva sfânt. // Cât avem un sat, departe, / Și un grai ce n-are moarte, //Cât ai cui zice: „părinte!” / Mai există lucruri sfinte”.

T. Codreanu afirmă că „lirica lui N. Dabija este o poezie a legendelor și Memoriei”[8]. Chiar și iubita este chemată să porceadă în legendă: „Haidem, iubita mea, la Căpriană – / Acuma când salcâmi înfloresc, / Iar cerurile par și mai albastre – / Și-acolo să îți spun cât te iubesc” (*Căpriană*). Poetul înclină să creadă că, fără legende, popoarele pot dispărea: „Acele țări ce nu mai au legende / vor fi condamnate să moară de frig” (*Legendele*)

„Între viață și moarte, între pământesc și astrul-neconținut în căutarea unui echilibru, Dabija e un centru de balans, o voce caldă care-și termină accentele înalte. Efuziunile sale cheamă în contrapunct propoziții în surdină, tăceri, elocvențe, pauze”[9, p. 3],— observă Constantin Ciopraga în prefață la volumul *Aripă sub cămașă* (Iași, 1991).

Proiectată în orizont metafizic, trecerea în neființă are în frumoasa „Baladă cu Toma Alimoș” gravitatea poemelor unui Lucian Blaga:

„Moartea mi-a zis nu te teme  
că în cer încă-i devreme.”

Această credință îl face pe poetul N. Dabija să scrie alte versuri, „de cea mai pură și absolută lirică cu sensul nu numai că ar fi, până la un punct, o poezie refractară la tot ce e convulsie socială de moment și cotidian efemer, oarecum „asocială” și „atemporală”, ci și că această poezie este lipsită de orice elemente străine lirismului veritabil (prozaismul, discursivitatea, uscăciunea conceptelor, dezbateră frontal-publicistică a problemelor de etică...)”[6].

Poeziile “pure” ale autorului se caracterizează printr-o exemplară curățenie spirituală și estetică, se prezintă ca o artă rafinată fără o anume finalitate programatică, ostentativ impusă „din afară”, ca o artă care se vrea și este egală cu sine. Însăși poezia e gândită de N. Dabija ca o parte de zbor a tot ce

există sublim, în micro și macrocosmos, poetul identificându-se cu un fel de „zeu” care „trece printre oameni cu aripile sub haine ascunse”.

Emblemă a purității și sacralității durute, poeziile din volumul *Lacrima care ne vede* (Iași, 1994) semnifică nu numai frăgezimea, suavitatea și candoarea viziunii artistice asupra lumii, ci și condiția fragilă a omului în univers. Dacă în prima plachetă poetul privea lumea cu „ochiul al treilea” – ochiul copilului care dorește să descopere universul, în volumul *Lacrima care vede* el privește altfel: „lucrurile printr-o lacrimă / ca printr-o lupă le văd mărite”: hiperbolizarea lucrurilor nu este altceva decât cunoașterea lor detaliată și în adâncime, însă sunt și unele momente pe care omul nu le poate descifra: „Acele refrene ale sufletului / despre care vorbesc la fiecare pagină: / lacrima prin care îmi privesc întâmplările, / lumina și bezna, pasărea zburând cu o singură aripă...”

Criticul literar M. Dolgan numește „lacrima” un „al treilea ochi”, o „vedere în acțiune” a lui Nichita Stănescu, un ochi al imaginarului, al intuiției, al visului”, care realizează unitatea contrariilor pe calea asociațiilor paradoxale: „Ce-am văzut cu ochiul-al treilea ieri / va fi doar mâine cu adevărat”. Acest ochi-lacrimă îi permite eroului liric al lui N. Dabija să vadă, să audă și să simtă lucruri neobișnuite, imposibile la prima vedere, pe care le sugerează prin expresii artistice ce sparg tiparele tradiționale: „Ascult zumzetul stelelor seara și-mi pare / c-aud niște albine trudind în livadă”; „Atâta liniște se lasă pe pământ, / că se aud luminile de mâine / și imnul cum se teme de cuvânt”; „Lumina foșnește ca grâul”; „Iar în cerul de nămete / dorul lor urnea planete”; în toamnă salcâmul este atât de înalt încât „putrezesc spinii în zborul de la creangă la pământ”. Deseori autorul surprinde realitățile prin prisme oximoronice, prin amestec de senzații diametral opuse: „paparuda, flacăra udă”, „iubirea e dulce otravă”, „poezia e o bucuroasă tristețe”. Aceste și alte procedee critice împrumută stilului poetic al lui N. Dabija modernizate, îl face să se sincronizeze cu căutările fructuoase ale poeziei contemporane.

Apelul frecvent la paradoxul ontologic și la metafora paradoxală – modalități artistice eficace – are menirea de a dinamita dogmele și locurile comune, inerția și liniarul, evidențele și prejudiciile, pe de o parte, iar pe de altă parte, de a instaura o nouă logică și un nou inefabil poetic, de a descifra indescifrabil, de a face posibil imposibilul. „Opera lui N. Dabija nu e un produs al orgoliului, ci un proiect de valorificare a originalității spirituale românești cu mijloace specifice Marii Opere”[10], afirmă Viorel Dinescu în prefața la volumul *Oul de piatră* (1995).

*Oul de piatră* reprezintă o structură perfectă, un fel de „început al lumii” ce conține toate principiile unei dezvoltări ulterioare. Prin acest titlu se definește, la modul poetic, însăși creația: „clocește un pom, de o vecie / pasărea oul de piatră” (*Salcâm*).

Pentru a ilustra valențele plastice sau muzicale ale poeziei lui N. Dabija, vom reține doar câteva dintre formulele lui cele mai caracteristice: „Să sune literele așa, / când le vom spune frumoaselor, / de parcă ți-ar curge grâu prin măduva oaselor”; „Și vulpile le văd dansând în fum, / de frica armei bătute cu sâmburi...”; „...cum curge țărâna din luceafăr”; „Parcă-avea văzduh în oase: / ora cinci se face șase”; „Prea plină de poteci e tăcerea / și arborii plini sînt de vânt. / Se strecoară-n bucurie durerea, /ca laptele printr-o doniță spartă-n pământ” (*Tăcerea*); „o noapte grea ca o pisică”; „Plouă cu mahnă și-n amvoane / Iisus tresare / din peroane”; „Doru-mi-i de Dumneavoastră / Ca unui zid de o fereastră” (*Poem*).

Toate aceste exemple sunt adevărate descoperiri artistice ale unui mare poet cu o puternică personalitate, explorează din plin tradițiile și cultura autohtonă, de la care absoarbe în permanență teme și motive. Această tentativă iconoclastă ține în fond de o tehnică a modernismului, pe care



poetul nu numai că nu o evită, ci chiar o caută. Este bine cunoscută fascinația pe care o exercită asupra poeticii sale paradoxul, inclusiv inversarea relației dintre autor și operă: poetul este născocit de poeme; există un ochi care ne privește; suntem spionați de Dumnezeu și de lucruri, deci se desconspiră o relație neliniștitoare, dar fertilă în plan poetic.

Poetul N. Dabija crede cu toate fibrele ființei sale în efectul magic al slovei artistice, în forța transformatoare a acesteia:

„Rugă – cântec, rugă – plâns, rugă – blestem,  
(naivă, credulă, nebună)

de aed care speră cu un poem  
ce-ar putea face lumea mai bună.”

(*Rugă*)

Prin poezia sa N. Dabija se dovedește a fi un paznic de înălțimi estetice și etice al culturii române contemporane.

#### Referințe bibliografice:

1. T. Maiorescu. *Crezul artistic*. Chișinău, 1999.
2. D. Micu. *Scurtă istorie a literaturii române*. București, 1995.
3. A. Bantoș. *Real și mitic în poezia lui Nicolae Dabija* // În cartea M. Dolgan. *Literatura română postbelică*. Chișinău, 1997.
4. I. Ciocanu / *Limba română*, 1993.
5. M. Cimpoi. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chișinău, 1997.
6. M. Dolgan. *Nicolae Dabija: dreptul la poezia „pură”* // *Literatura și arta*, 1995, 2 noiembrie.
7. Citat după: N. Bagdasarov, V. Bogdan, C. Narly. *Antologia filosofică*. Chișinău, 1996.
8. Th. Codreanu. *Nicolae Dabija și “complexul lui Orfeu”* // *Literatura și arta*, 1993, 21 octombrie.
9. C. Ciopraga. *Nicolae Dabija – o conștiință vizionar patetică* // Prefață la volumul *Aripă sub cămașă*. Iași, 1991.
10. V. Dinescu. *Nicolae Dabija. Oul de piatră*. // *Literatura și arta*, 1996, 26 septembrie.

#### Irina Adam Poetul filozof și filozoful poet

Adevărații poeți nu au putut să nu fie un pic și filozofi. În ceea ce privește poezia filozofică – ea a existat din totdeauna. Există filozofi care au imprimat ideilor lor forme poetice și scriitori ce au sugerat idei filozofice. În același timp nu ar trebui confundat domeniul poeziei filozofice cu poezia reflexivă.

În lirică nu interesează doar ideea, conținutul ei filozofic în exclusivitate. Aceasta, fiind asociată cu gândurile poetului, imprimă sentimentului poetic o înaltă rezonanță, un nimb august. Unii poeți comunică ideea, iar alții nu consideră ideea decât un resort al vieții emotive. Ideile, la rândul lor, pot să devină și ele materialul creației poetice.

Unii poeți cântă iubirea, natura, iar alții comunică ideile lor despre iubire, natură. Unii pornesc de la experiența acestor realități, alții de la reflecția asupra realității: "Poeții filozofi, remarca T. Vianu, nu contopesc ci păstrează reflecția ca reflecție (gândind și îndocrinând) în loc să închipuie și să cânte"[1, p. 5].

Între poemele didactice și cele simbolice există deosebiri esențiale. Drept exemplu ne pot servi opere mai vechi *De rerum natura* a lui Lucrețiu și mai noi *Le Bonheur* de Sally Prudhomme. Chiar dacă aceste poeme manifestau propriile idei ale scriitorului sau ale altora (Epicur, Kant) pe care le puneau în formă poetică, interesează faptul că poetul nu înfățișează senzații și imagini, ci o materie de idei, pe care izbutește "de altfel" s-o însușească uneori destul de profund, încât să devină un eveniment resimțit al subiectivității sale[1, p. 51]. Și această materie de idei provine de cele mai deseori din sfera metafizicii.

Ceea ce ne interesează pe noi, e poemul simbolic, conținutul de idei furnizat de acesta.

Incontestabil, există un tip poetic cu totul felurit în care conținutul de idei este latent și neformulat în întregime. La lectura poeziilor, eseurilor lui V. Teleucă sesizăm o mulțime de idei, maxime de mare profunzime care și-ar putea găsi locul și care și-l găesc, de fapt, în numeroase tratate de filozofie. Spre exemplu amintim doar câteva:

*Încercarea de a ne trăi momentul* (V. Teleucă) -

*Carpe diem* (maximă latină);

*Omul – specie gânditoare* (V. Teleucă) -

*Omul – trestie cugetătoare* (B. Pascal).

În filozofia românească cu certitudine putem afirma că V. Teleucă se apropie de filozoful L. Blaga: „*Dacă nu le pot rezolva, simt marea satisfacție a nemărginirii cu care sunt norocos să mă confrunt*” sau „*Ne vom cunoaște treptat, fără a ajunge la capăt*”. Și nu e greu să ne dăm seama despre conținutul ideatic al acestei afirmații, care este tangent cu cel exprimat de L. Blaga ("*Ci eu cu mintea mea sporesc a lumii taină*").

Poetul deci e preocupat de marile probleme ale existenței umane („Această problemă a eului, a gândirii caut s-o rezolv – nerezolvând-o pe toate căile cu ajutorul modestelor cunoștințe și a experienței ...”). Dar această căutare nu se poate finaliza pozitiv decât parțial și fragmentar, omul este acela care își reia necontenit căutarea. În filozofia lui Lucian Blaga conceptului de "mister" îi revine poziția centrală. Aceasta deoarece filozoful consideră că, spre deosebire de celelalte ființe care trăiesc exclusiv în "orizontul lumii concrete", omul trăiește simultan și în "orizontul misterului" (sau al necunoscutului). Trăind în orizontul misterului, omul încearcă să și-l reveleze, să-l cunoască.

Poetul V. Teleucă stă adesea de vorbă cu E. Cioran, cu C. Noica „Tu nu ești tu nici în propriile creații” spunea C. Noica; tot el se întreabă: „*Există și-un adânc de dincolo de-adânc?*” „*Cine?*”; meditează, se închide în sine ca într-o scoică, coboară în laboratorul său intim clădindu-și o piramidă din sensuri și imagini.

Cea mai vizibilă și resimțită direct de fiecare individ este criza identității, criza eu-lui. Poezia modernă explorează această zonă nesigură – între mine și ceilalți, între mine și realitate, între interior și exterior. Ceea ce îl preocupă în mod deosebit pe V. Teleucă e problema eu-lui: „*Nici nu-i vorba de mine, ci de tine și nici de tine, ci de celălalt care vine prin tine spre mine în căutarea de sine...*” sau „*Ce complicat este eu-l nostru adânc!*”.

În acest sens uimitor de asemănătoare este poziția lui V. Teleucă și cea a filozofului italian Giovanni Gentile: „Fiecare din noi, oricât ar putea să pară, văzut din afară într-o absolută izolare și

într-o libertate în nici un fel condiționată, primește totuși în intimitatea sa, în sine însuși, pe celălalt cu care stabilește drepturi și datorii”[2, p. 650].

Iar atunci când vom spune despre cineva că e singur, nu ne vom referi la faptul că acel individ e incapabil să aibă relații cu semenii săi, ci la faptul că acesta nu poate să se unifice, să realizeze legături cu cel pe care-l găzduiește în sine. Omul poate renunța la orice relații sociale, dar nu poate să nu-l ia în seamă pe „celălalt eu”, care e în el însuși, pentru că aceasta ar însemna să nu gândească, să nu evolueze ca spirit.

V. Teleucă e tot timpul preocupat de acest „celălalt”, e în căutarea libertății de sine și acest fapt îl incită la meditație: „*prin fiecare eu fierbe un alt eu și-o altă-nțâmplare*”; la reflexie și chiar la neliniști tulburătoare. Iar acest „alt eu” este eu-l însuși al omului care nu mai este acum și aici, care nu mai este eu, ci o realitate de care individul nu se poate desface, care i se impune și îi limitează pură subiectivitate („*Cum să fii liber de tine când / umbra ta te păzește în ceea ce faci, / când în robia eului tău te complaci?*”).

Eu-l poetului este tot ceea ce a simțit, ce a cunoscut, a spus sau a cugetat, este subiectul care se pune ca obiect, care rezolvă în obiectivitate propria lui subiectivitate: „În fiecare an îmi iau concediu, / plătit sau pe cont propriu / și plec iarăși la Ialta, / să-mi caut fugitul.”

Fără pretenția unei analize detaliate, am încerca totuși să punem în evidență câteva dintre ipostazele eu-lui, adoptate de poezia modernă. În această ordine de idei menționăm eul multiplu cu cele trei trepte ale sale: eul scindat, eul dedublat și eul multiplu. Vorbim de eul scindat atunci când poetul e fracționat în mai mulți „eu”. El trăiește o existență împotriva naturii sale, dar e obligat la această experiență:

... *Dar omul nu e singur,  
e cel puțin în doi.*

*Cu cine-n gând vorbește, certându-se mereu,  
e poate el cu sine, iar singurul nu-i eu?*

ca mai apoi să conchidă:

„*din toți e EU-l cel mai nesupus.*”

Eul dedublat (în prezență-absență a ființei și vocea-o „ureche a gândirii” – a celui alt eu) e evident prin afirmarea lui Rimbaud „Je est un autre”, sau în „Un voyage a Cythere” al lui Baudelaire:

*Dans ton île, oh venus (Je n'ai trouvé de bout)  
Qu'un gibet symbolique ou pendait mon image...*

- *Ah, Seigneur: donnez-moi la force et le courage*

*De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût.*

(În insula ta, o Venus (eu nu am găsit) / Decât o spânzurătoare simbolică unde atârna imaginea mea... / O Dumnezeu: dă-mi puterea și curajul / De a-mi contempla sufletul și trupul fără dezgust.)

De aceeași forță de cunoaștere are nevoie și poetul V. Teleucă punându-și întrebarea: E simplu lucru să te știi pe tine?

Dar atât eul scindat cât și eul dedublat nu sunt decât trepte spre una dintre zonele cele mai fascinante pe care le-a explorat și transformat în obiect artistic poezia modernă și anume eul multiplu, eul plural: e exact ceea ce afirmă poetul:

„*În fiecare om trăiesc câțiva inși.*”

„*Dar cine-i EUL nostru? Neroadă întrebare.*

*Răsună într-un fel sălbatică, străină.*”

Dacă e să apelăm la criticul literar Theodor Codreanu, am sesiza că: „Trecutul când n-am fost, viitorul când n-oi fi..., fiindcă eu nu exist, sufletul lumii este eu. Fără eu nu există timp, nu există spațiu, nu există Dumnezeu, fără ochi nu e lumină, fără auz nu e cântec, eu e Dumnezeu ... Națiunea mea e lumea; cum fără eu nu-i Dumnezeu, astfel fără națiunea mea nu e lume”.

Evident, esența ființei lui ca poet și cuvântul Creației lui sunt legate de iubirea de un Dumnezeu al său, care e cercul, zeul ascuns al Labirintului destinului. La M. Eminescu, geniul este eu-l care e conștient „că este în noi ceva mai adânc decât noi înșine”, este eu-l care și-a găsit sinele, menționa Constantin Noica[3, p. 16].

Eul e „rezultatul unei anumite perspective asupra lumii, al unei anumite abordări, asumări a acesteia”, afirmă Al. Mușina[4, p. 184]. În interiorul omului există Realitatea Divină, nestrămutată, în jurul căreia rotesc diverse învelișuri – numite corpuri. Și toate aceste corpuri mai mult sau mai puțin formează ego-ul.

Iar acest ego se mișcă și acționează în funcție de conținutul acumulărilor sale, care-i limitează propria existență și tocmai în interiorul acestui domeniu se angajează adevărate lupte, dând naștere altor „eu”.

„ *Un EU se naște din explozie, precum o stea.* ”

Eul multiplu al lui V. Teleucă afirmă primatul spiritului în fața realității și aceasta pentru că nu e vorba de un rol ci de o (re)trăire

*Eu prea îl simt de-o vreme*

*că vine și mă minte*

*ori poate fără știre la rândul meu îl mint?*

Și această trăire sporește pe măsură ce intervine cunoașterea – cunoaștere cu profund accent arghezian;

*Nu vreau comori de aur, precum nici de argint,*

*Ci vreau să-l știu o dată*

*Să-l pipăi ca să-l simt*

*Ce fel de vultur este, trăind în noi ascuns,*

*Că-i zburător se știe dar prea-i de nepătruns...,*

cercând să pătrundă în ascuns, rămâne doar în zbulcium căutându-se:

*„Și eu la umbra unui semn de întrebare îmi caut numele real.”*

#### **Referințe bibliografice:**

1. Vianu T. *Poezie și filozofie*. – București, 1994.
2. Bagdasar N., Bogdan V., Narly C. *Antologie filozofică. Filozofi străini*. București, 1996.
3. Noica C. *Cuvânt împreună despre rostirea românească*. – București, 1996.
4. Mușina A. *Eseu asupra poeziei moderne*. – Chișinău, 1997.
5. Cioară I. *Integritatea ființei umane*. vol.1, București, 1998.
6. Papu E. *Scriitori filozofi în cultura românească*. – Craiova, 1994.

reconsiderări

Svetlana Korolevski     *Istoria Ieroglifică, astăzi*

*Ce aude Unicornul  
Prin lumea poveștilor  
zumzetul veștilor.  
Prin murmurul mărilor  
plânsetul țărilor.  
Prin lumea aievelor  
cântecul Evelor.  
Prin vuietul timpului  
glasul nimicului.  
Prin zvonul eonului  
bocetul omului.*

Lucian Blaga

Considerată de-a lungul timpurilor roman, pamflet, epopee, satiră socială, memorii, dar și eseu, poem, spectacol cu măști [1, p. 177], *Istoria ieroglifică*, această uluitoare scriere, fără egal în literatura noastră medievală, rămâne una din cărțile asupra cărora cititorul modern zăbovește îndelung, încercând să descifreze, în polisemia caracterelor zugrăvite, mereu alte interpretări.

Unanim recunoscută dificultatea descifrării și clasificării acestei „enigme” a literaturii noastre vechi, *Istoria ieroglifică* continuă să provoace, să capteze, aidoma unui magnet, interesul lectorului. Un text în așteptare, textul cel mai greu de „prins”, îl definește, de curând, Adriana Babeți (*Bătăliile pierdute. Dimitrie Cantemir. Strategii de lectură*, Editura Amarcord, 1998), pe cât de încifrat, pe atât de incitant și, deci, deschis interpretării.

Scrisă la doar șapte ani după *Divanul...*, *Istoria ieroglifică* este și ea, după cum s-a remarcat, un divan, e drept, altul decât acela din 1698, unde interlocutori alegorici erau două glasuri: *Înțeleptul* și *Lumea*. „Percepția simbolică a scriitorului se resimte în textul *Istoriei ieroglifice*, care pare a dori să suscite la destinatar un mod de înțelegere specifică, diferită de înțelegerea clară, analitică pe care o provoacă mesajul obișnuit” [2, p. 76].

*Istoria...* este o adunare a reprezentanților monarhiilor *Leului* și *Vulturului*, o gâlceavă a păsărilor și animalelor. Ca și în *Divanul...*, este exploatată forța de convingere intrinsecă a unui antagonism moral. Predispoziția autorului pentru efectele de contrast se va accentua, însă, în această lucrare printr-o intensă și maximă solicitare a formei. De aici acea spectaculozitate și teatralitate, acel “sentiment al artistului în reprezentație”, acea retorică grandilocventă a aparențelor despre care s-a vorbit de atâtea ori și care continuă să ne fascineze [3]. Inițiere în descifrarea sensurilor existenței, *Istoria ieroglifică* rămâne, astfel, o operă deschisă, în sensul în care este deschisă orice dezbateră. Este interesant cum cea dintâi operă literară în deplinul înțeles al cuvântului din literatura română (primul *romanț cult*, în definiția lui N. Manolescu [4, p. 77]), are drept premise polemica și angajarea politică, premise ce nu vor fi abandonate, însă vor fi copleșite de arta scriitorului și de

personalitatea personajelor, romanul pendulând între realitate și ficțiune, între evenimentele pe care autorul le-a trăit și schema alegorică. Omul politic este dublat în permanență de artistul cu imaginație vie, dând cele mai neașteptate contururi invariabilelor tematice și imagistice pe care le utilizează.

Conștiința literară este deplină, o spune chiar Cantemir în prefața operei: “A triia și cea mai cu deadins pricină ieste că nu atâta cursul istoriiei în minte mi-au fost, pre cât spre desprinderea ritoricească nevoindu-mă, la simcea groasă ca aceasta, prea aspră piatră, multă și îndelungată ascuțitură să fie trebuit am socotit” [5, I, p. 4].

S-a observat, cu subtilitate, degajarea și libertatea autorului; „explicația uimitoarei libertăți, la ora 1700 a romanului european” – cercetătorii găsind-o – „în psihologia orgoliosului autor moldav, aflat în căutarea unui mijloc de a-și confirma eficacitatea propriei arte” [6, p. 297].

*Istoria ieroglifică* se naște, deci, din sentimentul unei puternice trăiri în contextualitatea socială și politică. S-a spus, pe bună dreptate, că romanul lui Cantemir este rezultatul amărăciunii unor ani de suferință (P.P. Panaitescu), autorul înscriindu-se cu toată ființa în actualitatea politică și socială a Țărilor române și plâsmuind, în rezultat, o lume alegorică în care fantezia și pasiunea transfigurează estetic evenimentul politic de pe scenă și din culise în cadrul sensibil al lumii zoomorfe. Observator atent al psihologiei omenești, Cantemir îmbracă masca carnavalescă pe modelul real, pentru ca, acoperindu-i chipul, să-i dezvăluie nestingherit caracterul. Există, de altfel, o tradiție milenară a reprezentării alegorice animaliere ca oglindă a caracterologiei umane [7]. Mai presus, însă, de o imediată corespondență simbolică, universul animalier din *Istoria ieroglifică* se relevă ca având valori paradigmatică ce depășesc limitele propriu-zise ale bestiarelor sau ale fabulisticii medievale. Alături de componente etice și psihologice, depistăm în roman arhetipuri literare și mitografice care vădesc o profunzime și o maturizare estetică incontestabile. „Ar merita ca cineva să încerce a reda *Istoria ieroglifică* pe înțelesul copiilor mari sau mici din zilele noastre, eliminând balastul și ușurând fraza; s-ar observa atunci că partea rezistentă artistică e tocmai aceea de narațiune a unor uimitoare întâmplări dintr-o lume a animalelor și a păsărilor constituită după modelul celei omenești [4, p. 77]. Să încercăm, astfel, să urmărim, a câta oară(!), ceea ce dorește să ne transmită autorul, să încercăm să-i tălmăcim mesajul.

Personajele *Istoriei ieroglifice* sunt, cele mai multe, adevărate caractere, care, prin disputa lor, reprezintă dramatic și simbolic lupta a două principii: *Binele* și *Răul*, întruchipate în cele două simboluri: *Inorogul* și *Corbul*, altfel spus, lumina și umbra. Pe de o parte, *Inorogul*, alb ca zăpada, în altă extremă – ceilalți, însumând restul spectrului: aroganți, duplicitari, semeți până la prostie și, evident, cameleonici. Este chiar exemplul *Hameleonului*, care “... când se mânie să face verde, când să întristă să face negru, iară când să veselește, roșiu cu galbăn, amestecat să face. Așijderea și fără pricină în tot felul de fețe să schimbă, iară mai vârtos în floarea ce-i stă denainte, hiriș într-aceia să mută”. [5, II, p. 14]. Jocul contrastelor, procedea atât de uzitat (și cu maxim efect!) de autor.

Acțiunile personajelor sunt exclusiv verbale, acestea se complac în plăcerea de a povesti, fac totul ca “în mult voroava să târăgăneze”. Așezate pe ranguri, în interminabilă competiție convorbitoare, glasul lor este purtat de vestitori în toate patru colțurile lumii: “Nu era dară, nici să putea afla ureche în văzduh și pre pământ carea de strașnic sunetul veștii și de groaznic cuvântul poruncă să nu să sfredelească” [5, I, p. 35]. Prima vorbește *Vidra*, care declanșează intriga, e urmată de mai mulți abili oratori, angajați total în rostire. Se rostesc “zugrăvite și șicuite cuvinte”, “undelemnoase și decât vrăjile Pithii mai nemeritoare”. Astfel, *Hameleonul* (iarăși el!), la auzul vorbelor otrăvite ale *Șoimului*, mărturisește: “ca cum cu oaî de năpârcî m-ar fi ospătat și cu venin de

vipere m-ar fi adăpat mi s-au părut... și mai vârtos laudele și clătirile cele de cap cu carile cu urgie îmi poruncii, pentru ca despre voi cuvântul tănuit să țiiu, acelea toate clătirea otrăvii și a meleanholii în fificați mi-au scornit, cât, precum mă vedeți, de tulburat înainte vă stau” [5, II, p. 92-93]. Respingător, perfid și burlesc, un adevărat arhitect al mașinației, Hamelionul ocupă un loc foarte important în scenă, prin manevrele sale neîncetate.

Pasionat continuu de jocul de cuvinte, inversând mereu topica, rimând, armonizând, Cantemir adesea „uită intenția demascatoare inițială, din această incompatibilitate luând naștere un efect burlesc, un burlesc liric” [2, p. 78].

O notă discordantă printre celelalte animale, deopotrivă negative, o constituie *Lupul*, care spune “cuvinte cioplite și sub pilde acoperite”. Singurul personaj încredințat că, într-o lume în care “voia jigăniilor este desfrânată” și “vicleșugul acoperit”, mai oportună este tăcerea. Înfățișând *Brehnaciei* pricinile “adâncii sale tăceri”, *Lupul* spune că “nu a tuturor socoteală ieste ca pentru ce nu știu să să înștiințeze..., ce pentru ca ce le place și ce poftesc, acéia a-și audzi nevoiesc..., că nu ce mai de folos, ce ce mai plăcut le ieste, acéia să și aleagă” [5, I, p. 108]. De aceea, i se pare de preferat “în munți holmuroși, codri umbroși, în stânci pietroase, peșteri întunecoase, între păreți zugrăviți și zidiuri cu iederă acoperiți cuvinte a face *decât între oamenii carii cuvântul adevărului a audzi nu le place* [5, I, p. 108-109]. Singularizarea lupului în contextul discordiei și urzelilor din jurul detronării *Vidrei* și înscăunării *Struțocămilei* anunță, de fapt, intrarea în scenă a *Inorogului*. Remarcabil este și discursul *Liliacului* “cătore tot teatrul lumii”, când mica jiganie îndrăznește să înfrunte marea adunare, punându-i în față oglinda realității.

După ce toate cuvântările au fost ascultate, aflăm că adunarea nu făcuse nici o ispravă, pentru că în culise decizia fusese deja luată. Grăitor acest detaliu, care scoate în evidență moravurile politice ale timpului. Pe de altă parte, discursurile ritoricești, ce adună împreună zeci de pagini, câștigă în alt plan: povestind despre sine sau despre altul, personajele sporesc dinamismul dramatic al narațiunii, recompunând și immortalizând, de fapt, o întreagă lume, o lume “netocmită și pururea supusă surpării”, care afirmă pentru a nega, care “câte întâi cântase acum să le descântă silea”. Trăind aici și acum, fără trecut, în totală nepăsare față de viitor (“cum să vor tâmpla săvârșiturile puțin socotindu-să”), își afișează cu suficiență supremul deliciu: *pofta lăcomiei* [8, p. 445]. Pătimașe ființe, dominate de “puterea stomahului”, deci de cele materiale și trecătoare, tot ele se surprind, la un moment dat, vorbind despre “puterea sufletului”: “Dară cine între noi poate fi acela carile mai mult sufletul în filosofie să-și fie crescut și după pravile el trupul să-și fie scădzut?”. Chiar dacă copleșiți de existența imediată, devoratoare și plină de imprevizibil, personajele, adică oamenii acestui secol, conștientizează precaritatea condiției lor, acceptând consecințele: “Iată, amândoaî monarhiile din patru părți s-au scuturat, iată, lucrurile publicăi noastre spre groaznică răzșipă s-au plecat, rădicarea așteptând, căderea ne sosește” [5, p. 176].

Un fior tragic, de persistentă neliniște, străbate lumea *Istoriei...*: “Toți niște atomuri putredzitoare sîntem, toți din nemică în ființă și din ființă în putregiune pre o parte călători și trecători ne aflăm, una numai rămăitoare și în veci stătătoare să țină și ieste, adecă sfârșitul carile în bunătate să plinește” [5, II, p. 176-177].

Sublinierea finală situează *Istoria...* în prelungirea imediată a *Divanului*, iar ceva mai înainte, în continuarea *Vieții lumii* și a *Învățăturilor lui Neagoe Basarab*, scrieri parenetice, având caracter de interogație asupra rosturilor și șanselor omului și rezumând o experiență în stare să câștige adeziunea la valorile supreme pe care le proclamă și care sunt, întotdeauna, acelea ale vieții.

Adevărat, însă, că rostirea nestatorniciei este pretutindeni însoțită de melancolie. “Unde sînt părerile și nălucirile omenești? – se întreabă Neagoe. “Toate-s trecătoare, toate-s niște spume – zice Miron Costin. “Unde iaste Ninevi, cetatea cea prea mare? Unde iaste Vavilonul? Unde iaste Troada? – rostește cu neliniște înțeleptul din *Divanul*. “Nepovestita întristare” urcă din aceste pagini, sublimându-se în melanholia neasemuită a *Inorogului*. [3].

Bântuit de alean, el locuiește sihastru în vârf de munte, de aici vede “ochiuri de cucoară, limpezi izvoară” și aude cum “osia sferească în doai să frînge”.

Tonalitatea gravă în care este privit simbolul *Inorogului* vine din ideea că puritatea absolută a spiritului nu poate fi vehiculată decât de un personaj tragic. “Plecatu-s-au cornul Inorogului, împiedecatu-s-au pașii celui iute...” – notează, elegiac autorul.

Capacitatea acestuia de a gândi lumea în mod mitic și de a crea deci, astfel, coexistă cu alegorizarea, dar cu o nouă încărcătură de semnificații. Este vădit efortul de plasare în contemporan a *Inorogului*, investit cu atribute omenești de natură psihologică, în primul rând. Păstrându-i datele fundamentale, Cantemir îi adaugă elemente caracterologice care nu puteau fi decât ale lui. *Cel cu corn iute, mai iute la minte*, nu s-a putut ascunde sub o mască unilaterală, fie ea și ideală. De sub masca *Inorogului* apare mereu chipul scriitorului, incapabil să se închidă pentru totdeauna într-o bibliotecă [9, p. 43].

Superioritatea spirituală, cultura vastă, depășirea situațiilor limită sau chiar ironizarea unor atare momente nu-l absolvă de constatarea că nu are noroc: *A mea împotrivică fortună; Norocul cel împotrivic și strâmb; Iară primejdiile care am tras voii norocului meu le dau, carile până împotriva în va merge, încă mulți hameleoni să vor izvodi*.

Roata, schimbătoarea roată a destinului, îi prinde pe toți în iureșul său. Capcana, fatală pentru miticul licorn, o depășește, totuși, dorința lui Cantemir de a demonstra și de a a-și demonstra că spiritul este invincibil prevalând, în cele din urmă. Unicitatea este greu de purtat, dar conștiința existenței ei îi dă forța de a rezista: “Iară Inorogului spre domolire firea nicicum nu i să pleacă. Că în lume frântura cornului și acela de bunăvoire lepădat a videa cuiva rar s-au tâmplat, iară Inorog domolit nici s-au văzut, nici s-au auzit, nici undeva s-au aflat” [5, I, p. 222].

Simbol emblematic, *Inorogul* pulsează în timp, ademenind creatorii. Din sihăstria bibliotecii îl va „smulge”, inspirat, Lucian Blaga, prin poezia *Îndemn de poveste* (publicată pentru prima dată, în Revista Fundațiilor Regale, nr. 11, noiembrie, 1942), despre care îi comunica Domniței Gherghinescu-Vania într-o scrisoare, datată 18 iunie 1942: „Știi că și Pillat [Ion Pillat – s.n.] a întrebuițat într-o poezie „inorogul”? Ar fi trebuit să public poezia mea încă din toamnă”, la care, adresatul îi răspunde, în toamna aceluiași an: „Când o suna grav arama lui octombrie, aștept – caldă și castă – să-mi bată *inorogul* la poartă. (Cred că pentru descoperirea asta – inorog – ar fi trebuit demult să afișezi „marcă deschisă”. Acum e o invazie)” [10, p. 51, 65].

Imposibil de cuprins cu exegeza, *Istoria ieroglifică* rămâne și astăzi o carte vie, o carte de citit.

#### Referințe bibliografice:

1. D. Curticăpeanu. *Orizonturile vieții în literatura veche românească*, București, 1975. Vezi și: Manuela Tănăsescu. *Despre Istoria Ieroglifică*, București, 1970.
2. E. Negrici. *Expresivitatea involuntară*, București, 2000.



3. D. Curticăpeanu. *Arhipelagul baroc* // Dimitrie Cantemir. *Melanholia neasemuitului Inorog. Povestiri exemplare din Istoria ieroglifică*, Selecția textelor, prefață, note și glosar de Doina Curticăpeanu, Cluj, 1973.
4. N. Manolescu. *Istoria critică a literaturii române*, I, București, 1990.
5. D. Cantemir. *Istoria ieroglifică*, I-II, Ediție îngrijită și Studiu introductiv de P. P. Panaitescu, I. Verdeș, București, 1965.
6. E. Sorohan. *Introducere în Istoria literaturii române*, Iași, 1997.
7. Vezi, în acest sens: M. Coman. *Bestiarul mitologic românesc*, București, 1996; *Fiziolog. Bestiar*. Ediție de Cătălina Velculescu și V. Guruianu, cu un excurs de Manuela Anton. Ilustrații după desene de epocă: Mihaela Dumitru, București, 2001.
8. D. Curticăpeanu. *Dimitrie Cantemir // Dicționarul scriitorilor români. A-C*. Coordonare și revizie științifică: Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, București, 1995.
9. C. Bârsan, *Inorogul în lumea hieroglifelor* // *Analele Universității București*. Limba și literatura română. XVI-XVII, 1992-1993.
10. Lucian Blaga. Domnița Gherghinescu-Vania. *Domnița nebănuitelor trepte. Epistolar Lucian Blaga-Domnița Gherghinescu-Vania*. Ediție îngrijită, prefață și note de Simona Cioculescu, București, 1995.

### **Galina Ionesi    Tipologia inadaptabilului în proza românească interbelică**

Exegeza noastră literară a cuprins nu o dată în raza ei de investigare inadaptabilul din proza românească interbelică, calificându-l ca personaj problematic și înscriindu-l în categoria eroilor „învinși”.

Semnalăm că, de cele mai multe ori, s-a insistat doar asupra a două aspecte: a se dezvălui cauzele fenomenului de inadaptabilitate și asupra formelor de manifestare artistică a acesteia de la personaj la personaj și de la un scriitor la altul; mai puțin s-a încercat structurarea unei tipologii a inadaptabilului [1].

Menționăm și cu alte ocazii că inadaptatul este un personaj al tranziției. Cel aflat în vizorul nostru e inadaptabilul din proza românească interbelică, generat de societatea burgheză (burghezită), societate aflată la etapa de tranziție de la feudalism la sistemul de orânduire capitalistă. Perioadele de tranziție se caracterizează printr-un dezechilibru puternic, iar prefacerile sociale au loc prea rapid pentru puterea de înțelegere a oamenilor, astfel încât singularizarea și înstrăinarea de contingent a unei categorii de oameni – firi „distinse” [2, p. 243] – în împrejurările nou-create, se va produce în mod inevitabil. Asemenea naturi au căpătat în terminologia literară denumirea de „inadaptabili”, deoarece se caracterizează prin lipsa de voință de adaptare la „normele de viață” [3, p. 6] impuse de mediul social-cultural în care-și trăiesc viața.

Cauzele, obiective și subiective, ale fenomenului de inadaptabilitate sunt consemnate în toate studiile critice care abordează problematica acestui tip de personaj, nouă nu ne rămâne decât să le sintetizăm, relevând anumite aspecte, mai importante după părerea noastră.

Considerând tranziția ca o coexistență a două orânduiri sociale, a două tipuri de civilizație, „dintre care una se află în descendență, iar alta în ascendență” [4, p. 107], ajungem la concluzia că e logic și în firea lucrurilor să se producă „sfârșitul firesc al unei evoluții” [2, p. 231], adică dispariția „naturală” a vechilor clase sociale.

În societatea românească din perioada la care ne referim, marcată de „moartea” firească, (care constituie o cauză socială, credem noi, a inadaptabilității), - prin forța noilor circumstanțe social-istorice – este clasa socială a „boierilor de „neam” [2, p. 228]. Reprezentanții conservativi ai acesteia (nu toți; tânărul Iuga, de exemplu, din „Răscoala” de L. Rebreanu, spre deosebire de tatăl său, înțelege necesitatea unor reforme agrare de tip capitalist) devin *inadaptați* din momentul când, parcă intuindu-și „sfârșitul”, resping realitatea care le exclude modul de viață. Ei nu se pot acomoda la realitatea nou-creată, deoarece nu vor să renunțe la privilegiile feudale.

O altă cauză a inadaptabilității, pe care o considerăm tot de natură mai mult socială, vizează climatul nostru ideologic și socio-cultural, creat în noile condiții ale dezvoltării României.

Deși prevalează însemnele unei „epoci de dezintegrare socială” [3, p. 115], când burghezia, ca o clasă –promotor al progresului în epoca modernă, a adus cu sine și afirmarea unor principii morale, superioare în unele privințe celor vechi, dar disoluția vechilor forme sociale a fost însoțită și de un proces de decădere a moravurilor în clase considerabile de populație, se poate vorbi și de valul de „culturalizare” care a cuprins întreaga țară și care era un imperativ al timpurilor noi, moderne. Această „culturalizare” a contribuit la „ridicarea la suprafață a unor ființe de elită recrutate din „noroadă” [3, p. 228], a intelectualilor proveniți din mediul rural. Mulți dintre ei se dovedesc a fi inadaptabili la realitatea înconjurătoare, dominată de corupție, pragmatism, meschinărie și valori morale subminate. Ei nu se pot realiza în condiția lor de intelectuali onești, cu simțul dreptății, deoarece nu acceptă compromisurile. Aceasta îi înstrăinează și de ai săi, îi declasează, îi „dezrădăcinează” de mediul lor originar, care le devine străin, ca și lumea în care au vrut să se realizeze.

Respectând linia continuității demersului nostru, vom releva a treia cauză a inadaptării care, de data aceasta, e preponderent de natură psihologică. Ea ține de noua realitate obiectivă care se impune în urma pătrunderii și în Regatul Românesc a elementelor capitalismului și „civilizației”. Referindu-se la specificul acestei realități, Eugen Lovinescu scria: „Prin invaziunea grăbită a ideologiei apusene în suflete cu totul nepregătite, prin răsturnarea bruscă a formelor și valorilor sociale, prin schimbarea condițiilor de viață morală și materială, s-a produs și la noi adâncă perturbare a epocilor de tranziție: pe un fond oriental s-a altoit o civilizație occidentală, din acest amestec a ieșit o civilizație hibridă...” [5, p. 222]

În asemenea împrejurări se ridică „oameni dornici de putere și bogăție, gata de a călca în picioare orice principiu și lege” [3, p. 117]. Mediul social românesc din ultimul deceniu al secolului trecut, după cum semnalăm și altă dată, est unul în care „fiecare își urmărește interesele proprii, se intensifică corupția; succesul, meritele, situația materială devin criteriul primordial de evaluare a altor oameni...” [6, p. 68], iar principiile morale se subminează. Aceste condiții sociale, dar și întreaga organizare socială modernă vor respinge o categorie de indivizi, pe cei „mai buni” [3, p. 118], fiindcă însușirile lor sufletești bune – excesul de timiditate, onestitatea, sentimentul dreptății – sunt defecte într-o societate ca cea contemporană lor și, ca rezultat, adaptarea la un asemenea mediu devine problematică.

Și mai complicată se dovedește a fi adaptarea la noua realitate socială a ființelor dotate cu o structură intelectuală superioară, cu idealuri înalte, care trăiesc drama de a nu fi înțeleși de realitatea în care-și trăiesc existența.

În funcție de cauzele enunțate, care duc la singularizare, alienare și apoi la inadaptabilitate, vom încerca să elaborăm, doar în primă variantă, o structură tipologică a eroului inadaptabil din literatura română interbelică.

Axându-ne pe două criterii – gradul de inadaptabilitate a personajelor vizate și formele de manifestare a inadaptabilității – ni se impune, mai întâi, structurarea lor în două clase mari:

I. Inadaptabilul abulic, (infirm)

II. Inadaptabilul superior

*Inadaptabilul abulic* grupează pe cei învinși de mediul social în care nu se pot încadra din cauza că vădesc, prin excesul de timiditate și sensibilitate, native, și prin lipsa totală de voință, o slabă pregătire psihologică pentru viață.

Deși încearcă să se opună societății în care trăiesc și care le „respinge” calitățile deosebite, distincte față de contingent, protestul acestor eroi literari este vag și, în cele din urmă, cotidianul îi strivește.

O altă parte din ei însă, în virtutea unui soi de inerție interioară și a unui romantism desuet, se află ancorați într-o fracțiune de timp iluzorie și nu vor, dar și nici nu se pot adapta la realitatea nou-creată pe care, de fapt, nici nu o cunosc. Aceștia se înstrăinează de mediul ambiant, din cauza nostalgiei ce o nutresc pentru o viață idilică și, renunțând la orice formă de protest, se resemnează cu starea de lucruri existentă.

Pornind de la aceste considerații, vom delimita aici două tipuri de inadaptabili abulici, (infirmi):

a) suprasensibilul: Andrei Răzescu (*În lumea dreptății*), Niculăiță Minciună (*Niculăiță Minciună*) de Ioan-Alexandru Brătescu-Voinești; Dan (*Dan*) de Alexandru Vlahuță

b) resemnatul: Pană Trăsnea (*Pană Trăsnea Sfântul*), Costache Udrescu (*Neamul Udreștilor*) de Ioan-Alexandru Brătescu-Voinești; Tinca Negrea (*Floare ofilită*), Neculai Manea (*Însemnările lui Neculai Manea*), Lai Cantacuzino (*Locul unde nu s-a întâmplat nimic*), boierul Filotti (*Venea o moară pe Siret*) de Mihail Sadoveanu; Zaharia Duhu (*Comoara regelui Dromichet*) de Cezar Petrescu.

*Inadaptatul superior* vizează naturile dotate cu o structură intelectuală superioară, cu idealuri și aspirații înalte, cu o conștiință dezvoltată și cu o bogată și complexă țesătură sufletească. Intelectuali onești, inteligenți, acești inadaptabili meditează profund asupra sensului vieții, asupra locului propriu în lume, dar nu află răspuns. Ei nu pot să adere la realitatea burghezită coruptă și lipsită de scrupule, realitate care nu-i înțelege.

În cadrul acestei clase vom distinge două tipuri de inadaptabili:

a) dezdăcinatul, reprezentat prin Radu Comșa (*Întunecare* de Cezar Petrescu), care prefigurează, de fapt, clar și precis, categoria inadaptatului superior. Dominat de sentimentul inutilității, simțindu-se străin de toată lumea, chiar și de mediul său originar, Radu Comșa se sinucide, prin aceasta protestând împotriva societății care-l respinge.

b) dedublutul, care constituie o altă varietate a inadaptatului de factură superioară. Aceștia sunt eroii lui Camil Petrescu: George Demetru Ladima, Fred Vasilescu (*Patul lui Procust*), Ștefan Gheorghidiu (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*).

Intelectuali cu o conștiință dezvoltată capabilă de cunoaștere autentică, firi perspicace, inadaptații camilpetrescieni nu pot și nu vor să adere la realitatea burgheză, resping prejudecățile și încearcă să-și construiască un ideal al absolutului. Se produce o scindare între conștiința eroului și existența sa, care se manifestă printr-o „acțiune de reflectare adecvată a realității și alta de urmărire a unei realități construite chiar de conștiință” [3, p. 132]. Dar goana după adevărul absolut este o iluzie, care are menirea să-i salveze pe eroi de lumea comună.

Conflictul nu poate fi rezolvat de personaj, deoarece posibilitatea de detașare de realitatea care-l covârșește pe inadaptații lui Camil Petrescu nu există în mod practic și, în final, adâncindu-se tot mai mult în „lumea iluziei ideatice” [3, p. 133], el sfârșește „în dedublare și însingurare” [3, p. 133].

Rezumând cele spuse până acum, menționăm încă o dată că tipologia inadaptații pe care o propunem, e doar „în creion simplu” încă, urmând a fi studiată mai amplu.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Pompiliu Constantinescu. *Considerații asupra romanului românesc în Romanul românesc interbelic*, București, 1977 și Alfred Heinrich *Inadaptarea în literatura română în Peregrinările căutătorului de ideal. Alienare și inadaptare în literatură*, Timișoara, 1984
2. G. Ibrăileanu. *Scriitori și curente în Opere*, vol. II. Iași, 1972
3. A. Heinrich. *Peregrinările căutătorului de ideal*, Timișoara. 1984
4. V. Baraga. *Despre literatura în tranziție în Metaliteratură*, vol. 5, 2002
5. E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, București, 1997
6. G. Ionesi. *Inadaptații în romanul Patul lui Procust de Camil Petrescu în Metaliteratură*, vol. 4, 2001

#### **Galina Ionesi      Evoluția inadaptații în literatura română**

Inadaptații în literatura română descinde din personajul romantic, ambii dovedindu-se a fi, prin structura lor psihologică interioară, niște înstrăinați de societatea în care-și trăiesc existența. Romanticii, spirite nonconformiste în raport cu realitatea timpului în care trăiau, firi visătoare, însetate de frumos și plini de aspirații nobile, își găsesc refugiu prin evadarea într-o lume a lor, proprie, incompatibilă cu lumea burgheză, crudă și pragmatică.

Spre deosebire de literaturile europene, Romanticismul în literatura română se structurează pe deplin mult mai târziu, în deceniul al patrulea al sec. XIX și este reprezentat de o intelectualitate "angajată într-o luptă de emancipare națională" [1, p. 114], care, în perioada preroluționară, deși denunțând tragismul vieții, conștientizează rostul existenței umane și crede în "posibilitatea de înlăturare a răului" [1, p. 114]. În contextul acestei realități, în literatura noastră, despre o tematică a inadaptații încă nu se poate vorbi.

Romanticismul postpașoptist însă, deziluzionat de eșuarea încercărilor revoluționare, vădește un profund sentiment de nemulțumire față de modul de viață a societății contemporane. Primele semne de înstrăinare de lume a acestui tip de personaj se manifestă în dezaprobarea parvenirii sociale, cât și a strivirii individului de către noul mecanism social. Astfel "romanticul este primul personaj tipologic care formulează într-un mod clar și distinct trăsăturile inadaptații." [1, p. 25].

Inadaptatul de factură romantică este un dezamăgit și un însingurat, așa cum apare mai pregnant în proza lui Mihai Eminescu. Și Toma Nour, și Dionis întruchipează contradicția dintre setea de absolut, tendința spre un ideal ce nu poate fi atins în condiții terestre și lumea înstrăinată care îl îndepărtează permanent de acțiune. Inadaptarea eminesciană este tipul de inadaptare "filosofic - ontologică" [1, p. 38], deoarece personajele sale sunt antrenate în descifrarea sensului condiției umane. Chinuți de neputința de a-și realiza idealurile în limitele unei epoci dominate de pragmatism și platitudine, de nedorința și incapacitatea acestora de a discerne adevăratele valori, eroii eminescieni evadează în vis, și anume în imensitatea universului, învingând timpul și spațiul printr-o exacerbare transcendentală a propriului eu.

Ulterior, odată cu dezvoltarea capitalismului și, respectiv, a burgheziei, tipul inadaptatului în literatura română capătă contururi tot mai deslușite. Din sensibilitatea excesivă a inadaptatului eminescian își alimentează structura sufletească eroii lui Barbu Delavrancea, care, oscilând între revoltă și neputință, sunt niște învinși.

Inadaptatul din opera lui Delavrancea (*Liniștea*, *Bursierul*, *Irinel*, *Paraziții* etc.) este o ființă de o rară curățenie morală, un timid, care speră să înfrângă rutina vieții, dar neputând să se detașeze de "starea de apatie". [2, p. 139] Acest tip de inadaptat continuă apoi în creația literară a lui Alexandru Vlahuță, Ioan - Alex. Brătescu - Voinești, Mihail Sadoveanu, dar, subliniem în mod deosebit, el, spre deosebire de inadaptatul lui Eminescu, nu se înscrie în categoria tipului superior de inadaptabil, personajul în cauză rămânând a fi doar "un învins sentimental angrenat într-un conflict fatal cu realitatea." [1, p. 120] Eroul lui Vlahuță, Dan - din romanul cu același nume - este strivit de societatea în care, din anumite motive, nu se poate încadra. Inadaptarea lui Dan rezidă mai cu seamă în timiditatea și sensibilitatea lui excesivă care, de fapt, constituie o piedică în lupta pentru existență, scoțând la iveală o pregătire psihologică slabă pentru viață.

Romantici întârziați și sensitivi sunt și eroii inadaptabili ai lui Ioan - Alexandru Brătescu - Voinești. Dar Pană Trăsnea (*Pană Trăsnea Sfântul*) și Costache Udrescu (*Neamul Udreștilor*) se deosebesc în anumite privințe de inadaptabilii Andrei Răzescu (*În lumea dreptății*) și Niculăiță Minciună (*Niculăiță Minciună*). Primii - boieri cinstiți și păstrători de datini - reprezintă o clasă socială care, prin forța noilor circumstanțe social-istorice, este pe cale de dispariție și, firește, aceștia nu vor și nici nu se pot adapta unei realități care, practic, exclude modul lor de viață.

Andrei Răzescu și Niculăiță Minciună sunt învinși, psihologicește, de mediul social care le "respinge" calitățile deosebite, mult mai distincte, față de semenii lor. Prin aceștia, de fapt, Brătescu-Voinești insistă asupra ideii că "însușirile alese și virtuțile pot fi o cauză a nefericirii într-o societate în care defectele morale constituie premise ale succesului." [1, p. 127].

Problematica inadaptabilității nu-l lasă indiferent nici pe M. Sadoveanu, ai cărui eroi au trăsături similare cu personajele lui Vlahuță și Brătescu-Voinești. Și inadaptatul sadovenian este cel de la răspântie de veacuri, care, în virtutea unui soi de inerție interioară, dar și a unei doze de romantism desuet, nu se poate acomoda la realitatea nou-creată, pe care, de fapt, nici nu o cunoaște suficient. Protagonistii nuvelor *Floare ofilită*, *Însemnările lui Neculai Manea*, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, *Venea o moară pe Siret* etc. se înstrăinează de mediul lor, din cauza nostalgiei ce o nutresc pentru o viață idilică și, ca rezultat, sunt striviți, neobservați, de cotidian sau se resemnează cu starea de lucruri existentă, renunțând la orice formă de protest.

Un resemnat este și Zaharia Duhu din *Comoara regelui Dromichet*, prima parte a romanului *Aurul negru* de Cezar Petrescu. E necesar a menționa că prin Cezar Petrescu se înrădăcește în

literatura română tematica dezrădăcinatului, ca varietate a inadaptabilității. Autorul a fost preocupat în mod deosebit de soarta intelectualului în societatea capitalistă, de "drama omului cu carte care nu-și mai poate afla echilibrul, pierzându-și reazemul interior." [3, p. 211] Un dezrădăcinat este Radu Comșa, protagonistul romanului *Întunecare*, intelectual onest, inteligent, de obârșie rurală, care dorește cu tot dinadinsul să se afirme în lumea succesului social, dar declanșarea războiului îi schimbă radical destinul. Evoluția sa ulterioară îi revelează, lui însuși în primul rând, faptul că este un înstrăinat de mediul în care a vrut să se realizeze, acest sentiment fiind intensificat și de cicatricea de pe obraz. Eroul meditează profund asupra sensului vieții, asupra locului propriu în lume, dar nu găsește limpezire. Pe fundalul conflictelor sociale ale epocii românești postbelice se dezlănțuie drama lui Comșa, evenimentele aruncându-l dintr-o decepție în alta. Simțindu-se inutil, străin de toată lumea, chiar și de mediul său originar, eroul lui Cezar Petrescu se autonimicește, moartea fiind o unică modalitate de protest împotriva societății care-l respinge. Radu Comșa prefigurează categoria inadaptatului superior care va excela apoi, în creația lui Camil Petrescu.

Pe măsura evoluției prozei românești, se simțea necesitatea unui personaj care să întruchipeze o viziune problematizatoare asupra vieții. Modernizarea structurii romanului implică și modificarea concepției referitor la natura personajului literar, fapt care, în mod firesc, a avut influențe și asupra modalității de tratare a inadaptatului. Un exemplu concludent la acest capitol ni-l oferă Camil Petrescu. Și George D. Ladima (*Patul lui Procust*), și Ștefan Gheorghidiu (*Ultima noapte de dragoste...*) sunt ființe de o înaltă conștiință morală și capabile de cunoaștere autentică. Inadaptabili de factură superioară, ei nu pot să adere la realitatea burgheză, meschină și coruptă, care nu-i înțelege. Dar goana după adevărul absolut este doar o iluzie, care încearcă să-i salveze pe eroi de lumea comună. Conflictul nu poate fi rezolvat de personaj, deoarece posibilitatea de detașare de realitatea care-l obsedează pe eroul camilpetrescian nu există în mod practic. Personajele camilpetresciene suferă eșecul confruntării idealului cu realitatea obiectivă, constituind în cadrul tipologiei inadaptabilității din literatura română o varietate de alienați superiori.

#### Referințe bibliografice:

1. A. Heinrich, *Peregrinările căutătorului de ideal*, Timișoara, 1984.
2. A. Săndulescu, *Delavrancea*, București, 1964.
3. M. Gafița, *Cezar Petrescu*, București, 1963.

#### Aliona Grati    Magda Isanos între oglinzi

Un ochi prin care se poate privi lumea de dincolo este **oglinza**. Aceasta a constituit pentru imaginația omului din totdeauna un obiect predilect de seducție și nu putea să lipsească la o poetă, predispusă spre lichide, mai ales având ca precursor un excepțional valorificator ale semnificațiilor oglinzii ca M. Eminescu. Oglinda eminesciană, concepută ca spațiu de revelare a esențelor, a „sâmburelui lumii”, a increatului, de reactualizare perpetuă a momentului de instituire a ordinii cosmice [1. p. 76] continuă să capete în poezia Magdei Isanos și alte configurații

semantice influențate de poezia lui Baudelaire, cea simbolistă, și mai ales de creația lui Lucian Blaga.

Mai întâi de toate la Magda Isanos oglinda este **metafora operei** însăși. Această semnificație a oglinzii are circulație largă în literatura tuturor timpurilor, mai ales de la Renaștere încoace. Trecând peste etapa oglinzii mimetice Magda Isanos, după modelul poetic eminescian, concepe oglinzile ca pe mijloace, **instrumente de cunoaștere vizionară**, ce „par menite nu atât să restituie imaginea lumii fenomenale, cât să capteze „imaginea lumii în Idee” [1. p. 76]. Oglinda ei este un spațiu în care „este revelată nu aparența, ci natura ultimă, esența „incifrată” în formele accesibile privirii” [1. p. 195]. În apele oglinzii natura își descoperă narcisic, de parcă prima oară, esența paradisiacă: „Până când tot cerul nopții, aplecat / deasupra apei cu tezaure ca-n vis, / și-admiră frumusețea lui mirat / și pățimaș, întocmai ca Narcis.” (*Lacul*). La prima vedere se pare că avem în față un scenariu ontologic eminescian: geniul uman situat în centrul lumii pe care o cunoaște cu ajutorul oglinzilor magice. ”. Eul poetic (singura realitate) se situează între „cer” și „lac” ca între două oglinzi ale neantului, pe care vrea să-l descifreze și să-l cunoască și actul scrierii este privit ca o trans-scriere a ordinii universale revelate de oglindă. Se produce însă o mutație fundamentală în forma de cunoaștere. Eul cunoscător își pierde rolul de observator și se identifică cu obiectul cunoașterii devenind un element al lui. Într-un spațiu marcat oniric cerul își actualizează imaginea originară în oglinda lacului. Prin oglinzire spațiul mitic ia locul spațiului fizic. Dealtfel poemul ne avertizează chiar de la început (gest propriu basmelor folclorice) că subiectul lui este unul ireal: „În inima pădurilor bătrâne / spun basmele c-ar fi un mândru lac.” Eul poetic se identifică cu cerul recuperând împreună cu el paradisul pierdut. Însăși poeta mărturisește într-un alt poem: „Mereu cheltuindu-mă-n timpul bogat, / eu sunt ca un cer printre brazi.” (*Cine va cânta*). Să urmărim alt poem al ei „*Naufragiu*”, care prezintă o dovadă elocventă pentru susținerea afirmației de mai sus.

Ca cerul peste ape mă aplec  
peste sufletul meu singur și trudit,  
lumini și umbre ca-n oglindă trec  
și toate doar de tine-au povestit.

Basmul dragostei noastre nu l-a uitat  
apa cea stătătoare a inimii mele,  
Cum nu uită lacul nuferi c-a purtat,  
Sau, în zori, că noapte oglinzise stele.

Din adâncuri neștiute nici de mine, cheamă  
Sufletul imaginea pe care a scăldat-o  
Și tremură de bucurie și de teamă  
Văzând că nici o trăsătură n-a uitat-o.

Poemul începe cu o desfășurare paralelă a procesului de oglinzire la nivel de macro și microcosmos. Eul poetic se apleacă deasupra **sufletului-oglinză** asediat de obsesii. Printr-o operație a imaginației oglinda reproduce reflexele luminii astrale: lumini și umbre. Aici „în adâncurile neștiute” ale ființei aceste două universuri fuzionează: fapt sugerat prin subtila imagine

„basmul dragostei”. Un sondaj al sufletului-oglină făcut într-o atmosferă deosebită, de izolare și vis (în cazul poemului dat - „singurătate” și „trudă”) deschide posibilitatea transcenderii din timpul personal, a întoarcerii înapoi în timp și cunoașterea „imaginii” cosmice „pe care a scăldat-o” în trecut (timpul este sugerat de verbele *a purtat, oglindise, a scăldat*). Surprindem și aici gestul poetic caracteristic imaginarului poetei, de căutare a unui alt timp și spațiu, pe care M. Eliade l-a numit „comportament mitic” [2. p. 180]. Prin intermediul oglinzii poeta reactualizează trecutul fabulos, care în poezia ei va fi desemnat des prin emblema basmului. Oglinda face posibilă aplecarea asupra fenomenului originar al spiritualității noastre.

Acest scenariu ontologic îl întâlnim și în poemul cu titlul sugestiv „Între oglinzi”. Starea onirică e desemnată printr-o candelă aprinsă „anume”, luminile căreia „conturează” în oglinzi lumea „cealaltă”, ce se dovedește a fi „străvezie” uneori, alteori „cenușie”. Celui ce declanșează lumina în prezent, (la persoana întâia - eu aprind) i se deschid șapte porți (număr sacru) ale neantului. Ochiul ce „clipește” în lumile neantului este o variantă a oglinzii: „Ochiul meu, clipind, clipește / în atâtea lumi odată. Șapte uși s-au dat în lături...”. E evident că nu este vorba de un ochi real, ci de cel ce instituie viziunea („închis” dinafară ce „înăuntru se deșteaptă”). Prin el ființa cunoaște neființa divină, ce primește aici chip uneori de domni, alteori de doamne. Printr-o operație inversă neființa își examinează prin „ochelari” (și aceștia o variantă a oglinzii) ființa. Pe moment eul liric are revelația asemănării acestor două „oglinzi”: „ M-am întors țipând spre dânsul. / Cât cunoscut îmi pari, / vreau să te privesc în față, / domnule cu ochelari!..”. El se vede prins irevocabil între oglinzile morții (pe care o sfidează în mod hotărât prin cunoaștere) până să formeze cu ele un tot întreg...

Imaginea celui ce se reflectă într-o astfel de oglindă nu mai poate fi reală și nici individuală. Spre deosebire de poezii simboliste, la poeta noastră oglinda nu are menirea să reflecte numai obsesiile personale. Iată versurile finale ale poemului: „Candelă întârziată, / te-am aprins târziu anume, / să clipești doar pentru mine. / Tu clipești în ceea lume.”.

Aflat sub imperiul luminos al oglinzii, eul poetic devine impersonal – prin el începe să „vorbească” alte voci: „S-aprind-n oglindă lampă bătrână / cu picior și bonetă de-atlas- / și nu știu, eu povestesc, sau ea fără glas, / amândouă cuprinse-n lumină.” Se disting în mod evident două voci: cea auctorială și cea a „lămpii bătrâne”, a luminii eterne. Prin urmare în oglindă individualul se topește în cosmic. *Ea nu mai este simbolul conștiinței unui singur individ, ci a întregii făpturi umane formate de-a lungul secolelor și acumulate în materia cosmică.* Este un mod de concepere a oglinzii al Magdei Isanos format sub influența liricii lui Blaga, care s-a proclamat „adversar convins și deschis al individualismului” simbolist [3.p.49]. Noua atitudine culturală produsă în spațiul românesc și prin contribuția ideilor de subconștient cosmic ale lui L. Blaga modelează conceptul de poeticitate al Magdei Isanos. Într-o gândire în care omul este văzut ca un element al universului, oglinda relevă „Nu dilemele lui Narcis, ci pe acelea ale omului și ale existenței în genere” [3. p. 49]. Mesajul ei are un caracter transubiectiv, căci exprimă nu conștientul, ci materia atotcunoscătoare a subconștientului omenesc. Oglinda este deci **simbolul memoriei subconștiente**.

În zona oglinzii subconștientul se obiectivează în *fețe ale morții* sau *chipuri*. Aici eul poetic își contemplă multiplele manifestări ale lui. Iată explicația chipurilor din oglinzi, întâlnite de atâtea ori în poemele Magdei Isanos. În planul imagistic isanosian *chipurile* sunt niște străbuni: „Multe chipuri s-ascund în oglinzi, / obraji și mâini ca nuferii deschise, / străbat la suprafața



multor vise / străbunii mei cucernici și plăpânzi.” (*Multe chipuri*). Pe de o parte ele (chipurile) par a fi codurile „accesibile privirii” (repetăm sintagma Ioanei Petrescu, care ne pare foarte potrivită pentru a exprima această idee) ale obsesiilor feminine contradictorii (a se lua aminte că chipurile sunt de obicei femeii), ce domină conștiința poetică a autoarei noastre. Afirmatia nu pare deloc deplasată, dacă amintim de narcisismul feminin din *Herodiada* scriitorului simbolist Mallarme. Chipul în care Magda Isanos se recunoaște este tot o femeie, cel al „străbunei Sapho”, fapt remarcat de Mihai Cimpoi. Statutul chipurilor însă nu se rezumă numai la ce e feminin, ci întrunește reverberațiile spirituale a omului în genere. Oglinda în care se contemplă eul poetic va prezenta chipuri de zâne, dar și de îngeri, de doamne, dar și domni, chipul Maicii Domnului, dar și al lui Iisus Christos – cu toții locatari străbuni ai apei–suflet: „Vă simt retrăind în sângele meu laolaltă, / vă blestem, sunt mândră de voi și sufer prea mult- / moștenirea ce mi-ați lăsat-o e grea și-i bogată, / străbuni putreziți în țărâna Heladei, demult.” (*Străbunii*).

O astfel de oglindă oferă nenumărate posibilități creative. Vom descoperi în poemul despre care am vorbit mai sus (*Naufragiu*) și scenariul baudelairean al dialogului dintre sensibilitate și conștiință, despre care vorbește Matei Călinescu, când analizează poemul artistului francez „La mort des amants” [3. p. 36]. În „oglinzile gemene” (cea a conștiinței individului și cea a spiritului universal) se contemplă „fatele minunate” (iubirea întru frumos) ale inimii (simbolul sensibilității). Într-o clipă întunecată de moarte, oglinda va înzestra „ștersele răsfrângeri” ale „flăcărilor moarte” cu o nouă lumină a frumosului pur. În poemul Magdei Isanos „inima” (simbol al sensibilității) conține deja ca un dat apa statică a începutului și este o particulă din frumosul absolut căzută în contingent. Sensul de consistență ideală a sensibilității o poartă și imaginea „basmul dragostei noastre). Pentru a fi mai convingătoare, poeta adaugă comparația: „cum nu uită lacul nuferi c-a purtat, / sau, în zori, că noaptea oglinzise stele.” În oglinda-conștiință acest dat se desfășoară în toată amploarea, căci „nici o trăsătură n-a uitat-o”. Imaginea recuperată de oglinda-conștiință provoacă emoții contrare: „bucurie” și „teamă”. Poemul urmărește itinerarul imaginar al cunoașterii intuitive a frumosului și dezvăluie izvorul receptării artistice.

Oglinda în imaginarul poetei este, nu în ultimul rând, un **simbol al purității**. Oglinzile-ochi „limpezi” ale frumuseții „cântate” de Baudelaire au capacitatea să purifice realitatea transformând-o în imagini ale eternității: „ Oglinzi în care totul mult mai frumos se-așterne: / Adâncii mei ochi limpezi, plini de lumini eterne. [4. p. 53]. Și Magdei Isanos oglinzile îi dau revelația frumuseții dintâi a lumii. Lumea văzută în oglindă se apropie de cerul platonician - zona a frumosului absolut: ”Vreau să descopăr lumea, niciodată / n-am crezut cum spun poezii, că-i frumoasă. / Însă astăzi, cu lumina pieptănată, dimineața mi-a intrat în casă.../ Cu picioare goale ea pășea, / În oglindă răsuna cristalul, / dimineața strămutase balul / fetelor – lumini în casa mea.” (*Dimineața*). Poeta preia ideea într-un plan imagistic original. Dimineața „cu lumina pieptănată” (sugerând probabil realitatea ordonată) intrând în oglindă se contopește cu lumina astrală înghețată (a cărei elemente sunt oglinda și cristalul) și se răsfrânge într-un joc de lumini fluide, halucinante. Oglinda conține proiecția frumuseții însăși, dorită cu atâta ardoare de poetă.

Oglinda Magdei Isanos este chemată să exprime imagini dintr-o dimensiune divină, pașnică și calmantă. Este doar o latură a magiei ei, căci transmite și sentimente departe de a fi liniștitoare: frică, angoasă, suferință: „De oglinzi mă tem și acum. / Este înlăuntrul lor ca un fum, / care noaptea se –întinde-n odaie, / mai ales când e luna-n văpaie. / Se deschide-n oglindă o poartă / spre năsture ce lume moartă;” Respectiv, chipurile din oglindă sunt proiecții ale stării de dispoziție

a celui ce se oglindește: „Foarte mulți oameni se-neacă-n oglinzi, / femei palide, prunci suferinzi / s-ableacă-așa și se privesc spre seară- / puterea lor îi soarbe și-i omoară.” Sfârșitul poemului ne descoperă pe cel ce-și contemplant imaginea teribilă : „Însă noi, când intrăm în odaie / luna cuprinsă-n veștedă văpaie, / acoperim ciudatele oglinzi: / suntem poeți și suntem suferinzi.” (*Oglinzi*). Conștiința morții inevitabile provoacă suferința eroului liric isanoscian relevată printr-un spectacol imaginar terifiant: „duhuri fără pace, vâpăi, / jucau peste tot în odăi. / Hohoteau, s-ascundeau în oglinzi. / Atunci te rugam să-aprinzi / și pentru mine-o stea, o lumină. / statornică, pământească nădejde, vină! / Dar nu venea. O umbră prin unghere /se furișă c-un pas tăcut, și lângă / picioarele patului meu aștepta, nătângă, / sufletul meu să mi-l poată cere.” (*La-nceput, prin ferestre deschise*). Oglinda va sta mereu ca o amintire a perisabilității vieții pământești, ce este doar o iluzie: „Se deschide-n oglindă o poartă / spre nu știi ce lume moartă; / și ca un clopot sună, strălucește / iluzia care mereu pândește.” (*Oglinzi*).

În imaginarul Magdei Isanos semnificațiile oglinzii le are și fântâna. Ea este o *oglinză adâncă*, în care eroul liric caută „tainele ascunse tuturor” în sens blagian. O oglindă-ochi este fereastra, simbol de o frecvență apreciată în textul poetic isanoscian. Ochiul deposedat de privire, ochiul eului, ce constituie o bucată din infinitatea apelor statice, localizat în inima omului, devine transparent - „fereastră”, „sticlă”. **Apa-fereastră** este deci ochiul eului ce privește neantul, imaginile ce transpun din ea sunt fețe ale morții, care la rândul lor îl privesc: „La-nceput, prin ferestre deschise, / fel și chip de nădejdi îmi veneau și vise, / Eram ca o turlă înconjurată de porumbei, / mereu cercetată de îngerii mei.” (*La-nceput prin ferestre deschise*). Oglindă este până și aerul prin care eul poetic își restituie starea copilăriei: „Mă scald în zi ca un copil în râu” (*Mă scald în zi*).

Oglinda este unul din simbolurile centrale ale poeziei Magdei Isanos. Dat fiind faptul că, în concepția poetei, oglinda este metafora operei însăși, felul în care este exploatat simbolul dezvăluie conceptul de poeticitate al ei. Magda Isanos se numără printre cei ce consideră poezia un subtil instrument de cunoaștere. Poezia-oglinză isanosciană nu are menirea să „oglindească” realitatea, ci s-o creeze după legile raționamentului artistic instituite de subconștient. Oglinzile ei fac posibilă cunoașterea vizionară a straturilor abisale ale ființei. Fiind de esență primordială, oglinda poetei nu reflectă un individ, ci destin cosmic. Astfel oglinda poetei este una esențializatoare și-l include pe cel ce se contemplant în ea. Aici ființa umană se vede înrudită cu toate lucrurile ce o înconjoară și deci un element al universului.

#### Referințe bibliografice:

1. Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Cluj-Napoca, 1989.
2. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, 1978.
3. Matei Călinescu, *Eseuri critice*, București, 1967.
4. Charles Baudelaire, *Florile răului*, Chișinău, 1998.

**Viorica Zaharia-Stamati** *Dans în trei: depășirea tiparelor prozei lirice tradiționaliste*

Apărute la numai câțiva ani de la debutul din 1965, *Trei proze* ale lui Vlad Ioviță se caracterizează printr-o abordare temerară a tehnicilor narrative moderne și printr-o desprindere ireversibilă de modurile de evocare tradiționale. Însuși autorul afirmă că formula lirică a nuvelor de început este «statică și contemplativă» și nu stimulează «reflectarea dinamică a lumii, acuitatea caracterului», «afirmarea polifonismului, a capacității de a vedea lucrurile din mai multe puncte de vedere» [1, p. 10].

Opera care marchează depășirea tiparelor tradiționale ale realismului liric și accederea spre formulele narațiunii moderne în activitatea autorului este nuvela *Dans în trei*.

Deși s-a afirmat că această nuvelă nu este lipsită de unele carențe (și plătește tribut insuficienței epice), tocmai datorită utilizării fluxului conștiinței ea este primul pas serios al lui Vlad Ioviță către o narațiune complexă de tip psihologic. Cu *Dans în trei* se resimte din plin ochiul pătrunzător al prozatorului autentic, puterea de a pune faptele în perspectivă epică.

Maniheismul prozei anilor cincizeci, care cerea prezentarea personajelor “corecte” și “exemplare”, își pierde „autoritatea” normativă. Mai mulți autori ai generației din care făcea parte și Vlad Ioviță sînt din ce în ce mai interesați de situațiile ce se abat de la “regula” simplificatoare a realismului socialist, de la principiile care excludeau tocmai ceea ce era fundamental pentru literatură: individualul, ireductibilul din om. Referirea la “cazuri”, predilecția pentru personajele bizare și stranii în proza lui Ioviță reprezintă o încercare de negație a modelelor epice proletcultiste.

Întâlnim în nuvela *Dans în trei* o discontinuitate voită, o rupere sistematică a cronologiei reale, o confuzie deliberată între real și imaginar -toate cu efectul de a ține cititorul într-o stare de alertă și de a-l forța să participe la un complicat joc narativ:

“Mergeam printre blocuri, printr-un labirint de blocuri; blocuri-la stînga, blocuri-la dreapta; blocuri-în urmă și în față-blocuri...

[...] Și noaptea era fără lună, fără stele, și felinarele nu ardeau și eu nu-mi auzeam pașii în noapte, pe asfalt.

[...]...Zi-i bună ziua! Îmi spuneam, simțind că trec pe lângă vreo unul. Nu-l vedeam. Umblam pe coridoarele școlii cu capul plecat ca și cum m-aș fi temut să nu-mi cadă ceva de sus în cap: vreun tablou, vreo fotografie.

[...]“Ia te uită, plînge”- se va mira dumnealui sau dumneaei, văzând că-ți ascunzi ochii și va întinde mâna să te netezească pe cap [...].”

Un exercițiu experimental, adevărat repertuar („în premieră” pentru literatura din Basarabia) al tehnicilor moderne, nuvela se caracterizează prin dezvoltarea corelată a personajului și a timpului, prin fragmentarea narațiunii și realizarea unei continuități exclusiv la nivelul scriiturii. Scriitura, la rîndul ei, „suveranizată”, înghite ficțiunea, omogenizând semnificațiile într-o pastă a ambiguității depline.

Renunțarea la cronologia lineară este completată de încercarea de a introduce în narațiune, după sugestii luate din cinematografie, mai multe planuri de percepție și mai multe schimbări ale perspectivei narrative. Iată un exemplu concludent:

“Mama murise în primăvară încă. De dor, - spunea tata, - de dorul lui Nani, murise ”.”Omul nu poate muri de dor ,”- îi spuneau vecinii. “ Se vede că poate”, - spunea tata și le întorcea spatele. Lor și nouă de la o vreme, deși noi, eu și sără-mea Nina, pomeneam de mama tot mai rar, ca să nu-l necăjim. Asta îl amăra și mai tare, însă. Îl făcea bănuitor și-l înstrăina de noi. Uneori tăcea zile întregi. Tăcea și se topea ca o lumânare.

Fusese un bărbat zdravăn. Un munte de bărbat fusese. Dar după ce se întorsese din război și o văzuse pe Nina, rămase pe gânduri și începuse să se stingă. I se părea că soră-mea nu-i seamănă lui, ci cu totul altcuiva, și anume lui Nani Aleonicăi.

- Nu fi zălud, - râdea mama, - cum poate să-i semene lui Nani, dacă Nani ăi mort din 39?[...]

- Nu știi dacă mortul e mort ,- se înfuria tata.

- Cum nu știi, dacă l-ai ucis chiar tu ,ori ți-ai lăsat mintea pe front nebunule ?- îi arunca mama în obraz.

Și atunci tata sărea de la masă, apuca funia, o uda în cada cu apă și începea să bată în mama...

O bătuse până ce-o stâlcise”.

*Dans în trei* e o nuvelă care include elemente autobiografice, transfigurate alegoric în imaginea evocatoare a anilor de formație a personalității artistice a eroului –narrator Hadibadi. Nuvela se dezvoltă pe temeliile unei scheme epice complexe. Textul include cu ingeniositate o perspectivă narativă cu un plus de autenticitate a faptelor, dezvăluind concomitent și aventura zilnică a vieții sentimentale a unor oameni neobișnuiți, ”suciți”.

De aici putem afirma că în *Dans în trei* avem nu doar un singur personaj-narrator privilegiat ci, de fapt, patru voci narrative aflate pe picior de egalitate. Lui Hadibadi i se alătură Grig, Magdalena și Nic-Nic. Nici unul dintre cei patru naratori-personaje nu afirmă că lucrurile stau așa și nu altfel. Vlad Ioviță se încadrează perfect prozei polifonice moderne prin utilizarea punctelor de vedere diferite asupra unuia și aceluiași obiect sau eveniment epic povestit, tehnică ce contribuie la înnoirea formulărilor narrative ale prozei basarabene.

Farmecul și complexitatea nuvelei rezidă deci nu în structura evenimentială propriu-zisă, ci în ceea ce ni se sugerează: adevărul nu aparține unui singur personaj. El este risipit între personajele-naratori și se coagulează din suma adevărilor, pe măsură ce toți naratorii iau cuvântul.

Preocupat mai ales de lumea interioară dilematică a unei tinereți incipiente, prozatorul se dezvoltă drept un analist al sufletului nehotărât, al spiritului difuz propriu perioadei de formare și maturizare a individului, manifestându-se în ambianța sufocantă a societății contemporane lui. Dramele personajelor sale „ciudate” sînt provocate de aspirația spre fericirea în dragoste, dar, mai ales, de reușita sau eșecul idealul profesional prin confruntarea cu egoismul, meschinăria sau lipsa de talent și imaginație a semenilor din jur. “Ceea ce n-a putut realiza Hadibadi în arta coregrafică (sinteza mult râvnită dintre “sudaore” și inspirație) va fi încercată, într-un efort disperat al autoafirmării, pe tărâm pedagogic. Visul nu se anulează cu totul, ci se amână: ”Voi avea o clasă, clasa întâia... Prima lecție... Voi începe astfel...”; nu e o metamorfoză, ci o depășire a condiției sale...”[1, p. 13].

În spiritul prozei moderne de analiză, Ioviță recurge la abordarea intrigii evenimentiale cu scopul de a reliefa ritmul interior al subiectivității personajelor sale. Ordinea cronologică a acțiunilor și faptelor fiind deteriorată, asistăm la o dispersare a timpului obiectiv, exterior conștiinței în “convenția pură” a lui Henri Bergson [2, p. 11].

Timpul subiectiv determinat de fluctuațiile memoriei, înregistrate cu fidelitate de eroul-narrator Hadibadi, face uz în nuvelă de imperfectul indicativului. În cadrul prozei de analiză imperfectul apare ca timp al monologului și ia, de obicei, forma persoanei I, evocând trăirile individuale ale eroului narator. Imperfectul utilizat de autor are valoare evocatoare și impune o desfășurare relativ lentă a dramei, contribuie la crearea unei atmosfere de familiaritate și continuitate. De asemenea,

aduce în prim-plan valoarea aspectuală a evenimentelor, prin care se relevă aspecte memorabile din viața personajului:

“Mergeam printre blocuri, printr-un labirint de blocuri...

[...] Și noaptea era fără lună, fără stele, și felinarele nu ardeau și eu nu-mi auzeam pașii în noapte pe asfalt.

[...] Și ploaia răpăia monoton. O vedeam cu ochii închiși: dungi albe, raze de lumină, de mângâiere. Mă scăldam în ploaie[...]. Și-mi era bine.

...Se făcea că mă aflu undeva departe. Pe o luncă verde brodată cu flori...”

Rememorările eroului-narotor întrerup „inopinant” cursul evenimentelor prezente. Nu este vorba de nesfârșite peregrinări printr-un trecut incert, deoarece imaginile realizate în maniera flash-ului, creează o narațiune plină de concretețe și elocvență. Utilizarea imperfectului este menită să aducă în prim-planul povestirii trăirile protagonistului. Frecvența revenire a imperfectului în nuvelă denotă atât o interiorizare a perspectivei narative, cât și o voită suprimare a laturii evenimentiale.

Găsim aici o percepție fragmentaristă a spectacolului existențial, neanimată de aspirația cuprinderii marilor ansambluri, de vocația perspectivelor totale și a construcțiilor impunătoare. Este aceasta doar o insuficiență epică [3, p. 101]? Mai degrabă, credem, la mijloc e o formulă artistică plină de interes, accentuată de buna stăpânire a tehnicilor prozei de analiză moderne.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Mihai Cimpoi, *Friguri*. Chișinău, 1985.
2. Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, Iași, 1992.
3. Alexandru Burlacu, *Critica în labirint*, Chișinău, 1997.

profil literar

#### **Pantelimon Sauca      Măiestria artei narative a lui Ion Creangă**

Despre caracterul popular al operei lui I. Creangă, despre originalitatea ei tematică și maniera individuală de povestitor, despre arta lui narativă s-au scris numeroase studii, care au urmărit laolaltă scopul stabilirii valorii artistice și locul operei literare a marelui scriitor în contextul literaturii naționale și universale. De la bun început se cere menționat faptul, că Ion Creangă s-a impus în ciuda multor tendințe de imitare sau pastişare a stilului crengian. Creangă s-a impus nu numai prin

tematica sa general-umană, dar și prin maniera lui artistică de factură populară, alimentată în mare măsură de înțelepciunea poporului, de talentul înnăscut al scriitorului.

“Este bine cunoscut faptul, scrie academicianul N. Iorga, că I. Creangă n-a fost un scriitor de profesie, n-a cunoscut și n-a căutat să cunoască izvoare literare străine, ci a fost lansat în circuitul literar național și universal de bogata creație orală prin harul și talentul înnăscut, descoperit de marele lui prieten Mihai Eminescu”. Opera lui Creangă, menționează în continuare N. Iorga, care nu e tocmai mare cum se întâmplă într-o țară, unde omul de litere nu există ca profesie, e foarte interesantă pentru cercetătorul și criticul literar obișnuit să explice pe un scriitor, determinând și înrâuririle, la care a fost supus, dar se arată și cât de original este el și cât de neînprumutat se impune opera sa.

În unele studii, ca cele ale lui Jean Butier sau M. Apostolescu s-au făcut încercări de a-l asemăna pe Creangă cu marii povestitori europeni Rabelais, Perrault, Andersen, Frații Grim, avându-se în vedere nu numai maniera lui de povestitor popular, dar și încărcătura umoristică și satirică, cadența ritmului interior, bogăția paremiologică. Ferit de influențe străine, pe care nici nu le-a cunoscut, ci le-a recreat într-o manieră proprie, imprimându-le și concepții bine determinate întru satirizarea viciilor sociale și a metehnelor umane. Vorbind de originalitatea artei narative a lui Creangă, se cer menționate nu numai izvoarele populare, dar și forța creatoare artistică, asigurată de talentul de a imprima textului povestit o muzicalitate interioară, însoțită de un ritm cadențat al dialogurilor, de o plăcere de a conversa și a povesti. În mai multe studii asupra operei lui Creangă s-a menționat, că principala trăsătură a artei narative a povestitorului nu ține numai de tehnica individuală narativă, bazată pe un fel de înscenare a textului, dar și pe o aleasă pricepere de a prezenta lucrurile într-o formă veselă, atractivă, folosind umorul, ironia nu numai în scopul caracterizării eroilor săi, ci și a lui însuși. Este interesantă în această privință și autoprezentarea lui din “Amintiri...”: - “Ia, am fost și eu un boț cu ochi...o bucată de humă însuflețită din Humulești, care n-am fost nici frumos până la 20 de ani, nici cuminte până la 30 și nici bogat până la 40 nu m-am făcut. Dar și sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de când sunt, niciodată n-am fost”.

Și umorul și satira sunt o parte componentă a stilului artistic al scriitorului, un mijloc de scoatere în vileag a laturilor negative ale vieții sau ale personajelor, precum sunt lăcomia, lenevia, viclenia, fățarnicia, prostia omenească și alte cusururi, dar și nedreptățile sociale, pe care le-a reflectat și în povești, povestiri, dar și în *Amintiri*. Umorul, râsul la Creangă, remarcă Z. Dumitrescu-Bușulenga, izvorăște din 2 surse: una din ele constă în comicul personajelor, pe care povestitorul le mânuiește, cum mânuiește rapsodul păpușele, cealaltă sursă constă în specificul talentului de povestitor, care-și dezvăluie talentul cu mul umor și ironie. Creangă nu urmărește scopul de a crea portretele fizice sau morale ale eroilor săi cu instrumente umoristice, ci îi lasă pe fiecare să se autopezinte prin faptele și vorbele lor, însoțite doar pe ici-colo de câte un mic comentariu hazliu. Iată, bunăoară, cum îl prezintă pe părintele Popa Duhu, care pe lângă alte slăbiciuni mai avea și darul suptului: - “Din tinerețile mele, multe oale și ulcele se luptă cu mine, dar și mai multe păhărele, câte stele pe ceriu...”. Umorul și satira, întinsă până la sarcasm sunt proprii pentru multe scene și personaje din *Amintiri* și povești, precum sunt fețele bisericești sau eroii fantastici din *Povestea lui Harap-Alb*; privite în genere aceste calități ele constituie un element compozițional al stilului scriitorului.

De rând cu umorul, satira, ironia, un loc de seamă în arta lui Creangă îi revine și limbajului artistic, care contribuie la redarea coloritului local și a psihologiei personajelor. Într-un limbaj

vorbește, bunăoară, părintele Ion Humuleșteanu sau boierul hapsân și în alt limbaj vorbește omul simplu de la țară sau părinții lui Nică. “Ești acum la ceaslov, zice părintele, și mâne-poimâne ai să treci la psaltire, care este cheia tuturor învățăturilor, și mai știi cum vine vremea... poate te faci și popă”. Ori iată replica lui Ștefan a Petrei: “- ... numaidecât popă! Auzi măi! Nu-l vezi că-i o tigoare de băiet, cobăit și leneș de n-are pereche...”. Ori: “- Dar ce nevoie mare este să înțelegi și tu, mojicule, zise boierul. Tacă-ți leoarba, dac-ai venit aici...”.

S-a remarcat, în mai multe rânduri, că Ion Creangă n-a avut cultura estetică a unor scriitori consacrați, el n-a practicat stilul livresc, ci s-a folosit de stilul oral al poporului cu toată bogăția lui de proverbe, zicători, expresii tipice populare de felul: “Nu aduce anul, ce aduce ceasul”; “Pielea rea și răpănoasă, ori o bate, ori o lasă”; “Osândi-v-ar Dumnezeu să vă osândească”; “Ba să-și pună pofta-n cui”; “Și să nu uit vorba”; “Aracan de mine și de mine” și multe altele.

Referindu-se la bogăția și varietatea limbajului artistic al lui Creangă, istoricul literar C. Ciopraga ține să sublinieze o trăsătură specifică pentru stilul marelui humuleștean: “- Creangă povestește cu deosebită plăcere, devorat de prezentarea cât mai vie, tinzând să varieze tonalitatea după necesitățile scenice; când naiv-copilăros, când ironic-mușcător, când moralist...”. Ca un reușit portretist și analist, Creangă niciodată n-a urmărit scopul de a prezenta rețete etice sau morale, ele totdeauna reieșeau din preceptele populare despre bine și rău, folosindu-se de modul lor de judecată și de limbajul specific. Deși registrul verbal a lui Creangă cuprinde o bogată coloratură de mijloace expresive, el privește de fiecare dată pe cele mai caracteristice pentru descrierea anumitor situații sau personaje. Iată cum redă autorul scena cu smântânitul oalelor: “- Poate c-au luat strigoaicele mana de la vaci, mămucăi, zice Nică cu nevinovățire prefăcută;

- Doamne, prinde-l voi pe strigoiiu celă odată, zise mama, știind cine-i vinovatul”. Ori scena ospățului nurorilor din povestea *Soacra cu trei nurori*: “- Ș-apoi de ce nu m-ați sculat? Mânca-v-ar ciurma să vă mănânce! – D-apoi dă, mămucă, fetele acestea au spus că ai un ochi la spate și vezi totul...”

În mai multe referințe asupra stilului lui Creangă s-a spus, că autorul a folosit cu iscusință numeroase ticuri verbale, cimilituri de prin părțile Humuleștilor pentru a reda felul de a vorbi al poporului, dar și pentru a caracteriza coloritul epocii sau natura psihologică a eroilor: “- La calic slujești, calic rămâi”; “Fă-mă, Doamne, val de tei și m-aruncă între femei”; “Nici toate-ale doftorului, nici toate-a duhovnicului”; “De ce petreci, de ce-ai mai petrece!”.

Încercând o recapitulare a artei narative a lui Ion Creangă, s-ar putea constata că tehnica scrisului crengian se bazează, în primul rând, pe oralitatea populară, pe bogăția paremiologică, pe utilizarea dialogului ca mijloc de dinamizare a narațiunii. În al doilea rând se cere menționat discursul în direct monologul interior, prin care autorul își prezintă atitudinea față de situații și personaje.

Originalitatea manierei scriitoricești a lui Creangă s-a impus în procesul literar național și universal nu numai prin oralitate și expresivitate populară, dar și prin talentul lui de a ridica pe pedestalul artei literare bogăția culturii orale a poporului său. Aceste și alte calități ale măiestriei artistice a lui Creangă s-au bucurat de o înaltă apreciere și din partea lui M. Sadoveanu, iar despre arta narativă a acestora laolaltă cuvinte de justă apreciere a spus G. Ibrăileanu: “- Creangă și Sadoveanu reprezintă în literatura noastră maximum de românism. Nici un scriitor nu se poate compara cu ei din punct de vedere al subiectelor, al vieții, legate de operă, al sentimentului ori atitudinii și al limbii”.

### Referințe bibliografice:

1. Z. Dumitrescu-Buşulenga. *Ion Creangă*, București, 1966
2. I. Tohăneanu. *Stilul artistic a lui Ion Creangă*, București, 1969
3. C. Ciopraga. *Portrete și reflecții literare*, București, 1967
4. Gh. Bulgăr. *Sadoveanu despre stilul artistic al lui Creangă*, *Limba și literatura*, XII, 1966, pag. 295-302
5. Ion Creangă. *Destinul unul clasic*, Culegere de articole, București, 1990

Lilia Lupașcu *Hierofanii* sau manifestarea sacralului în  
literatura fantastică a lui Mircea Eliade

În raport cu literatura fantastică din secolul XX și, în mare parte, cu teoria fantasticului, Mircea Eliade face un caz aparte în literatura română. Deși nu a definit exact natura fantasticului său, pronunțându-se uneori contradictoriu vizavi de fenomen, rămânem de părerea, vehiculată de majoritatea exegeților eliadieni, că proza fantastică a redutabilului istoric al religiilor este în dependență de teoria sa asupra omului modern și, în genere, de ideile sale privitoare la simbolismul arhaic antropocosmic.

Nu ne propunem să reconstituim aici toate ideile lui Eliade în acest domeniu, câteva precizări fiind totuși utile, pentru că antropologia religioasă pe care o fundamentează Eliade dă o idee și despre scenariul epic și simbolurile din proza sa. Acestea sunt în legătură directă cu gândirea lui Eliade despre *omul religios* și despre *scenariul mitico-ritualic*, pe care omul profan îl repetă și de care involuntar se lasă purtat într-o lume din care *Dumnezeu s-a retras*.

Nostalgia aceluia *homo religiosus* – arhetipul omului care se deschide misterului cosmic – creează un simbol pentru fiecare eveniment petrecut *in illo tempore*: eveniment care se repetă punctual în propria sa existență. Deschiderea spre marele cosmos implică o **hierofanie** care face din omul însuși un simbol.

Termenul *hierofanie*, lansat de Mircea Eliade, este propus “pentru a reda manifestarea sacralului”; acesta “nu exprimă decât ceea ce este implicat în conținutul lui etimologic, anume faptul că *ceva sacru ni se arată*” [1, p. 13].

Din punctul de vedere al structurii sale, manifestarea sacralului este “mereu același act misterios: manifestarea a ceva “cu totul altfel”, a unei realități care nu aparține “naturalului” și “profanului” nostru” [1, p. 13]. Elementul misterios rezidă în faptul că sacralul se manifestă; acest element constituie natura *sui-generis* a oricărei hierofanii percepute de omul religios. Or, “*homo religiosus* crede întotdeauna că există o realitate absolută, sacralul, care transcende lumea aceasta, dar care se manifestă în ea și, astfel, o sanctifică și o face reală” [1, p. 173].

Situată în perspectiva omului religios, orice *hierofanie* exercită un rol de mediere, deoarece îi permite omului să ia contact cu sacralul. În legătură cu aceasta, Eliade a studiat mai ales funcția simbolului, a mitului și a ritului.

Când este vorba de antropologia lui Mircea Eliade, totul oscilează în jurul mitului, acesta devenind un adevărat “centru”, acel “punct fix” absolut al cercetărilor sale. De altfel, în toate studiile



savantului vom urmări tendința de interpretare, nuanțare a relației dintre om și mit, impunându-se ideea de sacralitate a omului. Potrivit lui Eliade, *omul primordial* și-a creat modele mitice și a trăit în funcție de un scenariu mitico-ritualic, care n-a dispărut și rămâne să se manifeste, dar camuflat, în societățile moderne. De fapt, continuă să existe și să opereze o *mitologie camuflată* (termen preferat de Eliade), un sistem de **semne**, de **hierofanii**, care întâmpină pe omul areligios din lumea desacralizată. Ca urmare, Eliade găsește că “pentru marea majoritate a indivizilor care nu participă la o experiență religioasă autentică, comportamentul mitic se lasă descifrat nu numai în activitatea inconștientă a psihicului (vise, fantezii, nostalgii etc.), dar și în distracțiile lor” [2, p. 31]. Distracția prin excelență a omului modern, în viziunea lui Eliade, este **lectura**, care “poate chiar mai mult decât spectacolul, obține o rupere a duratei și în același timp o “ieșire din timp” sau lectura “permite iluzia unei stăpâniri a timpului în care putem bănuși o secretă dorință de a se sustrage devenirii implacabile care duce spre moarte” [2, p. 30].

Totodată, Eliade pune și problema “morții lui Dumnezeu” și a teologiei bazate, după Nietzsche, pe moartea lui Dumnezeu. Convingerea lui este că, deși omul modern a uitat religia, sacrul continuă să supraviețuiască în inconștientul său. Bunăoară, în studiul *Permanența sacrului în arta contemporană*, Eliade proiectează o teorie interesantă despre cele două *căderi* ale omului în istorie. Prima este desigur cea biblică, bine cunoscută. A doua cădere s-a produs atunci când Dumnezeu a murit sau, supărat, s-a retras din lume, despărțindu-se de creația sa: “După a doua cădere (corespunzând morții lui Dumnezeu anunțată de Nietzsche) omul modern a pierdut posibilitatea de a trăi sacrul la nivelul conștiinței, dar el continuă a fi hrănit și orientat de inconștientul său. Și, așa cum anumiți psihologi ne amintesc mereu, inconștientul este religios, în sensul că este constituit din pulsioni și figuri încărcate de sacralitate” [3, p. 155]. În termenii lui Eliade, aceste pulsioni și figuri încărcate de sacralitate (arhetipurile lui Jung) sunt *miturile*. Concluzia este că omul se poate ridica și din aceasta a doua *cădere* a sa, căci are de partea sa miturile, visele, nostalgiile etc. Omului modern natura îi face neîncetat *semne*. Ele pot fi descoperite și dezlegate, spre exemplu, printr-o operație de magie, așa cum face Andronic în *Șarpele* și cum fac înțelepții bengalezi din “ciclul indian”. Eliade tinde să redefiniească omul modern în funcție nu numai de ceea ce se vede, dar și în raport cu ceea ce omul *a uitat* și anume că el este moștenitorul legitim al unei mari experiențe spirituale (cea a omului primordial) și că el este purtător de mituri.

În altă ordine de idei, Ioan Petru Culianu, discipolul lui Eliade, susține, în afara oricărei îndoieli, că Eliade a încercat să descrie în operele sale istorico-religioase o “situație “ în lume identică aceleia pe care-și propusese s-o descrie ca scriitor: “Omul prozei eliadiene trăiește în perspectiva misterului, a unui mister, pe de o parte, fără calificări – și pe de alta, descalificat de istorie. Această “descalificare a misterului” împiedică posibilitatea unei întâlniri definitive, a unei “clarificări cu sacrul”, pentru care personajul are o intensă nostalgie. Și cu toate acestea, istoria însăși se însărcinează să-i furnizeze dovezi, întâlniri, infinite ocazii cu semnificații ambigue. Fiecare dintre aceste “întâlniri” ar putea fi o hierofanie, dar orice hierofanie este irecognoscibilă” [4, p. 84].

Trebuie să recunoaștem că una din obsesiile lui Eliade ține de *irecognoscibilitatea miracolului* sau *teoria camuflării sacrului în profan*, decisivă pentru întreaga creație a savantului și scriitorului. Or, discipolul lui Eliade vrea să ne sugereze că literatura mitografului român (de altfel, lui I. P. Culianu îi place să-l numească mistagog) tinde să-și asume angajamentul sacrului camuflat în istorie. De aici decurge funcția inițiativă și recuperatoare a narațiunii mitice imaginate de Eliade: să reveleze

omului, care *a uitat*, originile lui mitice și noblețea lui pierdută. Cât de mediocră i-ar fi condiția, omul modern este un *puriător de semne* și are șansa unei inițieri spre și în sacralitatea lui.

Scrierile lui Mircea Eliade din perioada postbelică (*Un om mare, Douăsprezece mii de capete de vite, La Țigănci, Pe strada Mântuleasa, Ghicitor în pietre* etc.), cu o formulă epică nu cu totul diferită de cea din “ciclul indian” (*Șarpele, Noaptea la Serampore, Secretul doctorului Honigberger*), alcătuiesc o “arhitectură” de semne care apar și dispar ritualic. Personajului comun i se întâmplă totdeauna “ceva” (“o încurcătură teribilă”) ce-l duce în alt loc și în alt timp. În limbajul savantului Eliade acest “ceva” ar constitui poate o *formă de hierofanie*. Manifestarea acestui “ceva” marchează destinul personajului, schimbând sensul unei existențe de regulă mediocră. Este *proba inițiativă* (prin intermediul diverselor hierofanii) pe care eroul o trăiește fără să-și dea seama. El înțelege că se întâmplă ceva cu el, dar nu cunoaște ce anume, nu înțelege până la capăt. Eroul lui Eliade din proza postbelică nu are atât sentimentul fantasticului, cât mai ales sentimentul unei teribile încurcături din care nu mai poate ieși, ca învățătorul Fărâmbă (*Pe strada Mântuleasa*) sau profesorul Gavrilesco (*La Țigănci*). Ca urmare, cititorul se încarcă de semne, pe măsură ce le recepționează din text. El se transformă fără ca să știe într-un adevărat hermeneut, cu un sentiment nemaipomenit că în noi și dincolo de noi este o altă realitate, un *univers paralel* în care domină simboluri și hierofanii.

În ce privește natura fantasticului eliadian, vom reveni asupra problemei într-un alt articol.

#### Referințe bibliografice:

1. Mircea Eliade. *Sacru și Profanul*. București, 1992.
2. Mircea Eliade. *Mituri, vise și mistere*. București, 1998.
3. Eugen Simion. *Mircea Eliade: un spirit al amplitudinii*. București, 1995.
4. Ioan Petru Culianu. *Mircea Eliade*. București, 1998.

literatură comparată

**Elena Prus** *Homo urbanus*

Aprecierea textului ca un întreg structurat explică legăturile între componentele principale ale situației narative de bază a romanului: acțiune, personaj, timp, spațiu, narator. Raporturile care există între aceste categorii sunt multiple și determină ierarhiile lor în text. Aceste conexiuni fundamentale, exploatate de operele artistice, se încadrează într-un sistem de relații complexe de dependență mutuală.

Spațiul este de neconceput fără personaj, el se structurează, ca regulă, în jurul personajului central. Un anumit loc face apel la un anumit personaj care îl ocupă, locul și personajul dându-și reciproc sens. De pe timpurile lui Balzac a devenit comun faptul că decorul corespunde imaginii personajului, pe care îl influențează și pe care îl modelează. Caracterul eroului transpare prin detaliile materiale care constituie cadrul vieții sale cotidiene. Fie că simbolizează destinul personajelor sau servește explicării caracterului, spațiul permite acțiunii să se desfășoare și intrigii să evolueze.

J. Y. Tadié postulează că „spațiul intervine în narațiune: pe de o parte, de fiecare dată când eroul întâlnește o experiență fundamentală, pe de altă parte, mai substanțial, în unele povestiri în care personajele însele sunt purtătoare de spațiu, trimit la el” [Tadié, p. 77]. Astfel, eroinele lui Chateaubriand, provenite din stepele Combourg-ului, sunt fetele vântului, iar Albertine la Proust se asociază cu marea. Această comunicare menținută pe parcursul povestirii între personaj și spațiu, continuă autorul, pregătește un alt fenomen, care schimbă toate perspectivele romanului clasic. Spațiul însuși poate, efectiv, să devină protagonist, agent al ficțiunii [Idem]. Astfel, titlurile povestirilor lui Julien Gracq (cu excepția povestirii *Enfants terribles*) au toate ca titlu numele unui loc: *Au chateau d'Argol, Le Rivage de Syrtes, Un balcon en forêt, La Presqu'île, La Forme d'une ville, Autour des sept collines, Carnets du grand chemin* ș.a. În povestirile lui Giono elementele naturale spațiale sunt divinizate (*Colline, Serpent d'étoiles, Regain* ș.a.) și devin ele însele personaje, iar personajele modeste sunt subordonate acestor elemente, care conduc intriga. Rolurile sunt în așa mod inversate: omul devine decor, iar decorul - supraom.

Secolul al XIX-lea mai urma tradiția clasică conform căreia poezia corespundea naturii, iar proza realistă - orașului. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea Baudelaire, Verhaeren și suprarealiștii vor inversa termenii clasici.

Operele globale ale secolului al XIX-lea, cum ar fi *Comedia umană* sau *Rougon-Macquart* au luat forma unei exploatări aproape sistematice ale capitalei. În căutarea timpului pierdut și alte opere importante ale secolului XX vor succeda această reprezentare.

Pentru scriitorul secolului al XIX-lea lumea exterioară este o manifestare care se impune în mod evident, obiect al unei dorințe și al unui elan: „La seules créatures qui cherche au dehors et qui n'est pas à soi-même son tout, c'est l'homme”, scrie Chateaubriand. Prima manifestare a acestei deschideri spre lume este ideea unei corespunderi intime dintre om și natură. Moștenită din secolul trecut, de la Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Goethe sau Ossian, natura devine o parte componentă obligatorie a creației prozaice și versificate prin rezervorul de imagini pe care îl constituie și funcția simbolică pe care o împlinește. Este o temă importantă a poeziei romantice, de la Hugo la Baudelaire, care o preia și o extinde în celebrul sonet *Correspondances*:

„La nature est un temple où des vivants piliers  
Laisser parfois sortir des confuses paroles;  
L'Homme y passent à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.”

(*Les fleurs du mal*, IV)

În roman, natura primește un sens nou, încetând de a mai fi un simplu decor pentru narațiune: cercetarea armoniilor și a corespondențelor determină locurile privilegiate care se acordă cu sentimentele personajelor și acțiunea povestirii. În celebrul episod din *Le Rouge et le Noir*, Julien Sorel se refugiază pentru a medita pe o stâncă, în fața unei grote și urmărește zborul unei vultur: este proiecția unei atitudini mentale și a unei imagini simbolice. Această constantă a operei lui Stendhal se bazează pe unitatea indisolubilă între om și lumea înconjurătoare. Literatura romantică și cea ulterioară este atât de intim legată de viața interioară, încât devine un element indispensabil al povestirii. Nerval își construiește narațiunea romanelor poetice, precum *Sylvie*, pe o combinație a timpurilor și a locurilor, pe o suprapunere de peisaje reale și visate, personajele participând la viața naturii. Observații asemănătoare se pot face și în legătură cu opere mai puțin onirice, cum ar fi majoritatea romanelor lui Georges Sand sau *Le Lys dans la vallée* de Balzac. Zola a fost printre acei

Примечание [СС1]:

care au recunoscut puterea simbolică a naturii, cel mai bun exemplu fiind inventarea unei grădini edenice, Paradou.

**Descoperirea orașului** – univers artificial - și a poeziei sale apare în literatură ca o disonanță a acestui imn universal al cadrului uman. Ea nu este fără precedent în secolul al XVIII-lea, în care orașele s-au dezvoltat și modificat vertiginos. Discursul secolului Luminilor este destul de contradictoriu : exaltând progresul, civilizația, reformele, filozofii secolului continuau să viseze la societatea agrară, geografia primitivă și utopia rurală [v. Goulemot]. Apologia vieții rurale și a bunului sălbatic este însoțită de o denunțare a orașului (care trece de la ironie la vehemență). În discursul lui Rousseau orașul apare ca semn al istoricității omului care îl îndepărtează de societatea fericită a familiilor pentru a-l plasa într-o lume de aparențe și de minciuni și într-o cultură factice. În denunțarea rousseauistă orașul este simbolul teatrului, al politeții ipocrite, al reificării femeilor, al duplicității politice. Fuga lui Rousseau din Geneva, abandonarea parisului sunt atitudini în care transpare refuzul urbanismului social și moral al capitalelor. În *Confesiunile* sale, Rousseau plasează sosirea la Paris sub semnul deziluziei, iar personajul său Saint-Preux va uita, în capitală, principiile sale virtuozose, descoperind falsitatea relațiilor sociale aparent călduroase ale mediului urban. Chiar și Voltaire, care puțin agreea regresia rurală, lasă un portret negativ al orașului. Astfel, Zadig demonstrează că orașul, loc de exercitare a puterii, este făcut din violență și duplicitate. Sărmanii Candide și Ingénu pierd la Paris banii, onoarea și, uneori, libertatea.

Geografia urbană a Luminilor este o geografie a viciului sau a absenței. Astfel, în *Manon Lescaut* Prevost reduce topografia pariziană la case de întâlniri, la tripouri și la închisoarea în care Manon este închisă. Același geografie a degradării morale o vom întâlni la Rousseau și la Rétif de la Bretonne. Orașul, atunci când apare, este reprezentat doar sub formă de spații închise : spațiul său public, străzile, piețele teatrele sunt, de obicei, absente.

Cercetătorii constată că discursul despre Paris s-a schimbat începând cu 1780 [v. Goulemot, p. 36], în urma demersurilor reformiste și reglementariste ale urbanistilor, cât și celor poetice ale scriitorilor care se plimbă și contemplă orașul. Vom urmări, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea cât de important devine acest obiect literar numit Paris și cum se ranversează, prin extensiune politică și socială, valorizarea fenomenului urbanismului.

Una din tensiunile majore ale secolului ține de perceperea integrității. Diferitele *Tableaux de Paris* ale lui Rétif de la Bretonne, ale lui Louis-Sebastie Mercier ș.a. traduc, asemenea *Enciclopediei*, o idee de totalitate, niciodată terminată. Noțiunea înseși de „tablou” este ambiguă. Ea conține ideea unei puneri în scenă, dar implică și o privire aparte ca în pictură. Parisul este conceput ca o metonimie a lumii. Dacă *Tablourile* lui Mercier și ale lui Rétif de la Bretonne sunt copii ai timpului său, ele mai au o funcție deosebit de importantă : fondarea un spațiu de scriitură și o ideologie întreagă a modernității pariziene, care va fi fecundată de scriitorii secolului al XIX-lea.

Rătăcirile pariziene ale lui Restif de la Bretonne au lansat tonul. Conjugate cu pitorescul romantic, se ajunge la celebrele descrieri din *Notre-Dame de Paris* și la evocările epice ale orașului misterios în *Les Misérables*, în care „le gamin de Paris”, Gavroche, decorul suprarealist al elefantului și al Bastiliei se ridică la grandoarea mitului. Balzac procedează cu orașul la fel cum a procedat cu natura, atribuindu-i un raport constant, strâns și organic cu personajele sale. Nerval se vrea în *Nuits d'octobre* discipolul lui Dickens în descrierile spectacolelor pitorești ale Parisului și ale suburbiilor sale, care formează în *Aurélia* un decor halucinant al unei „errance dramatique et de la déraison nocturne”. Nu este întâmplător faptul, că cel mai complex din romanele lui Flaubert,

*L'Education sentimentale*, începe cu tabloul colorat al plecării unui vapor pe Sena; impresionismul în fașă obișnuiește ochiul cu culorile vii și vagi ale orașului: balurile, străzile și cafenele lui Renoir, Monet, Manet, Toulouse-Lautrec sau Degas, ale căror ecouri literare le vom găsi în opera lui Zola, de la *Ventre de Paris* până la *L'Assommoire*. Surorile Vatarad ale lui Huysmans visează în fața gărilor, a căror poezie este transmisă de profunzimea vapoare ale tablourilor lui Monet. Omul secolului al XIX-lea nu face decât să meargă în pas cu timpul, căutând, la fel ca Baudelaire descris de Constantin Guys, „să fie pictorul vieții moderne”, să „degajeze modei conținutul său poetic, să extragă eternul din tranzitoriu”. La o astfel de sinteză ajung, spre sfârșitul secolului, poeții vizionari ca Verhaeren, care pictează cu violență mișcarea care conduce omul din „câmpiile halucinate” și „satele iluzorii” spre „orașele tentaculare”, iar Rimbaud aruncă în *Illuminations (Métropolitaine)* o privire nouă asupra lumii și „comediei” sale.

Într-un articol de fond *La ville n'est pas un lieu*, Michel Zérafra afirma că orașul este un loc doar pentru urbanștii arhitecți [p. 29]. Pentru cititori, orașul este un loc perceput prin intermediul ficțiunii, reînnoire într-un trecut mai mult sau mai puțin apropiat, care poartă amprenta poetică a celor ce l-au reprezentat. Iar autorii, sub forma unui real fantasmatic, intervin la nivelul construirii orașelor. Există urbanști balzacieni, furieriști, sadieni etc. Dublin va rămâne orașul reprezentat de Joyce, New-York-ul cel de Dos Pasos, malurile Senei sunt încă gravate de numele femeilor reprezentate de Restif de la Bretonne, cele ale Nevei și Sanct-Petersburgului de Dostoievski și Andrei Belâi, iar orașele sovietice poartă amprenta lui Maïkovski. Astfel începe seria ficțiunilor mimesisului urban. Miturile urbane moderne ale literaturii science-fiction prezintă un oraș, care este o prezență semantică, semiotică, structurală aproape la fel de puternică ca cea a monștrilor galactici. Orașul viitor din literatura fantastică este un derivat prin absurd sau până la absurd al romanelor de la începutul secolului al XX-lea.

Michel Zérafra scoate în evidență două trăsături esențiale ale marelui oraș modern, solidare și contradictorii, care alimentează imaginarul ficțiunii: masiv, compact, orb, orașul este, în același timp, traversat de agitații sacadate, mecanice [*Ibidem*, p. 14]. Această dublă demență urbană (acesta este sentimentul lui Dos Passos, lui Thomas Wolf, al lui Fitzgerald, al lui Céline) era deja caracteristică pentru naturaliști și pentru Baudelaire. Din jumătatea a doua a secolului al XIX-lea, Parisul nu poate fi citit cum l-a citit Hugo, cum l-a descifrat Balzac. Impunând locuitorilor masa sa, lipsită de unitate și coerență, contactul cu orașul prezintă imaginea unui oraș construit-distrus [*Idem*]. Începând cu anii 1860, continue autorul, orașul este pentru scriitor un univers dublu, vivace și morbid, vital și mortal. „La vigueur des masses ouvrières n'a d'égale que le dépérissement auquel les voue le travail et la ville. Celle-ci représente un progrès qui est l'avenir du monde moderne mais qui entraîne avec lui la destruction et la mort. La ville, matérialisation du mythe de la vie, renferme encore bien plus les stigmates de la mort » [Larousse A., *Le Thème de la ville dans l'œuvre de Baudelaire*]. Suntem în prezența a ceea ce M.Zérafra numește **orașe ambivalente și demoniace** : „Villes ambivalentes (aveugles et éblouissantes, indifférentes et meurtrières, refuges et prisons, où tous se croisent sans se voir). Villes démoniaques : vouées au démon, mais dans la fiction le démon redevient *daimôn*, génie protecteur, salut technique, poétique, esthétique” [*Ibidem*, p.17].

Esențialmente prozaic, orașul distruge poezia, memoria, individul [*Idem*, p.19]. În poezia urbană de la sfârșitul secolului al XIX-lea (Baudelaire, Rimbaud, Verhaeren) și în romanele de la începutul secolului al XX-lea (Joyce, Dos Pasos), **individul devine obiect, jucărie a orașului**, care dispune doar de reprezentări fugitive, avortate și deseori stările afective iau formele elementelor

urbane. O imagine a orașului mai covârșitoare decât cea a Manhattan-ului este cea a orașului din *Procesul* lui Kafka - alb, surd, întrevăzut doar printre rânduri. Kafka vede că urbanul generează inumanul, că organizarea birocratică îi conferă omului unidimensionalitate. M. Zérafra ajunge la concluzia că orașul modern fictiv a contribuit mult atât la subțierea (dacă nu la dispariția personajului), cât și la elaborarea conceptelor și formelor operelor structurale și structuraliste [*Ibidem*, p. 31]. Identificarea orașului cu scriitorul nu a fost niciodată mai apropiată decât atunci când narațiunea mimează forma urbană, ca în imobilul din *Passage de Milan* de Michel Butor, *La vie mode d'emploi* de Georges Perec, Robbe-Grillet, *Projet d'une cité fantôme*, Robert Silverberg, *Monades urbaines*.

Tema orașului se dezvoltă, în literatură, în special în jumătatea a doua a secolului al XIX. Ea este legată de dezvoltarea industrială și numărul în creștere continuă a populației urbane. Aceste realități de ordin economic vor primi o dimensiune mitică. Imaginarul va transforma țesutul urban într-o vastă metaforă, deseori prezentată sub un unghi hiperbolic și negativ. Iar orașul prin excelență este Parisul! El reunește eminența vocației de capitală. Parisul este centrul ideal, ombilic al mitului național francez. Vanitatea regilor, generalilor și arhitecților francezi au făcut din el capitala secolului al XIX-lea.

Imaginea care se degajă aproape întotdeauna din opera completă a unui scriitor francez este cea a Parisului, uneori precisă, concretă și documentată, alteori incertă și vagă, dar care permite totuși de a aprecia rolul și importanța acestui oraș. Parisul și parizienii fac parte din subiectele majore, care țin de ansamblul literaturii franceze.

Parisul a fost pe parcursul secolului al XIX-lea prima capitală care a devenit obiect al propriului său discurs. Parisul, la fel ca întreaga societate franceză, suferea de „paranoia pariziană” [Oster, Goulemot, p. 8], de fantasmă de universalitate și enciclopedism.

Parisul scriitorilor este întotdeauna cel al romanului balzacian. Pariziană pe parcursul ultimelor trei secole, literatura franceză a pervertit imaginația tinerilor francezi, care au urmat cântecele sirenelor capitalei, asemenea lui Rastignac.

Parisul oferă imaginea orașului compact și coerent prin excelență, în care Victor Hugo și Georges Sand vedeau umanitatea întreagă! Acest oraș prezintă un sistem privilegiat de schimburi și circulație care pune totul în mișcare și în contact în limita câmpului său : indivizi, idei, sexe, mărfuri etc. Antrenate în acest mare conglomerat, personajele sunt antrenate într-un vârtej tumultuos. Pe parcursul povestirii, ei își dau seama de direcția parcursului lor, și prin ea - se ridică la conștiința rolului lor.

Legătura între personaj și spațiu, peisaj este dintre cele mai strânse. „Personajul este asociat spațiului prin metonimie și îl simbolizează prin metaforă. Astfel, suprarealiștii au asociat global Parisul cu femeia.” [Tadié, *Ibidem*, p. 77].

Parisului ține de semnificația și concepția generală a literaturii franceze, care trebuie descifrată pe parcurs. Lectura orașului ține de căutarea identității pariziene într-un labirint misterios. Poetica și retorica au constituit în obiect al cunoașterii și imaginarului Parisul ca scriitură, cu codurile și locurile sale cunoscute, dar niciodată definitive.

Este suficient de a reciti *Illusions perdues* de Balzac, *Bubu de Montparnasse* de Charles-Louis Philippe, „les tableaux parisiens” din *Fleurs du Mal* de Baudelaire, unele poeme din *Illuminations* de Rimbaud, cum ar fi „Ville” sau „Villes”, pentru a se convinge de omniprezența acestei teme în întreaga literatură franceză a secolului al XIX-lea. Parisul, metropolă stratificată în sferele

aristocrației, burgheziei înalte, mijlocii și mici și a clasei a treia își expun luxul material și mizeria morală în saloanele-vitrine fabuloase iluminări. „Romanul parizian”, altfel zis romanul lui (Balzac), Zola, Maupassant, Daudet, Proust, este romanul despre un oraș cicatrizat, care ascunde cu greu semnele unei decăderi, pe care Balzac și Zola în special au vrut s-o exploreze în profunzime. Balzac a fost primul care a inventat metropola ca spațiu agitat al universului romanesc. Balzac este creatorul Parisului-cronotop. Cum menționează Félix Davin, purtătorul său de cuvânt: „Une capitale était le seules cadre possible” pour des romans de moeurs qui ne sont rien de moins que des „peintures d’une époque climatérique; Car c’est dans Paris capitale du XIXe siècle que tout „se vend et s’achète:c’est un bazar où tout est coté” [La Comédie humaine, p1147]. Se știe bine că odată cu Balzac, istoria pasiunilor povestite de roman intră în spațiul unui cadru social determinat din punct de vedere istoric. Zola îl va urma în reprezentarea istoriei pasiunilor ca istorie a moravurilor, a vieții private și publice, ca istorie a mentalității unei epoci anumite.

Ancorat în realitatea cotidiană, pe cât de sordidă, pe atât de luminoasă, Orașul se metamorfozează în labirint imaginar, angoasant în majoritatea cazurilor. Parisul va deveni pretext de a metamorfoza realitatea pentru a găsi refugiu într-o lume ideală, și materie de denunțare a valorilor negative, profund prozaice, ale acestei realități. Puțin câte puțin, Orașul devine un loc mental de predilecție al literaturii franceze. Astfel, spațiul urban este dublu. Este vorba de un loc real, care dă naștere unui loc imaginar. Parisul se înscrie într-un spațiu epic și teatral în același timp cu un ton fantezist, dar profund codificat. Multiplele aspecte și contraste ale orașului sugerează imaginea unui oraș greu de surprins și de reprezentat. Oraș-iluzie cu decor schimbător, Parisul este totodată locul unui teatru real, dar și locul fantasmatic al jocului.

Ficțiunile, în care orașul este un subiect permanent, oferă spațiile sale de strategie personajelor comediei umane. Veritabil spațiu fantasmagoric, spațiul urban teatralizează locuitorii care se transformă, la rândul lor, în actori. Orașul este mai mult decât un loc în spațiu, este o acțiune dramatică în mișcare, care implică protagoniști și mase mari de figuranți.

Parisul este una din puținele capitale mondiale care are o semnificație universală. La fel ca și Roma, New-York-ul sau Moscova, el acoperă un vast domeniu al umanității și de care depind imense populații, în ceea ce privește existența, interesele, speranțele sau credința lor. Unicitatea Parisului este cea de a fi capitală universală a multor domenii: capitală a artelor pentru artiști, capitală a plăcerilor pentru epicurieni, capitală a revoluțiilor pentru marxiști, capitală a femeilor frumoase și misterioase etc. Aceste mituri, cultivate de secole, trăiesc, interesează și atrag în continuare. Cultul Parisului se traduce și prin numeroasele studii despre oraș, monumentele, cartierele sau peisajele sale. Foarte rare sunt, însă, lucrările despre locuitorii acestui oraș. Dimensiunea cadrului urban oferă un prestigiu și locuitorilor.

În comparație cu Parisul, puține cărți s-au scris despre parizieni: studiul antropologic al lui Louis Chevalier *Les Parisiens* [Paris, Hachette, 1985] și studiul lui Alain Schifres *Les Parisiens* [Paris, J.-C. Lates, 1992], care combină demersul antropologic cu cele entomologic, etnologic și lingvistic - sunt printre foarte puținele de care trebuie ținut cont. Aceste studii sunt complementare. Multiplele studii ale lui L. Chevalier sunt studii de referință, profunde în demersul lor diacronic, dar nu analizează epoca modernă, probabil din motivul că, în epoca mondializării este foarte greu de menținut individualitatea națională în general și pe cea pariziană, în particular. Studiul lui A. Schifres compensează această lacună a fazei contemporane, dar este lipsit de profunzimea riguroasă a studiilor lui L.Chevalier.

Față în față cu orașul, ființa umană se află în prezența numeroaselor probleme cu care se confruntă: solitudinea/mulțimea, interpretarea Simbolurilor urbane, atracția permanentă a seducțiilor orașului, forța dezordonată a interdicțiilor, mulțimea haotică etc.

Intr-un foarte frumos text *Sugestiuni despre înfrumusețarea orașului București* (nr. 4-7, 1997, *Secolul XX. Bucureștiul*) se vorbea despre „nevoia de solidaritate împotriva individualismului”. Rătăciți în labirintul orașului, cetățenii devin mai singuri, mai izolați, mai indiferenți. În orașele mari spiritul comunitar este mai puțin dezvoltat.

Ce este Omul în Cetatea modernă? Pierdut într-o fantasmagorie urbană de aparențe, în care el nu figurează decât ca o aparență în plus, omul ajunge să nu se mai recunoască. Contururile personalității sale se estompează, amintirile se aneantizează în fluxul universal și el asistă la desfășurarea propriei vieți ca la un spectacol (în care rar cine nu a avut nici un rol).

„Încleștând omul în structurile lui de beton, orașul îl provoacă la depășirea lor: acest efort tensionat înseamnă *a fi*, (...) opțiunea de a trăi în oraș(e) devine astfel opțiune pentru existență. Plăcere și neliniște: între aceste două extreme se situează viața (...). Plăceri ale simțurilor, mai ales ale ochilor (...)” [Curseu 2000: 4].

În sânul orașului, umanul și animalul par apropiați și se aseamănă la nivel de instinct. Umanul este substituit tot mai mult de instinctele animale. Față cu enormele aglomerări urbane, cu spațiile sale vaste și complexe, omul se simte o insectă, o pasăre sau un polip, ca în poemul lui Paul Claudel *Villes*.

Care sunt pentru statutul personajului din secolul al XIX-lea urmările schimbărilor peisajului urban? La începutul secolului al XIX-lea relația dintre turistul romantic și monument era colaborare, ajustare și completare între cultură, pe de o parte, și patrimoniu, pe de alta. În jumătatea a doua a secolului, traversarea lumii-magazin la Emile Zola sau la Jules Verne se traduce întotdeauna printr-un câștig, câștig de experiență, de informație sau de plăcere. Personajul acestei lumi-muzeu sau lumi-magazin este un personaj avid de cunoaștere [Hamon, 153-154]. Dar punerea în scenă a unui personaj în căutarea cunoașterii și a spectacolului a dat naștere unei populații similare cadrului arhitectural și urban : fără volum, fără memorie sau cultură, „plate”, „lamine”.

Personajele sunt deseori prezentate metaforic, servindu-se deseori de un vocabular arhitectural: sticlă, teatru, magazin, seră ș.a. Astfel, la Balzac vom găsi în *Le Cabinet des Antiques* o „cușca de sticlă” pentru observarea reprezentanților societății înalte din salonul hotelului Esgrignon de către trecători, iar Saccard în ciclul lui Zola locuiește într-un hotel particular cu oglinzi asemenea celor din magazine. Iar Herr Schultze devine la sfârșitul romanului *500 millions de La Béguin* un personaj de vitrină transformat în obiect observabil „in vitro”, mai întâi invizibil, apoi congelat, anticipând imaginea acvariului monden al personajelor proustiene.

Cetățenii de la sfârșitul secolului al XIX-lea se aseamănă cu Parisul supus discontinuității, intermitențelor, disociației [Oster, Goulemot, p. 10]. Inconsistența lumii (a imperiilor și instituțiilor) antrenează și ființa umană: inconstanța omului, fragilitatea prieteniei (fiind înlocuită tot mai mult cu spiritul de concurență). Omul – rătăcitor și ezitant – apare pierdut între infinitul mare al spațiului și infinitul mic al obiectelor. Cadrul urban constituie punctul de plecare al tuturor celorlalte date și prezidează conduita cotidiană a omului, interpretarea indiciilor existențiali și deciziile sale capitale (prietenia, dragostea, sentimentul estetic, simțul afacerilor, deschiderea spre noi orizonturi etc.).

Balzac și Zola au relevat în opera lor raportul strâns care se țese între aspectele fizice și morale ale Parisului, urmând o lungă tradiție stabilită în ideologia secolului al XVIII-lea, care a vrut să



demonstreze că atitudinile morale rezultă din elemente fizice. Astfel, Zola va stabili un raport voit între Bois de Boulogne, simbol al moravurilor aristocraților, cocotelor și parvenților care frecventează acest loc și plictiseala, vidul din viața înaltei societăți. Iar spațiile mari care se deschid în fața lui Renée în *La Curée* o fac să resimte mai profund vidul din interiorul său.

Preocupați de degradarea fizică și morală a omului, ca urmare a infiltrării demonicului de proveniență urbană, romancierii incriminează nimicnicia și mediocritatea indivizilor ce compun o lume secătuită de conținut uman înălțător, o lume lipsită de orice scânteie de spiritualitate, stăpânită de vicii și pasiuni.

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, vom vedea în forța mitului baudelairian un eu problematic, al existențelor problematice în „orașele enorme”.

Despre societatea sfârșitului secolului al XIX-lea se poate scrie ceea ce La Bruyère scria despre cea a timpului său: „La ville est partagée en diverses sociétés qui sont comme autant des républiques qui ont leurs lois, leurs usages, leur jargon et leurs mots pour rire!”. Câte meserii, tot atâtea umanități, fețe, istorii.

Tipurile sociale și literare sunt definite în funcție de ocupație, trai, venituri, consum, frecventări. Diferite din punct de vedere al obișnuințelor, relațiilor familiale, codului social (deseori moștenit dintr-un trecut îndepărtat), opiniilor politice, credinței religioase, concepției de viață, atașamentului față de existență etc. Fiecare oferă o scenă de spectacol diferită de celelalte. Fiecare cartier își are locuitorii săi, cu caractere proprii și stabile. Originalitatea socială a unora exprimă și rezumă numeroase aspecte ale personalității. Meseria presupune un anumit tip de carieră. Voința de a reuși este mai pronunțată și de o importanță mai vitală la Paris, decât în lată parte. Printre obstacolele reușitei în carieră se pot număra beția, jocul și femeile. Fiecare clasă are fizionomia, responsabilitățile și orgoliile sale.

Fiecare clasă socială [noțiunea de „clase sociale” dispăre treptat la începutul secolului XX; „grupul social”, care înlocuiește această noțiune, se confundă cu „grupul profesional”, v. L.Chevalier, p. 104-105] are caracteristici proprii definite prin: locuri de întâlnire, itinerare și orare, furnizori titrați, ceremonii, rituri, mici secrete, obligații, o viață cu obiceiurile sale, cu utilitate proprie, incontestabilă și profitabilă pentru diferite sectoare ale economiei urbane.

Profesia delimitează cadrul existenței: cel al experiențelor, al relațiilor, al atitudinilor și chiar al căsătoriei și al vieții familiale.

În *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale* L. Reybaud marchează lista profesiilor-tip ale timpului, pe care le îmbracă succesiv eroul primei jumătăți a secolului XIX: jurnalist, comerciant, poet, deputat, gardian național, studentul, femeie ușoară. Louis Chevalier enumeră în studiu său *Les Parisiens* următoarele personaje populare ale Parisului: midineta, buchinstul, acordeonistul, portarul, vagabondul etc.

Balzac descrie în *le Diable à Paris* negustorii din Hale, aprinzătorii de felinare sau colecționarii de cuie, iar în *Scènes de la Vie parisiennes* – populația capitalei în totalitatea sa. Hugo îi va reproduce în *Les Misérables* pe parizienii cei mai bătuiți de soartă.

În literatura franceză a secolului al XIX parizianul este descris mai des decât provincialul, ca protagonist el apare mai des decât în literatura secolului al XX-lea. Însă, cum observă L.Chevalier, el nu este un subiect cu totul deosebit de alții: doar un individ care locuiește la Paris, care, din acest motiv, are un mod de viață diferit de cel observat în altă

Daniel Oster constată o concordanță între spațiul și personajul urban, care se traduce prin echivalența panoramei orizontale a Parisului și lista verticală a profesiilor [Oster, *Paris-guide d'Edmond Texier à Charles Virmaître*, în *Ecrire Paris*, p. 111]. În cele ce urmează ne vom opri asupra unor tipuri de cetățeni în literatura franceză a secolului al XIX-lea.

Philippe Hamon definește astfel tipurile literare care domină întreg personalul românesc și poetic al secolului XIX: exclusul și singularul, autohtonul și vagabondul, burghezul și boemul, alienatul și așezatul [*Idem*]. Acest personal, comentează autorul, este un tribut direct al distincțiilor „arhitecturale” fundamentale. În continuare, ne vom opri asupra unor tipuri de personaje cetățene mai reprezentative.

**Călătorul** mai păstrează pe pantofii săi un pic de pământ natal, își reface din fragmente infime o impresie subiectivă care se păstrează în orizontul său interior dincolo de imaginile lirice și concrete ale orașului. „Altundeva” te face să accepți alteritatea fără de care nu-ți poți defini identitatea. Călătoria este căutare a neantului, dar și a identității proprii.

Pentru omul secolului al XIX-lea, a călători înseamnă, mai întâi de toate, a cunoaște lumea. René Bourgeois constată că nostalgia altui spațiu este de esență morală, metafizică și se traduce la cei mai mari autori printr-o tematică profundă și personală de fugă de prozaic și banalitate [p. 189]. Fuga din provincie la Paris unde totul pare posibil, bani, dragoste și putere, este o aspirație comună, mărturisită la Balzac de Rastignac. Stendhal este gonit de dorința de a părăsi Grenoble, caracterizat drept „quartier général de la petitesse”, iar personajele lui Zola nu se mulțumesc de cucerirea Plassanului provincial. Această ambiție simplă este dublată de o mișcare mai profundă, conform căreia omul își caută, în locuri diferite, identitatea sa. Provincia (cu viața pură, simplitatea oamenilor, tandrețea dragostei curate) primește, la rândul său, importanța unei relații cu sentimentul purității primitive pierdute, care poate fi regăsit printr-o reîntoarcere la surse: în Bretania lui Chateaubriand sau Renan, în Provincia lui Daudet, în Medanul lui Zola etc. O amploare deosebită manifestă interesul pentru ceea ce pare exotic, curiozitate trezită și accentuată de apariția diferitor mijloace de comunicare. Chateaubriand pledează pentru frumusețea sălbatică a Americii de Nord, Lamartine și Nerval – pentru miticul Orient, Hugo - pentru coloritul Rhinului, Stendhal – pentru valorile italiene, Gautier – pentru exotismul spaniol. Coloritul local se asociază pasiuni violente sau cu pagini de istorie.

Operațiile turistului romantic (a parcurge, a vizita, a privi, a se minuna, a dota cu sens, a numi, a comenta) vor fi înlocuite după 1850 cu activitatea hoinarului cetățean, care se lasă pradă discontinuității micro-evenimentelor și spectacolelor orașului. Hoinarul este un călător activ, cufundat în „pliurile sinuoase” (Baudelaire) ale marilor capitale, care păstrează ceva din anticarii romantici. Este modelul scriitorului însuși. Orașul este cadrul care predispune pentru plimbările poetice. Faimoasele rătăcirii ale poezilor și romancierilor prezintă imaginea poetului în labirint (asemenea lui L.-S. Mercier sau Rétif de la Bretonne), semnaleză complicitatea tipografiei cu topografia. Personaj pozitiv, dotat de careva competențe de interpretare, simbolic sau antropologic, ale multiplelor spectacole ale orașului, și de a face din discontinuitate o continuitate semnificativă: „Errer songeant, c'est à dire flanêr, set un bon emploi du temps pour le philosophe”, scrie Hugo în *Les Misérables*.

Ph.Hamon precizează că hoinarul știe să fie memoria orașului său, a transformărilor și evenimentelor sale, „placa sensibilă” pe care se imprimă realul [*Ibidem*, 159]. W.Benjamin consideră că de la Balzac la Zola, *grosso modo*, hoinarul pierde din teren: bulevardele devin prea agitate și

circulația prea intensă pentru acest personaj emblematic. Doar marele magazine mai profită de încetinirea pasului hoinarului pentru a-l atrage în mrejele sale.

O variație a acestui tip care a supraviețuit este cea a **noctambulului** - hoinarul care se distrează noaptea. O descriere a acestui personaj se întâlnește în mai multe texte de Maupassant.

**Copilul abandonat** este un personaj de care face uz în special romanul-foileton, romanul sentimental, melodrama (*Sans famille* de H.Malot, *Le rêve* de Zola, *P'tit bonhomme* de Jules Verne etc.) Deseori pretext de a recurge la călătorii enciclopedice metodice și la prezentarea altor spații, el are drept funcție de a prezenta diferite clase sociale.

**Parvenitul**, acest *homo novus*, este „personajul în insistență de transfer de clasă socială” [Hamon, Exp, 81, 108] : Saccard în *La Curée* are un domeniu care poate fi considerat un Luvru în miniatură, magazin de noutăți, și piață totodată. *Homo novus* este o temă care are un randament foarte mare în literatura franceză: personajul lansat spre cucerirea Parisului, provincial proaspăt sosit la Paris, parizian proaspăt sosit în provincie, călător sosit în oraș, elev nou în clasă, nou venit într-un mediu profesional etc.

**Dandy**, personaj care l-a fascinat pe Stendhal, pe Barbey d'Aureville și pe Baudelaire, este citit de Ph.Hamon ca o exacerbare controlată, rafinată a parvenitului sau a actriței: ființă de expunere „reținută”, de aparență, de modă litotică; a cărui mod de expresie favorit este cuvântul ironic cu dublu sens [*Ibidem*, 171, 174].

În realitatea schimbată și literatura jumătății a doua a secolului al XIX-lea apar tipuri noi de personaje. Printre ei-pitorescul **om-sandwich**, **obiect al spectacolului general**, care este o rescriere inversată și prozaică a călătorului romantic cultivat sau a hoinarului baudelairian [Hamon, *Ibidem*, 155].

Două cazuri-limită care ilustrează problema memoriei, a locului și a memoriei de loc: **amnezicul** (care nu mai recunoaște o lume familiară) și **exilatul politic** (care revine la Paris după evaziune sau amnistie, dotat cu un exces de amintiri, dar care nu mai recunoaște orașul transformat: Florent, eroul din *Le ventre de Paris* de Zola este reprezentantul cel mai exemplar [Hamon, *Ibidem*, 157].

Anumite categorii de personaje din romanele jumătății a doua a secolului al XIX-lea comportă conotații negative ale vidului, ale platului etc. Ph. Hamon face o enumerare în acest sens: **glumețul**, **gură –cască**, **actrița**, **păpușa deșartă**, **spărgătorul**, **burghezul**, **muncitoarea**, **exilatul**, **parvenitul** etc. [Hamon, Exp, p. 155]. Aceste personaje sunt simple succesiuni de „fațade” instituite pentru a-și afișa mai mult aparența, „reclama” exterioară, decât a trăi o intimitate cu ei însuși. Lor le lipsește imagină și cultura, ele sunt sortite de a specula cadastrul mai mult decât a locui un cadru.

**Comis-voiajorul**, **actorul**, **artistul**, **femeia mонденă**, **parvenitul** sunt ființe de aparență și de spectacol, în „reprezentare” permanentă, sunt destul de guralivi, în permanentă „expunere” a „opiniilor” și „principiilor” lor, în permanentă „afișare” a „teoriilor” și „ideilor” lor. Astfel, Homais la Flaubert sau arhitectul Duhamain din *Une belle journée* afișează teorii particulare asupra datoriei soților. Burghezul plat, femeia-balon, glumețul ș. a. declină variații a pierderii de substanță, a pierderii de volum, a volumului fals sau antimonumentalismului [Hamon, Exp, 171, 181].

Pentru **provincialii** care visează la capitală, Parisul este un roman balzacian cu un erou ambițios, care nu are nimic și vrea totul. Cei stabiliți la Paris se împart în câteva regrupări etnice, religioase sau de alt tip, cum ar fi: bretonii, auvernezii (franc-masonii), evreii, evadații, exilații, protestanții și altele. Parisul are forța de ai naturaliza în timp pe acei care rămân aici.

La Paris se vine pentru a-și dezvolta propria personalitate.

Orașele provinciale sunt un punct de plecare pentru tinerii ambițioși, care nu suportă ceea ce ei numesc, ca eroii lui Stendhal, mediocritatea propriilor lor orașe. Itinerarul majorității personajelor din romanul francez din secolul al XIX-lea are ca punct de atracție maximă Parisul.

Adunându-se din diferite regiuni ale Franței la Paris, precum fluturii noctambuli atrași de mirajul luminii, provincialii fie că își epuizau cu repeziciune, dacă le aveau, resursele materiale de acasă, fie că, neavându-le, se cufundau în tumultul unei vieți pentru care mizeria, vagabondajul erau însoțitorii permanenți.

Episoadele pariziene aproape întotdeauna ocupă un loc semnificativ și după volum, și, în special, după importanță. Este întotdeauna un punct de cotitură în viața eroului și în formarea conștiinței sale, deseori soldându-se de pierderea iluziilor.

Pentru cei ajunși la Paris, „lectura” capitalei este un poem care oferă un întreg spectacol, în care sunt antrenate totalitatea simțurilor: auzul (claxoane, strigăte...), vederea (verticalitatea clădirilor), mirosul (rafinamentele parfumurilor și cosmeticelor), pipăitul (catifeaua mobilierului, mătăsurile toaletelor), gustul (savorile și deliciile gastronomice) ș.a.

Majoritatea eroilor sunt prizonieri ai impresiilor din romanele citite. Parisul este pentru ei un pământ al făgăduințelor, o țara a minunilor. Parizienii le apar ca o rasă deosebită, superioară. Exagerarea este caracteristică pentru provinciali. Admirația față de Paris nu poate să camufleze singurătatea și sentimentul de inutilitate. Visurile se transformă, sufletul devine tot mai pustiu. Dezrădăcinarea de casă și singurătatea se instalează progresiv. Imaginea Parisului crește până la cea de simbol. El este un păienjenis, în care omul este prins ca o pradă. Provincialii ar dori să se întoarcă la rutina lor cotidiană, dar orașul-caracatiță nu-i mai lasă.

Drumul de la afirmarea la recunoașterea lui de către societate putea fi foarte scurt, aducându-le o celebritate rapidă, însă, în cazurile mai frecvente, se dovedea a fi extrem de lung, recunoașterea venind doar postum. Parisul este greu de cucerit pentru majoritatea eroilor. Parisul nu înșela așteptările, uneori chiar le depășea, dar pentru mulți el a devenit un loc al rătăcirilor sfâșietoare și a unei discordii interioare. Parisul a devenit un loc al reevaluării valorilor. Plecarea la Paris este sinonimul ascensiunii sociale. Parisul prezintă avantajele unei condiții reușite, a unor mijloace de existență sigure. Ele există pentru construirea unei cariere profesionale, în căsătorie ele sunt esențiale. Căsătoria unui provincial cu o pariziană sau a unei provinciale cu un parizian este o justificare a emigrării.

Cei ajunși la Paris au trebuit să învingă numeroase obstacole înainte de ași realiza visul. Plăcerile personajului ajuns la Paris sunt numeroase: de a recunoaște orașele și monumentele, de a verifica cunoștințele prelabile, de a evalua propria competență, de a trece examenul de confruntare a întâlnirii cu lucrurile visate.

Parisul, mai mult ca oricare alt oraș sau spațiu în general, favorizează înțelegerea condiției umane cât și a idealului său ontic. Pentru cei ce îl locuiesc, orașul este modul de definire al existenței omului în lume.

#### **Referințe bibliografice:**

Bourgeois René, *Le XIXe siècle*, In *La littérature française. Histoire et perspectives*. Presses Universitaires de Lyon, 1990, pp. 149-196

Chevalier Louis, *Les Parisiens*, Paris, Hachette, 1985

Curseu Ioan, *Orașele lui Céline*, In *Echinox, Revistă de cultură*, N° 7-8-9 2000, XXXI, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj, p. 4

Goulemot Jean Marie, *Le Paris des philosophes*, In *Ecrire Paris*, Seesam et Fondation Singer-Polignac, 1990, pp.33-40

Hamon Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989

Larousse A., *Le Thème de la ville dans l'œuvre de Baudelaire*

Oster Daniel, Goulemot Jean Marie, *Préface*, In *Ecrire Paris*, Paris, Seesam, 1990

Schifres Alain, *Les Parisiens*, Paris, J.-C. Lattes, 1992

Tadié Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1974

Zérafra Michel, *Villes démoniaques*, In *La ville n'est pas un lieu, Revue d'esthétique*, nr° 3-4, 1977, pp.13-32

### **Andrei Murahovschi      Studentul în literatura franceză contemporană**

Una dintre primele imagini ale studentului conturată artistic găsim la Balzac. Rastignac este personajul reprezentant al tânărului inteligent, ambițios, dar și mărinimos, cum și s-a păstrat de cele mai multe ori pe parcursul sec. al XIX-lea.

Sec. XX însă oferă posibilitatea apariției unui nou tip de student, mai complex și pluridimensional.

Acesta, conștientizând poziția sa din societate, poate fi cuprinsă de ideea transformării generale ale ei (studentii din *Derrière la vitre* de Robert Merle), poate renunța la căminul părintesc (Bernard Profitendieu din *Les Faux Monnayeurs* de André Gide ) sau, ajungând la o alta extremă, studentul sec. al XX-lea se inhiba în cochilia propriei ignoranțe și pasivități (Georges Perec *Un homme qui dort* ) etc.

La studenții lui Merle și la adolescentul Bernard spiritul și elanul revoluționar se manifestă cu aceeași intensitate. Ei încalcă ordinele stabilite.

Robert Merle testează spiritul revoltei în *Derrière la vitre* pentru a ilustra cât mai veridic mișcările studențești din anii '70 dintr-o suburbie a Parisului.

În acest roman David Schultz a fost alungat de poliție din căminele studentelor împreună cu zecii săi colegi. Prin această acțiune se demonstrează incapacitatea și imposibilitatea administrației universitare de a controla studenții. Decanul a fost nevoit să recurgă la forțele de ordine. Insuccesul tinerilor, prin urmare, este iluzoriu. Adevăratele "cuceriri" studențești sunt camuflate, dar în același timp evidente. Prin urmare studenții nu mai vor să recunoască și să respecte o conducere universitară dacă aceasta își rezolva problemele recurgând la forțele de ordine: "Qu'est-ce que les étudiants vont penser de lui? C'est ça, l'échec, dit-il d'une voix forte, la déconsidération des autorités, l'énorme perte de face, la preuve que leur université bourgeoise, ils ne sont même pas capables de la faire marcher sans la matraque et la flicaille" [4, pag. 56]. Administrația are dificultăți cu studenții săi și în loc să încerce a le rezolva prin dialog, ea cheamă organele de drept.

Asistentul Delmont din același roman, rămâne nemulțumit de decizia superiorului său, profesorul Rincé. Acesta îl lipsește de o mică avansare doar din cauza viziunilor sale

prostudentești: “Je trouve inacceptable, dit Delmont en affirmant sa voix, qu’une minorité d’étudiants tente de saboter les examens [...] Mais je suis tout à fait hostile aux mesures répressives qui sont envisagées” [4, pag. 82]. Asistentul Delmont este ostil măsurilor care se întreprind contra studenților. El conștientizează că acest lucru scoate la iveală o gravă criză de structuri ale universității: “A mon sens [...] le mouvement étudiant, malgré ses excès révèle une grave crise de structures dans l’université. Et cette crise, nous n’allons pas la résoudre par des sanctions. Ce qu’il faut, c’est se décider à instaurer enfin un vrai dialogue avec les étudiants” [4, pag. 82]. Așadar ideea unei schimbări în sistemul existent este comună și profesorului. Deci studentul poate fi înțeles și susținut de cadrul didactic, ce, în ultimă instanță, suferă.

André Gide începe romanul *Les Faux Monnayeurs* cu plecarea tânărului Bernard din casa părintească. În acest mediu nou unchiul Edouard preia temporar funcția de educator pentru Bernard, prietenul nepotului său. În acest caz remarcăm influența lui benefică asupra tânărului Bernard. Experiența de viață, ce o capătă acesta din urmă de la un om matur, ce îl însoțește, îl determină să revină la căminul familial. Deci intenția de a renunța la casa părintească nu se realizează. Bernard revine până la urmă la tatăl său, însă numai după ce acumulează o anumită experiență de viață: “...il est bon de suivre sa pente, pourvu que ça soit en montant” [1, pag. 122]. Edouard, personaj ce se identifică cu autorul însuși, dorește să creeze un tip inedit de roman, în care să excludă descrierea personajelor și “evenimentele exterioare”: “...dépouiller le roman de tous les éléments qui n’appartiennent pas spécifiquement au roman [...] les événements extérieures [...] la description des personnages” [1, pag. 122]. Ceea ce ne fascinează în continuare este dorința de original, de depășire a structurii rigide existente atât din punct de vedere al studentului cât și al profesorului.

Trăsătura comună – spiritul de revoltă a tânărului din *Les Faux Monnayeurs* de André Gide și a studenților lui Robert Merle din *Derrière la vitre* lipsește cu desăvârșire la Georges Perec din *Un homme qui dort*. Ba mai mult, studentul lui Georges Perec există într-un spațiu atemporal. El, practic, nu există decât pentru cititorul său: “Ton passé, ton présent, ton avenir se confondent: ce sont la seule lourdeur de tes membres, ta migraine insidieuse, ta lassitude, l’amertume et la tiédeur de Nescafé” [3, pag. 23]. Camera sa este centrul lumii, iar personajul lipsit de nume se deprinde cu șirul de zile-gemene ce nu au nici o diferență pentru studentul-fantomă. Această pasivitate vine în contradicție cu studenții-personaje ale romanelor lui A. Gide și R. Merle.

Antiteza este evidentă: pe de o parte dorința de “a schimba lumea”, pe de alta, indiferența totală și caracterul inert, total dezinteresat al studentului din romanul lui Perec *Un homme qui dort*: “Tu n’as envie de voir personne, ni de parler, ni de sortir, ni de bouger” [3, pag. 21]. Tânărul nu are nevoie de nimic. Autorul ține să precizeze că romanul său poate fi calificat drept totul ce se poate spune despre indiferență în sine: *Un homme qui dort*, c’est les lieux rhétoriques de l’indifférence, c’est tout ce qu’on peut dire a propos de l’indifférence” [2, pag. 192].

Din păcate, nu se poate găsi o cale de trezire a acestui “student care doarme”. El nu este deloc interesat ceea ce se întâmplă în jurul său. Romanul *Un homme qui dort* după spusele lui Perec este opusul lui *Choses*: “Mon prochain livre, c’est l’inverse des *Choses*. L’histoire d’un type insensible, indifférent aux choses, un type qui se replie sur lui-même, parce que le monde ne lui «parle» plus” [6, pag. 88-89].

După cum se vede din cele spuse mai sus, viața studentului apare ca o temă ce se întâlnește des în literatura franceză, mai ales în secolele XIX și XX. Junele ultimului secol al mileniului doi apare în diverse ipostaze: inteligent, ambițios, revoluționar, indiferent, pasiv etc. Tipologia aceasta

pluridimensională arată probabil evoluția ideilor și concepțiilor tineretului, trezirea spiritului său civic, sau, în genere, progresul societății. Tânărul, în contextul dat, se situează de la participarea activă în viața socială până la indiferență totală.

### Referințe bibliografice:

1. Merle Robert , *Derrière la vitre*, Paris Gallimard, 1974.
2. Alluin Bernard, *XX-ième siècle (1900-1950)*, Tome I, Paris Hatier, 1991.
3. Perec Georges, *Un homme qui dort*, Paris Gallimard, 1998.
4. Perec Georges, *Un homme qui dort*, Paris Gallimard, 1995.
5. Revista *L'express*, N. 754, 28 novembre - 5 décembre, 1965.
6. Gide André, *Les Faux Monnayeurs*, Paris 1972

### Victoria Baraga Motivul letal la Gabriel García Márquez

Punctul de echilibru al universului literar garciamarquezian este moartea. Ea se manifestă la toate nivelurile textului și constituie elementul focalizator al tuturor problemelor.

Conform manierei sale, majoritatea scrierilor — în special romanele — încep cu nararea motivului letal. Fie că moartea este anunțată sau sugerată, fie că acțiunea începe chiar cu ritualul de a sta în jurul cadavrului. Această modalitate artistică ne reamintește de existența acestui fenomen. Însă pe scriitorul columbian nu-l interesează atât problema morții în sine, cât drumul ajungerii la moarte. Traectoria acestui drum, de regulă, are funcția unei continui descreșteri existențiale. Astfel încât moartea fizică în finalul romanelor nu este doar motivată, ci este cerută de evoluția evenimentelor. Deoarece, la nivel compozițional, diegeza romanelor se desfășoară între revenirile la motivul morții, ai conștiința că viața este marcată de destin, în primul rând, prin finalitatea ei. Ființele, lucrurile sunt absorbite de moarte și pe autor îl interesează exact acest proces tensionat când viața își cedează pozițiile.

S-ar putea spune că García Márquez cuprinde în obiectiv prima perioadă din cele două ale Apocalipsei, adică perioada de înfășurare a cerului, de ascundere a sensului[1, p. 84], în care ciclul karmei se deapănă descendent de la calitate la cantitate[2, p. 312]. Apocalipsa nu semnifică un sfârșit irevocabil al umanității, în a cărei urmă nu rămâne nimic. *Apocalipsa este cartea despre carte*”[3, p. 87].

În Apocalipsă, ca în orișicare mit, distanța temporală între semnele factualului poate fi de lungă durată. Ca sfârșit al unui ciclu și început al altuia, ea presupune durată și nu moment. De două mii de ani, de la Hristos încoace, înfășurarea cerului este tot mai sesizabilă, acest fapt îi face pe oameni să aștepte în continuu sfârșitul lumii. Fenomenul se intensifică în secolul XX.

Cea mai reușită carte, nu doar a lui García Márquez ci și a secolului nostru, care, ca o metaforă a condiției umane, elucidează înfășurarea cerului asemeni melcului, ascunzând dumnezeirea, este *Un veac de singurătate*.

În acest roman autorul prezintă amplu și complex evoluția spiței neamului Buendía la diferite niveluri. Pe lângă faptul că neamul Buendía, care semnifică neamul omenesc, este văzut ca un

organism ce degenerază, spița neamului degradează cu fiecare generație, regresivitatea înfăptuindu-se și la nivelul fiecărui individ în parte. Are loc o înstrăinare continuă de originea divină printr-o îndepărtare centrifugă de ea și, simultan, printr-o apropiere centripetă de moarte.

Acest fenomen se manifestă și în plan fizic, și în cel spiritual. El contaminează sferile de bază ale culturii. Altfel spus, are loc o înghițire a culturii de către civilizație.

Însă pe teritoriul satului Macondo invazia barbară a civilizației nu este factorul ce a avut contribuția fundamentală la ruina localității. Evenimentele au loc simultan. Adică: Macondo prin ființa sa își cere invazia, aceasta servindu-i drept suport în extinderea cantitativă.

Lumea macondiană este cuprinsă de uitare și de neubire — fenomene ce anunță moartea.

Traectoria ciclurilor în descreștere constituie axa compozițională și ideatică a romanului *Un veac de singurătate*. În romanele ulterioare complexitatea abordării fenomenului dat se îngustează la nivelul individului, celelalte personaje rămânând la nivel de instrument pentru crearea atmosferei generale, dar nu înainte de a constitui un personaj colectiv.

Se observă o deosebită asemuire ideatică între romanele *Toamna patriarhului* și *Generalul în labirintul său*. Deși maniera artistică este diferită, personajele au aceeași structură sufletească și comportamentală, chiar dacă unul este mitizat, iar celălalt o personalitate istorică. Elementul fundamental al asemuirii este comportamentul unui dictator în agonie, agonia manifestându-se în mai multe planuri:

- cel fizic – unde bătrânețea nu mai permite comportamentul plin de vitalitate;
- cel sufletesc – manifestat prin incapacitatea de a iubi și substituit prin deținerea puterii;
- cel politic – cauzat de inseparabilitatea dictatorului de celălalt personaj — masele. Personaj care îi servește ca echilibru sufletesc și la rândul său, având el însuși nevoie de dictator. Această unitate ciudată, dar totuși echilibrată la nivelul său exterior, în esențialitatea sa este deformată, fiind lipsită de substratul său fundamental — de iubire.

Și dacă *Toamna patriarhului* este un mit al dictatorului, *Generalul în labirintul său* este un caz particular. Agonia generalului este reliefată de forța și de eroismul său anterior. Generalul, asemeni colonelului din *Colonelului nu are cine să-i scrie*, se manifestă anume prin această opunere de rezistență la absorbția morții.

Sub același semn al Apocalipsei se află și romanele *Cronica unei morți anunțate* și *Despre iubire și alți demoni*, însă de această dată fenomenul degradării se arată în comportamentul maselor față de o persoană absolut nevinovată. În programul subconștientului colectiv e scris *sete de moarte*, *sete de catastrofă*, actele înfăptuindu-se sub masca dreptății, onorii și cea a credinței. Santiago Nasar și Sclava Maria sunt pe post de victime perfecte. Ele nu înțeleg ce se întâmplă în jurul lor și nici măcar nu bănuiesc pregătirea și așteptarea morții lor.

Romanul *Dragostea pe vremea holerei* urmărește aceeași problemă a degradării, însă în cazul dat exclusiv în domeniul sentimentului. Este un roman care tânjește după adevărata iubire, deși diegeza reprezintă doar o caricatură a ei.

Totuși, romanele lui Gabriel García Márquez nu sfârșesc aici — în domeniul muririi. Majoritatea lor anunță cea de-a doua parte a Apocalipsei, care presupune desfășurarea cerului, dezvăluirea înțeleșului. Ca și cum maxima întunecare ar naște lumină. Moartea definitivă se manifestă la nivelul materiei, dar la nivel spiritual și, mai ales, în sferile cele mai subtile alimentate de lumina sacră, moartea este un element intangibil, limitându-se doar la capacitățile magnetice de



atrageră și respingere, contribuind la crearea mișcării ondulatorii — fenomen fundamental pentru perpetuarea ființării.

#### Referințe bibliografice:

1. „Apocalipsa însemnând ea însăși dezvăluire, adică o altă desfășurare. Or, înainte de această nouă desfășurare, toată creația anterioară e făcută sul, e înfășurată, reintră ca într-o **scoică** unde va fi acum **adăpostită** în **non-manifestare**; Andre Scrima *Timpul rugului aprins*, Editura Humanitas, București, 1996.

2. „Doctrina ciclurilor, unanim prezentă în toate tradițiile, învață, contrar tuturor teoriilor astăzi acceptate, că depănarea unui ciclu uman se propagă nu progresiv, ci descendent, nu de la cantitate la calitate, ci invers, de la calitate la cantitate; V. Lovinescu *Creangă și Creanga de Aur*, Editura Cartea Românească, București 1993.

3. „Cartea pecetluită din „**Apocalipsă**” 5.1 ne oferă unul din modelele celeste ale scrierii de tip tradițional și în acest model face evidentă circularitatea; e o carte ce se poate înfășura și desfășura, cum ni se spune în „**Apocalipsă**” 6.4. E deci o carte solidară, în forma și funcționalitatea ei, cu circularitatea cosmică. În înfășurarea și desfășurarea ei, cartea orientează înspre devenirea vectorială a timpurilor, a ciclurilor, a rânduiei sau economiei lui Dumnezeu care străbate istoria, înfășurând și desfășurând etapele revelației sale până la împlinirea finală; André Scrima *Timpul rugului aprins*, ed. cit.

#### Tatiana Cioci *Baudoliniada* postmodernă a lui Umberto Eco

În noiembrie 2000, Editura *Bompiani* din Milano anunța, cu surle și trâmbițe, apariția noului roman al lui Umberto Eco, intitulat, cu o nepretențioasă simplitate, *Baudolino*. Fanii postmodernismului, și nu numai ei, cuprinși de o mistică de tip upanișadic pentru unanim acceptatul GURU al mișcării, au epuizat această primă ediție cu o viteză concurabilă doar cu efectele de „mediatizare” a unor mărfuri „subit rentabile”, astfel încât, în decembrie al aceluiași an, reputata editură se vede „constrânsă” de a mai scoate de sub tipar alte două ediții ale *Prințului Minciunii*, alias, *Baudolino*.

A demonstra, o dată în plus, că romanele lui Umberto Eco sunt postmoderne, pare a fi un travaliu inutil din moment ce ele sunt făcute în mod manifest să fie așa. Dubitativul „pare a fi” nu are menirea de a turna apă la moara detractorilor mișcării. Cu toate săgețile veninoase trimise împotriva acestei literaturi de ultimă oră, fenomenul afirmării ei „monumentale” se produce sub ochii noștri, și nu existența ei se cere legitimată, ci „struțocămila” exotica a sistemului estetic postmodern, edificator de opere artistice cu un atât de fulminant succes la publicul contemporan. Cel puțin, în ceea ce-l privește pe Umberto Eco, afirmația e într-un tot valabilă, maniera în care ultradoctul semiotician italian prelucrează o materie diferențiată cu un set de procedee destul de limitat, totuși, rămâne a fi unul dintre cele mai incitante mistere ale vieții literare actuale.

*Baudolino* este un alt roman despre mereu palpantele mistere ale Evului Mediu. În ziua de 14 aprilie a Anului Domnului 1204, în timp ce cavalerii celei de a IV-a Cruciade profanau și distrugeau

fără milă Constantinopolul, Baudolino îi salvează viața lui Niceta Coniate, oratorul, logotetul, cancelarul și istoricul curții bazileului Bizanțului. Ducându-l într-un adăpost sigur în afara orașului, pe parcursul a 14 zile consecutive, întrerupți numai de savurarea rafinatelor delicii gastronomice orientale, Baudolino își narează neverosimila „istorie” a vieții, iar Niceta ascultă, comentează, intervine în discurs cu subtile precizări, dirijând, astfel, diegeza într-un mod exemplar. Necesitatea de a-și reconstitui trecutul este dictată de convingerea că viața este „reală” numai în măsura materializării ei prin scriitură, iată de ce, Baudolino îi cere lui Niceta, contra serviciului de a-i fi dăruit viitorul, să-i redea trecutul, pierdut o dată cu rătăcirea cronicii scrise de el pe parcursul întregii vieți. Din manuscrisul „original” nu se păstrează decât începutul, două-trei pagini dintr-un „prim exercițiu de scriitură” (prilej pentru o savuroasă elucubrație lingvistică amintind de utopicul limbaj adamic), ce datează din anul 1155, când Baudolino avea 13 ani. Adevăratul nume al protagonistului rămâne necunoscut pentru că evenimentele anterioare „vârstei scrisului” se rătăcesc printre cețurile Piemontului copilăriei sale. Progenitură a unor țărani săraci din Alessandria (orașul natal al lui Umberto Eco), fantazios și mitoman, Baudolino cucerește simpatia lui Frederic Barbarossa, afirmând că în viziunile sale îi apăruse Sfântul Baudolino (un canonic sanctificat de prin părțile locului) care a prezis oastei împăratului că va învinge rezistența opusă de terdonezii asediați. Posedând darul viziunilor, dar și pe cel apostolic de a se exprima în orice limbă după numai două-trei zile de aflare printre vorbitorii ei, Baudolino devine fiul adoptiv al Sacrului și Romanului Împărat, este adus la curte și încredințat diaconului Rahewino pentru dăscălire. Aici continuă să mintă și să fabuleze dar, aproape printr-un miracol, tot ce-și imaginează devine Istorie. De această particularitate neobișnuită a băiatului se folosește Ottone, episcopul și cronicarul curții care, înainte de moarte, îi cere să inventeze o istorie credibilă a miticului Preot Ioan. Pentru a-și desăvârși studiile, Baudolino pleacă la Paris unde, cu ajutorul cărților și a coechipierilor săi, fabrică morganatica Scrisoare a Prezbiterului Ioan, ce promitea Occidentului un regat fabulos în îndepărtatul Orient, guvernat de un rege creștin. Incitat de invențiile lui Baudolino, Frederic Barbarossa pornește, sub pretextul unei cruciade, în căutarea preotului, pentru a-i restitui cea mai prețioasă relicvă a creștinătății - Cupa Graalului. În timpul călătoriei, Barbarossa moare în condiții misterioase, iar Baudolino, împreună cu alți câțiva bravi cavaleri, își continuă drumul spre îndepărtatul regat. Cum era și de așteptat, temerarii pelerini nu au atins niciodată acel Pământ al Făgăduinței pentru simplul motiv că el nu exista decât în imaginația lor înflăcărată. După un șir de înfrângeri, decepții și coliziuni, Baudolino va relua căutările, de astă dată, de unul singur și mânat mai mult de chemările trupești decât de cele spirituale (în îndepărtatul Pndapetzim rămăsese Ipatia, driada cu picoarele de capră, o iubire ideală și imposibilă la care visau mai toți cavalerii din perioada aceea), toate astea însă nu înainte de a-i încredința lui Niceta neprețuitul său bagaj factologic. Printr-un joc de analepse și prolepse, narațiunea recuperează aceste evenimente ale cronicii lui Baudolino cuprinse în segmentul temporal A-0(1155) – A -1(1204).

Ultimul roman al lui Umberto Eco e făcut după binecunoscutul deja calapod al celor trei precedente: un manuscris pierdut, tradus, codificat sau fals (transparentă aluzie la manipularea istoriografică), prezența sau invenția unui Plan (scenariul apocaliptic al lui Jorge, planul templierilor, secretul longitudinii, scrisoarea Preotului Ioan), susținută de paradoxala relație între realitate și semn, labirintul (abația, informația computerizată, insula, regatul) ca spațiu ideal frământărilor intelectuale, în sfârșit, căutarea, nu neapărat și găsirea, sensului existențial (Graalul mistic), ca

tehnică principală de subzistență, ca operațiune hermeneutică menită să sporească îndoiala prin decriptarea misterului.

„Sonda” narativă din care își extrage romancierul eruditele-i ficțiuni e, într-adevăr, inepuizabilă: istoria oficială oferă, din abundență, date, evenimente și figuri, legitimarea obiectivă a căroră e problematică sau chiar de-a dreptul imposibilă din cauza unei dramatice lipse de probe, iar acolo unde acestea există, din cauza posibilelor interpretări pe care le pot avea. Urmele arhivistice îi servesc naratorului drept materie primă pe care mașinăria complicată de „producere a faptelor” o „textualizează” oferind, în acest fel, un posibil punct de vedere asupra celor întâmplate (teoria lumilor posibile, Lector în fabula), o „istorie” ce corespunde cu punctul de vedere sau cu interesul „martorului”. De remarcat că „martorul” („autorul istoriei”) din primul roman e un bătrân senilizat, cel din al doilea, un intelectual alcoolizat, în *Insula... avem de a face cu o personalitate dedublată și halucinantă*, iar în *Baudolino*, cu un „prinț al minciunii”, așa cum îl botează Niceta Coniate, cronicarul oficial (!) al curții bizantine, sau cu un „om de litere”, așa cum orgolios se autodefineste eroul. Punerea acestor două noțiuni (minciună/literatură) sub semnul echivalenței lasă să se întrevadă o perspectivă inautentică asupra lumii, cu atât mai puțin demnă de încredere, cu cât cealaltă optică (a lui Niceta) e sprijinită de „autoritatea” arhivei. Mijloacele de investigație a statutului documentului și a interpretării sale din punctul de vedere al istoriografului și din cel al literatului, în cele di urmă, nu diferă prea mult: exhumarea, reconsiderarea, contrazicerea sau retractarea, la nevoie, a trecutului. Tocmai pentru a accentua susceptibilitatea arhivei de manipulări și abuzuri, schema romanului/romanelor o găsim descrisă de același Niceta Coniate: ”Nu există istorii fără sens. Iar eu sunt unul din aceia care știu să-l găsească și acolo unde alții nu-l văd. După care istoria devine o carte a celor vii, ca un sunet al trâmbiței care îi ridică din morminte pe cei care erau pulbere de secole... Doar că e nevoie de timp, trebuie cântărite evenimentele, înnodate, descoperite legăturile între ele, chiar și pe cele mai puțin vizibile” [1, p. 17-18].

La câțiva ani după căderea Constantinopolului, cronicarul Niceta are misiunea de a scrie istoria imperiului roman, pornind de la propriile sale amintiri și de la cele ale lui Baudolino, ca „martori” ai ultimelor zile ale Bizanțului. Dar istoriograful intuiește că nici una din cele două surse nu este de încredere: mărturia documentară trebuie să fie selectivă în relație cu evenimentul real („într-o mare istorie pot fi alterate unele mici adevăruri pentru ca să rezulte adevăruri mai mari” (p. 525)), iar relatarea lui Baudolino e afectată de susceptibilitatea minciunii („tot ceea ce știu am aflat de la el, după cum de la el am aflat că era un mincinos” (p. 525)). Pentru a semnala cititorului statutul fictiv al reprezentării date, Eco îl reanimă pe orbul Jorge din *Numele Trandafirului*, travestindu-l în figura magului Pafnutie, alchimist și inventator de mașini „diabolice”, căruia împăratul Andronoco a făcut să i se smulgă ochii. Contrapusă vederii, orbirea are, în mod deliberat, sarcina de a submina validitatea conceptului de documentare obiectivă, rezervând intuiției, fanteziei, fabulației și mitului rolul ficționalizator de umplere a golurilor. Prezentul acțiunii trăite de Baudolino e la fel de confuz și nestructurat ca și prezentul povestirii ascultate de Niceta, un plus de cunoaștere în această experiență fragmentară nu-l aduce decât personajul exterior istoriei, orbul Pafnutie care deduce sau ghicește trecutul absent din probe circumstanțiale, dezvăluindu-i lui Baudolino misterul morții împăratului Frederic Barbarossa.

Așadar, istoria nu ne învață ce și cum a fost trecutul, ci doar cine și cum a fabulat asupra lui. Actul interpretării și al narațiunii constituie „faptele” (de unde și obsesia lui Baudolino pentru auto-autentificarea prin scris), selectarea evenimentelor pentru a fi transformate în potențiale fapte istorice

ținând de niște priorități disputate de ceva vreme încoace între istorici și romancierii. Ultimele fraze din Baudolino se referă anume la această problemă: ”Era o frumoasă istorie. Păcat că nimeni nu va ajunge să o cunoască.”/ ”Nu te crede unicul autor de istorii din această lume. Mai devreme sau mai târziu, cineva, mult mai mincinos decât Baudolino, o va povesti.”(p. 526).

Pură ficțiune istoriografică postmodernă, acest roman înglobează toate clișeele romanului istoric realist, concentrându-se, pe de o parte, asupra modului în care intertextele istoriei (documente, hărți, jurnale de călătorie, mărturii scrise, etc.) sunt încorporate într-un context declarat ficțional, iar pe de alta, asupra felului în care oralitatea, credințele și superstițiile populare, dar adesea și interesele mercantile, au generat o bună parte din acele intertexte istorice.

Baudolino este un roman despre istoria Evului Mediu, despre toată barbaria și „marea ei de poezie”(V. Hugo), dar în primul rând, este un roman despre parodie, despre felul în care ironia, cu mijloacele ei specifice, scoate prin rezervele de imagini ale trecutului, recunoscându-le valoarea, în mod paradoxal, tocmai prin parodiarea lor. O serie de elemente ale toposului medieval sunt filtrate prin ludicul jucăuș al scriitorului postmodern: poezia truverilor și a trubadurilor, seduși de contururile aproape mistice ale unei creaturi ideale și intangibile; cântecele de gestă, născute din elanul primelor cruciade; transformarea legendelor în elaborări epice, cu nelipsite cantilene ce premerg acțiunii poemului; „romanele antice”, intrate în favorurile aristocrației timpului; chemarea sau vocația „conților Graalului”, cu tot noianul de literatură apărut în consecință, în sfârșit, fablieaux-urile, „epopeile zoomorfice”, scrierile moralizatoare și farsele teatrului popular. Ce s-a sustras, din toată această varietate a literaturii medievale, mecanismului de bagatelizare pus în funcțiune de scriitorul postmodern? Aproape nimic. Numai acest aspect al romanului, ce contestă presuposițiile noastre îndelungat umaniste referitoare la originalitatea și unicitatea artistică, ar putea servi drept hrană pentru o armată întregă de cercetători și critici literari.

În primul rând, e ușor de dedus, și Eco ne-o confirmă, compoziția deliberat burlescă a romanului: Baudolino este un soi de Batrahomiomahie, o epopee „pe dos”, în care un erou picaresc repetă drumul inițiativ al cavalerilor medievali. Acțiunile travestitului Roland, animate, în spiritul timpului, de principiile onoarei, de eroismul și lupta cu infidelii, de gustul aventurilor extravagante și a voiajurilor în țări feerice, se aglutinează, iarăși în spiritul timpului, într-o „Gesta Baudolini”. De amintit că, din latină, gesta înseamnă „acțiune”, prezența unui verb („Baudolino face...”, „Baudolino construiește...”, „Baudolino salvează...”, etc.) în formularea fiecăruia dintre capitolele romanului inversează parodic sensul guerier al cântecelor de gestă, căci eroului nostru îi repugnă gustul sângelui și sunetul lăncilor încrucișate. El este un „om de litere”, cum am mai spus, și construcțiile sale mentale specifice se alimentează din tablourile miraculoase ale aventurilor „romanești” ce constituiau deliciile aristocraților, iată de ce, „Baudoliniada” sa, redusă în „fapte de vitejie”, își completează episoadele cu scene miraculoase din „literatura curtenească”. Baudolino învată a citi de pe o carte a unui călugăr eremit (școlile episcopale și cele monastice formează un public atras de operele latinilor), iar stagiul intelectual îl urmează în atmosfera mondenă a Sorbonei, unde deja pe la începutul secolului al XII-lea circulau așa-zisele „romane antice”, și nu e de mirare că imaginația sa e populată de unicorni, driade, ciclopi, eunuci, pigmei, camiloparzi, oameni săltând pe un singur picior și castele fermecate. Pentru a deconspira substratul intertextual al acestor viziuni fantastice vom spune că, în jurul anului 1150 („Gesta Baudolini” datează din 1155), este rescris în versuri și pus în circulație Romanul lui Alexandru, în care un loc privilegiat îl ocupă minunile incitante ale îndepărtatelor țări orientale: ciclopi, unigambi, oameni-câini și oameni fără cap, - monștri exotici ce

au persistat în cosmografiile occidentale până spre secolul al XVI-lea. Cartea Minunilor (*Livre des Merveilles*, sec. XII), înzestrată cu un șir de miniaturi la aceeași temă, era considerată de aristocrații curților europene un fel de „beau usage” obligatoriu. Harta lumii (p. 81), desenată de Abdul, prietenul sarazin al lui Baudolino (nu întâmplător, căci în timpurile acelea, arabii erau mult mai iscusiți în materie de geografie decât europenii), pentru a localiza spațial regatul Preotului Ioan, este și ea o construcție ideologică tipic medievală. Pictura ce prefațează o Carte a Psalmilor din secolul al XII-lea denotă aceeași viziune cosmologică asupra lumii: un amestec de elemente biblice și cunoștințe geografice moștenite de la antichitatea greco-latină, în care Estul este situat în partea de sus și simbolizat prin figura lui Iisus și imaginea Grădinii Edenului, în timp ce Nord – Estul e separat prin zidul de netrecut al lui Alexandru cel Mare ce ținea la distanță hoardele lui Gog și Magog, forța întunecată a păgânilor și a anticriștilor care rămâneau a fi o amenințare permanentă la adresa lumii creștine.

Nici Regatul Preotului Ioan nu este o construcție smulsă din contextul ei istoric original, dimpotrivă, printr-un dublu proces de instalare și ironizare, naratorul postmodern ne atrage atenția asupra faptului că suntem în mod inevitabil separați astăzi de acel trecut. Legenda Preotului Ioan, rege și sacerdot al unei împărății creștine situate undeva la granițele cu lumea islamică, a persistat în Europa medievală mai bine de 300 de ani, excitând imaginația navigatorilor și a corsarilor care și-au îndreptat căutările spre coastele Africii, în Asia Centrală, în India și în Etiopia. Însuși Marco Polo cade în plasele acestei legende, rezultatul aventurilor venețianului în îndepărtatul teritoriu stăpânit de Kublai Han fiind una dintre cele mai mari descoperiri din istorie. Jurnalul său de călătorie revela scepticei Europe o lume total nouă și o civilizație puternic dezvoltată, inimaginabilele bogății ale Cathay-ului fiind descrise și în *Livre des Merveilles*, care și este, după toate probabilitățile, sursa de inspirație a lui Baudolino și a coechipierilor săi atunci când îi „construiesc” Preotului un palat: ”Palatul e situat pe un munte și muntele acela e din onix făcut, iar vârful e atât de șlefuit încât lucește ca o lună. Templul e rotund, are o cupolă de aur și tot din aur sunt pereții, încrustați cu nestemate de un roșu atât de strălucitor încât iarna emană căldură, iar vara răcoare. Tavanul e încrustat cu safire, care reprezintă cerul, și carbonic, care reprezintă stelele. Un soare de aur și o lună de argint, iată mașinile ce străbat bolta cerească, și păsări mecanice cântă zilnic, în timp ce în fiecare dintre cele patru colțuri câte un înger din bronz aurit le acompaniază cu trâmbițele lor. Palatul se ridică deasupra unei fântâni ascunse, în care câteva perechi de cai mișcă o piatră rotundă, făcând-o să se învârtă în funcție de schimbarea anotimpurilor, astfel încât aceasta devine o imagine a cosmosului. Sub o podea de cristal înoată pești și fabuloase creaturi marine”(p. 136-137). Parodierea unor texte ce aveau valoare de document în perioada Evului Mediu, ne amintește că aceste lucrări, în pofida înrădăcinării lor în realitatea documentară, sunt, totuși, forme create, cu o perspectivă particulară care le transformă.

De o savoare narativă deosebită este descrierea expediției lui Baudolino în fantomaticul regat al Presbiterului. La modul ironic, ea funcționează ca un fel de colaj din textualizări ale realității concrete, o aglomerare programatică de detalii de ordin topografic, etnografic și politic evidențiind falsificarea realității reprezentate. Indicii informaționali trimit la misiunile diplomatice întreprinse de monahii franciscani Giovanni de Piano Carpini (1246) și Wilhelm von Rubruk (1252) ce aveau în obiectiv semnarea unui pact de pace și bună înțelegere cu hoardele mongole. Itinerarul ambilor călugări trece prin nesfârșitele șesuri dintre Volga și lacul Aral, traversează Sârdaria, partea nordică a lanțului de munți Tien-Schan, îndreptându-se spre aproape necunoscuta Zungaria, în apropierea

căreia se afla reședința hanului mongolilor. Reprezentarea, nu tocmai „fotografică,” a acelui spațiu a fost descrisă în Călătoria în împărăția mongolilor (1254), al cărui „certificat de prezență” îl găsim parodiat în romanul lui Eco. După un an de pelerinaj (chiar dacă proiectate într-un spațiu și timp mitologic, detaliile acelei călătorii sunt tributare misionarilor sus-amintiți), Baudolino și însoțitorii săi ajung în presupusa capitală a regatului mitic și, pe lângă numeroasele animale ciudate pe care le întâlnesc („exact cum era scris în cărți”, exclamă unul dintre ei (p. 380)), ce nu erau altceva decât cămile și pantere îmblânzite, un derizoriu spectacol al sărăciei frustrează economia lor de reprezentări prefabricate: „De fapt, fără străzi și fără piețe, întreg orașul acela era un imens bazar, în orice spațiu liber era desfășurat un cort, înălțată o tarabă, așternut un covor pe pământ, pusă orizontal o tablă pe două pietre. Și se vedeau expoziții de fructe, bucăți de carne (privilegiată părea cea de camilopard), covoare țesute din toate culorile curcubeului, haine, cuțite de obsidian negru, securi din piatră, cupe de lut, mărgelile din oase ori din mici pietricele roșii și galbene, căciuli de formele cele mai stranii, șaluri, cuverturi, cutii cioplite în lemn, instrumente de lucrat câmpul, mingi și păpuși din cârpe pentru copii, apoi amfore pline cu lichide de culoarea azurului, a ambrei, rozei și a lămâiului, și vase pline cu piper”(p. 378-379). O decepție asemănătoare încercase și Wilhelm von Rubruk pe care capitala mongolilor îl impresionează puțin, iar Karakorumul, palatul hanului, nu i se pare comparabil nici cu o suburbie a Parisului cum ar fi Saint-Denis.

Dizolvarea istoriei în grotesc, explicabilă prin prezența unor angoase fundamentale în conștiința umană reieșite din necunoașterea acesteia, este o sursă generatoare de comic și ilaritate la Umberto Eco. Baudolino denunță falsitatea „faptului” general acceptat că Roma este orașul tuturor minunilor pământești printr-o suită de replici generate de o sănătoasă verbozitate populară, ce a produs și a pus în circulație o bună parte din acele „mereviglia”: „... am văzut numai turme de oi printre ruini antice, iar sub portice am văzut țărani ce vorbeau în limba iudeilor și vindeau pește, dar minunății n-am văzut nici una, poate doar statuia pe cal din Campidoglio, dar nici aceea nu mi s-a părut vreo mare scofală. Și totuși, când m-am întors și am fost întrebat despre cele văzute, ce le puteam spune, că la Roma nu există decât oi printre ruine și ruine printre oi? Nu m-ar fi crezut. Și astfel, povesteam minunile despre care auzisem de la alții, mai adăugând și eu câte una... În toți acești ani am auzit fără conținere fabulându-se despre minunile Romei în Germania, în Burgundia, până chiar și aici, doar pentru că am vorbit eu despre ele”(p. 41-42).

Intențiile parodice ale scriitorului sunt evidente. Într-o lume fărâmițată de carențele necunoașterii, grotescul justifică eșecul accesului nostru „direct” la trecut, anihilând această responsabilitate a înfrângerii prin crearea unor substituții textualizate ai evenimentului brut. U. Eco realizează în Baudolino o subtilă alternanță între faptul real și faptul imaginar, analizând acest fin proces dialectic de „investire” a obiectului, explicând cum, prin proiectarea dorinței, oamenii îi conferă obiectului o dublă existență, reală și imaginară. În această epopee eroicomică postmodernă, toate marile vestigii ale creștinătății se „pricopsesc” cu o „istorie” a provenienței lor, scrupulele religioase seculare și cele ideologice dizolvându-se într-un flux cotidian al flecăreliei. Bunăoară, receptat doar prin simbolul căutării absolutului, mitul Graalului devine la Umberto Eco o simplă cană de lemn din care părintele natural al lui Baudolino sorbea tulburelul: ”Văzu aruncată la pământ cana părintelui său și o ridicase ca pe o prețioasă relictă. O spală bine, ca să nu aducă a vin pentru că, își zicea, dacă într-o zi s-ar fi spus că acela era Graalul, cu tot timpul ce se scursese de la Ultima Cină, n-ar fi trebuit să mai miroase și a altceva decât poate a niște arome pe care, crezând că aceea era Adevărata Cupă, cu toții ar fi trebuit să le simtă”(p. 282). Giugliul din Milano nu e altceva decât

un cearșaf în care murise învelit un lepros, iar legenda celor Trei Magi, sarcofagul cu osemintele cărora reprezintă una dintre principalele atracții ale turiștilor ce vizitează Domul din Köln, este de o dubioasă origine, consacrarea lor pentru eternitate datorându-se unor concrete interese politice.

Fără îndoială, mecanismul structural fundamental al ultimului roman al lui Umberto Eco, felul în care a fost făcut, păstrează în economia sa o inepuizabilă varietate de procedee și de coduri stilistice, o imensă suită de alegorii și parabole deschise, dar mai ales, un luxuriant spectacol intertextual care, însă, rămân inabordabile pentru scopul, restrâns, pe care ni l-am propus în cadrul prezentului articol. Vom spune numai că acest roman rezolvă problema cunoașterii trecutului în favoarea ficțiunii postmoderne, sfatul de „meseriaș al scrisului” pe care i-l dă cronicarul Ottone lui Baudolino, când acesta se decide să fie „om de litere”, fiind un argument pentru interpretarea rezervată câmpului privilegiat al literaturii: ”Dacă vrei să devii om de litere și să scrii poate istorii într-o zi, trebuie să și minți, să inventezi istorii, altfel Istoria ta va deveni monotonă. Dar va trebui să o faci cu moderare. Lumea condamnă mincinoșii care nu fac altceva decât să mintă, chiar dacă-i vorba de lucrurile cele mai neînsemnate, dar slăvește poeții care mint numai când e vorba despre lucruri mari” (p. 48).

#### **Referințe bibliografice:**

1. Aici și în continuare, traducerea citatelor din *Baudolino*, Ed. Bompiani, Milano, 2000 aparține autorului articolului.

### **Ecaterina Crecicovschi      Reconcilierea imaginarului și senzorialului în *The Blessed Damozel* de R. G. Rossetti**

Reprezentând expresia unei doctrine mai coerente decât în cazul majorității grupărilor literare și artistice din epoca victoriană, pre-rafaelismul ocupă un loc aparte în evoluția literaturii engleze. Termenul pre-rafaelit, care se referă atât la artă cât și la literatură, își are originea în Frăția Pre-Rafaelită, o grupare influentă de pictori, poeți și critici, care au redescoperit arta marii sincerități și, la îndemnul ei, au hotărât să se dedice unei creații care să conțină cele mai înalte valori morale și înțelesurile cele mai cuprinzătoare ale naturii. Specificul pre-rafaelismului ca mișcare constă în aceea că reprezentanții ei combinau simultan poezia, pictura și critica literară. Dacă romanticii englezi de la hotarul secolelor XVIII - XIX doar au aspirat la o sinteză a artelor, pre-rafaeliții au realizat o asemenea sinteză, crezând cu fermitate că omul este înzestrat de la natură, acest *talent dublu* sau *multilateral* [1, p. 161] urmând să fie dezvoltat în mai multe domenii ale activității artistice.

Deși numărul celor care au aderat la mișcarea pre-rafaelită este mare (William Holman Hunt, John Everett Milais, William Michael Rossetti, Christina Rossetti, James Collinson, Thomas Woolner, Edward Burne), semnificative rămân creațiile poetice ale lui Dante Gabriel Rossetti, William Morris și Algernon Charles Swinburne.

Figura centrală a mișcării pre-rafaelite, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), a avut un rol însemnat nu numai în interiorul mișcării pre-rafaelite, ci și în întreaga poezie engleză a secolului; deopotrivă tablourile și versurile sale prevesteau nașterea unei noi estetici, modernizarea unei viziuni prea îndelung preocupată de realizarea echilibrului moral. Pasiunea lui pentru frumusețe, pentru puritate i-au conferit teoriilor lui artistice o forță ce îi va impresiona chiar și pe cei mai înverșunați inamici.

D. G. Rossetti a adus în pictură simboluri și tablouri din creațiile literare, iar în poezie – principiile picturii, intenția sa fiind realizarea unei sinteze a artelor. Ideea interacțiunii picturii și a poeziei relevă, de fapt, crezul pre-rafaeliților. După părerea lui Rossetti, toți “*frații pre-rafaeliți*” trebuiau să fie poeți și pictori. Totuși, Rossetti era, în primul rând, poet, pictura sa având drept scop valorificarea motivelor literare: “*Consider că sînt poet, în primul rând, iar aptitudinile mele poetice, în general, determină prețiozitatea tablourilor mele, și, deși doar pictura mi-a oferit surse de existență în viață, mi-am dedicat talentul poeziei*” [2, p. 271]. Mai mult chiar, prin picturile sale, Rossetti a încercat să insuflă “*sentimente poetice*”, exact ca în cazul citirii unei poezii, iar poezia sa exercită asupra receptorului o influență asemănătoare picturii.

Ca poet, Rossetti reprezintă o continuitate între romantism și post-romantism, mai ales între Coleridge, Shelley, Keats și Browning, care, alături de poeții medievali italieni și englezi, l-au influențat puternic, inclusiv prin respectul pentru formă. Deși se poate vorbi despre evoluția poetului de la realism (prezent în primele poezii, publicate în *The Germ*) la simbolism, întreaga sa operă este o ilustrare a principiilor în care a crezut: “*Poezii*” (*Poems*, 1876), “*Casa vieții*” (*House of Life*, 1881), o culegere de sonete etc.

Talentul său dublu a dat naștere unei arte într-adevăr originale și unui simbolism complicat. Rossetti a scris sonete nu numai pentru propriile picturi, ci și pentru picturile lui Leonardo, Boticelli, Giorgione, care dezvăluiau, de fapt, dorința lui de a descifra sensul ascuns al picturilor lor. În timp ce propriile sale picturi combină extazul unui pre-rafaelit cu evocarea pasiunii și plăcerii pământești, culoarea îmbogățește simbolismul artei sale. În toate formele artei, Rossetti discerne carnalul penetrat de spirit, iar imaginarul și senzorialul erau reconciliate într-un efort de a percepe adevărul, de a înțelege atât valorile spirituale cât și pe cele materiale. Al. Ch. Swinburne a apreciat astfel coeziunea acestor două elemente în concepția artistică a lui Rossetti: “*Pentru el voința și instinctul nu sînt două forțe, ci un tot întreg*” [3, p. 190].

Pe de altă parte, poezia lui D. G. Rossetti este întrepătrunsă de un misticism exprimat prin intermediul simbolurilor. Dar misticismul lui nu avea forma unei exaltări spirituale căreia i se subordonează frumusețea pământească, ci, mai degrabă, perceperea unei calități sublime nedefinite, care conferă farmec frumuseții pământești, oferind, astfel, o privire fugară lucrurilor distante și de neatins. În această privință, poetul se apropie foarte mult de Keats, a cărui perfecțiune a formei și culorii Rossetti a valorificat-o la maximum.

Atitudinea poetului pre-rafaelit, așa cum urmează din cele expuse, e extatică, pasiunea e sublimată în exaltare spirituală. Dar atmosfera ce învăluie emoțiile artistului e calmă tocmai pentru că ele sunt profunde și pentru că poetul le cenzurează sever: “*Nimic nu le trădează intensitatea, în*



afara câte unui artificiu verbal ocazional, a câte unui accent, a unei modificări de ton care îmbibă cu semnificații multiple chiar și expresia cea mai simplă” [4, p. 1173 ]. Aceste trăsături generale se însoțesc cu o lucidă putere de concentrare, capabilă să dea relief unei înfățișări întâmplătoare a realității. Și pentru că aceste înfățișări sunt aproape de fiecare dată specifice, forța de a le pătrunde înțelesurile, când sunt privite de aproape, minuțiozitatea descrierii evocă în poezia lui Rossetti elevația spirituală a realismului din pictura înaintașilor lui Rafael. Ca și la ei, intensitatea nu e exprimată direct, ci prin mijlocirea unor semne exterioare care impun o meditație gravă.

“Slăvita doamnă” (*The Blessed Damozel*) , unul dintre cele mai influente poeme ale lui Rossetti, care exprimă, de fapt, concepția artistică a poetului, a fost publicat în revista *The Germ* în 1850. Poemul a fost revăzut pentru publicare în *The Oxford and Cambridge Magazine* în 1856 și înainte de apariția volumului *Poezii* ( *Poems* , 1870). După treizeci de ani de la prima apariție a poemului, Rossetti a mărturisit că a scris *The Blessed Damozel* ca pe o continuare a poemului *Corbul* (*The Raven*, 1845) de Edgar Allan Poe: “Văzând că Poe a scris tot ce-a fost posibil despre tristețea îndrăgostitului pe pământ, mi-am propus să inversez condițiile și am exprimat dorința arzătoare a îndrăgostitului în ceruri”. Se pare, de asemenea, că Rossetti urmează vestita afirmație a lui Poe “că moartea unei femei frumoase este, incontestabil, subiectul cel mai poetic din lume”.

Poemul reprezintă viziunea eului liric, deși în ultima strofă el pare să perceapă fizic, atât speranța reunită: “*Cum plânge-am auzit*”, cât și drama despărțirii: “*Surâsu-i l-am văzut*” [5, p. 133].

Scena este, însă, cea a unei fecioare, din ceruri, “*una din coristele Domnului*”, care se apleacă și privește – la o mare distanță și diferență de timp – lumea de jos, care este doar o iluzie, plângând și rugându-se pentru unirea cu iubitul său (dorința romantică), așa încât dragostea lor ar fi completă în ceruri, locul unde îndrăgostiții se întâlnesc, dar unde ar putea să-și piardă, eventual, individualitatea. *Slăvita doamnă desfăcu / A cerului perdele; / Îi erau ochii limpezi, mari / Ca apa din vâlcele; / Trei crini avea în mâna ei / Și-n păru-i șapte stele. / De flori ne-mpodobit, veșmântul / Ea îl purta descins; / Un alb măceș dat de Maria / Și părul ei bălan ca grâul / Se revârșa aprins. [...] / ‘Și pentru el și mine-atâta / Voi cere Celui-Sfânt: / În dragoste să viețuim / Ca altă dată pe pământ – / Atunci, puțin, acum – de-a, pururi, / Căci draga lui eu sânt’* [5, p. 128-132].

Descrierea fecioarei divine, atât în poem cât și în pictura realizată după 27 ani de la scrierea poemului, este într-adevăr copleșitoare, deși s-ar părea că perfecțiunea unei asemenea imagini se datorează în mare măsură faptului că Rossetti a combinat abil interesul său pentru simbolismul medieval sacramental (trei crini, șapte stele, un trandafir alb) cu conceptul dragostei platonice ideale, pe care el și-a propus să-l valorifice în creațiile sale ulterioare împreună cu evidențierea senzualității sentimentelor umane.

Pe de altă parte, misticismul lui Rossetti apare și mai pregnant în cazul descoperirii esenței indefinibile a lucrurilor, precum și în sugerarea unor realități și năzuințe inaccesibile:

*În casa din vecii zidită / A Domnului stătea, / În tindă unde – începe spațiul / Peste genunea grea / Și soarele, din înălțime, / I se părea o stea. / Încinge tinda ca o punte / Eterul temerar; / Jos, zi și noapte se îngână / Și-și caută hotar / Pân’spre pământul ce se-nvârte / Cu zumzet de bondar. / Cî-n preajma dânzei era pace, / Luminii curgătoare Și-a liniștii. Pe serafimi / În zborul lor nici boare / Nu-i abătea și nici răsunet / Din piscuri sau ponoare. / [...] Vedea cum timpul, peste lumi, / Pulsează – amețitor; / Privirea-i căuta poteca / 'N al hăului pripor; / Apoi vorbi, cântând cum cântă / Planetele în cor. / Sfințise, luna ghemuită / Plutea peste genună / Ca fulgul; și tăcerea oarbă / Căta să și-o supună / Cu-un glas ca-al sferelor cerești / Când cântă împreună* [5, p. 128-130].

În același timp, elementele de vrajă și misticism sunt controlate de precizia descrierilor și veridicitatea detaliului. Unele voci critice, printre care Ifor Evans, au salutat contrastul mistic-material, considerându-l plăcut și surprinzător: ‘*Când nimbu-i va încinge fruntea / Și-o fi în dalb veșmânt, / Am să-i arăt ale luminii / Izvoare câte sînt / Și ca-ntr-un râu ne vom scâlda / În văzul Celui – Sfânt. / ‘Vom sta lângă altarul tainic / A Cărui flăcărui / Fără-ncetare sînt stârnite / De rugă nălțate Lui; / Și-a noastre s-or topi, primite, / Ca pâcle albăstrui...*’ [5, p. 130]

În timp ce alte voci critice consideră că preocuparea lui Rossetti pentru detaliu contribuie la crearea unor imagini artificiale, motivând că și cadrul poemului “*casa din vecii a Domnului*”, din care fecioara nemuritoare, se pleacă “*în jos*”, unde “*ziua și noaptea se îngână*”, depășește forța narațiunii realiste, deoarece contrastul dintre “*casa... Domnului*” și prezentarea planetelor în timp și spațiu, procesiunea sufletelor “*în zborul lor*”, “*plutirea lunii peste genună*”, implică utilizarea comparației. Pe de altă parte, comparația “*pământului ce se-nvârte*” – cu un “*bondar*”, cea a sufletelor ce zboară – cu niște “*lumini curgătoare*”, precum și cea ce ține de timpul, care “*pulsează amețitor peste lumi*”, sunt într-adevăr îndrăznețe și ingenioase, ele, de fapt, reprezentând încercarea triumfătoare de a reconcilia indescriptibilul cu descriptibilul.

În strofele ce urmează, care reflectă bucuriile paradisului, detaliile sunt precizate de o claritate a semnificației și o amploare a melodiei care conferă fiecărui cuvânt o valoare vizibilă și audibilă. Dar forța și frumusețea creației poetului sunt întotdeauna la înălțime, nu doar din cauza că fiind extaziat, a reprezentat o clipă din paradis pentru a elogia dragostea umană, transpunând plăcerile paradisiace în termeni lumești, ci, mai degrabă, datorită caracterului sublim al viziunilor care sfidează descrierea directă: *Noi doi, grai, vom cerceta / Dumbrăvile Măriei / Și-a ei cinci serve-al căror nume / Sînt cinci mari simfonii: / Cecilia, Gertrude, Magdalena, / Marg’ret și Rosalie. / [...]* *De s-o sfii și o să tacă, / Eu fața-mi o s-o-înclin / Spre-a lui, de dragoste vorbindu-I / Nesficios, deplin, / Și sfânta-mi voi ierta mândria /*

*Și eu am să-l alin...*’ [5, p. 131-132]

Ultimele rânduri ale poemului denotă persistența a două lumi, una imaginară, iar alta reală, deși Rossetti ține să releve interdependența acestor două lumi și nicidecum apartenența doar la una dintre ele.

Pentru Rossetti, unica “*dovadă*” a lumii imagine este modul în care a zugrăvit-o. *The Blessed Damsel* nu reprezintă viziunea unei lumi imagine, ci, mai degrabă, întâlnirea a două lumi, a două tipuri de experiență, poemul relatând de fapt, formarea unei viziuni spirituale sub influența tristeții și dorinței. Drama centrală rămâne, totuși, psihologică, cititorul observând procesul mental, prin intermediul căruia îndrăgostitul de pe pământ leagă faptele lumii reale cu ceea ce el își imaginează că sunt impresii din afară. Din aceste considerente poemul ține de interdependența percepțiilor spirituale și a celor realiste / naturaliste, idee evidențiată și prin pictarea tabloului *The Blessed Damsel*, D. G. Rossetti conferind, astfel, o formă simbolică dialecticii poemului. În una dintre versiunile pictate, Rossetti împarte tabloul în două, obținând două picturi separate. În partea de jos a tabloului, îndrăgostitul, viu, privește spre imaginea mai mare a iubitei sale decedate, care parcă ar fi “*înramată*” deasupra capului său, utilizarea dipictului, având o funcție dramatică, ea reamintindu-ne că Rossetti și-a propus de la bun început explorarea legăturii dintre imaginație și realitate prin intermediul artei sale, printr-o formă simbolică, caracteristică atât poeziei cât și picturii sale.

### Referințe bibliografice:

1. Grigorescu D. *Introducere în literatura comparată. Teorie*, București, 1991.
2. Аникин Г. В. *Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века*, Москва, 1986.
3. Galea I. *Victorianism and Literature*, Cluj-Napoca, 1996.
4. Legouis E.; Cazamian L. *History of English Literature*, London, 1971.
5. *Antologie de poezie engleză de la începuturi până azi*, V. 3, București, 1983.

disocieri

### **Alexandru Burlacu    Despre protocroniști și sincroniști basarabeni**

Volumul *Spiritus loci. Variațiuni pe o temă* de Alina Ciobanu-Tofan apărut la editura *Gunivas* 2001, 208 pagini, în condiții poligrafice bune, cu o copertă originală de Anatolie Tomoianu ne reține atenția prin două capitole: I. *Presa literară din anii '30. Variațiuni pe o temă* și II o conotație geopolitică, puțin zis, ambiguă. Iată de ce actualitatea problemei . *Spiritus loci. Protocronism și sincronism*.

Studiul are un motto din Adrian Marino: „Centrul – trebuie repetat mereu – este de fapt peste tot și nicăieri”. Este și ideea globală în reconsiderarea fundamentală a *imago mundi* în literatura română care este “una și indivizibilă”(G. Călinescu). În acest sens conceptul de *spiritus loci* își are conotațiile sale noi nu numai în contextul disputelor din perspectiva globalizării, dar și mai cu seamă a guvernării actuale din R. M., foarte ambiguă în determinarea identității naționale.

Epoca interbelică este examinată, în ultimul timp, sub diverse unghiuri. Incursiunile în trecutul literar al Basarabiei a atins un alt nivel de investigație, critica este mai mult preocupată de aspecte teoretice, decât de cele ale descoperirilor arhivistice. Aceasta ne o demonstrează și subcapitolele din compartimentul doi, partea cea mai substanțială a studiului, în care A.C.-T. dă o sinteză cu viziuni exegetice noi.

S-ar părea că la mari descoperiri nu te poți aștepta. După valorificările lui I. Colesnic, V. Badiu, S. Pânzaru, V. Bâtcă, D. Apetri, Gh. Gheorghiu ș.a., după *Istoria...* lui Cimpoi care a făcut ordine în valorile de aici este foarte dificil să încerci a demonstra careva teze și sinteze noi. Și totuși. Vine o nouă generație de literați cu viziuni exegetice inedite. Printre aceștia se remarcă Petru Negură cu o perspectivă sociologică insolită, Eleonora Hotineanu cu analiza arhetipală a topoilor liricii basarabene din perioada interbelică și Alina Ciobanu - Tofan cu sinteza exhaustivă, îndrăzneată și originală a unei dintre cele mai spinoase și sistematic uitate probleme, din care unii titirezi super-patrioți fac divagații geopolitice. Este vorba de regionalismul congenital a unei *literaturi rizomice* (conceptul lui Cimpoi) pentru care mereu, se zice, că încă nu i-a sosit timpul. Escamotările regionalismului cultural astăzi sunt mai periculoase chiar decât moldovenismul neo-primitiv și agresiv.

Alina Ciobanu - Tofan și-a asumat o sarcină de o actualitate stringentă. De altfel, ea este cea care a inițiat, lucru deloc neglijabil pentru un tânăr critic, o discuție continuată la un simpozion internațional ce a avut loc, acum un an, la Academia de Științe. *Spiritus loci* e rodul unei munci de mai mulți ani, apărut după *Scriitori de la „Viața Basarabiei”* și *Constantin Stere. Singur împotriva tuturor*. Autoarea s-a grăbit încet, dar sigur, a trecut peste o lucrare cu care și-a luat doctoratul – *Revista „Viața Basarabiei” în contextul literar al anilor 30* și ne-a dat o sinteză remarcabilă prin unghiurile noi de abordare.

Subiectul despre Margine și Centru, propus spre examinare de Alina Ciobanu - Tofan, este relevant nu numai pentru anii '30-'40, ci și pentru optzeciștii și nouăzeciștii noștri obsedați de imperative sincroniste. *Ori ne sincronizăm, ori murim!* E o lozincă mai veche nu numai pentru basarabeni. Disputele dintre *tradiționaliști* și *moderniști*, dintre *sincroniști* și *protocroniști* s-au acutizat grav în perioadele de răscruce ale literaturii noastre. Iată de ce în perioada interbelică această polemică, centrată pe fenomenul *formelor fără fond*, e susținută masiv, pe de o parte, de Nicolae Iorga și, pe de altă parte, de Eugen Lovinescu.

Anume anii '30-'40 au constituit pentru literatura română din Basarabia perioada de febrile căutări în afirmarea spiritului național. După lunga perioadă de depeizare, pe ruinele celor 106 ani de închisoare țaristă, literatura de aici, în momentele ei esențiale și în tendința sa fundamentală, promovează autohtonismul, o direcție definitorie în expresia protocronistă a acelu *spiritus loci*, prin care se vroia a se da scrisului de aici o valoare universală. Până la urma urmei, aceste *ambiții* n-au fost susținute cu eforturi peotriva idealurilor propagate.

Desigur, acest *spiritus loci* nu este un apanaj doar al protocroniștilor sau al sincroniștilor. Cel puțin, despre aceasta vrea să ne convingă A. C.-T. În plus, ne-au lipsit talente viguroase, nu am

posedat o limbă literară elevată și rafinată, nu am cunoscut pe marii înaintași. Am fost remarcabili prin lipsa unei capacități de expresie pe potriva idealilor declarate. Nici timp nu am avut. În pofida intemperiilor, aici au izburit nenumărate energii creatoare. La aceasta a contribuit presa literară din ținut, care în anii '30, așa cum demonstrează A. C.-T., a mers pe linia regionalismului cultural, cu finalități bine stabilite, între care se remarcă: ridicarea nivelului spiritual al ținutului și afirmarea *caracterelor băștinașe*, a condeierilor de origine basarabeană. Procesul a decurs anevoios, cu multe animozități. Chiar fondarea Societății Scriitorilor Români din Basarabia, despre care N. Costenco peste timp avea să mărturisească, în *Povestea Vulturului*, că aceasta a fost „o mare societate de mici scribi provinciali fără culoare, la care Bucureștiul se uita ca la o caricatură...” [p. 27], s-a instituit și ca o expresie a regionalismului basarabean, manifestat în toate formele de existență. Despre aceste forme, în lumini și umbre, scrie Alina Ciobanu-Tofan în configurarea climatului literar din anii '30. De fapt toate *manifestele* și *ideologiile* literare au fost, cum afirmă cercetătoarea, variațiuni pe aceeași temă, reductibile la maiorescienele *forme fără fond*. Polemica a fost reluată în critica și publicistica basarabeană din anii '30 cu o deosebită intensitate și amploare. Chiar și resurecția ideii de specific național are la temelie fenomenul *formelor fără fond* reeditat în anii '30, care pentru Basarabia mai era agravat și de moștenirea formelor străine, rusești.

*Viața Basarabiei, Cuget moldovenesc, Bugeacul, Poetul, Itinerar* au afirmat direcția autohtonistă a literaturii de aici. Revista *Pagini basarabene* (1937), care cultiva o literatură elitistă, n-a putut supraviețui, a sucombat după un an de existență. Despre politica revistelor din ținut, despre problemele litigioase ale promovării spiritului local A. C.-T. știe să integreze tendințele locale în contextul celor din centru. Autoarea apelează la opiniile lui Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Nae Ionescu, Garabet Ibrălianu, Nicolae Iorga, C. Rădulescu Motru, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Al. Philippide. Mai mult decât atât, tendințele conservatoare din viața spiritual românească sunt tratate în contextul european. A. C.-T. vrea să demonstreze că se sincronizau nu numai modernistii, dar și tradiționaliștii: „... precum în Franța literații conservatori, însuflețiți de ideile lui Charles Maurras, militau pentru o artă „sănătoasă”, ridicând în slăvi valorile sângelui și ale neamului ...”, la fel aceeași apologie o făceau N. Crainic și N. Ionescu sau într-o formă mai moderată N. Iorga sau L. Blaga. De regulă, orice fenomen e analizat într-un context mai larg, autoarea fiind preocupată de catalogarea unor tipologii ale fenomenelor spirituale. Iată de ce presa literară din Basarabia este analizată în contextul general al presei românești și al realităților europene.

Majoritatea subcapitolelor din partea a doua a studiului sunt de fapt niște profiluri literare, concepute ca schițe de micromonografii. Cu excepția unui subcapitol - „Gheorghe V. Madan: un *homo folcloricus*” - care, în opinia noastră, nu spune mare lucru și repetă în fond niște adevăruri general acceptate, schițele de micromonografii pun în lumină o concepție bine articulată despre protocroniștii și sincroniștii anilor 30. Remarcabile sunt profilurile despre Constantin Stere și Leon Donici.

În romanul lui C. Stere *În preajma revoluției* explorarea autobiograficului are loc într-o manieră tipică Bildungsromanului. Autoarea insistă asupra unei analize inedite prin prisma cronotopului. Astfel *cronotopul casei* identificat cu „originile temporale și spațiale ale eroului, universul copilăriei, relația cu părinții etc.” se relevă ca dominant în volumele *Smaragda Theodorovna* și *Copilăria și adolescența lui Vanea Răutu*, în *Lutul* având o valoare preponderent referențială. *Cronotopul orașului*, ca univers specific unor experiențe de viață, dar și ca posibil fundament pentru un nou cronotop al casei este concretizat mai întâi în volumul doi, servind drept fundal al creșterii și

formării în spirit revoluționar a eroului. În *Ciubăreștii*, consideră criticul, *cronotopul orașului* este edificat prin construirea unui spațiu ficțional specific ce sintetizează „particularitățile” a trei orașe reale: Iașii, Ploeștii și Bucureștii.

*Cronotopul drumului* pregnant în volumele *Lutul*, *Hotarul* și *Nostalgii* are o valoare formativă majoră. *Cronotopul existențial* redus la multitudinea și diversitatea perspectivei existenței și evoluției eroului, este, după A. C.-T., axa organizării tematicе, dar și a discursului narativ. Atât la nivelul conținutului, cât și la nivelul expresiei, opera lui Stere este tributară unei anumite paradigme socio-culturale. Din această perspectivă scriitura lui Stere este concepută în cadrul biograficului, dar și ca o construcție romanecă de proporții, în care „destinul Basarabiei este reconsiderat la scara unei singure personalități umane (Vanea Răutu), care urmează să ilustreze dar și să explice în plan diacronic realități sociale și culturale, atitudini și reacții, aspirații și prejudecăți aparent particulare” (p. 122).

În plan polemic este conceput și studiul *Modernitatea tragicului în proza lui Leon Donici*. Aici se nuanțează conștiința antiutopistă a autorului *Marele Archimedes*. În opinia exegetei, „antiutopia este doar un aspect al constanței tragice, cu adevărat dominante în opera scriitorului și care poate fi rezumată la „teroarea istoriei” în raport cu destinul uman singular” (p. 128). Interesante sunt observațiile cu privire la prozele *Dansul morților*, *Saul* și mai ales *În drum spre Emaus*.

Cât privește profilurile despre poeți. A. C.-T. e preocupată preponderent de două probleme: 1) de tipologia eului poetic, de raportul dintre eu și lume și 2) de natura limbajului poetic, de conceptele de poeticitate. Reținem aici *Ion Buzdugan: exaltarea mitului dacic*; *Pan. Halippa: poetica florilor de pârlăoagă*; *Nicolai Costenco: revolta fondului basarabean*; *Poezia imaginarului: Al. Robot*; *Magda Isanos: criza eului poetic*; *Vladimir Cavarnali: tentația sincronizării*; *Reminiscente moderniste la T. Nencev*; *Un simbolist întârziat, George Meniuc și Eugeniu Coșeriu, sincronistul*. Portretele despre Nicolai Costenco și George Meniuc fac mai mult decât niște studii monografice. Cel puțin, despre acești doi poeți nu s-a mai scris cu atâta exactitate, luciditate și profunzime. Autoarea vede în George Meniuc un simbolist întârziat. Aici îi dăm dreptate lui Dan Mănuță, cel care afirmă ca George Meniuc e un poet minor, da și Alinei Cioban - Tofan care, pe bună dreptate, ne atrage atenția că experiența de autohtonizare a simbolismului era cu efecte retardare.

O calitate a studiului stă în profunda cunoaștere a contextului literar. Uneori însă afirmațiile criticului sunt oarecum forțate atunci când, spre exemplu, într-un „bărbos țaran” din poezia lui N. Costenco se întrevăd afinități cu imagistica artei lui Paul Gauguin (p. 157). Studiul ar fi câștigat dacă ar fi cuprins pe „parnasienii” Petru Stati și Nicolae V. Coban sau pe reprezentanții poeziei religioase.

Volumul *Spiritus loci. Variațiuni pe o temă* vine să aprofundeze și să completeze imaginea noastră despre protocroniștii și sincroniștii basarabeni din anii '30, despre mișcarea generaționistă și alte bătălii literare, ale căror teze sunt reactualizate în prezent din alte perspective.

Nu este doar o metaforă. Este un mod de a fi. Iar la Bogdan I. Pascu\* este chiar un principiu al artei poetice.

Să începem totuși cu modul de a fi. Ne aflăm în fața unui univers poetic ce încă ni se deschide. Un univers care se înfiripă din trăirile unui suflet ce-și topește unitatea ființei în polisemia cuvântului. Iar faptul că regăsim nu doar o singură stare de spirit, ci ipostaze ale sufletului, ne încurajează să delimităm și să clasificăm cele mai relevante game spirituale pe care le conține poezia lui Bogdan I. Pascu și care ar pune în lumină dialectică ființării poetului.

Prima condiție a acestei dialectici o vom numi *chemarea Paradisului*. Ea cuprinde sfera ideatico-afectivă și constituie ansamblul valorilor sacre către care tinde ființa poetului. Elogierea minunilor paradiziace se efectuează prin:

- *încântarea în fața frumosului*. Grația și Armonia Lumii, precum și ale ființelor din ea nu rămân doar la nivelul unor funcții auxiliare, ci sunt ridicate la rang de subiecte poetice. Drept ilustrare pot servi o bună parte din poemele “miniaturale”

- *visul purității*. Autorul repune în drepturi valorice inteligența infantilă, capabilă să trăiască în realitatea visului. Iar dimensiunea visării o intensifică prin tendința spre valențele purității

- *bucuria de a fi*. Înțelegerea rosturilor face loc bucuriei de a afla Lumea - uimitoare prin aceea că este așa cum este și misterioasă prin aparenta simplitate a elementelor constitutive – și a bucuriei de a se afla în Ea, acesta fiind de fapt modul cel mai pur de a regăsi sensul primar al lucrurilor și calea relevării Creatorului Suprem. Iar bucuria jocului este o amintire proaspătă a jocului divin și o resimțire a unității universale.

A doua condiție a dialecticii ființării poetului, care cuprinde sfera existențială și reprezintă contrabalanta celei dintâi, o vom numi – “*adulmecarea exilului*”. Adică recunoașterea și acceptarea cuminte a datului, care, fără îndoială îl sfârtecă, cerându-i efortul consumului. Tributul materialității, care îi favorizează existența, îl plătește în trepte golgotice, acestea afundându-se tot mai mult în recele pământului:

- *curajul de a accepta golul și tăcerea singurătății*. E treapta dată ființelor. E coborârea în a fi om. Aici aterizează îngerii cu platfus sau cei cu aripi frânte, aici li se strecoară prin vene omenirea.

- *îndurarea cărnii și a încrâncenării* este reprezentată simbolic prin ființa lupului, care este în același timp, un echivalent al eului poetic. Flămânda fiară cu sclipiri în ochi vine din taigaua sufletului “adulmecând dezastrele din noi”, născute din limitele fizicului și a cugetului.

- *încarcerarea în “mașinăria timpului”* intensifică povara exilului înstrăinând omul atât de natura sa, cât și de cea a Lumii. Monstruozitatea mecanizării vieții, îndeosebi resimțită în spațiul citadin, care pietrifică organicul și dezarticulează zona ideatico-afectivă, constituie o altă ipostază a trăirii poetice.

Aparenta simetrie a celor două condiții contradictorii este dezmințită și depășită prin saltul evolutiv în favoarea alchimiei sufletului. Retragerea egoismului în modestie o trăsătură a firii poetului, modestia fiind nu o calitate sau un merit, ci o condiție de a supraviețui exilului – permite o viziune multiplă a lumii spre deosebire de poziția ofensivei redusă unilateral. De aceea balansând între “Paradisul terestru” și “Ierusalimul ceresc” alege “boarea divină”; iar între ancorarea în verticalitatea rocii străbătute de rădăcinile existenței și planarea pe orizontalitatea aeriană deschisă de aripa visului, găsește un remediu salvator – *transfigurarea humei în lumină*.

Am putea distinge cele mai semnificative operații ale acestui remediu:

- *valorificarea sentimentelor* - teritoriu predilect al poeziei lui Bogdan I. Pascu. Dacă freacă inimii reprezintă un indicator al îndumnezeirii, atunci distingerea spectrelor afective alcătuiesc o imagine a sufletului însetat de iubire, care o recunoaște în diferitele forme ale înfățișării. Urmărind aureola îndumnezeirii dincolo de consistența materială a lucrurilor, poetul ajunge la o splendidă formulă: “transhumanța dorului”. Astfel, traversarea timpului și a spațiului devine o condiție a redobândirii libertății sufletului. Lucrarea dorului este chemarea sufletului spre regăsirea Iubirii divine, pe care toate s-au clădit, spre împlinirea iubirii pământești, adică a Dragostei, spre ființa lucrurilor și chiar cea a sentimentelor, astfel încât “mi-e dor de dorul ce-o să vină” nu este un joc de cuvinte, ci o formulare plastică a unei stări. Însuflețirea și chiar personificarea spectrelor afective aduc în poezia lui Bogdan I. Pascu alintarea Dorului, cântarea Dragostei și închinarea Iubirii

- *germinarea speranțelor*, care decurge din forța iubirii și alături de ea umple viața cotidiană cu lumina jovială a visului. Fără a fi o constantă, flacăra speranței regenerează chiar din speranța de a găsi o speranță, alături de alte soluții mai avantajoase, bunăoară , reabilitarea unei imagini-credințe prin transferarea acesteia în plan ideatic: “Am crezut că vrăbiile nu mor niciodată”. Cu bunătate și iubire poetul aruncă punți salvatoare peste abisul disperării și dezolării păstrând lumina din visurile deja stinse și întrezărind sclipirea celor încă nenăscute.

- *îmblânzirea cuvintelor*. Apropiindu-se de cuvânt cu dragoste și îndemânare, poetul găsește în acesta locul contopirii armonioase a sunetului, a gândului și a spiritului, resimțirea melodiei acestora deschizându-i calea spre savuroase jocuri poetico-verbale de la parfumul dulce al limbii române, care îi scapă celei mai reușite traduceri, până la îmbinările surprinzătoare prin naturalețea lor, izbutite grație percepției elasticității sensurilor. Explorarea spațiului fonosemantic al cuvântului îl duce dinspre funcția de obiect a acestuia , în care cuvântul este învățat să cânte în ritmul bătăilor inimii, spre cea de subiect. Pe lângă postura de simbol al literalității sau a gândului și cea de metaforă a dumnezeirii, în spațiul imagistic al poeziei lui Bogdan I. Pascu cuvântul este însuflețit și întrupat. Având viață și caracter, griji și aspirații, lacrimi și clipe , “și cuvintele mor”. Ajungând în zona difuză care transcede întrupările obișnuite, unde cuvintele sunt mai mult componente primare ce aduc împlinirea primordialității și unitatea lor latentă, poetul le concepe nu doar ca un mijloc operant al creației. El descoperă *cuvântul ca element al ființării*. Iar noi nu putem să nu observăm unele dintre trăsăturile acestui element pe care autorul le împrumută atât într-ale modului de a fi, cât, mai ales, într-ale poeziei.

Deși se află la polul opus față de austeritatea și încrâncenarea lupului, acestea constituind doar scoarța care ascunde un suflet mărinimos, *grațiile toleranței* sunt mai mult decât un indice comportamental. Gravitate în spațiul diafan ideatic-informativ, această manifestare a elementului reprezintă o expunere a dimensiunii operante, adică prin detașarea și despovărare de materialitate se efectuează luarea unei atitudini, toleranța întemeindu-se pe întrezărirea egalității de dincolo în pofida diferențierilor exterioare și modul de a gândi și a trăi lumea nu atât prin lucruri cât, mai ales, prin mesajul ce-l conțin. În spațiul natal al acestei trăsături, exclusivismul face loc coexistenței. Sistemul valoric e mai complex: principiul perfecționării liniare este transferat pe alt plan, dar fără a i se știrbi speranța că ar mai putea să revină. În sfera ideatică nu se mizează pe absolutizări sau pe calificări superlative, e o axiologie în care efortul primează în fața rezultatului – originalitatea nu cunoaște grade de comparații. De aceea noțiuni ca infinit sau eternitate trebuie înțelese ca metafore și



nu ca categorii, iar “Poemele renunțării”, fără îndoială, constituie impactul cu ideea sau faptul renunțării și nu declararea unui act.

O altă grație a toleranței este receptarea binevoitoare a imprevizibilului. Cine în viață se lasă purtat de aripile sorții, în poezie cu ușurință se lasă purtat de unduirile versurilor, fără a le obliga să treacă prin strunga gândului consacrat. Logica implicită este următoarea: s-ar putea ca totuși carențele sau erorile tolerate să constituie cotitura spre alt drum ce prezintă interes sau să fie doar înfățișarea exterioară a unei valori. Uitarea este o carență a memoriei, iar în contextul poetic plin de duioșie, ajută la crearea unui nostim și năstrușnic joc imagistic “Rosa canina - /a uitat câți spini are / și ne tot ne cheamă”.

Rezultatele eficiente ale toleranței le întâlnim la nivelul lingvistico-lexical, în utilizarea unor elemente verbale în aparență simple, dar și în încălcarea nevinovată a restricțiilor stabilite, precum și la cel stilistico-poetic, în care coexistă rima cu versul alb.

O altă trăsătură a cuvântului ca element al ființării, care, fiind o prelungire a grațiilor toleranței, reprezintă manifestarea dinamică, este *expansiunea*. Existența în mișcare, călăuzită de “boarea dorului”, este una din condițiile esențiale în menținerea echilibrului ființării. La nivel ideatic extinderea presupune deschiderea spre schimbul informațional: setea de a descifra alfabetul și dorința de a împărtăși deschis și spontan impresii sau sentimente.

Poeziile lui Bogdan I. Pascu sunt niște ipostaze din biografia evoluției sufletești. Fiind reflecții contemplative sau exerciții de acomodare, confesiuni ale inimii sau chiar metamorfozări ale propriei ființe, nu se axează pe sinteze și/sau analize, nici pe explicații, ci pe contopirea de imagini și categorii, de meditații și afecțiuni. Datorită predispoziției spre receptare, fără a fi poezii a rațiunii, o conțin în mod implicit. Iluzia răsturnării de planuri și sensuri este de fapt expansiunea în sfera informațională, traversând lejer rigorile materiei. Astfel, sfidând tendințele comodității și a siguranței, poezia este salvată de riscul de a aluneca în degradanță. În același timp, factualul este depășit prin proliferările ideatice – într-o astfel de ambianță, poezia nu poate decât să câștige, răvășind reverberațiile amintirii, dibuind posibilitățile multiple ale viitorului, dar, mai ales, cele ale visului. Explorarea spațiului virtual sau a celui potențial este deosebit de productivă alături de alte mijloace poetice cum sunt: incertitudinea și dilema, ambiguitatea și polisemia, întrebarea retorică și dialogul interior, care contribuie la modelarea unei lumi poetice.

Caracterul expansiunii se manifestă atât în folosirea mai multor specii poetice, pe care le reînnoiește, dându-le o altă coloratură, cât și în varietatea perspectivelor de abordare.

În ceea ce privește unda repetitivă, care este o condiție a difuziei și se caracterizează printr-o reluare diferențiată, o găsim ca o prezență impunătoare în poezia lui Bogdan I. Pascu. Repetiția diferențiată - fonetică și lexicală, frastică și compozițională, imagistică și afectivă -, în care formă oferă întâietate conținutului, creează efecte impresionante prin flexibilitatea cugetului ce se manifestă dincolo de instaurarea normei repetitive, pe care, până la urmă reușește să o modifice creativ. Deci funcționează unul din principiile transfigurării himei în lumină.

Componentă funcțională a expansiunii și sursă a promovării toleranței, *arta combinatorie* este un domeniu în care poetul se manifestă plener. Elaborarea calculată a gândirii raționale este depășită de improvizarile spiritului ludic. Cu măiestria giuvaergului, care cunoaște tainele perlelor și ale metalelor, poetul efectuează operația relaționării urmând variate criterii asociative: fonetice și semice, tematice și compoziționale. Arta combinatorie se întemeiază pe corelația unităților ideatice

primare, pe cât de elementare pe atât de complexe în substanța lor, având drept scop reducerea principiului unității difuze.

Resimțirea personalității cuvântului îi dezvăluie poetului flexibilitatea și capacitatea de conexiune a unității ideatice, iar memoria afectivă pe care o nutrește față de cuvânt înlesnește relaționarea acestuia. Proliferarea combinațiilor instaurează valabilitate variantelor. Reluarea chiar obsesivă a unor cuvinte sau motive nu supără, ci, dimpotrivă, câștigă prin noutatea artistică. Expansiunea în rețeaua informațională permite explorarea contextului și a intertextului, ele constituind sursa originalității poetice.

Observăm respectarea de principiu a normelor și a obișnuințelor în măsura în care ele nu contrazic chemările sufletului. Dar pentru că operația alchimică se efectuează prin sfidarea legilor terestrului, în poezia lui Bogdan I. Pascu întâlnim o ușoară încălcare a acestora în favoarea surprizei poetice, care de obicei apare în finalul poemului. O abatere de la consecvență pot fi considerate și mijloacele poetice care izvorăsc din regăsirea consubstanțialității contrariilor.

Deosebit de eficient este efectul de tip “stereo” dintre titlu și poem, precum și cel al dialogării în stil haiku sau tanka.

În ceea ce privește simțul proporțiilor caracteristic poetului rămâne a fi o enigmă a harului. Noi doar ne putem da seama că este o trăsătură a unei estetici care decurge dintr-un mod de a fi și a evalua. E estetica sufletului prea puțin împovărat de patimile terestrului lăsându-le în posesia trupului de care încearcă ușor să se detașeze.

Citind poezia lui Bogdan I. Pascu câștigăm prin cunoașterea unui mod de a ființa prin cuvânt. Iar poezia sa datorită naturaleței limbajului și inventivității imagistice, spectrului afectiv și fluidității semantice, se distinge prin proșpețime și însuflețire răspândind lumina unui zbor angelic.

#### **Notă:**

\* Dintre publicațiile poetului român Bogdan I.Pascu pot fi menționate:

“Poeme laice pentru un înger”- 1995,

“Geometria lacrimilor”-1998,

“Poemele renunțării”-1999,

“Transhumanța dorului”-1999,

“Pași prin grădinile tale”-2000,

“Oglindiri”-2001

mitologie, etnologie, folcloristică

### **Victor Cirimpei Demonii – tratare populară, în literatură, muzică și artele plastice**

Demonii și demonologia – ce înțelegem prin aceste noțiuni? Cum sunt la chip și unde activează demonii, acțiunile și puterea lor. Demonii mitologiei române. Demonologia universală a folclorului, scrierilor populare și religioase, a operelor literare, muzicale și de artă plastică.

Asupra acestui *larg* spectru mitologic – să ne oprim, *succint*, în cele ce urmează.

Cu interes aparte pentru divinitățile inferioare (daimoni/demoni), demonologia încearcă să explice, judecând profan-rudimentar, situațiile negative din univers, natură și societate; totodată, prin demonologie înțelegem disciplina ce studiază viziunile demonologice profane și religioase, precum și ansamblul de opere artistice cu actanți demoni[1, p. 145-146].

Interpretarea demonologică a lumii înconjurătoare și siderale este caracteristică judecății religioase politeiste (păgâne) a strămoșilor oricărui dintre popoarele de astăzi; reminiscențe de atare judecată persistând continuu, redimensionat, în conștiința populară. Conform acestei judecăți, omul este împresurat de feluriți demoni ocrotitori, care, nerespectați (rău venerați), pot să-i pricinuiască mari necazuri; ei îl pot ajuta sau împiedica să-și realizeze activitățile de fiecare zi.

Nevăzuți de om, demonii sunt spirite ancestrale și suflete ale morților; fantezia primitivă plămăduind spirite care nu se văd ale casei și familiei, ale pământului dăător de roade, pentru ape, dealuri, munți, păduri; fenomene atmosferice și cosmice.

Locurile preferate ale demonilor, mai din vechime, erau: pragul casei, în acareturile gospodăriei, anumite lunci, anumiți copaci, piscuri, culmi, ruine de biserici; potrivit credinței populare cu influențe creștine – râpele, sihăstriile, apele stătătoare, casele părăsite. (Apropo: creștinismul exclude ipostaza de ocrotitori a demonilor).

În genere invizibili, demonii *se pot preface* în oameni, animale, reptile etc., pot fi negri și roșii, pitici și uriași, cu un singur ochi, cu trei ochi; pot avea coarne și coadă, copite și gheare; fiind zburători, târători, prelingători și de multe alte feluri.

În corespundere cu imaginația străveche, demonii au puteri magnifice, supranaturale, neîntrecându-le însă pe ale zeilor. Ei au funcția de mijlocitori-mesageri între oameni și zei, sunt generatori ai tuturor întâmplărilor nefaste din cer și de pe pământ, ocrotitori ai stelelor din cer, ai vântului, apelor, copacilor, plantelor cultivate; aducători ai visurilor negre, cu monștri. Pot fi demoni ai nașterii copiilor, ai binelui și răului pentru fiecare om; ai locurilor greu accesibile oamenilor, inclusiv adâncuri subterane, „în fundul pământului”.

Popoarele globului credeau și mai cred în existența căpeteniilor unor astfel de mesageri (dintre oameni și zei): la hinduși aceștia sunt Asura, Vetala, Vritra, Krișna, Ravana; la iranieni – Angra-Mainyu, Apaosha, Ako-Manah; la vechii evrei – Asmodeu, Azazel, Belzebuth; la scandinavi – Loki și Hulda, la irochezi – Atotarho, la azteci – Miktlan-tekutli, la indienii Americii de Nord – Ciaibaiabos, la chinezi – Chiyou, Pan-Huan, Xi Wang-mu.

Demonii mitologiei române, consemnați sporadic și târziu, în plin creștinism, de prin secolul XVII, când erau extirpați din conștiința populară, mai subzistă ca spirite mai mult malefice: 1) ale biosferei (Ursitoarele, Răul-Copiilor, Vărsatul, Deochiul, Frigurile, Ielele, Zânele, Frumoasele,

Vântoasele, Șoimanele, Rusaliile, Sânzienele, Urâtul, Norocul, Ceasul-Rău, Muma-Pădurii, Daina, Striga, Strigoii, Moroi, Belciugarii, Stafii, Zburătorul, Boala-Vacilor, Ciurma, Holera, Știmele, Balaurii, Zmeii, Moartea), 2) ale cerului nocturn (Murgilă, Vârcolacii, Luceferii, Zorii, Zorilă), 3) ale închipuitei regiuni subterane (Scaraoțchi, Talpa-Iadului, Tartorul, Sărsăilă, Satana, Aripa-Sătânii, Cornilă, Naiba, Sarsotea, Roșcatul, Avizuca, Avestița, Spiridușul, Aghiuță).

Despre menținerea acestor spirite ne vorbesc, în primul rând, plăzmuirile, folclorice, de diverse genuri și specii (basmе, legende, folclorul de ritual și, mai cu seamă, descântecele) – creații moștenite pe cale orală, de la generațiile precedente, și retransmise, în același mod, altor generații, indiferent de atitudinea ostilă a bisericii față de păgânismul acestor creații. Dacă e să ne gândim la rostul descântecelor, acestea „constituiau adesea un germene de frondă elementară împotriva supunerii creștine la destin și a revendicărilor prin rugăciuni. Ele i-au dat omului posibilitatea să se simtă egal cu forța, sau chiar mai puternic decât divinitățile și spiritele rele de care se credea înconjurat”[2, p. 57]; tocmai de aceea și erau interzise, descântecele, de biserică. Relele, de care urma să se curețe cel descântat, erau pricinuite de „întruchipări demonice... cu diferite aspecte și nume”, uneori – „de o întreagă conjurație demonică” (nouă Strigoaice cu nouă țânci răi, 99 de Idoloaice de la 99 de Tartori etc.)[2, p. 58].

O dată cu răspândirea cuvântului scris – a scrierilor populare, hagiografice și apocrife, demonologia folclorului, genuină sau regândită în medii creștine, pătrunde și în paginile unor astfel de lucrări, originale sau traduse; în descrierile de vieți ale sfinților, „create de autori de obicei anonimi, începând din secolul al III-lea” d. Hr., traduse în limba română, „întră vechi practici magice, rămase din timpurile dinainte de creștinism”[2, p. 327].

O scriere populară din 1799 arată că Dracul, în popor, „să numește în multe feluri”: Bălaurul, Șarpele, Otrava, Duhul-Viclean, Leul-Viclean, Lupul-Hrăpitor, Năpăstuiitorul, Înșelătorul, Ucigașul, Începătorul-Răutășilor, Întunecul, Boieru-Lumii, Vrajmașul-Adevărului, Tatăl-Minciunii; tot de acolo aflăm că – vizavi de *unde activează demonii* – Dracii „să află și în văzduh, și pre pământul, și în mare, și în munți, și în peștere, și în crăpăturile pământului, și în păduri, și în pustietăți, și în ape și în toată lumea, peste tot pământul”[3, p. 264-265].

O scriere apocrifă din același an, 1799, reproduce o legendă referitoare la demonul Avestița-Aripa-Satanei, care îi spune arhanghelului Mihail despre posibilitatea sa (a demonului) de a se prefăca – vizavi de *cum sunt la chip demonii* –, devenind „ogar, găină, muscă, iepure etc.; am 19 numiri cu care fac ce voiu”[3, p. 394-395].

Printre ce dintâi care au atras atenția cercetărilor, într-un fel sau altul, asupra demonologiei românești (și a mitologiei în ansamblu), se înscriu numele unor oameni de cultură, ca: Dimitrie Cantemir, Gheorghe Șincai, Ion Budai-Deleanu, Anton Pann, Teodor Stamati, Vasile Alecsandri, Bogdan Petriceicu Hașdeu, Simion Florea Marian, Miron Pompiliu, Mozes Gaster, Lazăr Șăineanu, Artur Gorovei, Tudor Pamfle.

Cu însemne puternice încă ale concepțiilor preanimiste și de magie originară, demonologia transpune din mulțimea de plămuiiri mitologice și etnofolclorice din orice timpuri; iar din creații de literatură cultă, de artă muzicală și plastică – mai cu seamă din antichitate, evul mediu, epoca renașterii și a iluminismului. În creațiile nefolclorice tratarea temelor demonologice are specificul ei. În elaborările romanticilor, de exemplu, demonismul servește exprimării ideilor de coplesitoare frumusețe fizică sau de infirmitate oribilă, pasiune tumultuoasă, dorință nestăvilă, puternică revoltă, acțiune de risc și eroism excepțional.

Referințe la forțele răului („duhuri amăgitoare”, djini, Satan, Ivlis) întâlnim în *Biblie* și *Coran*, diferite aspecte, acțiuni și personaje demonice avem în scrieri populare, de religie necanonică și ale cronicarilor; în capodopere literare, ca: *Metamorfozele* de Ovidiu, *Jocul lui Adam* – piesă anonimă franceză (sec. XII), *Jocul Sfântului Nicolae* de Jehan Bodel, *Miracolul lui Teofil* de Rutebeuf, *Divina comedie* (mai cu seamă în cartea *Infernul*) de Dante Alighieri, *Gargantua și Pantagruel* de François Rabelais, *Hamlet* și *Makbeth* de William Shakespeare, *Țiganiada* de Ion Budai-Deleanu, *Manfred* de George Gordon Byron, *Faust* de Johann Wolfgang Goethe, *Serile în sat la Dikanka* de N. V. Gogol, *Demonul meu* și *Demonul* de M. I. Lermontov, *Eroul Ciubăr-vodă* de Constantin Stamatii, *Misterele Parisului* și *Jidovul răătăcitor* de Eugénie Sue, *Toderică* de Constantin Negruzzi, *Cântarea lui Haiawatha* de Henri Longfellow, *Ondina*, *Demonism*, *Povestea magului călător în stele*, *Înger și demon*, *Strigoii* de Mihail Eminescu, *Dănilă Prepeleac* și *Ivan Turbincă* de Ion Creangă, *Diavoliada*, *Maestrul și Margareta* de Mihai Bulgakov, *Minunile sfântului Sisoe* de George Topîrceanu, *Doctor Faustus* de Thomas Mann.

Viziunea muzicienilor asupra demonismului o putem descifra din compoziții de amploare, ca: *Daphne*, cu tema din *Metamorfozele* de Ovidiu, în *cinci* versiuni – 1) a lui Iacopo Peri (prima operă în istoria muzicii europene, Florența, 1597), 2) Marco da Gagliano (1608), 3) Heinrich Schütz (1627), 4) M. G. Paranda și G. A. Bontempi (1671), 5) Richard Strauss (1937); *Vampirul* de Heinrich Marschner, *Robert Diavolul* de Giacomo Meyerbeer, *Ruslan și Ludmila* de M. I. Glinka, *patru* versiuni la *Divina comedie* a lui Dante: 1) sonată de Franz Liszt (1837-1849), 2) creație orchestrală de același autor (1856), 3) operă de Benjamin Godard (1890), 4) poem simfonic de Enrique Granados (1908); *Rusalca* de A. S. Dargomâjski, *Faust* de Charles Gounoud, *Hamlet* de Ambroise Thomas, *Mefistofele* de Arrigo Boito, *Noaptea spre Crăciun*, cu tema din *Serile în sat la Dikanka* de N. V. Gogol, în *trei* versiuni – 1) a lui P. I. Ceaikovski (1874), 2) N. V. Lisenko (1883), 3) N. A. Rimski-Korsakov (1895); *Demonul* de Anton Rubinstein, *Amurgul zeilor* de Richard Wagner, *Zidul dracilor* de Bedřich Smetana, *Rusalka* de Antonin Dvořák, *Îngerul de foc* de Serghei Prokofiev.

Dintre numeroasele realizări de artă plastică „demonică”, amintim doar picturile: *Perseus și Andromeda* (lupta cu monstrul mărilor) de Carle Van Loo, *Lupta Sfântului-Gheorghe cu balaurul* de Paolo Uccello și *Krișna învingând șarpele Kalieu* (anonimă) – tustrele tratând versiuni ale aceluiași mit; *Monstrul marin* de Albrecht Dürer, *Capricii* de Francisco Goya, *Intrarea în iad* (mozaic anonim) și *În iad* de L. Sinorelli, trei lucrări de autori necunoscuți – *Silenus și satirii*, *Haiavata și Deganavida în fața lui Atotarho*, *Căpetenia dracilor Pan-Huan*; și câteva sculpturi, de-asemenea anonime, reprezentând: o *Zână cu aripi* (mileniul II î. Hr.), scena *Arimaspui și grypsii* (sec. IV î. Hr.), un demon greco-roman, al pădurilor – *Silenus Marcii* (sec. III î. Hr.), *Silenus dormind* (sec. III-II î. Hr.), *Silenus* (sec. II d. Hr.).

Figurile demonologice, foarte multe și diferite, cu activități specifice conformației lor, apărute în conștiința tuturor populațiilor Terrei din vremuri paleolitice, dar persistând, redimensionat, pe parcurs de milenii, sunt în consens cu necesitatea omului arhaic „de a-și împărți existența între lumină și întuneric”, bine și rău[4, p. 119]; de a riposta vicisitudinilor și a-și dezvolta capacitățile fizice și inventive.

### Referințe bibliografice:

1. Confruntă: Romulus Vulcănescu, *Dicționar de etnologie*, București, Editura Albatros, 1979; *Mifologičeskij slovari*, Redactor principal E.Meletinskij, Moscova, „Sovietskaja Enciklopedija”, 1990; Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală. Mituri, divinități, religii*, București, 1995.
2. *Istoria literaturii române, I*, București, 1964.
3. M. Gaster, *Literatura populară română*, București, 1883.
4. Vezi Victor Kernbach, *Op. cit.*

arca lui Noe

### **Loretta Handrabura    De la căutarea de sine spre o existență suficientă prin sine**

“Cel mai important eveniment din viață este renașterea pe plan mintal și spiritual” citim într-o maximă cu referință la dimensiunea unei existențe fericite.

Procesul acestei renașteri se declanșează, în opinia voastră, atunci când tu, ca persoană, ajungi să te cunoști într-atât încât să fii în armonie cu tine însuși, în primul rând, și acest echilibru va conduce, indubitabil, și la armonia cu cel / cei din preajmă sau din jur.

Or, pentru a ajunge la aceasta stare, omul, în sensul larg al cuvântului, de la începuturile existenței sale și până în prezent, a reușit să devină stăpânul acestei lumi însă, paradoxal, rămâne robul naturii sale umane, pe care încă nu a definit-o integral.

Această căutare de sine, de consumare a unei vieți sufficientă prin sine constituie, de facto, esența unui rost împlinit. Tindem spre el inconștient, precum a prevăzut Socrate în mitul androgenului promovat ulterior de Platon, și aspirăm conștient realizând zi de zi un adevăr pe care, totuși, îl ignorăm în esență. Atât ea, femeia, cât și el, bărbatul, sunt cele două părți indispensabile ale fericirii ființei umane.

În acest context, nu putem împărtăși reflecția lui Aristotel că „Fericirea este a celor, ce-și sunt singuri de-ajuns”. Și bărbatul, și femeia, ca genuri sociale, trebuie să acceadă la o *echitate deplină*, fără a se discrimina și umili reciproc sau a se complăce în roluri de dominant și supus care luptă pentru drepturi, fiindcă realitatea pe care o trăim impune o revizuire a relațiilor dintre „cele două jumătăți”.

La această concluzie au ajuns, o dată în plus, participanții primei școli de vară preocupați de Educația de gen: probleme și soluții. Spre reflecțiile de mai sus converg și opiniile lor, iar activitățile desfășurate au vizat anume acele dimensiuni ale educației de gen care ar conduce spre definirea și regăsirea genurilor prin conveniență. Numai așa femeia și bărbatul vor ajunge la echitate ► parteneriat ► armonie ► fericire.

Egalitatea de gen, vehiculată frecvent astăzi ca soluție în educația de gen, trebuie înțeleasă mai întâi ca egalitate de șanse acordată deopotrivă ambelor genuri. Ulterior, această egalitate va constitui mobilul declanșator al echității înțeleasă ca implicație compensatorie a părților.

Aceasta pare să fie ecuația ascunsă de către zeii invidioși pe ființă androgenă primară, care ne-au predestinat să fim Femeie și Bărbat cu un destin al împlinirii prin căutarea și găsirea celeilalte părți.

## **Ludmila Samanatii Conlucrarea școlii primare cu familia în scopul educației literare artistice a elevilor**

În psihopedagogie e dovedit că, opera literară stimulează procesul cognitiv-verbal; prin intermediul ei, copilul își îmbogățește bagajul de cunoștințe, își face noi achiziții, își cultivă “virtuțile estetice”, ale limbajului și, nu în ultimul rând își formează trăsăturile morale necesare. Literatura ajută copilului să înțeleagă, să prețuiască și să aprecieze cele mai de seamă valori general-umane și naționale.

Educația literar-artistă (ELA) în grădiniță, școală și în familie decurge și din conținutul și trăsăturile caracteristice ale literaturii, fiind o formă de reflectare a realității, adresându-se deopotrivă “inimii și minții” cititorului. Este imposibil de a cuprinde toate operele literare accesibile copiilor în cadrul lecțiilor și, de aceea studiul literaturii în afara clasei capătă o importanță vitală. Lectura continuă, pe toată perioada vieții, va fi cu atât mai bine împlinită cu cât pornește de la cea mai fragedă vârstă. Datorită lecturii semnificația operei literare este descoperită treptat de către elev. Cadrele didactice și părinții sunt datori să îndrumeze micii cititori.

Este cunoscut faptul că în grădiniță și în familie copilul se formează ca ascultător de lectură. De aceea învățătorul trebuie să trezească interesul pentru citit, să-l îndrumeze în așa fel încât lectura să devină o deprindere statornică, iar, cu timpul, să conștientizeze că lectura este activitate intelectuală cu caracter predominant. Dominanta cunoașterii să devină cartea.

Dacă în familie există o bibliotecă, fie cât de modestă și, mai ales, dacă există și atașamentul față de carte. Rolul învățătorului este și acela de a-i îndruma lectura, vizitarea bibliotecii, știut fiind că numai cărțile din familie nu sunt suficiente. Atât cadrul didactic cât și familia trebuie să întrețină și să dezvolte motivația elevului pentru lectură. Inutil se justifică unii părinți, când li se aduce la cunoștință că proprii lor copii citesc cu greu, afirmând că le cumpără “multe cărți” și că au o bibliotecă acasă. Simpla prezență a cărții în familie e doar o premisă a dezvoltării literar-artistice. Ea trebuie urmată de îndemnul și îndrumarea atentă către lectură. Desigur, nu e suficient îndemnul “Citește!” sau “Pune mâna pe carte”. Contribuția familiei și mai cu seamă a școlii constă în precizarea faptului *ce citește, cum citește, cât timp acordă lecturii și ce anume învață în urma lecturii.*

Este cunoscută afirmația conform căreia majoritatea copiilor astăzi află tot ce se întâmplă în lume prin intermediul micului ecran. Consider că cartea trebuie să rămână principalul izvor de informație. Numai atunci când învățătorul și părinții găsesc timp pentru a asculta părerile copiilor despre conținutul cărților citite, sau trăiesc alături de ei bucuria succesului în munca cu cartea, se realizează cu adevărat o comunicare eficientă, se face o legătură între gândirea copilului și evenimentele din viață. Experiența pedagogică m-a convins că învățătorul are obligațiunea de a îndruma lectura suplimentară a elevilor. Chiar dacă nu există în schema orară disciplina “literatura pentru copii” ea urmează să fie inclusă. Aceasta va forma viitorul cititor. Copilul se va dezvolta ca un om al viitorului. În formarea și dezvoltarea unor trăsături pozitive de viață și caracter. Cartea de asemenea are un rol decisiv. E bine ca micul cititor să fie permanent îndrumat, orientat spre un evantai diversificat de cărți: de la basm la poezie; de la poezie la poem; de la fabulă la literatura de aventuri, iar de la ea la romanele științifico-fantastice sau literatura de informare. Pentru a insufla însă copilului dragostea de literatură, nevoia interioară de lectură, e necesar ca învățătorul să fie un om cult, un bun cunoscător al artei cuvântului, al valorilor literare, naționale și universale.

“Copilul, - scria Călinescu, - se naște curios de lume și nerăbdător de a se orienta în ea. Literatura care îi satisface această pornire îl încântă (...); ca să fie opere de artă scrierile pentru copii și tineret trebuie să-i intereseze și pe oamenii maturi și instruiți. A ieși din lecturi cu stimă sporită pentru om, acesta e secretul marilor lecturi pentru copii”.

Literatura pentru copii se adresează celor mai diferite vârste. Este foarte mare distanță de la cartea cu poze însoțite de versuri sau proză - din perioada preșcolară și clasele I și a II-a, când caracterul concret-intuitiv al gândirii impune ilustrația ca auxiliar prețios în înțelegerea semnificației operei - la cărțile în care primatul îl deține textul literar, din clasele a III-a și a IV-a, când se formează gândirea verbal-logică, când începe să fi capabil de generalizări și abstractizări. Consider că la etapa actuală este nevoie de un program special ce ar include cărți diferite care să se adreseze copilului potrivit nivelului lor de înțelegere în funcție de particularitățile individuale.

În concluzie consider necesar de a face unele recomandări adulților și cadrelor didactice ce se preocupă de ELA a copiilor:

- să organizați în familie și în clasă biblioteca copilului;
- să selectați și să procurați cărți pentru copii împreună cu dâșii, luând în considerație particularitățile de vârstă a copiilor și solicitările lor;
- să-i înscrieți pe copii la bibliotecă și să-i învățați să se folosească de ea;
- lectura unei cărți noi străduiți-vă s-o însoțiți de convorbirile în baza conținutului;
- să solicitați imaginația copiilor în găsirea altui final pentru întâmplarea citită;
- să formați elevilor priceperi de lectură conștientă, cursivă, expresivă.

### **Valentin Burlacu    Instituțiile culturale în procesul de deznaționalizare și rusificare**

O dată cu reîncorporarea Basarabiei în componența imperiului sovietic scopul suprem al noilor autorități devine soluționarea definitivă a „problemei basarabene”. Procesul de deznaționalizare însumează toate metodele - clasice și moderne - și cuprinde toate sferile societății. Iată de ce mai întâi se recurge la reorientarea și subordonarea economiei Moldovei intereselor Uniunii Sovietice. În plan politic și social se procedează la transformarea majorității covârșitoare a populației românești într-o minoritate. Acest fenomen s-a obținut pe câteva căi : impunerea emigrării forțate; exterminarea basarabenilor folosiți drept „carne de tun” în operațiile militare de partea Armatei Sovietice; foametea organizată; deportări sau strămutări „benevole” a băștinașilor; colonizări permanente a ținutului cu „specialiști” din diferite regiuni ale imperiului. Concomitent, în plan spiritual se recurge la o activitate educațional-propagandistă intensă pentru a modifica radical conștiința națională ce s-a format și fortificat la românii basarabeni în perioada întregirii neamului. Chiar de la început, regimul sovietic a preluat metodic și a continuat, la drept vorbind, politica țaristă de rusificare acerbă a populației autohtone. Strategia țaristă de rusificare este îmbogățită cu mijloace și procedee uneori fâșiș brutale, alte ori diabolic sofisticate. Toate acestea și-au găsit în activitatea instituțiilor cultural-educative o asigurare și justificare ideologică. De aici și exaltarea excesivă a elementului politic în activitatea lor. Particularitățile conținutului și formele activității cultural-



educative au fost generate de realități obiective. Noile autorități au impus o revizuire totală a valorilor spirituale și naționale. Dintre toate mijloacele anume patriotismului sovietic îi revine rolul prioritar în procesul de deznaționalizare și rusificare, de formare a noii fizionomii spirituale a populației din ținutul ocupat.

Problema necesității educării maselor în spiritul patriotismului sovietic este argumentată într-o serie de hotărâri ale C. C. al P. C. (b)M. prin prisma unor stereotipuri și scheme ideologice, pornind mai întâi de toate de la particularitățile evoluției vieții politice și social-economice din republică[1]. Potrivit propagandei oficiale, populația care s-a aflat anterior pe teritoriul temporar „ocupat” este tratată, în cel mai bun caz, ca expusă influenței ideologiei fasciste. Nu uităm că o bună parte a populației băștinașe este considerată „suspectă”.

Lichidarea consecințelor grave ale „ocupației germano-române” se efectuează pe două căi : pe de o parte, se organizează represaliilor față de potențialii „suspecți”, „neloiali” și, pe de altă parte, prin metoda prelucrării ideologice masive. În acest context se precizează scopurile și direcțiile primordiale ale activității așezămintelor cultural-educative care rezidă în obiectivul : „tot lucrul cluburilor, caselor de citire, bibliotecilor, caselor de cultură trebuie subordonat sarcinii educării truiditorilor Moldovei în spiritul patriotismului sovietic, mândriei naționale sovietice, prieteniei popoarelor U. R. S. S, dragostei nemărginite față de Patrie și devotamentul neprecupețit partidului lui Lenin, propagării superiorității orânduirii de stat sovietice”[2].

O atare orientare a activității instituțiilor de luminare are la bază motive extrem de serioase. Anii 1918-1940 și 1941-1944, anii revenirii Basarabiei la Patria-mamă, au fost pentru românii basarabeni, despărțiți mai bine de un secol de frații lor din dreapta Prutului, mai întâi, o perioadă de reîntregire a neamului, de revenire la albia culturii naționale, a fost o perioadă de trezire a conștiinței de neam și renaștere spirituală. Pe lângă cauzele de ordin ideologic și strategic, care au determinat conținutul acestei activități, trebuie luate în calcul și alte activități.

Noile autorități încercau să șteargă din memoria basarabenilor urmele criminale lăsate de regimul sovietic pe timpul ocupației din anii 1940-1941 (atrocitățile și crimele comise față de acei care nu manifestau loialitatea față de Puterea Sovietică, dezgroparea de către autoritățile românești a mormintelor jertfelor staliniste în Chișinău și alte localități ale ținutului, deportările de la 13 iunie 1941, distrugerea obiectivelor economice și de menire social-culturală de către sovietici în timpul retragerii Armatei Roșii de pe teritoriul Basarabiei în 1941 ș. a. ) Nu puteau fi uitate învinuirile neîntemeiate, de trădare de patrie, aduse basarabenilor, care au luptat în componența armatei române împotriva sovieticilor, în urma cărora mii de persoane au fost supuse represiunilor.

Sub aspect geopolitic, Basarabia se plasa pe o poziție unică între celelalte teritorii reanexate recent de Uniunea Sovietică. Alcătuită în cea mai mare parte din teritorii răpite României în 1940, R. S. S. Moldovenească era singura republică sovietică ce rămânea încă obiectivul potențial al irendentismului străin. Semnarea tratatului de Pace de la Paris în 1947, prin care regimul prosovietic de la București accepta încorporarea Basarabiei la imperiul de la răsărit, nu avea să aducă liniștea noului stăpân. În acest context, investigațiile recente, vin să confirme acest fapt : ”rezistența deosebită la asimilare a țăranilor basarabeni a făcut ca românii din R. S. S. Moldovenească - locuind în cea mai mare parte la sate - să fie printre etniile din imperiul sovietic, care au provocat cele mai multe dificultăți regimului de la Moscova. Studii occidentale atestă că naționalismul românesc s-a dovedit unul dintre cele mai puternice din U. R. S. S, comparabil cu cel al popoarelor baltice”[2a].

Oportunitatea educării patriotismului sovietic era dictată și de factori externi. Campania Armatei Sovietice și a ostașilor basarabeni înrolați în rândurile ei dincolo de hotarele Uniunii Sovietice a spulberat în conștiința multora mitul despre „putrefacția” capitalismului și „superioritatea” orânduirii socialiste. Mai mult decât atât, populația republicii a trăit în condițiile României interbelice ce avea la baza orânduirii de stat un sistem politic întemeiat pe principii democratice, [3] dar, readusă pentru a doua oară într-o societate totalitară, ea a avut posibilitatea sa compare pe viu cele două realități și să mediteze asupra propagandei comuniste.

Deși propaganda stalinistă a depus eforturi majore pentru a justifica ideea aberantă, absurdă privind eliberarea „de sub jugul ocupanților germano-români”, basarabeni aveau să se convingă de curând că viața lor a fost transformată într-un nesfârșit calvar, într-o adevărată tragedie națională. Instaurarea prin violență a regimului sovietic de ocupație în Basarabia și politica promovată de autoritățile comuniste, care s-a manifestat prin teroarea politică, rechizițiile forțate de produse alimentare, jugul fiscal, lichidarea proprietății private, colectivizarea forțată a gospodăriilor țărănești, foametea organizată din anii 1946-1947, pângărirea lăcașelor sfinte, interzicerea predării religiei în școală, închiderea multor biserici și mănăstiri, distrugerea culturii și a patrimoniului național, acțiunile de alterare a conștiinței naționale sub pretextul luptei împotriva naționalismului, mobilizarea la munca forțată în regiunile îndepărtate, arestările și deportările în masă ale oamenilor nevinovați a suscitat o puternică mișcare de rezistență. Organele de partid și sovietice încep să se alerteze.

Reprezentanții noilor autorități informau că populația din Basarabia este din ce în ce mai nemulțumită de politica promovată de autoritățile comuniste; țăranii protestează împotriva impozitelor agricole, refuză să livreze statului produse alimentare; se înregistrează tot mai multe cazuri de eschivare a tinerilor de la serviciul militar în Armata Roșie, de la lucrul la întreprinderilor industriale din U. R. S. S. ; sute de basarabeni încearcă să se repatrieze în România în căutarea unei vieți mai bune; în mijlocul populației sunt difuzate foi volante antisovietice, în care se fac apeluri la lupta armată împotriva regimului sovietic; se răspândesc zvonuri despre declanșarea unui război mondial, inevitabilitatea distrugerii Uniunii Sovietice și căderii regimului sovietic; în localitățile republicii crește numărul cazurilor de răfuială fizică și de atacuri armate împotriva lucrătorilor de partid și sovietici.

Chiar și mulți reprezentanți ai minorităților naționale din republică, ce așteptase cu nerăbdare sosirea Armatei Sovietice, și-au schimbat atitudinea față de noul regim, manifestând o nostalgie pentru timpurile când Basarabia se afla în componența României[3a]. Această intensă „activitate dușmănoasă” a elementelor antisovietice, desfășurată în scopul „subminării încrederii poporului moldovenesc în existența de lungă durată a Puterii Sovietice” și care „răspândesc zvonuri provocatoare despre alipirea R. S. S. M. la România la cererea Angliei și SUA” este pusă pe seama „acoliților ocupanților germano-români și a naționaliștilor moldo-români”. De asemenea, „elementelor chiaburești-naționaliste” le este încredințată tergiversarea celor mai importante măsuri economice și politice întreprinse de către autoritățile sovietice, inclusiv boicotarea lucrărilor agricole[3b].

Fărădelegile și nelegiuirile comise de funcționarii de partid și de stat în timpul campaniilor de colectare a produselor agricole capătă un caracter general, adică devin un fenomen ordinar, iar autoritățile sunt alertate să ia atitudine pentru a evita consecințele.

Într-o informație „Cu privire la cazurile de încălcare a legalității revoluționare în raioanele județelor Cahul și Bender ale R. S. S. M. ”, o dată cu luna martie 1945, se menționa, că încălcarea exagerată a legității revoluționare, comisă de reprezentanții regimului la fața locului, provoacă nemulțumirea unei părți a țărănimii sărace și mijloace față de Puterea Sovietică și creează dispoziții politice nedorite, devenind „un teren favorabil pentru activitatea dușmănoasă a naționaliștilor moldo-români împotriva Puterii Sovietice”[3c].

În condițiile, când statul totalitar posedă nu numai mijloacele represive, dar și pârgurile economice necesare pentru a controla și subordona interesele cetățenilor intereselor statului, când statul avea un imens aparat propagandistic pentru a manipula gândurile și conștiința lor, nu era dificil să pui într-o lumină defavorabilă pe așa-zisii „naționaliști moldo-români”, iar acțiunile lor a le califica drept subversive, antistatale. Această stare de lucruri crea, pe de o parte, un teren propice pentru a lovi în tot ce este național, mai frumos și sfânt, iar pe de altă parte, crea aparența unei legitimități formale a noului regim.

În acest sens, drept semnal de alarmă este pentru autoritățile sovietice incertitudinea populației, care se manifestă prin intermediul replicilor și întrebărilor înaintate cu ocazia organizării conferințelor, prelegerilor[4].

Pornind de la aceste realități, întreaga activitate propagandistică și cultural-educativă a organelor sovietice și de partid din Moldova au ca obiectiv anihilarea conștiinței naționale și frustrarea românilor basarabeni, deveniți oficial moldoveni, de ideile renașterii naționale și unității de neam. Prin politica de la centru s-a impus și s-a organizat chiar și o întreagă istorie a românofobilor.

În acest context, participarea României la războiul dus de Germania contra Uniunii Sovietice pentru redobândirea Basarabiei și întregirea neamului românesc, și mai ales campania militară în adâncul teritoriului sovietic, au fost vehiculate de propaganda oficială în scopul cultivării urii față de românii de peste Prut.

Românofobia a devenit doctrina ideologiei de stat și o idee obsedantă a mass-mediei, a scrierilor literare și istorice, a întregului sistem comunist de instruire și educație, având drept chintesență sloganul „naționaliștii moldo-români sunt dușmanii de moarte și călăii poporului moldovenesc, trădătorii intereselor lui naționale.” Declanșată sub forma unei terori continue, ea are nu numai în caracter plin de ură împotriva întregului popor român, dar și împotriva limbii, istoriei și culturii lui. Ea a început să fie cultivată o dată cu reinstaurarea regimului sovietic în Basarabia. Deja în cadrul lucrărilor plenarei a III a C. C. al P. C. (b)M. „Cu privire la ajutorul acordat de C. C. P. al P. C. (b) din toată Uniunea în restabilirea economiei raioanelor eliberate a R. S. S. M. și sarcinile organizațiilor de partid, sovietice și economice în lichidarea urmărilor ocupației germano-române” din 25 iunie 1944 a fost abordată problema desfășurării unei vaste campanii antiromânești[5].

Obiectivele acestei campanii propagandistice au fost concretizate în hotărârea plenarei a V-a a C. C. al P. C. (b) M. „Cu privire la starea și măsurile în vederea ameliorării lucrului politic în rândurile populației R. S. S. M. ” din 23 mai 1945 în care se accentua: „Plenara obligă Biroul C. C. al P. C. (b) M, comitetele județene, orașenești și raionale de partid să intensifice activitatea în vederea demascării în presă și pe cale orală a crimelor comise de ocupanții germano-români și acoliții lor-naționaliștii moldo-români. Pe baza faptelor și exemplelor concrete se va explica populației esența tâlhărească, de jaf a cuceritorilor germano-români, se va explica sistematic oamenilor muncii că numai în Statul Sovietic le sunt asigurate libertatea politică, bunăstarea și

dezvoltarea culturii... că naționaliștii moldo-români sunt dușmanii de moarte și călăii poporului moldovenesc, trădătorii intereselor lui naționale. Prin intermediul ziarelor, prelegerilor și convorbirilor se va demasca activitatea trădătoare, antipopulară a partidelor româno-fasciste și național-profasciste (național-țărăniștii, cuziștii, liberalii etc.)” [6].

Mijloacele folosite pentru implantarea românofobiei au fost diverse. În primul rând, în această amplă campanie propagandistică sunt implicate instituțiile de luminare politică. De exemplu, în a doua jumătate a anului 1944 într-un șir de cluburi, case de lectură au fost organizate convorbiri și lecturi pe tema: „Cu privire la crimele ocupațiilor germano-fasciști”, „Cu privire la aniversarea a IV a eliberării și reunirii poporului moldovenesc” ș. a. [7].

Pentru a orienta activitatea referenților, agitatorilor, lucrătorilor de culturalizare, colaboratorii secției de propagandă și agitație ai C. C. al P. C. (b) M. au publicat în 1945 o serie de conferințe cu un conținut evident antiromânesc[8].

Organele sovietice și de partid locale, realizând hotărârile plenarei a V-a C. C. al P. C. (b) M (mai 1945) au organizat în majoritatea localităților republicii cu concursul lucrărilor de culturalizare pe parcursul lunilor iunie-septembrie 1945 adunări separate cu țăranii, intelectualitatea, femeile și tineretul în cadrul cărora au fost ținute prelegeri pe teme „Imperialiștii români și acoliții lor naționaliștii moldo-români - dușmanii de moarte ai poporului moldovenesc”, „Cu privire la crimele ocupațiilor germano-români pe teritoriul ocupat temporar”, „Ce a dat Puterea Sovietică poporului moldovenesc”[9].

Această tematică a dominat în propagandă prin lecții pe întreg parcursul perioadei postbelice,[10] deoarece populația Moldovei din raioanele de pe malul drept al Nistrului avea să se convingă cu mai multe ocazii care este adevărata față a democrației sovietice și că sloganele electorale despre libertatea și drepturile omului, despre îmbunătățirea condițiilor materiale, nu corespund adevărului. În consecință, mișcarea de rezistență antisovietică se intensifică, ea obține forme mai organizate.

Apariția în diferite zone ale republicii a organizațiilor de orientare unionistă în anii 1945-1950 cum ar fi „Arcașii lui Ștefan”, „Armata Neagră”, „Sabia Dreptății”, „Partidul Libertății” ș. a. este o mărturie incontestabilă a dorinței românilor basarabeni de a-și făuri destinul într-un spațiu economic, politic și cultural românesc unic. Dezideratele majore ale mișcării de rezistență vizau, în primul rând, destinul și viitorul românilor basarabeni și al neamului românesc în întregime.

Documentele de program ale organizațiilor politice și formațiunilor de luptă antisovietice din Basarabia conțin atât prevederi de ordin economic, cât și de caracter politic. Însă obiectivele principale pe care le urmăreau, indiferent de gradul de pregătire și componența socială a membrilor, de metodele de luptă pe care le practicau, erau următoarele: răsturnarea Puterii Sovietice și instaurarea unei orânduiri democratice în Moldova, eliberarea teritoriilor românești de sub ocupația sovietică și restabilirea vechilor hotare ale României Mari. Întrucât trăsătura distinctivă ce definește mișcarea de rezistență antisovietică din republică este caracterul ei național și creștin, toate acțiunile propagandistice organizate de regim au o tentă antiromânească. Iată de ce, românofobia s-a intensificat în mod deosebit în legătură cu omagierea celei de-a 25-a aniversare de la formarea R. A. S. S. M. Pentru a dezrădăcina din conștiința basarabenilor ideea comunității de neam a tuturor românilor s-a purces nu numai la închiderea hotarelor, dar și la izolarea culturală.

Regimul sovietic, nu numai din punct de vedere politic ci și din acela al modului de viață, al legăturilor culturale, a făcut contactele directe dificile sau imposibile, a privit cu suspiciune pe cei

care le întrețineau, le-au restrâns la un mic cerc de demnitari a căror fidelitate putea fi ușor controlată. Această politică era completată de o prelucrare ideologică intensă. Mijloacele folosite pentru implantarea românofobiei au fost diferite. O formă sigură și încercată în propaganda cultural-educativă este popularizarea unei „noi” istorii, revizuită prin prisma discursului ideologizat și perspectiva „prieteniei multisekulare” între „poporul rus și poporul moldovenesc”. Pentru atingerea acestui obiectiv, în 1949 colaboratorii Biroului central de lecții, muzeelor din republică au pregătit pentru tipar și au publicat textele prelegerilor: „Situația muncitorilor și țăranilor din fosta Basarabie”, „Rolul trădător al naționaliștilor burghezo-moldo-români în ocuparea Basarabiei din 1918”, „Lupta revoluționară a oamenilor muncii din Basarabia contra boierilor români în anii 1918-1940”[11]. Chiar însăși tematica acestora evidențiază conținutul lor antiromânesc.

Din inițiativa organelor sovietice și de partid cu concursul lectorilor, agitatorilor, lucrătorilor cluburilor, muzeelor, bibliotecilor, pe parcursul perioadei de pregătire și omagiere a „slăvitei” aniversări, în majoritatea localităților republicii au fost organizate prelegeri pe tematica respectivă[12]. O primă observație care se impune aici analizând textele acestor prelegeri, publicate și propagate și prin intermediul presei republicane,[13] ține de modul denaturat în care este redată atmosfera anilor 1911-1940 și 1941-1944 din Basarabia. Astfel, conținutul prelegerilor, agitației vizuale organizate în cadrul instituțiilor cultural-educative ținea de primele pagini ale „noii” istorii, ce trata cu predilecție perioada anilor 1918-1940 și 1941-1944, perioade cel mai mult falsificate în spiritul denaturării destinului istoric al basarabenilor.

Pornind de la preceptele ideologice ale politicii promovate de autoritățile sovietice în rândurile românilor basarabeni acest interval de timp a fost calificat de propaganda oficială de atunci, iar mai apoi și de istoriografia sovietică, drept „ocupație burghezo-moșierească a Basarabiei”, „regim fascist germano-român de ocupație”. Conținutul conferințelor organizate în fața populației de o armată întreaga de activiști, agitatori, lectori abundă în expresii de felul „teroare”, „sclavie”, „colonie a României”, „cotropitorii români”, în referiri la jandarmi, funcționari corupți, care i-ar fi umilit pe basarabeni prin bătăi și alte acte abuzive. Adevărații patrioți ai Basarabiei erau declarați „naționaliști moldo-români”. Ținta preferabilă a propagandei oficiale a devenit imperfecțiunea societății românești, respectiv și a Basarabiei din perioada interbelică. Însă „imperfecțiunile” nu puteau fi comparate cu fărâdelegile ce le săvârșea regimul stalinist.

Unele acțiuni privind corupția și abuzurile, inclusiv bătăile, care erau semnalate pe întreg teritoriul României Mari, au căpătat în Moldova dintre Prut și Nistru, desigur, sub influența denaturărilor și exagerărilor propagandei comuniste, caracterul unei drame naționale. Anumite cazuri, istorioare de ordin particular au fost generalizate, reprezentând astfel tabloul general din Basarabia anilor întregirii neamului românesc. O atare schemă propagandistă, pretinsa cruzime a autorităților românești față de basarabeni constituie invenții ordinare ale propagandei bolșevice, invenții strict necesare pentru a demonstra „ura” și, respectiv, „lupta întregului popor moldovenesc contra ocupanților români”.

Istoria a fost pusă în slujba intereselor și obiectivelor cu caracter politic. Au fost inoculate în conștiința basarabenilor unele „amintiri” monstruoase, apocaliptice, despre lumea românească de dincoace de Prut[13a].

Cu toate că după 1947 în România a fost introdus regimul comunist, prosovietic cuvintele „român” erau practic interzise, iar pronunțarea lor, în alt sens decât cel defăimător putea crea riscuri pentru cei care s-ar încumeta să le rostească.

Genocidul populației băștinașe (deportările, asasinările, intimidările), completat cu teroarea moral-propagandistică au intimidat conștiința multor români basarabeni. S-au produs mutații mai ales în rândurile păturii lumpenizate, persoanelor corupte de Putere Sovietică[14], iar ulterior și a generalităților care au trăit și au fost educate în condițiile regimului comunist fără a cunoaște adevărul, starea reală de lucruri a Basarabiei din cadrul României întregite.

Prelucrarea metodică și masivă a populației băștinașe din republică în spiritul antiromânismului, începută o dată cu reinstaurarea regimului stalinist, a generat fenomenul care astăzi este calificat drept „românofobie a românilor”.

O parte componentă a procesului de deznaționalizare promovată concomitent și prin intermediul activității instituțiilor cultural-educative este distrugerea culturii naționale a românilor basarabeni și crearea unei culturi noi, „moldovenești”. Pornind de la aceste deziderate, etnicul românesc în componentele lui de bază - limba, folclorul literar și muzical, artizanatul, datinile etc. - ca „arhivare” spirituale ale neamului sunt tratate drept reminiscențe ale trecutului, care nu corespund noii ideologii revoluționare. Pe prim plan este pusă atitudinea de clasă. În acest context apare și prosperă în cultură o „ramură” specifică, „prelucrătoare” de folclor, bazată pe o ideologie speculativă și o politică ostilă intereselor naționale. Creația populară orală autentică păstrată în memoria poporului sute de ani este ignorată, dată uitării, cu alte cuvinte, titlul ce amintește de spiritul românesc, comunitatea neamului, istoria comună este supus prigonirii. Expresii, fraze, idei, strofe întregi sunt „prelucrate” și substituite cu altele „pur moldovenești”.

Însă în condițiile ideologizării excesive a societății prin intermediul creației populare orale se urmărește nu numai scopul deznaționalizării. Creația populară artistică (muzicală, lirică, narativă, dramatică, coregrafică etc.) redactată și modernizată în funcție de necesitățile ideologice ale regimului politic este interpretată drept o modalitate de propagandă politico-culturală a „maselor înapoiate” din republică, în stare să compenseze insuficiența cunoștințelor și reprezentărilor despre lumea înconjurătoare[15]. Anume ea, privită sub acest aspect, constituie un mijloc expresiv și accesibil de interpretare artistică și percepere a noilor realități. Activitatea artistică de amatori ca formă de organizare a odihnei, dezvoltare a culturii este substituită prin propaganda unor teze politice, îndeplinind în temei funcții ideologice. Concludente în acest sens sunt principiile și sarcinile ce stau la baza acestei activități. Într-o directivă ce se referă la problema dată se accentuează: „Activitatea în cercurile de artiști amatori nu este pur și simplu o odihnă distractivă. Întreaga activitate trebuie subordonată soluționării sarcinii de bază a partidului: educarea oamenilor muncii în spiritul ideologiei comuniste, fidelității cauzei socialismului... Lipsa principiilor ideologice poate cauza prejudicii dăunătoare... Repertoriul cercurilor de activitate artistică trebuie să corespundă intereselor vitale ale Statului Sovietic”[16].

Despre importanța activității artistice de amatori în procesul de deznaționalizare, corupere spirituală a maselor, propagare a „noului” mod de viață demonstrează organizarea cu regularitate, în pofida cheltuielilor financiare și de forțe umane considerabile, a festivalurilor raionale și republicane a activității artistice de amatori. Organizate anual, începând deja cu anul 1944, ele s-au desfășurat chiar și în condițiile tragediilor din anii 1946-1947, fapt ce dovedește o dată în plus esența antiumană a regimului comunist.

De regulă, organizarea festivalurilor este dedicată omagierii festivităților și aniversărilor din viața social-politică a republicii și Uniunii Sovietice: „aniversarea a V-a de la reunirea poporului moldovenesc și formarea R. S. S. M.”[17], „aniversarea a XXX-a de la Marea Revoluție Socialistă

din Octombrie”[18], „aniversarea a XXV-a de la formarea R. A. S. S. M. ”[19]. În aceste condiții desfășurarea festivalurilor urmăresc nu atât scopuri artistice, „ridicarea măiestriei interpretative a participanților”, cât scopuri propagandistico-ideologice.

Chiar însuși conținutul hotărârilor respective, adoptate de organele sovietice și de partid cu ocazia organizării festivalurilor, trecerii în revistă a activității cercurilor de artiști amatori pun în evidență aceste obiective: „ridicarea nivelului ideologic al activității colectivelor de artiști amatori”, „demonstrarea realizărilor poporului moldovenesc în reconstrucția economică și culturală”, „îmbunătățirea educării politice a oamenilor muncii în spiritul conștiinței comuniste”, „asigurarea cercurilor artistice cu repertoriu ideologic înalt, dezrădăcinarea din repertoriul cercurilor a numerelor artistice lipsite de idei, obscene”[20].

Din aceste considerente un loc aparte în politica organelor sovietice și de partid cu privire la activitatea artistică de amatori îl ocupă selectarea și asigurarea cercurilor cu repertoriu. În conformitate cu hotărârile C. C. al P. C. (b) din toată Uniunea despre artă, literatură, adoptate în perioada respectivă prin care se preconiza lupta împotriva „formalismului”, „apolitismului”, „devierilor mi-burgheze”, „proslăvirii trecutului”, o atare politică se reduce în ultima instanță la o cenzură drastică. În primul rând, după cum s-a menționat deja, era verificată, „prelucrată” și redactată creația populară orală. În al doilea rând, exista o comandă socială la scrierea unui nou repertoriu pentru cercurile de activitate artistică, ce ar reda schimbările aduse de orânduirea sovietică și munca „titanică” a poporului în vederea reconstrucției socialiste a republicii. Deci nu mai conta măiestria artistică, ci nivelul ideologic, tematica și conținutul acestor „opere”. Scriitorii și compozitorii implicați în această activitate[21], unii sesizând „comanda socială”, alții impuși de împrejurări, au întocmit tot felul de poezii, piese, cântece ș. a. m. d. ce puteau fi ușor traduse în limbajul lozincard politico-ideologice, aveau priză la partid, se înscriau perfect în tematica propusă.

Mai remarcăm în acest sens și următorul fapt: toate culegerile de repertoriu, ce urmau a fi publicate, treceau un control riguros atât din partea „specialiștilor”, cât și a nomenclaturii de partid. Astfel, în cadrul Uniunii scriitorilor, Uniunii compozitorilor și Comitetului pentru afacerile instituțiilor cultural-educative prin deciziile C. M. al R. S. S. M. și C. C. al P. C. (b)M. erau create și funcționau consilii artistice[22]. Funcția lor se limita adesea doar la selectarea repertoriului, pregătirea culegerilor. Acestea erau publicate numai după aprobarea lor de către organele corespunzătoare de partid[23]. Repertoriul publicat era obligatoriu pentru activitatea cercurilor de artiști amatori. O atitudine selectivă severă a început să se manifeste chiar și față de operele muzicale, care erau considerate mai puțin înțelese de popor[24].

Compozitorii erau învinuiți de faptul că nu se ocupau de propagarea tematicii sovietice și lucrează cu metode ale secolului XVIII - metode de artă muzicală pură. Atacurilor din partea cenzurii au fost supuși S. Lobel, un bun cunoscător al folclorului și culturii muzicale române, C. Stârcea ș.a.[24a].

În perioada respectivă operele clasicilor literaturii române nu se reeditau din motive ideologice[25]. Iată de ce, selectarea și folosirea moștenirii literare aproape că era imposibilă. Cu toate acestea, chiar și unele lucrări, aprobate și publicate ca prin minune, erau supuse ulterior ostracizării. Concludent în acest sens este exemplul cu piesa lui C. Stamati „Cucoana, cucoanașul și învățătorul lui”, publicată într-o culegere de repertoriu pentru cercurile de activitate artistică. Ulterior ea a fost apreciată „dăunătoare” și interzisă. Drept pretext a servit faptul că religia în această piesă se

concepe pozitiv, ceea ce ar putea dăuna, o dată ce în Moldova majoritatea populației e credincioasă[26].

O soartă similară a avut-o și povestea lui I. Creangă „Capra cu trei iezi” . Drept motiv invocându-se folosirea cuvintelor „românești”. În așa mod, chiar dacă conținutul corespunde cerințelor ideologice, lupta se ducea pentru puritatea „limbii moldoveneștii”[27]. Erau interzise chiar și poeziile, piesele scriitorilor din republică, publicate în anii Puterii Sovietice. De exemplu, în 1946 din repertoriul teatrului moldovenesc muzical-dramatic este exclusă piesa lui Liviu Deleanu „Buzduganul fermecat”. Funcționarii de partid au considerat că ea se bazează pe un subiect mitologic și nu contribuie la educarea spectatorului în spiritul comunist și îl distrage de la rezolvarea sarcinilor ce stau în fața țării[27a]. E suficient să amintim aici și de campaniile declanșate împotriva lor sub lozinca luptei împotriva devierilor burghezo-naționaliste”, „idealizării trecutului Moldovei” etc.[28].

Activitatea artistică, la fel ca și folclorul, moștenirea literară a devenit o arenă de lupte ideologice pentru „originalitatea poporului moldovenesc”, o modalitate de înstrăinare națională a românilor basarabeni, de unde și interzicerea sau redactarea creației populare autentice, divizarea ei în folclor „moldovenesc” și „românesc”.

Dezvoltarea activității artistice de amatori în baza unui repertoriu selectat, cu un conținut nou, sovietic a avut drept obiectiv prigonirea metodică și dispariția treptată a repertoriului național. Concomitent cu aceasta, organizarea sistematică a festivalurilor, implicarea maselor în activitatea artistică, fie în calitate de interpreți sau spectatori, au contribuit la dispariția treptată a șezătorilor și jocurilor - forme specifice de propagare a culturii naționale. Spre exemplu, dacă în primii ani (1944-1946), drept neajuns principal al activității cercurilor de artiști amatori, desfășurării festivalurilor mai figura, pe de o parte, prezența repertoriului „românesc”, a repertoriului artistic lipsit de idei, pe de altă parte, insuficiența repertoriului despre viață „nouă”, „lupta”, poporului moldovenesc împotriva ocupanților germano-români”, „Armata Sovietică eliberatoare” ș. a.[29].

Cu timpul însă după o prelucrare intensă și de impunere a repertoriului nou s-a produs o reorientare bruscă și radicală a conținutului activității artistice de amatori. Astfel, în rapoartele cu privire la bilanțurile cu privire la desfășurarea festivalurilor și activitatea cercurilor de artiști amatori din anii următori (1947-1950) se menționa că interpreții tuturor genurilor reprezintă „suferințele poporului moldovenesc sub jugul boierilor români și al ocupanților germano-români”, „lupta lui pentru libertatea și bucuria eliberării”, „realizările poporului moldovenesc în dezvoltarea economiei și culturii”, „recunoștința și dragostea poporului moldovenesc față de Partidul Comunist, Guvernul Sovietic, personal tovarășului Stalin pentru grija mare, părintească manifestată față de poporul moldovenesc”[30]. Cercurilor de artiști amatori le-a fost impusă în scurt timp o tematică străină, antinațională. Repertoriul lor a fost încărcat cu o mulțime de denumiri - ode (poezii, cântece, dansuri) despre Patria Sovietică, Armata Roșie „eliberatoare”, prietenia popoarelor U. R. S. S., Lenin și Stalin, Partidul Comunist și comsomolul, Basarabia „slobozită” și „viața nouă” etc.[31], menite să sustragă atenție oamenilor de la adevăratele probleme ale vieții, fărădelegile comise de noile autorități. Astfel se face că în activitatea cercurilor de artiști amatori predomină la sfârșitul anilor '40 tematica actuală. Cântecele, poeziile, piesele autorilor sovietice constituie 80% din repertoriul lor[32].

Repertoriul era ajustat organizării diferitelor campanii politice și economice. Caracteristică devine în acest sens antrenarea cercurilor de artiști amatori în organizarea și desfășurarea



campaniilor electorale, lucrărilor agricole, sărbătorilor sovietice ș. a. m. d. Firește, în atare condiții repertoriul cercurilor au o tematică restrânsă, menită să „deservească” cultural-educativ campaniile. În perioada desfășurării colectivizării „compacte” circa 50% din repertoriul publicat îl constituie cel dedicat tematicii colhoznică[33].

Deznaționalizarea populației băștinașe are loc nu numai prin conținutul, dar și prin interpretarea repertoriului într-o limbă străină, necunoscută de marea majoritate. Din cele circa 2000 titluri de piese, cântece, compoziții artistice, poezii expediate prin intermediul culegerilor în 1949 de către colaboratorii Casei republicane de creație populară în localitățile republicii numai 99 erau în limba română, ceea ce constituie doar 5%[34]. Chiar și în cadrul organizării și desfășurării festivalurilor activității de artiști amatori, care mai urmăreau și scopul propagandistic de a demonstra dezvoltarea culturii și limbii „moldovenești”, repertoriul în limba rusă constituie peste 60%[35]. În urbe, unde majoritatea covârșitoare a populației o constituie nebăștinașii recent veniți, în genere, predomina repertoriul în limba rusă și ucraineană[36]. Într-o situație cu totul deplorabilă se afla populația conlocuitoare din sudul republicii - găgăuzii și bulgarii care erau impuși să se folosească în exclusivitate de repertoriul rusesc[37].

Atitudinea de clasă și lupta cu „naționalismul burghez” în activitatea de artiști amatori, scoaterea forțată din circulație a valorilor spirituale naționale, absolutizarea principiilor de clasă comuniste, în detrimentul celor general-umane duc, în ultima instanță, la neglijarea particularităților și tradițiilor culturale specifice populației băștinașe. Confundarea intenționată a specificului național cu naționalismul, identificarea tradițiilor, obiceiurilor populare cu „patriarhalismul reacționar” au dat naștere și au contribuit la cultivarea în conștiința unei bune părți a românilor din stânga Prutului a unei atitudini negative, nihiliste față de trecutul istoric al poporului românesc, față de limba și cultura proprie. Toate semnele național-etnice ale patriotismului românesc - meleagul natal, natura înconjurătoare, limba maternă, cultura sunt ignorate și prigonite. Sub semnul internaționalismului se desfășoară procesul de deznaționalizare a băștinașilor, se distruge limba și cultura autohtonilor. Statul totalitar a acționat metodic în vederea cultivării și implantării chiar și prin intermediul colectivelor artistice de amatori a unei culturi de masă, a unei culturi ideologizate impregnată cu stereotipuri și canoane proletcultiste.

Deformarea conștiinței sociale prin impunerea unui nou repertoriu a făcut posibilă apariția și prosperarea unei activități pseudoartistice, antinaționale. Tragismul destinului istoric constă în faptul că oamenii erau impuși să interpreteze cântece, dansuri, poezii, piese, etc. despre țara „cea mai liberă și fericită”, „traiful nou îmbelșugat”, să recite ode dedicate dictatorului bolșevic tocmai în timpul când sute de mii de oameni erau umiliți, maltratați, deportați.

### **Referințe bibliografice:**

1. Ele, potrivit propagandei oficiale, sunt cauzate de aflarea majorității populației timp de peste două decenii „sub jugul ocupanților burgheze-moșierești al României regale”, în virtutea cărui fapt „este lipsită de practica luptei pentru construirea socialismului”, e „analfabetă” și „înapoiată”, „superstițioasă” și supusă influenței ideologiei burgheze și mic-burgheze „veche”, în „putrefacție”, reminiscențele capitalismului nu sunt depășite atât în conștiința oamenilor, cât și în economie, unde predomină gospodăriile individuale țărănești (vezi: Молдавская ССР в Великой Отечественной войне... Сб. док...с. 405; Культура Молдавии за годы Советской власти...с. 147, 221, 246, 248).

2. Ibidem, p. 230.
2. a. Constantin Ion, op. cit, p. 32-33.
3. Vezi Ion Agrigoroaie, Gheorghe Palade. Basarabia în cadrul României întregite, p. 32-34.
3. a. Postică Elena, op. cit. p. 18, 51-51.
3. b. Ibidem, p. 57, 108, 121; Голод в Молдове; стр. 50-51.
3. c. Postică Elena, op. cit. p. 18.
4. Semnificative în acest sens sunt următoarele întrebări : „din ce cauză președinții sovietelor sătești sunt numiți, dar nu aleși”, „de ce numai Puterea Sovietică se interesează de semănatul culturilor și recoltarea roadei?”, „vor fi organizate colhozuri în Basarabia?”, „ce va fi cu cei, care au colaborat cu nemții și românii?”, „vor fi oare deportați chiaburi din sate?”, „dacă vor fi sau nu închise bisericile și mănăstirile?” etc. (vezi: AOSPам, F. 51, inv. 2, d. 125, f. 34, 38; d. 139, f. 87, 120).
5. Культура Молдавии за годы Советской власти...с. 113-115.
6. Ibidem, p. 148-149.
7. AOSPам, F. 51, inv. 2, d. 125, f. 27; d. 139, f. 46, 47.
8. Reținem aici : “Ce a dat Puterea Sovietică țăranilor din Moldova”, “Politica de jaf a ocupanților germano-români pe teritoriul Moldovei Sovietice ocupat temporar”, “Crimele și distrugerile monstruoase comise de ocupanții germano-români pe teritoriul Moldovei Sovietice temporar ocupat”, “Imperialiștii români și lacheii lor naționaliștii moldo-români-dușmanii de moarte ai poporului moldovenesc” ș. a (vezi: Культура Молдавии за годы Советской власти...с. 190).
9. AOSPам, F. 51, inv. 3, d. 127, f. 16; d. 95, f. 20, 30,31; A. N. a R. M, F. 2848, inv. 1, d. 17, f. 6; Молдова Сочиалистэ, 18 юлие 1945.
10. Vezi: AOSPам, F. 51, inv. 5, d. 504, f. 60.
11. Ibidem, inv. 8, d. 364, f. 57, 69; A. N. a R. M, F. 3026, inv. 1, d. 120, f. 71-72; Культура Молдавии за годы Советской власти...с. 308.
12. AOSPам, F. 51, inv. 8, d. 351 f. 134; d. 352, f. 174; d. 376, f. 71; d. 381, f. 53, 96; d. 383, f. 36; A. N. a R. M, F. 3026, inv. 1, d. 120, d. 120, f. 124; d. 140, f. 14.
13. Vezi: Стягул Рошу (органул комитетулуй ... дин р-нул Сорока) 22 септембрие 1949; 6 октомбрие 1949; Путеря Советелор (органул комитетулуй ... дин р-нул ши ор. Орхей ) 18 септембрие 1949.
13. a. Constantin Ion, op. cit, p. 75.
14. Semnificative în acest sens sunt reacțiile ascultătorilor despre “trecutul greu sub jugul boierilor români”, “traiful fericit și îmbelșugat în perioada Puterii Sovietice”, “mulțumirile aduse P. C. (b) din toată Uniunea și personal t. Stalin”, „recunoștința poporului rus în eliberarea poporului rus în eliberarea poporului moldovenesc” ș. a. m. d. (vezi: Культура Молдавии за годы Советской власти...с. 191-192).
15. Vezi: A. N. a R. M, F. 3026, inv. 1, d. 39, d. 39, f. 51.
16. Ibidem, d. 158, f. 1-2.
17. Культура Молдавии за годы Советской власти...с. 145.
18. A. N. a R. M, F. 3026, inv. 1, d. 52, f. 106.
19. Ibidem, d. 116, f. 59-60; F. 3203, inv. 1, d. 5, f. 6; AOSPам, F. 51, inv. 8, d. 392, f. 132.

20. A. N. a R. M, F. 3026, inv. 1, d. 116, f. 59-60.
21. Vezi: AOSPAM, F. 51, inv. 5, d. 451, f. 21.
22. Ibidem, inv. 9, d. 321, f. 37; A. N. a R. M, F. 3026, inv. 1, d. 116, f. 137-138.
23. Vezi: AOSPAM, F. 51, inv. 5, d. 495, f. 21.
24. Козма В. И. Художественная культура Республики Молдова в условиях партийного руководства. *Revistă de istorie a Moldovei*, 1991, nr. 2, p. 40.
24. a. Ojog I, Șarov I. *Istoria românilor*, Chișinău, 1997, p. 193.
25. Клаус Хайтман. Еминеску ын Република Советикэ Молдовеняскэ. *Оризонтул*, 1989, №6, п. 18; Лазарев А. М. Народная тропа к великим предкам. *Revistă de istorie a Moldovei*, 1991, nr. 3, p. 56-62; Cozma V. I, opt. cit, p. 40.
26. AOSPAM, F. 51, inv. 8, d. 351, f. 100-101.
27. Cozma V. I, opt. cit, p. 40.
27. a. Ojog I, Șarov I. opt. cit, p. 192-193.
28. Ibidem, p. 40-41.
29. AOSPAM, F. 51, inv. 3, d. 232, f. 66; inv. 5, d. 495, f. 183-184.
30. Vezi: A. N. a R. M, F. 3026, inv. 1, d. 39, f. 51; AOSPAM, F. 51, inv. 5, d. 487, f. 74; Цэранул Советик 28 август 1946.
31. A. N. a R. M, F. 3026, inv. 1, d. 66, f. 85; d. 122, f. 49; F2848, inv. 2, d. 76, f. 3, 21, 324; F. 2937, inv. 1, d. 74, f. 2; AOSPAM, F. 51, inv. 8, d. 391, f. 22; inv. 9, d. 321, f. 37; d. 326, f. 39; Стягул Рошу (органул комитетулуй ... дин жудецул Сорока) 5 юлие 1946; 27 Фебруарие 1949.
32. A. N. a R. M, F. 2937, inv. 1, d. 62, f. 215.
33. Ibidem, d. 68, f. 156; AOSPAM, F. 51, inv. 8, d. 392, f. 139-140.
34. A. N. a R. M, F. 3026, inv. 1, d. 123, f. 116; d. 120, f. 2.
35. Ibidem, F. 2937, inv. 1, d. 38, f. 60; d. 68, f. 159.
36. Ibidem, d. 38, f. 84.
37. AOSPAM, F. 51, inv. 9, d. 325, f. 35.

## **Olesea Certan    Reflectii asupra jurnalului**

“Niciodată n-am fost exact omul  
jurnalului pe care-l scriu”  
Julien Green

Aparținând literaturii subiective, jurnalele intime, memoriile, confesiunile și autobiografiile literare au multe puncte de interferență, însă între jurnal și celelalte specii înrudite există deosebiri structurale, determinate de esența conținutului lui, de modalitățile specifice de realizare, de natura aparte a viziunii pe care o proiectează asupra faptelor și împrejurărilor de viață evocate. Memoriile, confesiunile și autobiografiile literare sunt trăiri retrospective, filtrate prin conștiința omului matur, prin prisma concluziilor trase în urma experienței de viață parcurse. Ele sunt, deci, forme rectificative ale trăirii, o scrutare lucidă a trecutului, în care autocenzurarea poate interveni în proporții

apreciabile. Evident – așa cum s-a verificat în practică – toate categoriile literaturii subiective trebuie privite cu o anumită circumspecție, impusă de însăși substanța lor subiectivă, însă asupra gradului autenticității conținute nu e necesar să planeze o atitudine preconcepțiv dubitativă. Reacția prezumtivă este și mai puțin indicată în cazul jurnalelor intime, pentru că, aici, autenticitatea celor relatate și exprimate are un procent de relativism mult mai redus. Desigur, ca o formă a literaturii subiective, jurnalul poartă amprenta modului propriu de a gândi și simți al autorului lui, astfel jurnalul devine expresia convingerilor intime. Totuși, jurnalul impune prin caracterul său de cronică vie, prin transmiterea conținutului uman, relatarea faptelor de viață trăite nemijlocit, consemnate sub efectul senzațiilor imediate provocate în sensibilitatea și conștiința celui ce scrie.

Jurnalul este prietenul scriitorului, un confident, un remediu al singurătății sau al trăirilor sale sufletești, un mijloc de autoanaliză și de autoperfecționare, o corectare proprie, continuă, tacită a împrejurărilor de viață, toate împreună formând o diagramă a unei perioade mai scurte sau mai întinse din existența autorului. Jurnalul reprezintă o imagine caleidoscopică a biografiei scriitorului morale și spirituale, privită în evoluția ei.

Memoriile, confesiunile și autobiografiile literare înfățișează un conținut de viață consumat deja, în trecut, apoi devenit public înainte de a fi transpus pe hârtie. Adesea, autorii acestor forme de literatură subiectivă au ca scop primordial prezentarea propriei lor personalități în lumina unei juste cunoașteri, pentru a împiedica orice interpretări eronate. Jurnalul este, prin definiție, o trăire nemijlocită a prezentului, a cotidianului, o expresie nudă a convingerilor, sentimentelor și senzațiilor autorului din momentul în care scrie. Specifică și altor forme de literatură subiectivă, funcția de cunoaștere a jurnalului este multiplă, îmbrățișând existența particulară a scriitorului, peisajul literar al epocii în care activează, climatul social-uman al acestei epoci etc. În mod frecvent, scriitorii din secolul al XIX – lea, ca și cei ce aparțin secolului XX, și-au început redactarea jurnalelor personale în anii tinereții, fapt ce denotă că aveau o conștiință precoce a valorii de sine, o convingere certă asupra vocației și talentului lor.

Dar mai presus de orice incertitudini, vom afirma că jurnalul nu este decât o diagramă psihologică a existenței noastre, o imagine caleidoscopică privită în evoluția ei. Deși înfățișează un fragment din viață consumat anterior, în trecut, mulți autori de jurnale își indică din start scopul, intențiile pe care le urmăresc în operele lor.

Jurnalul devine o frescă literară, autorii notează fapte la care au fost martori sau care le-au fost povestite având convingerea că vor da astfel posterității o imagine clară asupra unei epoci sau alta și că le va servi drept călăuză istoricilor și criticilor în studierea trecutului, oamenilor dintr-o perioadă anumită. Totodată, jurnalul constituie o trăire nemijlocită a vieții cotidiene, o expresie a sentimentelor și impresiilor scriitorului pe marginea unui fapt din momentul în care scrie. Jurnalul devine astfel pentru autor nimic altceva decât un dialog cu sine însuși. Aria de cunoaștere a jurnalului e destul de variată, cuprinzând viața particulară a scriitorului, decorul literar al epocii în care trăiește, climatul social-uman al acestei epoci.

De mai mult de două secole, jurnalul a exercitat o fascinație continuă atât asupra criticilor, cât și asupra istoricilor, oamenilor de știință și artă. Unamuno, marchizul de Sade, Amiel, Kafka, Camus, Gide, N. Milescu-Spătaru, A. Rosetti, S. Pușcariu, Titu Maiorescu, Gala Galaction, G. Călinescu, M. Eliade, M. Zăciu, I. Holban, A. Holban reprezintă doar o infimă parte dintr-o imensă constelație a autorilor care au apelat la formula eseistică pentru susținerea și propagarea ideilor lor.

Privit cu un vădit scepticism de spiritele conservatoare, jurnalul reprezintă de multă vreme un gen cu tradiții bogate în cele mai diverse arii de cultură, a cărui istorie și poetică specifică încep să fie explicate cu mai mult interes abia în anii din urmă.

Jurnalul, antum sau postum, poate fi incomplet, cum se întâmplă mai totdeauna, din rațiuni de oportunitate, discreție, prudență, accident biografic, etc. Dar din oricare din fragmentele sale puse pe hârtie, atunci când este vorba de un adevărat jurnal, el nu poate fi decât principial sincer, în sens de “trăit”, “autentic”, “document de viață”.

De altfel jurnalul nici nu constituie o specie literară. Există fără îndoială și jurnale “literare”. Funcțiile jurnalului intelectual sunt exclusiv de ordin moral, spiritual și ideatic.

Jurnalul intelectual dă cărțile pe față, joacă deschis, oferă elementele unei explicații și înțelegeri în adâncime. Se întâmplă adesea ca unii cronicari să nu înțeleagă nici ei astfel de scrieri, să le ignore. Nu se produce nici o dramă, cât timp acest jurnal ajunge în mâinile cititorului obișnuit, care își dovedește înțelegerea și adevărul prin actul cumpărării cărții, a scrisorilor către autor. Jurnalele de acest tip se opun nivelării sufletești, omogenizării psihologice și spirituale, detestabilei ipocrizii. El este o operă de “personalitate” și socialismul, se știe, cultivă tocmai bogăția interioară, înnobilarea sufletească, onestitatea, sinceritatea, curățenia morală. Experiența “sincerității” și autenticității nu este lipsită, firește, și de o serie de riscuri, unele destul de grave.

Cine trăiește cu intensitate o experiență personală depășește cu ingenuitate atât complexul subiectivității cât și al obiectivității. Rămâne doar el însuși în orice împrejurare și nimic mai mult, stăpânit de o stare cvasi-apolonică, de “deferentă indiferență” pentru tot și pentru toate[1].

Autorul de jurnal (re)descoperă un adevăr cât se poate de simplu: trăim fragmentar și cunoașterea noastră și a lumii nu poate fi decât imperfectă; la capătul zilelor s-ar afla marele Adevăr: ce rămâne din această propoziție atât de uzată este conceperea omului ca *proces*, iar nu ca *obiect*. Oricine poate și ar trebui să țină un jurnal. Te debarasezi de toate cele într-un jurnal. Adevărul nu cere decât să se exprime.

A scrie jurnal este a deveni conștient de viața actuală, în succesiunea clipelor ei. A scrie un text autobiografic este a avea revelația existenței spirituale anterioare în succesiunea etapelor creației: rememorându-le, se reface momentul tensionat al scrierii. Și scrisul este actul care se “trăiește” de două ori: când s-a împlinit și când este reconstituit. Fixând imaginea lumii (creației), Autorul în instanța memoriei îi destramă urzeala: se desface ceea ce sa țesut, *eul* adică. Durata creației devine un simplu punct a cărui bogăție trebuie să se transforme în “gândire și cuvânt”. Jurnalul: știind *ce* ești, poți afla *cine* vei fi. Autobiografia: știind *cine* ești, afli *ce* ai fost.

A privi este, în jurnal, a se privi. Paginile jurnalului, perspective, sunt pândite mereu de “șocul viitorului”; cele ale autobiografiei, retrospective, sunt lovite de “șocul trecutului”. Prospectarea prezentului pentru a descoperi semnele viitorului este, în fond, punerea în ficțiune a vieții, organizarea ei, determinarea unui om construit. Revenirea în insula trecutului pentru a descoperi vârsta de aur (“armonia”, cu vorba lui Poulet) este, la fel, o punere în ficțiune a existenței prin determinarea însăși a omului de-construit. Jurnalul organizează prin limbaj realul dispersat, este însăși descoperirea acestui limbaj care face lumea. Jurnalul apare atunci când trecutul nu mai e faptă, ci limbaj. Nu doar activitatea spirituală, ci și existența cotidiană își cere orientarea, sensul și strategia: jurnalul este un astfel de instrument și o astfel de mărturie. Între eu și lume, autorul așează textul personal ca un zid de apărare și ca o oglindă, un mediu protector și un altul, formator. Lumea nu se difuzează în actele ființei, ci ființa se extinde, structurând lumea.

Dar, privit ca o specie literară, *Jurnalul*, fie el “Diary”, fie “Journal” sau chiar “Chronicle”, e și el ce e, nu atât definibil cât existent în măsura în care, dincolo de orice intenționalitate, înscrie un univers “care se ține”, irepetabil pentru că e al unei unice existențe și inimitabil, ca visul, pentru că legea structurării lui e de a se structura de la sine, în misterioasa comuniune cu unitatea interioară cea mai adâncă[2].

Un jurnal scris pentru sine nu există, fiindcă atunci cel puțin autorul l-ar distruge [...]. Așadar, ce este jurnalul din punctul de vedere al reabilității față de posteritate? Nimic. Cine are un dram de conștiință îl va scrie fără nici un scop și fără nici o vanitate. Se poate întâmpla însă ca pentru alții el să devină o realitate obiectivă și această iluzie de corespondență peste goluri poate fi un joc interesant.

Cel ce scrie un jurnal are o relație specială cu ideile și, el se construiește pe sine, ca personalitate, prin idei. Așa precum opera reprezintă imaginea superioară a vieții, la rândul ei și viața prozatorului devine undeva expresia operei și va trebui să ne obișnuim că acolo unde, vorbim de imaginație creatoare nu este decât relatarea unei realități trăite plenar. Drumul de zi cu zi al romancierului urmează până la identitate logica intimă a operei că destinul eroilor în real și imaginar se confundă. Fiecare jurnal în parte e un întreg și o parte a întregului. Ca întreg, ea fixează o dată rotundă, un moment izolat dintr-o istorie, în ciuda oricărei intenționalități. Jurnalul ține pasul, paralel, fiecărui moment în parte. Fiecare jurnal își are structura sa proprie, interpretabilă infinit, dar mereu legată de însăși intenția structurală a scriitorului. Validitatea structurală a jurnalului se verifică astfel din clipa în care, citindu-l fără prejudecăți, găsim istoria ”obiectivată” a unei individualități în raporturile ei cu lumea “celorlalți”. Desigur, ca o formă a literaturii subiective, jurnalul poartă amprenta modului propriu de “a gândi” și “a simți” al autorului lui, astfel jurnalul devine expresia convingerilor intime. Jurnalul impune prin caracterul său de cronică vie, prin transmiterea conținutului uman, relatarea faptelor de viață trăite nemijlocit, consemnate sub efectul senzațiilor imediate provocate în sensibilitatea și conștiința celui ce scrie.

Este adevărat că istoria literaturii a căutat totdeauna aici documentul, informația care să lumineze aspectele operei “propriu-zise”; dar, de la întemeierea acestei specii în secolul trecut, prozatorul nu a încetat să-și conceapă textul în orizontul literaturii și în perspectiva contactului imediat sau doar amânat cu cititorul. Jurnalul tematizează viața, protagonistul său este omul construit; nicidecum omul concret care este cel din acte. Textul “personal” este unul de orientare, de căutare a sensului existenței cotidiene și prin aceasta de fictivizare a ei. În fond, chiar conceptul de literatură și cel de scriitor se nasc, la noi, prin “fragmentul autobiografic” întrucât mulți prozatori din secolul XIX au început prin a scrie așa ceva. Devenit personaj, autorul jurnalului ilustrează limita superioară a aventurii omnicșienței, iar textul său este un joc al reprezentării: aici se exprimă pe deplin liber conștiința atentă la actualitate: o lume nouă se formează, se centralizează în jurul ficțiunii eului, unde indistinctul devine distinct, informul – formă, unde a trăi se manifestă prin a gândi și unde a avea înseamnă a fi. Jurnalul constituie o poetică a expansiunii ființei; “robit” actualității, cotidianului, autorul-personaj trece de la un amănunt la altul, descoperind mereu încă alte amănunte; protagonistul jurnalului este o gândire care centralizează realitatea după ce o va fi pulverizat, organizând prin limbaj realul dispersat, distorsionat, fiind chiar descoperirea acestui limbaj care face lumea. Nu e deloc întâmplător faptul că, între speciile genului epic, evoluția cea mai spectaculoasă în (post) modernitatea literaturii noastre o are jurnalul. O particularitate specifică o constituie împrejurarea că tradiția acestui tip de text a fost recuperată abia în ultimii ani, prin editarea

unor jurnale rămase inedite sau prin reeditarea altora, puțin cunoscute ori publicate mai demult fragmentar: este cazul jurnalelor lui C. A. Rosetti, T. Cipariu, G. Galaction, T. Maiorescu, L. Rebreanu, P. Dan, T. Mușatescu. Prozatorii români contemporani, ale căror jurnale încep, în majoritatea lor, în deceniile cinci și șase (R. Petrescu, T. Țopa, A. George), ori chiar mai înainte (G. Bogza), când aceste texte ale înaintașilor zăceau încă în diverse fonduri documentare, au resimțit mereu necesitatea definirii propriului proiect epic, a delimitării, a instaurării cu drepturi depline a textului “personal” în lumea literaturii, a întemeierii – temă centrală a jurnalului contemporan; jurnalul este conceput ca text literar, aparținând cu toate ale sale “ficțiunii” și publicității: *ce văd în fiecare zi* (“cum îmi trăiesc viața”) și *ce scriu în fiecare zi* (“cum mi-am scris opera”) – acestea sunt cele două sensuri ale dezvoltării demersului de acest tip, care plasează jurnalul literar în cea mai strictă relație cu exterioritatea, cu împrejurările vieții și ale textului.

#### Referințe bibliografice:

1. A. Marino. *Prezențe românești și realități europene: Jurnalul intelectual*, București, 1978.
2. A. Gide. *Falsificatorii de bani*, București, 1996.

#### Efimia Iurcenco Teze despre romanul interbelic

Romanul este genul care a trezit încă de la începuturi discuții și controverse. În perioada interbelică el cunoaște în literatura noastră un adevărat boom. E timpul când apar romane noi cu tehnici narrative moderne și se continuă să se scrie în formulă tradițională.

De bună seamă, caracterul proteic al acestui gen literar atât de elastic, care nu s-a dezvoltat în funcție de anumite canoane prestabilite, a făcut ca orice tentativă de a-l defini să nu poată pune în lumină decât unele trăsături extrem de generale.

Este cunoscut faptul că atât barocul, cât și clasicismul, acordau o anumită atenție normelor de realizare a operelor literare. Dacă teatrul și poezia se înscriau în sfera unui gen de creație care beneficia de modelele antichității, în funcție de care au putut fi elaborate noi principii, romanul nu era îngrădit de nimic. El nu avea norme prestabilite în antichitate, iar puținele realizări ale scriitorilor greci și latini, nu au putut duce la stabilizarea regulilor acestuia ca gen de scriitură.

Destinul îndărătnic al romanului, puterea sa de adaptare cameleonică la structuri social-istorice și la spiritualități atât de diferite de-a lungul veacurilor demonstrează cu elocvență de necombătut existența unei tendințe naturale a formei literare epice spre sinteză amplă, spre unitatea de limbaj de mari proporții. Și poate că de aici ar trebui pornită orice discuție despre originile romanului românesc de la tendința intrinsecă a limbajului dezvoltat spre epic, generată chiar de principiul succesiunii ce stă la baza acestuia mai mult decât în cazul altor sisteme de limbaj.

Învățând noua limbă de cultură, franceza, generațiile din preajma lui 1800 descoperă “romanul” occidental, în literatura română apar traduceri ale romanului *Don Quijote*, epopeii *Divina Comedie* etc.

Romanul românesc apare în aceste condiții nu atât ca imitare cât ca o complinire și o corectare a celui străin, pentru uzul cititorului nostru.

În aceste condiții, scrisul a fost la noi mult timp practicat aproape exclusiv ca modalitate de sacralizare sau eternizare a umanului.

Așadar, se poate mai lesne înțelege lipsa unei tradiții a romanului autohton; scriitorii nu aveau o anumită tehnică de scriere, traducătorii înlocuind și aducând pe arena literară o tradiție bine fixată.

Nuvela, fabula, povestirea cât și alte specii epice din care romanul și-a constituit structura, sunt surse directe și indispensabile romanului, fapt demonstrat.

Rolul preponderent în geneza textului îi revine formelor tradiționale ale povestirii; contactul cu modelul european a constituit un catalizator de valoare incontestabilă. Nu trebuie să ne așteptăm însă ca vreo una din aceste forme tradiționale să se metamorfozeze în roman.

Evoluția romanului în literatura noastră este un proces care antrenează în complicata sa desfășurare mai multe momente social - istorice decât culturale.

Pe toată întinderea celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea evoluția romanului românesc a fost lentă și anevoioasă, cu multe tentative eșuate, și cu puține succese, prelungindu-se până la primele decenii ale secolului XX.

Abia după primul război mondial romanul românesc ajunge la o adevărată înflorire și se desăvârșește ca gen literar. În articolul *De ce nu avem roman?*, publicat în *Viața Românească* (1927), M. Ralea observă că “înainte de război nuvela și schița au fost genurile preferate ale scriitorilor noștri. După război, cu tenacitate conștientă urmărind o idee oarecum concepută toată lumea s-a îndreptat către roman. De unde mai înainte acest gen era o excepție, astăzi el constituie punctul de plecare al oricărui prozator”.

Disputa dintre tradiționalism și modernism constituie cea mai veche polemică în istoria ideilor literare. Se știe că antinomia dată exprimă o dialectică esențială a vieții și creației literare animate de două tendințe permanente, și diametral opuse: spre conformism canonic (normă, universal, permanent valabil, tradiții) respectiv spre progres, inovație (inventie, originalitate, libertate, actualitate).

Romanul este genul literar care a fost supus pe parcursul evoluției sale mai multor încercări, una dintre acestea a fost și disputa dintre tradiționalism și modernism. Dispută care a implicat în discuții numeroși critici și teoreticieni literari, unii afirmându-se pentru tradiționalism alții susținând modernismul.

Dilema constă în aceea că în perioada interbelică au existat romane scrise în formulă tradiționalistă cât și în perspectivă modernistă.

Dacă în literatura universală romanul a avut o evoluție firească dezvoltându-se succesiv, de la o etapă la alta, atunci romanul românesc datorită condițiilor social-istorice nefavorabile a fost nevoit să se dezvolte concomitent, perioada interbelică a constituit un moment de explozie a romanului românesc.

Nici într-o altă perioadă nu s-au mai scris atâtea romane ca în perioada interbelică. Fapt care a permis existența formulelor tradiționale și apariția unor noi formule epice.



Mai întâi: “*Fantasticul* se caracterizează printr-o irumpere brutală a misterului în cadrul vieții reale” [1].

Fantasticul la moderni. Se știe că o dată cu romantismul german se pune, în istoria esteticii, în mod categoric, problema fanteziei și imaginației. Walter Scott: “Gustul germanilor pentru misterios a făcut să fie inventat un gen de compoziție care probabil nu putea să existe decât numai în țara lor și în limba lor”.

Un alt aspect. Pe parcursul evoluției genului dat, tot mai frecvent fantasticul este echivalat cu *straniul, miraculosul, fabulosul feericul, alegoricul, absurdul, comicul, grotescul, enigmaticul, senzaționalul, filosoficul*.

Sergiu Pavel Dan analizează raporturile dintre proza fantastică și “fabulosul feeric”, “miraculosul mitico-magic și superstiții”, “ocultismul inițiativ”, “literatura științifico-fantastică”, gen **S.F.**, “proza poetică și alegorică”, “proza vizionară” (de factură absurdă), “literatura de aventuri”, și “proza de analiză”, stabilind “frontierele literaturii fantastice”. Concluzia care se desprinde din acest demers menționează că literatura fantastică este o “literatură de frontieră”[2]. În acest sens: în ce măsură literatura fantastică poate concura cu literatura științifică?

De reținut: începuturile literaturii fantastice sunt legate de începuturile literaturii însăși. Cu alte cuvinte, orientarea spre fantastic nu este mai puțin veche decât orientarea realistă a literaturii. Aceste două direcții fundamentale ale literaturii nu sunt într-un raport de incompatibilitate, ci, dimpotrivă, complementare. Fantasticul și realismul se succed într-o strânsă interdependență. Elementele fantastice coexistă cu cele realiste chiar în cadrul aceleiași opere. Cazul cel mai tipic îl reprezintă epopeea.

*Epopeea lui Ghilgameș, Iliada și Odiseea* sunt pline de elemente fantastice, provenind din interferența planului divin cu cel uman și din intervenția forțelor supranaturale în acțiunile oamenilor. Și mai elocventă este situația mitologiilor celor mai prestigioase ale antichității, saturate de elemente fantastice, și care, prin preponderența acestora, se circumscriu, mai degrabă, sferei fantastice, decât celei realiste, a literaturii.

Interesant: fantasticul romantismului german este, prin definiție, un *fantastic mitologic și filosofic*. În linii mari, putem spune că basmele culte, alegorii filosofice, ilustrează **poetica elementelor**, ideea paracelsiană a duhurilor elementare. Dintre aceste elemente cele mai frecvent întâlnite sunt: **apa** (*Undine* de Friedrich de la Motte-Fouqué), **aerul** (*Silfidele* de Ludwig Tick), peste poetica **focului** dăm în capodopera nuvelisticii fantastice *Urciorul de aur* de E. T. A. Hoffmann. În *Minele din Falun* elementul fundamental este **pământul**.

Hoffmann reprezintă un pas decisiv în istoria explorării fantasticului. La Edgar Allan Poe genul ajunge apogeul. Nu întâmplător, mai mulți critici și teoreticieni îl consideră pe Edgar Allan Poe cel mai mare autor de literatură fantastică din toate timpurile.

Nuvelistica lui Edgar Allan Poe este un moment de sinteză în istoria fantasticului. Înțelegând mai bine ca oricare altul natura echivocă, ambiguă și eterogenă a fantasticului, eliberând imaginația de toate constrângerile realului, savurând jocul liber, neîngrădit al fanteziei, sesizând că fantasticul se instituie într-un gen de frontieră, scriitorul american epuizează toate resursele fantasticului. Mai mult. Toate categoriile fantasticului pot fi întâlnite în opera lui Edgar Allan Poe.

Roger Caillois face o clasificare a celor mai remarcabile opere fantastice și include în *Antologia* sa și câteva opere ale unor scriitori români. Operele scrise în arealul românesc încă în secolul XIX au fost ele însele izvor de inspirație sau de pornire pentru scriitorii de mai târziu: M. Sadoveanu, G.

Galaction, M. Eliade, ș.a. Deși aceștia continuă linia fantasticului, fiecare abordează tema dată din unghiuri diferite. Unii pornesc de la sursele mitologice, alții de la fantasticul filosofic.

Fantasticul a cunoscut diverse forme, variante de evoluție. De la mitic a ajuns să treacă prin următoarele stadii: fantasticul mitologic, fantasticul religios, fantasticul umanist, fantasticul romantic, fantasticul realist fantasticul științific, ca în secolul XX să ajungă la o altă formă care impregnează și forme anterioare de manifestare. S.F.-ul e un nou gen de fantastic care îmbină spectaculos formele realității cu cele științifice. Literatura și știința concurează între ele în investigarea și inventarea unei realități virtuale, mai bine zis a “crizei realității”, un însemn al modernității.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Caillois R., *De la feerie la science-fiction*, București, 1975.
2. Dan S. P. *Proza fantastică românească*, București, 1975.
3. Eliade M., *Mitul reintegrării*, București, 1942.
4. Ghidirmic Ov., *Proza românească și vocația originalității*, Craiova, 1988.
5. Todorov Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1973.

oceanul întors

#### **Alina Ciobanu-Tofan    Protocronism și sincronism. Avatarurile echilibrului**

Profilul literar al perioadei interbelice este inimaginabil fără teoria sincronismului, postulată și argumentată de Eugen Lovinescu în cele trei volume ale *Istoriei civilizației române moderne*. Axat pe unul dintre subiectele cele mai incitante pentru conștiința critică românească (*imitația* ca premisă

a universalizării și universalității), sincronismul lovinescian prezintă atât o ipostază revelatoare (de identitate) a fenomenului cultural din deceniile trei-patru, cât și una din tendințele definitorii ale literaturii și culturii române.

Teza împrumutului nediferențiat, adică a *imitației* ca însemn al modernității culturii naționale atribuie un rol oarecum pasiv („de consumator și aproape deloc de creator”) culturii române, fiind receptată de conștiința critică românească încă din momentul apariției *Istoriei civilizației române moderne*, și ca o tentativă de diminuare, chiar de minimalizare subversivă a identității culturale naționale. De altfel, meritul lui E. Lovinescu, după cum s-a mai spus, constă nu în noutatea și originalitatea ideilor, moștenite în parte sau toate, ci în impunerea teoriei sincronismului ca obiect de controversă și de studiu. Campania *Vieții românești* și a revistelor înrudite împotriva studiului lovinescian avea ca subtext acuza de „plagiat”, care n-a fost formulată direct, dar care explica cel puțin reacția lui G. Ibrăileanu (îndreptățit totuși să revendice recunoașterea precedentului fondat de *Spiritul critic în cultura românească* pentru istoria lovinesciană). Chiar dacă ideea necesității eliminării decalajelor de civilizație și cultură fusese proclamată încă de pașoptiști, devenind în a doua jumătate a secolului al XX-lea o preocupare constantă pentru personalitățile literaturii naționale, E. Lovinescu este cel ce dă nume și amploare polemică teoriei susținute dintr-o perspectivă preponderent fenomenologică încă de B. P. Hasdeu, Al. Odobescu, T. Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea. Conștiința faptului că „în mai multe materii științifice cultura noastră se află încă atât de înapoiată, încât oamenii care se cred a fi corifeii erudițiunii la noi emit în public idei și scrieri care abia le-ar fi putut produce secolii de mult trecuți prin cele mai multe din celelalte părți ale lumii civilizate” [1, p. 8] devine suportul obiectiv al tentativelor firești de depășire a „retardării” culturale, de intrare în actualitatea europeană și universală, adică de *sincronizare*, cu mult timp înainte de apariția *teoriei sincronismului*. E. Lovinescu, îmbinând într-un mod unic capacitatea sintetică și formula memorabilă, (re)pune în circuit idei și teze intens vehiculate și aplicate în mod firesc și constant, dar cărora le dă o interpretare „ușor inflamabilă” în condițiile epocii.

Caracterul polemic al teoriei lovinesciene este anunțat chiar în cuprinsul primului volum, *Forțele revoluționare*, al *Istoriei civilizației române moderne*, în formulările (categorice totuși) de tipul: „Orice progres al culturii române e un produs al contactului cu Apusul...”; „Obiectul acestei lucrări: civilizația română modernă este creațiunea influențelor apusene” etc. Concluzia se impune printr-o retorică autoritară, subtilă și totodată inflexibilă, absolut tipică expresiei critice lovinesciene: „Prin poziție geografică și prin structură etnică, intercalați între două lumi, fixați timp de veacuri în cercul de viață a popoarelor răsăritene, copleșiți de atmosfera orientală, - de la cea dintâi carte românească din veacul XV și până la războiul mondial, - poporul român n-a propășit și nu s-a integrat, așadar, decât sub influența Apusului” [2, p. 179]. Opțiunea pentru un asemenea debut are efectele previzibile și, după toate aparențele, așteptate: reacțiile critice (C. Rădulescu-Motru, I. C. Filitti, D. V. Barnoschi, revistele *Ideea europeană*, *Viața românească*) la apariția volumelor *Forțele revoluționare* și *Forțele reacționare* sunt contabilizate cu o acribie specifică în ultimul volum, *Legile formației civilizației române*. Acest gen de „contabilitate” intelectuală certifică nu doar diversele atitudini și reacții față de teoria sincronismului în momentul apariției primelor părți ale studiului lovinescian, ci și receptivitatea, sensibilitatea exemplară a autorului la impactul tezelor promovate în conștiința critică românească.

Reacțiile polemice generate în epoca interbelică constituie doar prima etapă din impresionanta carieră a teoriei sincronismului în cultura și literatura română. Dezbateră asupra protocronismului

din anii 70 prezintă de asemenea un filon fără de care fenomenul literar românesc din deceniul opt ar fi avut, fără îndoială, alte coordonate. Totodată, această polemică ilustrează o nouă etapă în evoluția sincronismului lovinescian.

Teoria protocronismului apare pentru prima dată (inițial ca ipoteză) în studiul *Protocronismul românesc* (*Secolul XX*, Nr.5-6, 1974) a profesorului Edgar Papu, care în volumul *Din clasicii noștri* (1974) fundamentează cu multă elocvență (și elocvență) teoria protocronismului, considerând cultura română un fenomen creator și autonom în manifestările sale în materie de creație. Negând sincronismul ca unica formă de comunicare a culturii române cu universalitatea, E. Papu insistă să depisteze în literatura națională valori anticipatoare ale unor soluții și fenomene artistice de importanță europeană. Formula de *protocronism românesc este* „gândită în opoziție cu ideea *sincronismului*, adică a năzuinței ce alimentează o conștiință retardară” [3, p. 5], dar opoziția nu este una „în sensul de termeni care se exclud, ci de termeni care se află față-n față, în chip complementar. La puțin timp de la lansarea termenului și conceptului, E. Papu avea să precizeze următoarele: „Atât imitația, principiul sincronismului, cât și anticipația, notă a protocronismului, pot exista împreună într-o cultură. Fenomenul sincronismului este valabil la noi, dar a fost considerat a fi singurul. Pe lângă el mai există însă și celălalt fenomen al protocronismului...” [4, p. 388]. Protocronismul este conceput într-o relație directă cu sincronismul, cu care *coexistă* în mediul cultural, simultaneitatea manifestărilor protocronice și sincronice fiind condiția esențială a valorii universale a unei culturi. Existența simultană a celor două filoane diferite nu este redusă însă de adepții protocronismului la un echilibru static. Faza sincronică este considerată obligatorie pentru istoria unei culturi, ca măsură a „decalajului unei culturi tinere față de alte culturi mai evolute” [4, p. 388] (cum ar fi literatura română în epoca traducerilor), constatându-se totuși imediat că „în plină epocă sincronistă se manifestă chiar și o conștiință creatoare orgolioasă, care creează și propune modele proprii” [4, p. 389]. În această ordine de idei, sincronismul este apreciat ca „prima vârstă de formare a unei culturi, dar în simultaneitate cu vocația ei protocronică, ceea ce înseamnă totodată și primul ei semn de maturizare” [4, p. 389].

În deceniul opt conștiința faptului că teoria lovinesciană este tributară unei legități valabile pentru toate ariile de cultură („*sincronizarea reprezintă o fatalitate a tuturor culturilor*” [5. p. 37]) este dominantă. Sincronismul este asimilat cu precădere ca o tendință simultană cu cea protocronistă, care asigură și explică „drumul spre sine” al literaturii naționale. În spiritul unui dialog perpetuu al ideilor, protocronismul este considerat „o formă întârziată prin care cultura noastră conștientizează propriile realizări” [5. p. 37], inclusiv cele facilitate de sincronizare. Polemica sincronism-protocronism repetă, în esență, tiparul polemicii Maiorescu-Gherea, iar caracterul reciproc complementar al *sincronismului* și *protocronismului* amintește, chiar reflectă principiul fundamental al unei antinomii - cel al echilibrului relativ.

#### Referințe bibliografice:

1. Al. Odobescu, *Istoria arheologiei. Studiu introductiv la această știință*. Ediție îngrijită și prefață de D. Tudor. București, 1961.
2. E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, vol. I. *Forțele revoluționare*, București, 1928.
3. E. Papu, *Din clasicii noștri*, București, 1977.

4. *Protocronism și sincronism*, Din „*Colocviile Luceafărului*”; în M. Ungheanu, *Exactitatea admirației*, București, 1985.

5. A.-D. Rachieru, *Vocația sintezei*, Timișoara, 1985.

### **Elena Cartaleanu Tehnici de manipulare în Evul Mediu: o scrisoare de la 1475**

Imaginea de sine promovată de Ștefan cel Mare în Europa, în special Europa de Vest, punează emfază pe calitatea de cruciat a voievodului. Comunicarea lui Ștefan cu Veneția și Roma papală s-a centrat, tot timpul domniei sale, pe speranța de a aduna o cruciadă antiotomană. De aici și rapoartele sale despre izbânzile militare (“portofoliul applicantului pentru grant”), și repetatele plângeri despre vecinii perfizi, nu tocmai veridice, la o adică. Harta “politică” a Europei de Est și Centrale, reprezentată de Ștefan pentru venețieni, arăta Moldova drept ultimul bastion al creștinătății, înconjurat de păgâni sau vecini perfizi. Polonii și ungurii apăreau nu mai puțin periculoși decât turcii și supușii acestora, muntenii. În același timp, Ștefan avea grijă să nu menționeze faptul corespondenței cu Veneția în comunicarea sa cu polonezii, vecini cu care semna repetate tratate de colaborare și vasalitate. Curios fapt, de vreme ce le sugera și polonezilor, în repetate rânduri, ideea utilității și oportunității unei misiuni comune împotriva otomanilor. Însă ambasada lui Ștefan prin Ioan Țamblac, trimisă când războiul înfrângerii de la Războieni mai sângerau încă, trasează un hotărâre clar între “ceilalți” principii creștini și voievodul Moldovei: “et trovo me solo...”[1] Țamblac își începe expunerea prin învinuirea directă a principilor creștini de dezastrul pricinuit armatei lui Ștefan și țării sale: căci voievodul pornise la luptă, știind că e condamnat. “...ma i sacramenti soi e le convention havea cum loro, l’hanno inganato, et ha patito quanto ha patito.”[2] A învinui public pe un monarh de sperjur era o aventură periculoasă, și Ștefan explică, prin gura trimisului său, cât de perfid s-au purtat cu el aceia care îi promisese ajutor:

Et pero, soto speranza de loro, e seguito contra de mi quell che ho dito. Perche se questo non fosse sta, de le do cosse haveria fatto l’una: o veramente me haveria opposo al inimico sul passo e non l’haveria lassado passar, o veramente, se questo mi fosse sta impossibile, haveria cerchado de salvar i homeni del mio paexe e non haveria patido tanto danno. Ma loro mi lassorono solo, et e seguito ut supra. Et se l’inimico fosse sta solo, non seria sta tanto male. Ma ello ha fato vignir l’altra Vlachia da una banda, e li tartari da l’altra, et lui in persona cum tuta la sua possanza, et ha me circumdato datre bande, et trovo me solo, et tuto il mio exercito confluxo, per salvation de le soe fameglie. Et considera la Vostra Excellentia quanta soma havea sopra di me, siando contra de mi solo tante potentie. Io, cum la mia corte, ho fato quel che puti, et e seguito ut supra. La qual cossa zudego sia sta volunta de Dio, per castigar me come peccator; et laudado sia el nome suo. Partito veramente lo nimico, remaxi abandonado da ogni socorso d’algun christian; perche non solamente non me hano aiutato, ma fursi alcuni hano havuto piacer del danno fato a mi et al dominio mio da infideli.[3]

Într-adevăr, Valahia fusese mai mult inamic decât prieten în acele timpuri; și în zadar îl reinstaurase Ștefan pe Vlad Țepeș în scaunul Țării Românești, că “immediate torno quel infidel

Basaraba et trove lo solo at amazo lo”.[4] În aceste circumstanțe, “de li altri veramente signori christiani mie vixini [non] ho voluto far experientia, per [non mi] trovar item inganado.”[5]

Aceasta fiind relația cu vecinii, în interpretarea lui Ștefan, Veneția și papa erau unicii în care își punea speranța. Totuși și acest sprijin cerea o justificare mai serioasă decât nesinceritatea vecinilor, și Ștefan pledează pentru importanța Moldovei ca și poartă a creștinătății:

Ne voglio dir quanto sia commodo questo mio dominio ale cosse christiane, giudicando esser superfluo, per esser cossa manifestissima, per esser serajo del Hungaria et Polana, et quello che varda quei do regni. Oltra de zo, per esser impedito el Turco cum mi, za anni quatro sono romaxi molti christiani in reposito. Pero, come signori christiani et cognoscudi christiani, io recoro a al illustrissima Signoria Vostra, implorando el vostro soccorso come christian, per conservation de questo mio dominio, comodo ale cosse christiane, promettendo che ogni don et subsidio me daret, lo remunerero per molte vie, quando comanderete et havete bixogno, si contra infedeli, et dove comanderete, senza alguna induxia. Oltra de questo la Excellentia Vostra fara cossa molto honorifica a sovegnir uno signor chrsitiano. Quello io al presente domando, e questo perche io tegno el Turcho item vignera contra de mi in questa saxon, per le do terre, soe Chieli et Monchastro, le quale li sono molto moleste. Perho in questo voglio esser ajutato per el presente, perche el tempo non ve da de far altra provision general. Et la Excellentia Vostra puol considerar che queste do terre sono tuta la Valachia, et la Valachia cum queste do terre sono un muro del Hungaria et Pollona. Oltra de zo io dico piu, che se questi castelli se conserveranno, i Turchi poranno perder e Caffa et Chieronesso.. et sara facil cossa; tamen el modo non referisco, per non abondar in scriptura; ma quando el comanderete, io el referiro.[6]

În ticluirea textului soliei Ștefan recurge la o serie de procedee și mijloace stilistice, pentru a-și convinge adresantul. El descrie detaliat situația Moldovei în pragul războiului trecut, speranțele sale în ajutorul aliaților și gândirea sa strategică. Comportamentul monarhilor care își promisese ră ajutorul, pentru ca în ultima clipă să-l lase pe Ștefan singur în fața pericolului, apare dublu condamnabil, de vreme ce aceștia nu doar au înșelat un principe și și-au încălcat promisiunile, ci, acționând astfel, au agravat pericolul în care se afla întreaga creștinătate: nu au pus umărul să sprijine poarta creștinătății, și în consecință vor suferi cu toții.

Circumstanțele istorice ale evenimentelor fuseseră următoarele: în ianuarie 1475 Ștefan cel Mare obținuse o biruință de excepție asupra armatei otomane a lui Soliman-pașa, în număr de 120.000. Victoria aceasta, cunoscută în istoria românilor ca *Lupta de la Vaslui*, a apărut remarcabilă nu numai în arealul balcanic, înflăcărat în încăierarea cu Imperiul, ci a răsunat și în întreaga Europă. De regulă, veștile din această parte a lumii ajungeau în Europa de Vest prin mijlocirea curții ungare. De astă dată însă, Ștefan a decis că e timpul să-și prezinte singur izbânda fraților întru Christos de pe tronurile Europei, și nu numai cu intenția răspândirii știrilor. Ștefan spera că relatarea acestei victorii strălucite îi va motiva pe principii creștini să încheie, în sfârșit, coaliția mult râvnită de voievodul moldovean. O nouă cruciadă, o alianță a coroanelor creștine împotriva otomanilor, amenințarea cărora devenea tot mai evidentă și sesizabilă, este un *topos* răspândit în textele — literare, oficiale sau particulare — ale epocii. Totuși, mai mult se discuta decât se hotăra, de vreme ce puterile centrale, ca Franța, Anglia sau Spania, nu simțeau amenințarea decât în aer; inamicul ar mai avea de depășit obstacolul Imperiului German, pentru a le afecta realmente. Papa de la Roma, o forță mai curând afectivă decât materială (cel puțin aceasta era atitudinea manifestă), reprezenta liantul

spiritual al acestui aliaj râvnit, însă, respectându-și poziția autoproclamată, nu contribuia la viitoarea cruciadă decât cu îndemnuri verbale și scrise. Veneția, “regina mărilor”, își păstra deocamdată poziția de adversar vs Imperiul Otoman, dar aceasta nu avea să mai dureze decât un alt sfert de veac: Mediterana devenea “lacul intern al turcilor”. Participarea Veneției la cruciadă era importantă atât din punct de vedere financiar, Republica Lagunelor fiind privită ca un eventual sponsor al aventurii, cât și din perspectiva strategică a acțiunilor militare, datorită efectivului de flotă pe care îl stăpânea. Sfântul Imperiu Roman de Națiune Germană simțise deja, pe flancurile răsăritene, impactul cu otomanii, însă pericolul rămânea încă destul de îndepărtat. Ultimele bastioane ale civilizației europene le reprezentau Polonia și Ungaria, și de aici pornește inexplicabilul și paradoxalul. Cele două regate, la momentul Vasluiului stăpânite de doi regi charismatici, Casimir cel Mare și Matei Corvin, își luaseră rolul de “porți ale creștinătății” și “pereți ai credinței”, îndemnând spre cruciadă și, îndeosebi, colectând fonduri pentru suportul luptei antiotomane. Se trecea cu vederea că exista, dincolo de Polonia și Transilvania, o oarecare “Valahia minor”[7], care continua să țină piept asalturilor tot mai feroce ale turcilor, combinate cu incursiunile tătarilor, stimulați și sponsorizați de aceiași turci, și ocazionalele raite ale polonilor și ungarilor în principatul slăbit de războaie.

Aceasta era situația proto-cruciadică în Europa către vremea victoriei de la Vaslui. I-am acordat atenția pe care a primit-o, pentru a face clară originea acțiunilor ulterioare ale lui Ștefan. Nimicindu-l pe Soliman-pașa, beglerbegul Rumeliei, voievodul moldovean simți că este momentul de a vorbi tare către curțile creștine, pledând cauza cruciadei. Fără a cunoaște chiar nominal unde îi va ajunge mesajul, voievodul scrie: “Către coroana ungiurească și către toate țările, în care va ajunge această scrisoare, sănătate. Noi Ștefan Voievod, din mila lui Dumnezeu domn al țării Moldovei, mă închin cu prietenie vouă tuturor căroră le scriu, și vă doresc tot binele”[8]. După această *salutatio* politicoasă *in absentia*, voievodul trece la preliminariile temei. Este remarcabilă expunerea extrem de clară, cu explicitatea proprie basmelor numai, a situației politice curente: “...și vă spun domniilor voastre că necredinciosul împărat al Turcilor a fost de multă vreme și este încă pierzătorul întregii creștinătăți, și în fiecare zi se gândește cum ar putea să supuie și să nimicească toată creștinătatea.”[9] Stilistic, formularea acestei fraze îndeplinește perfect misiunea unei introduceri narative, totodată manipulând conștiința cititorului. Cititorului i se anunță din timp cine va fi personajul negativ în această poveste, și anume “necredinciosul împărat al Turcilor”. Fără să se dea nume, deși nu avem motiv să ne îndoim că Ștefan știa prea bine cine este la moment împărat în Constantinopol; și acest element sporește atmosfera luptei de vecie, nu cu împăratul concret, ci cu “necredincioșii” ca fenomen în sine. Evitarea sau alterarea numelui unui personaj despre care se vorbește apare, de regulă, ca un indiciu al atitudinii peiorative a vorbitorului față de acesta: cf. *Cronica moldo-germană*: “a venit Otman, împăratul turcesc”.[10] Oricine ar fi sultanul, el va jindui mereu să cotopească pământurile creștinilor: “în fiecare zi se gândește cum ar putea să supuie și să nimicească toată creștinătatea”. Această hiperbolizare vădită — “în fiecare zi” — apare la locul ei în contextul dat, de narativ fabulos. Brusc însă, voievodul trece de la abstractul poveștii la concretul cotidian: “De aceea facem cunoscut domniilor voastre că pe la Boboteaza trecută mai sus numitul Turc a trimes în țara noastră și împotriva noastră o mare oștire în număr de 120.000 de oameni, al cărei căpitan de frunte era Soliman-pașa beglerbeul”[11]. După expoziția precedentă, se încheagă nodul acțiunii: maleficul împărat al necredincioșilor, gândindu-se în fiecare zi la pierrea creștinilor, a și făcut un pas spre realizarea intenției sale războinice. Pare semnificativ faptul că Ștefan nu menționează multiplele atacuri precedente ale otomanilor împotriva inamicului: este mai corect, din punctul de vedere al

strategiei narative, să își surprindă cititorii prin descrierea groaznică a campaniei a beglerbegului, prezentând-o ca pe un rezultat al cugetărilor de multe zile ale sultanului. Astfel, în tabloul care se încheagă, Moldova apare ca prima țară lovită de otomani, marginea de la care începe ofensiva semilunii. Urmează detaliile vs componența forței inamice, menite atât să adauge veridicitate, cât și să îngroașe atmosfera de *déluge*, imaginea puhoiului de oaste îndreptată împotriva Moldovei: “împreună cu acesta se aflau toți curtenii sus numitului Turc și toate popoarele din Romania, și domnul țării Muntenești cu toată puterea lui, și Assan-beg, și Alibeg, și Schender-beg, și Grana-beg, și Oșu-beg, și Valtival-beg, și Serefaga-beg, domnul din Sofia, și Cusenra-beg, și Piri-beg, fiul lui Isac-pașa, cu toată puterea lui de ieniceri. Acești mai sus numiți erau toți căpitanii cei mari, cu oștile lor.”[12] Ne întrebăm dacă și pentru cititorii scrisorii numele comandanților concreți aveau altă semnificație decât simpla enumerare. Erau oare aceștia cunoscuți în Europa, li se dusesse poate faima de războinici departe peste hotarele Imperiului, erau vestiți ca adversari de temut îndeosebi, sau acest șir de nume urma să producă o impresie exclusiv vizuală? Ultima versiune apare drept mai credibilă, fiind susținută și de emfaza lui Ștefan “acești mai sus numiți erau toți căpitanii cei mari, cu oștile lor”. Curțile ungară și venețiană se mai putea să fi auzit despre acești *bei*, însă cu siguranță nu și regele Angliei.

După această dramatică înnodare, acțiunea continuă: “Auzind și văzând noi acestea, am luat sabia în mână și cu ajutorul domnului Dumnezeu nostru atât de puternic am mers împotriva dușmanilor creștinătății” [13]. Printr-o altă săritură bruscă de la concret la fabulos, naratorul reliefează punctul culminant. Nimic mai firesc, decât voinicul cu sabia în mână și cu Dumnezeu în suflet, ridicat împotriva teribilului împărat al turcilor. Și nimic mai firesc, pentru narator și pentru cititor, decât victoria aceluși drept. Cât de mult valorează această simplitate a relatării, care conchide într-o frază cele două zile de bătălie (or, lupta durase de la 10 până la 12 ianuarie), tot sângele vărsat în pământul luncii de lângă Vaslui și toate rugăciunile ridicate către cerul mohorât de ianuarie: “...și am mers împotriva dușmanilor creștinătății, i-am biruit și i-am călcat în picioare, și pe toți i-am trecut sub ascuțișul săbiei noastre; pentru care lucru lăudat să fie domnul Dumnezeu nostru.”[14]

Deznodământul, și el în termeni de basm, cu metonimia oarecum hiperbolizantă, vine natural să încheie narațiunea. Sfârșitul nu e decât aparent însă, căci alte încercări îl așteaptă pe voievodul victorios: “Auzind despre aceasta păgânul împărat al Turcilor, își puse în gând să-și răzbune și să vie, în luna lui Mai, cu capul său și cu toată puterea sa împotriva noastră și să supuie țara noastră, care e poarta creștinătății și pe care Dumnezeu a ferit-o până acum.”[15] O altă intrigă deci, o altă alunecare din fabulos în concret, și Ștefan continuă cu adevărata misiune a scrisorii — apelul către unitatea creștinilor pentru o cruciadă. În secvența citată se merită remarcat un detaliu anume: după ce a enumerat o duzină de căpitani turci, principele Moldovei continuă ostentativ să scrie despre un “împărat păgân al turcilor” — anonim. Am arătat mai sus că omiterea unui nume, de altfel cunoscut, reprezintă un semn de dispreț față de acel ne-denominat. Se poate ca aceasta să fi fost și intenția lui Ștefan. Oricum, după istoria dramatică ce se dovedi doar introducere, autorul continuă cu adevărata esență a scrisorii, de motivație: “Dar dacă această poartă a creștinătății, care e țara noastră, va fi pierdută — Dumnezeu să ne ferească de așa ceva, — atunci toată creștinătatea va fi în mare primejdie.”[16] Motivul de *antemurale Christianitatis* avea să devină deosebit de popular în Europa câteva decenii mai târziu; îndeosebi Polonia și Ungaria își vor atribui acest titlu, inițial conferit de Papa Leo X Croației, țară care le-a ținut eroic piept otomanilor în 1519, cu numai doi ani înainte de Mohacs. Ștefan însă nu și-a numit niciodată țara *bastion*, ci *scut*, *zid* și *poartă* a creștinătății.



Enunțând că, fără de țara lui, lumea creștină va fi pierdută, voievodul continuă cu sugestii concrete: “De aceea ne rugăm de domniile voastre să ne trimiteți pe căpitani voștri într-ajutor împotriva dușmanilor creștinătății, până mai este vreme”[17]. “Tu agrum tuum aras, et Roma in magno periculo est”, răsună parcă după aceste rânduri. Moment remarcabil, Ștefan nu le cere regilor în persoană să vină să lupte, așa cum luptase dânsul, și cum promisese să apară sultanul. Este suficient să vină căpitani și oștile aliaților, pentru a sprijini forțele decimate ale Moldovei. Ștefan explică de ce anume acest moment este oportun pentru a ataca, cu puteri unite, inamicul: “...până mai este vreme, fiindcă Turcul are acum mulți protivnici și din toate părțile are de lucru cu oameni ce-i stau împotriva cu sabia în mână.”[18] Oricare ar fi însă decizia destinatarilor, autorul scrisorii știe bine care îi este misiunea pe pământ, și o va îndeplini, cu sau fără contribuția lor: “Iar noi, din partea noastră, făgăduim, pe credința noastră creștinească și pe jurământul domniei noastre, că vom sta în picioare și ne vom lupta până la moarte pentru legea creștinească, noi cu capul nostru.”[19] În încheiere, Ștefan își repetă apelul, formulându-și victoria într-o frumoasă metaforă: “Așa trebuie să faceți și voi, pe mare și pe uscat, după ce cu ajutorul lui Dumnezeu celui atot puternic noi i-am tăiat mâna cea dreaptă. Deci, fiți gata fără întârziere.”[20]

Așa li se înfățișă Ștefan puterilor catolice apusene în iarna lui 1475, prin mesajul care circulă apoi prin Europa, copiat, tradus și multiplicat, ducând vestea izbânzii și faima voievodului moldovean. Destinatarii fură impresionați, se arătară gata să susțină lupta începută sub “poarta creștinătății”, însă făcură puțin pentru a-l sprijini pe voievod cu bani sau oaste, precum rugase el. Papa Sixt IV și dogele venețian, cu care se mai comunicase și înainte, nu ajutară cu nimic substanțial nici de astă dată. Titlul onorific de *athleta Christi* de la Sixt și niște bani venețieni, răătăciți undeva la nivelul curții din Buda, fură impactul major rezultat din întreaga antrepriză. Drept urmare, cele mai rele temeri ale lui Ștefan se adevărară în campania otomană vindicativă, culminată prin dezastrul de la Războieni. În consecință, Moldova mai ceru o dată ajutorul Veneției, cu disperare, și “nu din carte, ci din gură”: Ioan Țamblac, unchiul voievodului, merse să vorbească în fața Senatului venețian.

### Referințe bibliografice:

1. “și m-au găsit singur pe mine...” Ioan Bogdan (ed.), *Documentele lui Ștefan cel Mare*, vol. 2 (București: Socecul, 1913), p. 344. Traducerea acestei solii este versiunea românească a lui Ioan Bogdan.

2. “Căci deși avea jurămintele și învoieli cu dânșii, ei l-au înșelat, și astfel a pățit ce-a pățit.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 343.

3. “Și totuși, cu toată nădejdea într-înșii, mi s-a întâmplat nenorocirea pomenită. Căci dacă nu ar fi fost așa, aș fi făcut una din două: ori m-aș fi împotrivit cu adevărat vrăjmașului la trecătoare și ni l-aș fi lăsat să treacă, ori, dacă aceasta mi-ar fi fost cu neputință, aș fi încercat să scap pe lăcuiorii țării mele, și nu aș fi suferit atâta pagubă. Dar m-au lăsat singur, și s-a întâmplat cum am spus mai sus. Și dacă vrăjmașul ar fi fost singur, n-ar fi fost așa de rău; dar el a poruncit să vie cealaltă țară Românească de-o parte și Tătarii de alta, iar însuși a venit în persoană cu toată puterea lui, și ma-u încunjurat de trei părți, și m-au găsit singur pe mine, cu toți ostașii mei împrăștiați, ca să-și apere casele lor. Gândească-se Luminăția Voastră cu cât mă întreceau la număr, când împotriva mea singur erau atâtea puteri. Eu, împreună cu curtea mea, am făcut ce-am putut, și s-a întâmplat cum am spus mai sus. Care lucru socotesc că a fost voia lui Dumnezeu, ca să mă pedepsească pentru păcatele

mele; și lăudat să fie numele lui. după ce într-adevăr vrăjmașul a plecat, am rămas lipsit de orice ajutor din partea creștinilor; pentru că ei nu numai nu m-au ajutat, dar au fost între dânșii unii cari poate au simțit plăcere pentru paguba făcută mie și țării mele de cătră păgâni.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 341.

4. “numaidecât necredinciosul Basaraba se întoarse și îl găsi singur și-l omorî.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 345.

5. “Pe alți domni creștini, vecini cu mine, n-am vrut în adevăr să-i mai încerc, ca să nu mă văd iarăși înșelat.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 345.

6. “Nu vreau să mai spun cât de folositoare este pentru treburile creștine această țărișoară a mea; socotesc că este de prisos, fiindcă lucrul e prea vădit, că ea este saraiul Țării Ungurești și al Poloniei și este straja acestor două crăii. Afară de asta, fiindcă Turcul s-a împiedicat de mine, mulți creștini au rămas în liniște de patru ani. Așadar, fiindcă sunteți domni creștini și sunteți cunoscuți ca creștini, eu viu la prea luminată domnia voastră cerând ajutorul vostru creștinesc, spre a-mi păstra această țară a mea, folositoare pentru treburile creștine, și făgăduiesc că orice dar și orice ajutor îmi veți trimete, eu îl voi răsplăti înzecit, de câte ori veți avea nevoie și veți cere, — dar numai împotriva păgânilor, — ori unde veți porunci și fără nici o zăbavă. Afară de asta, Luminăția Voastră va face o faptă foarte cinstită, ajutând pe un domn creștin. Atâta cer acum, și asta, fiindcă știu că Turcii vor veni în vara aceasta iarăși asupra mea, pentru cele două ținuturi, al Chilieii și al Cetății Albe, care le sunt foarte supărătoare. De aceea vreau să fiu ajutat acum, în această treabă, căci vremea nu vă îngăduie să faceți o pregătire mai obștească. Luminăția Voastră trebuie să aveți în vedere că aceste două ținuturi sunt Moldova toată, și că Moldova cu aceste două ținuturi este un zid pentru Ungaria și pentru Polonia. Ba eu zic mai mult, că dacă aceste două cetăți vor fi păstrate, va fi cu puțință ca Turcii să piarză și Caffa și Chersonesul. Și lucrul ar fi ușor; dar nu mai spun în ce chip s-ar putea face aceasta, ca să nu lungesc scrisoarea. Dacă veți cere, vă voi arăta.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 346.

7. I.e. Moldova, în opoziție cu “Valahia major” — Țara Românească. Această denominare a celor două țări era practică în Europa, și Ștefan însuși o utilizează, probabil pentru a se face înțeles, topografic, de către corespondenții venețieni și romani.

8. “Alla Corona de Ungaria et a tutte le terre, a chi vegnera presente questa lettera, salutem. Serenissimi et magnifici insieme, onde noj a tuta christianita in qualunque loco questa nostra presente lettera devenira, noi Stefano vajvoda, per Dio gratia duca de terra Moldaviense, con humana salutatioe et desiderio a tucti boni per li beni delle persone alle vestre dignita commesse.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323. Versiunea română aparține lui Ioan Bogdan.

9. “L’infidele imperatore turco a molti tempi e stato et e destrugitore della christianita, et ogni di pensa, per qual forma el possa subjugarla.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

10. Un alt exemplu, și mai grăitor, apare cu referință la Ștefan însuși în *Jurnalele* lui Marino Sanuto: “Adi 21 Dezembrio in Colegio fo San Thoma veneno lorator dil Ducha Zuan Corvino et lorator dil Valacho di Moldavia” (apud Eudoxiu Hurmuzachi, *Documente referitoare la istoria Românilor*, vol. VIII (București: Socecu & Teclu, 1897), p.38). Nu avem motiv să credem că Sanuto nu cunoștea numele domnitorului Moldovei la moment, de vreme ce îl menționează nominal în alte pagini. Însă formulele “Ducele Ioan Corvin” și “valahul din Moldova” exprimă, comparate, o atitudine a autorului.

11. “Inpertanto notificiamo alle vestre dignita, come circa la festa della Epiphania proxima passata mise il nominato Turco sopra di noi un suo grande exercito de quantita de cento venti millia; con dicto exercito mise per suo primo capitaneo Sulaman bassa.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

12. “...el secundo capitaneo Beli-Erbizi con tutti sui cariazzi Cesaro, con tutta Romania, et anco lo signor de la Montagna con tutta sua possanza, Insi-beche et Ali-bechi et Scander-bechi, Dorazi, Baltirlu-bedi, Sepefa-bede, et signore Sulazi, Chasara-beche, Beri-beche figliolo de Isacherasache con tutta la sua forza. Et questi erano li grandi capitani con li sui exerciti.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

13. “Et noi audendo se armamo tucti et andamo contro di loro, con l’ajuto de Dio omnipotente, noi verso delli inimici della christianita.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

14. “Vencemo loro, et sotto li nostri piedi li mettemo, et tucti li mettemo a taglio della spada. Et della qual cosa Dio ne sia laudato.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

15. “Dopo questo lo infedele Turco, questa cosa audendo, ci vole reparare con la sua testa et con suo pensiero del mese di Maggio supra di noi, volendo havere questa porta della christianita, la quale a nel nostro regno, dela quale cosa Idio la guarda.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

16. “Et se questa porta se fosse perduta fino a me, havria conturbata tutta christianita.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

17. “Et per tanto adomandiamo alle amicitie vestre, come tutti re debiate [spinger] presto sopra il nemico della christianita, imperche e tempo.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

18. “...imperche e tempo, che el dicto Turco ad ogni parte ha molti avversarj, li quali con armata mano contro di lui procederanno.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

19. “Et noi da questa parte promettimo, supra la nostra fide christiana, col nostro collo, per fino alla morte stare et pugnare per la christianita.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

20. “Et a questo modo voi facendo dall’altre parte, per terra e per mare, in modo che a queste volte con lâajuto de Dio amnipotente havemo tagliata la sua destra. Aduncha non voliate tardare.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

## Viorica Zaharia-Stamati Lirism și obiectivare în proza de început a lui Vlad Ioviță

După perioada de tristă faimă de după cel de-al doilea război mondial, când a fost obligată să se conformeze principiilor „realismului socialist”, proza basarabeană intră într-o perioadă a „dezghețului” începând cu mijlocul deceniului al șaselea și încearcă să dea o replică idilismului și schematismului pseudo-estetic din proza deceniului anterior.

Majoritatea prozatorilor acestei perioade (încadrați de către criticul și istoricul literar Mihai Cimpoi în cea de-a treia generație a prozatorilor basarabeni :„căutarea de sine a literaturii din Moldova: generația de creație a lui Grigore Vieru și Liviu Damian ”[1, p.197] ) au debutat în acest interval de timp cu volume nesemnificative. Adevărata lor valoare manifestându-se după 1965 și anii următori. Această constatare denotă faptul că ieșirea din schemele dogmatismului se făcea foarte greu.

Punctul de convergență al acestei generații de scriitori îl constituie etica scrisului, însă sensibilitatea lor estetică devine receptivă și la cuceririle modernismului care le oferă posibilitatea utilizării monologului interior, jurnalului, analizei psihologice, eseului, parabolei, simbolului, mitului în propriile scrieri. Ei dau replica și nu vor să repete erorile trecutului literar imediat, receptează esteticul, trăsătura definitorie a literaturii, reiau temele mari ale modernismului interbelic- cea a țăranimii și cea a intelectualității-teme ce vor cunoaște și în continuare o abordare atentă, integratorie.

Unul dintre reprezentanții importanți ai celei de-a „treia generații” a literaturii basarabene postbelice este nuvelistul și cineastul Vlad Ioviță, un nedreptățit al criticii și istoriei literare. S-a scris despre el puțin cât timp a trăit și, cu mici excepții, aproape deloc după dispariția sa tragică în 1983.

Convins că spațiul literar basarabean nu este favorabil construcțiilor epice de dimensiuni întinse, Ioviță este un prozator care aduce un suflu nou, aparent de suprafețe epice mult mai restrânse, dar de substanță și de reală prospețime artistică.

Cu unele concesii, în proza sa, „deși mai puțin variată ca specie, mai restrânsă ca volum și arie de cuprindere a vieții”[2, p. 102], se simte „vibrația autenticității”[3, p. 72]. Nu credem că e prea mult spus, dacă vom putea afirma că este una din primele încercări de recuperare a esteticului în proza acestei perioade. Putem vorbi despre Vlad Ioviță ca despre un “caz” în ansamblul epicii basarabene a anilor 60-80, prin unele semne deosebite de originalitate și printr-un specific narativ al prozelor sale.

Noutatea epicii lui Ioviță se cristalizează încă din volumul de debut *Rîsul și plînsul vinului* (1965), deși adevărata sa valoare se va manifesta în volumele ulterioare, culminând cu nuvela de proporții, editată postum, *Un hectar de umbră pentru Sahara* (1984).

Formula narativă ce pare a-i conveni cel mai mult lui Vlad Ioviță în volumul de debut este cea care gravitează între epicul dens al nuvelei obiective și vibrația afectiv-lirică. Tehnica « realismului obiectiv ce suprimă orice convenție »[4, p. 57] e dublată de cea a « realismului liric subiectiv »[5, p. 85]. Ioviță evită, pe cât era posibil într-un climat literar dominat de poetisme etnografice, contaminarea « poetizantă » exesivă. Sunt rare fuziunile sentimentale sau notele de idilism, prezente frecvent în proza poetică, de atmosferă. Când atenția sa e reținută de peisaj, autorul încearcă să

noteze doar acele detalii, care sugerează atmosfera. Nu lipsesc însă nici percepțiile vizuale, cromatice. Semnificativ în acest sens este citatul următor din nuvela *Dincolo de ploaie* :

« Priveam ploaia. Priveam dincolo de ea. Și vedeam prin ploaie malul celălalt. Vedeam câteva căsuțe albastre pe deal, iar deasupra dealului-soarele, albastru și el[..].

Pământul aburea ca o pâine caldă. Ca o pine caldă aburea și Vica...Rochița vărgată, lipită de corp, i se usca încet. I se usca încet și părul negru de smoală... ».

Imaginile peisajului transnistrean surprinse prin fraze scurte, relatări dinamice, prin instantanee cinematografice sau digresiuni lirice crează o atmosferă poetică specifică, inconfundabilă.

Personajele nuvelor aparțin tipologiei tradiționale, cu precădere țărănești. Dar ele se manifestă atipic în acele momente decisive de auto-revelare interioară, în care transpare frecvent vibrația poetică. Evitând confruntările de anvergură, în care să fie implicate grupuri sociale, colectivități umane numeroase, Ioviță este atras de cazuri individuale. Faptul convine rigorilor nuvelei.

În majoritatea cazurilor nuvelele sale au un conflict dublu: unul epic și altul interior, psihologic. Conflictul epic are doar semnificația unor puncte de sprijin, dominante fiind cele psihologice. Țesătura epică a nuvelor se menține și devine convingătoare mai mult prin notații revelatoare, prin replici, gesturi și gânduri aparent disparate, dar care se circumscriu organic în zona observației și analizei narative. Fragmentarea epicului la Ioviță este continuă, iar unitatea compozițională, arhitectonică a narațiunilor sale se realizează prin sprijinirea pe unitatea fondului de idei și de atmosferă. Această tehnică a narațiunii, extrem de liberă, își găsește justificarea în înțelegerea scopului urmărit de autor. E un fel de a sugera că pentru eventualele incoerențe epice ale nuvelor este « de vină » celălalt plan conflictual, cel interior, unde faptele nu se supun rigorilor transpunerii rigide. Tot aici își au sursa și ciudățeniile, « sucele » unor personaje (Aristide, Iacob, Vaniuța Milionarul) din prozele sale. Concludente în acest sens sunt nuvelele *Dans în trei*, *Magdalena*, *Dincolo de ploaie* și altele.

Menționăm că un aspect original al prozei lui Vlad Ioviță este reușita îmbinare a lirismului efuziv cu un realism necruțător, cu efecte narrative de duritate și violență. Printre elementele antilirice amintim dramele concrete ale eroilor din *Dans în trei* sau cele ale feciorilor din *Râsul și plânsul vinului*, starea de spirit a deținutei din *Păienjeniș* sau cea a naratorului feminin din *Magdalena*, condiția dramatică a majorității personajelor nuvelor sale sau antinomiile sociale și morale prinse în scene și episoade de un realism crud, amar.

Neevitând chiar și unele aspecte ale existenței care ne fac să întoarcem capul (violența, mizeria, biologicul și psihicul degradat), prozele lui Ioviță pot fi raportate la neorealismul de tip italian care « favorizează intuirea noilor conflicte și caractere singulare » și « contribuie în parte la resurecția obiectivismului vechii școli naturaliste »[2,p.103]. Ioviță însă « încalcă » unul din principiile zolismului: indiferența. Naratorul său nu este impasibil. Crisparea, starea de tensiune, frământările interioare, mirarea, interogația însoțesc narațiunea, oferindu-i culoarea subiectivității răvășite.

Un exemplu semnificativ în sensul îmbinării lirismului afectiv cu epicul dens de sorhinte baladescă este nuvela *Râsul și plânsul vinului*. Moș Ciprian, personajul acestei nuvele, este prezentat în maniera țăranilor sadovenieni sau ai celor druțieni : «un bătrân cu plete dalbe», «fruntea umilă», «ochii de jar», «barba lungă și răvășită», «pasul șovăielnic», care oricând purta cu el «dârjaua rituală pe care își crestează crugul anilor»[2, p. 105].

Episodul de început este narat în maniera tradițională a prozei de factură lirică: «Casa lui cocoțată pe malul celei mai adânci râpe aduna cărările din tot satul. Cel ce intra la dânsul, știa că e

oaspe dorit și că bătrânul păstrează în tainele inimii câteva vorbe ascunse pentru el. Erau vorbe cu tâlc, povățuitoare și aspre, vorbe pornite din inimă. Și cărările alergau spre căsuța lui din toate părțile... ».

Maniera realistă dură se conturează în scenele ce prezintă dezastrul războiului : momentul începutului, starea de așteptare halucinantă a feciorilor ce nu se vor mai întoarce, discuțiile convenționale cu cei șapte nepoți :

« Dar într-o zi aurul lui s-a adumbrit, ca cerul înfiorat de semnele furtunii. Pe poarta lui moș Ciprian intau bărbații, mulți ca niciodată[...]. Unii încercau să glumească, dar fiindcă de glumele lor nu râdea nimeni, muțeau rușinați și așteptau de la bătrân vorba de ducă[...]. Dar moșneagul nu o avea pregătită în tainele inimii și de aceea tăcea. Pentru el vorbea vinul, ce-și picura murmurul lăcrămat și-i prezicea fiecăruia viitoarele strădanii. Bătrânul trecea de la un oaspete la altul. Întindea cânățuia, cerca să ghicească cu cine din ei va mai bea, cu cine nu... »

Zilele se scurgeau una după alta, cernându-ți ploile, topindu-și zăpezile și vânturându-și frunzele uscate. Pe dârjaua vremii numărul tăieturilor creștea. Dureroase tăieturi... Ele însemnau că picioarele șovăielnice nu-l mai țin și că drumurile lui au intrat toare în ogradă[...].

Și iată că într-o dimineată, când stătea pe uluc țapăn ca și crucea de alături, pe drum s-a arătat unul, mai bine-zis jumătatea unuia, dar nici aceea nu era a feciorului său.

Moș Căprian l-a privit îndurerat și l-a recunoscut. Jumătatea de om, care ședea pe-o scândură cu roticele, era « istețul » cu întrebări drăcoase... »

Deși în totalitatea sa, proza lui Vlad Ioviță se înscrie pe linia narațiunilor care practică un modernism de nuanță moderată, menținând un echilibru prudent între realismul descrierii esențiale și infuziunile lirismului evocator, autorului nu-i sunt străine nici modalitățile literare utilizate pe larg de către proza de tip modernist.

#### **Referințe bibliografice:**

1. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. - Chișinău, 1996.
2. Al. Burlacu, *Critica în labirint*. - Chișinău, 1997.
3. C. Regman, *Antologia nuvelei românești contemporane, 1954-1974*. - București, 1974.
4. R.-M. Alberes, *Istoria romanului modern*, citat după F. Cenușă, *Tehnici narative în romanul basarabeandin anii 60-80*. - Chișinău 1999.
5. E. Alexandrescu, *Analize și sinteze de literatură română*. - Iași, 1996.

**Lilia Scutar      Nicolae Dabija: viziuni moderne și  
discurs oximoronic**

„Singura proprietate este aceea de a avea spirit. A avea materie e risipă. Durerea și sentimentul tragicului apar nu atunci când materia sfâșie materia, ci numai când cuvântul sfâșie cuvântul, lăsând în tenebre aura cuvintelor.” [1, p. 27]

Mănuitor al unui grai de tonalitate moldavă domoală, cu iz de „limbă sfântă”, de limbă a „vechilor cazanii”, grai în care nu ostenește să cânte peisajul autohton, cu „dealuri în zeghe de lumină”, înveșmântate cu nori ce par „bărbi de cronicari, tăiate de spadele ienicerilor”, să celebreze eroii neamului, „de la care-mprumutau lumină astrele”, să evoce mari creatori, de la Meșterul Manole și „Zugravul Anonim” la poetul național, care, „prin cele schituri”, „înmoldovenește veșniciei”, Nicolae Dabija știe „să-l mlădieze în funcție de stări sufletești diverse de la cele proprii intimității și reveriei la modurile revoltei și ale dezgustului”[2, p. 393], fiindcă acest „grai vechi și sfânt, fără cuvinte-aproape”, este singurul ce-l iubește „pe el, care nu a iubit nimic pe jumătate” (*Poetul*).

Reprezentant tipic al generației de creație a „ochiului al treilea”, N. Dabija vine din comuna Bișcotari – Cimișlia, însetat de „metafore și de tendința de a trăi în mit”, de „arta abstractă și stilizarea lăuntrică al noului stil al vieții născut din setea de absolut”[3, p. 553], fiindcă „nici o limită eternă nu ne oprește, dar etern ne oprește o limită”[1, p. 38].

Poetul N. Dabija nu are limită în poezie, iar poezia lui „nu are cuvinte multe pentru gânduri puține” ci „abundența noilor gânduri îți crește astfel în conștiință încât sparge forma prea strâmtă a unei strofe și te silește a o întrupa într-o nouă formă”[1, p. 41] spunea criticul T. Maiorescu. O confirmă și însuși scriitorul: „Să scrii poezii lungi cu cuvinte puține...”, „să scrii poeziile... / punând în loc de cuvinte, fâșii de soare / iar tu să treci de la cuvânt la cuvânt / ca flacăra de la lumânare la lumânare” (*Eseu*).

Opera sa poetică izvorăște de foarte departe, din adâncurile limbii ce ni l-a dăruit pe Eminescu, căreia îi ascultă în acest veac imperativele etice. Adevărul acesta s-a putut desprinde chiar din prima carte a autorului *Ochiul al treilea* (1975). Un metaforism de calitate și o perseverență uimitoare în exploatarea motivului creației (*Poetul, Țara poetului, Baladă*) nu lasă loc nici unei îndoieli că Nicolae Dabija a venit în poezie ca un chemat. Sufletul, mintea, intuiția lingvistică, îndemânarea stilistică, munca de cizelare a expresiei – toate acestea confirmă o fire poetică, deosebită, ba chiar un destin poetic inconfundabil. Autorul s-a impus chiar de la început prin îmbinarea măiestrită a tradiției (folclorice) cu inovația modernă. Trăsăturile enumerate mai sus au prins mai pregnante în volumele de versuri *Apa neîncepută* (1980), *Zugravul anonim* (1985), *Aripa sub cămașă* (1989), *Dreptul la eroare* (1993), *Lacrima care vede* (1994), *Oul de piatră* (1995). Criticul Ion Ciocanu avea să constate: „Verbul lui Nicolae Dabija este în majoritatea cazurilor inspirat și plăcut auzului, vraja cuvântului său pune stăpânire pe cititor, poezia sa înscriindu-se printre realizările neîndoielnice ale întregii noastre literaturi.”[4]. Autorul scrie o poezie în cheie imnică, elegiacă sau monadică, programatic mesianică în ultimele volume. M. Cimpoi îl descoperă ca poet al unui univers al candorilor în care dispar materialitatea și obiectivitatea, fiindcă totul se înfrăgezește, înfloreste și înmugurește, el îmbrățișează apoi registrul inspirației naționale și sociale care implică, firește, hieratism, oracularitate, înverșunare polemică”[5, p. 224], iar M. Dolgan crede că ceea ce privește noutatea și potențialul lor estetic, „pe atât de memorabile”[6] în ceea ce privește originalitatea și frumusețea lor. Trei tensiuni animă în permanență spiritul creator al lui N. Dabija: „tensiunea căutării adevărului, tensiunea trăirii acestui adevăr și tensiunea exprimării cât mai plene și cât mai pregnante”[6].

Virtuțile intrinseci ale poeziei lui Nicolae Dabija vin să sporească prestigiul omului de artă dedat cu trup și suflet înaltei sale meniri, prin adevărul spus la timp și răspicat, prin puritatea ideilor și sentimentelor comunicate, prin frumusețile primare dezgropate din tumultul cotidian:

„Poetul e cel care iară și iară –  
cu viața lui toată risipă –  
din răspuțeri, sleit și cu-o sfârșeală-n trup”, el caută să înțeleagă rostul vieții, deoarece:  
„O fugă e, în tot și-n toate  
pân și iubirea e învinsă:  
ca o lumânare-i care-ar arde  
din amândouă capetele-aprinsă” (*Vine un timp*)

Nicolae Dabija debutează cu placheta de versuri *Ochiul al treilea* – „un ochi” care se identifică cu sufletul poetului, cu interioritatea lui, cu imaginarul și oniricul. Ochiul al treilea este căutarea și crearea pe sine însuși; cu asumarea răspunderii propriilor greșeli și cu conștiința propriilor merite. Filosoful italian Giovanni Gentile afirma: „Omul este om întrucât se face om”. El devine și se reînnoiește în mod continuu prin munca sa neîntreruptă. Omul are valoare nu numai prin ceea ce a făcut, ci și prin ceea ce va face.

Nicolae Dabija, chiar de la început, își propune să caute, cuvântul fermecat și să-l aștearnă pe foaia imaculată:

„Cuvântul decât floarea e mai mult.  
El liniștea-i chemat a o spori.  
Și sunt atâtea de făcut,  
Că nu avem când a muri” (*Pasărea Feonix*).

Poetul e conștient de faptul că va lucra mult și va câștiga puțin, iar copiilor le va lăsa ca moștenire „trandafirul, / lumina lui de pace și durere” (*Testament*).

El are convingerea că toate poeziile „nu-s decât / peisaje ale sufletului:  
un peisaj al sufletului;  
patria, alt peisaj: dragostea,  
dispersarea, primăvara, copilăria – aceste  
peisaje ale sufletului,  
prin care noi trecem, mirându-ne: priviți –  
munții, norii,  
păsările, frunzele, ne seamănă nouă...”  
(*Aceste peisaje ale sufletului*).

Iar oximoronul „Poezia e o bucuroasă tristețe, / e ca un cântec pe care nu-l auzi, / din cauza liniștii” confirmă talentul abil, stilul său individual, aptitudinea de a găsi cuvântul potrivit și expresia artistică cea mai sugestivă. Filosoful francez Jean-Marie Guyau caracteriza astfel peisajul: „Pentru a savura un peisaj, trebuie să te armonizezi cu el. Pentru a înțelege raza de soare, trebuie să vibrezi cu ea; trebuie de asemenea, cu raza de lună să tremuri în umbra serii; trebuie să scânteiezi cu stelele albastre sau aurite; trebuie, pentru a înțelege noaptea să simțim trecând peste noi cutremurul spațiilor obscure, al imensității vagi și necunoscute. Pentru a simți primăvara, trebuie să ai în inimă ceva din ușurința aripei de fluturi, pentru a cărei pulbere fină răspândită în cantitate apreciabilă în aerul primăvărat o respirăm” [7, p. 563]. Iar pentru a înțelege acest peisaj al sufletului, al naturii, trebuie să-l armonizăm cu noi înșine, adică să-l umanizăm. Trebuie să iubim natura: numai atunci se poate vorbi simțurilor noastre. Ochiul nostru are o lumină proprie și nu vede decât ceea ce el luminează cu propria-i lumină. Probabil, N. Dabija se regăsește în Pan ce cântă „peste câmpie / Cu nai din propriul lui os” (*Seara*), se regăsește în Icar – „zeul zborului” îmbătrânit și „împovărat de-un nimb prea mare



/ în care soarele apune și răsare (*Icar*). Tânărul N. Dabija dorește ca versul său să fie scris și auzit la timp, deoarece „Nescris rămâne doar în semne, / un vers mai sfânt, / dar cum să-l scriu, / Când ieri a fost așa devreme, / Iar azi de-acum e-așa târziu?” (*Seara*). Interogația retorică va găsi răspuns numai peste decenii:

„În urnă – un drum, în față – o cărăruie.

Casa, ca și inima ta, răvășită.

Cuvintele bătute-n cuie,

Tăcerea – răstignită” (*Plecare*). Numai că acum poetul se asimilează cu Orfeu suferindul: „Când cântă: o moarte se amână / și iarba se face mai verde...” (*Orfeu*).

Nu putem însă neglija aspectul dublu al revenirii la tradiție. Unul ține de necesitatea recuperării tradiției ignorate, ca șansă unică de supraviețuire, iar celălalt – de faptul că instalarea în carapacea tradiției conține în ea riscul stagnării. Din incinta tradiției Nicolae Dabija lansează mesajele sale cu aceeași demnitate cu care ar vorbi, bunăoară, un poet francez prin intermediul limbii sale înnobilate de tradiția culturală. Și e în drept să o facă, singura șansă a poetului care îmbracă toga aristocratică a tradiției este așa cum ar fi spus filosoful spaniol Ortega y Gasset, „să trăiască în calitate de moștenitor, adică trebuie să îmbrace carapacea unei alte vieți”[3, p. 535]. Revenind la poezia lui N. Dabija, vom spune că ea reprezintă o reacție la contopirea mecanică a eului concret cu masele abstracte. Acestui fel de contopire cu colectivitatea N. Dabija îi opune unirea prin suflet care nu contravine socialului, ci pune lumină interioritatea fenomenului. De acolo, din interior, poetul privește spre lumea din jur cu „ochiul al treilea”, care aparține nu altcuiva decât copilului.

Văzută cu ochiul copilului, lumea apare nouă, senzația este acută, aproape izbitoare, iar capacitatea de a se ului, de a se minuna este primordială. *A vedea, a privi* este sinonim la Dabija cu a cunoaște, iar cunoașterea este fără de sfârșit, ineputabilă. Dorința nestăvilită a omului, de a descoperi, dorința ce nu poate fi oprită decât de moarte, constituie esența căutării. Esența omului, sufletul lui, nu este, în ultimă instanță, decât un ochi avid de priveliști. Cea mai importantă calitate a ochiului, a acestui fin și sofisticat “mecanism” optic, este aceea de a reține imagini sau „viitoare amintiri”, după cum le numește N. Dabija. Pus în relații cu memoria, ochiul se transformă dintr-o simplă oglindă ce reflectă obiectele fără discernământ, într-un “telescop”, care poate absorbi întreaga lume.

Deschiderea maximă în fața lumii este sugerată prin „omul-ochi”, capabil să îmbine imaginile a tot ce îl înconjoară. În poezia sa se face simțit „un auz de copil, care ne soarbe cu tot cu cântec”.

Cântecul ce poate fi absorbit de auzul copilului este cu totul altceva decât cel festiv, de paradă. El denotă capacitatea unui suflet pur de a se lăsa încântat nu de strălucirea exterioară a vieții, ci de frumusețile \*\*\* trăite intens. Așa se face că sufletul este conceput drept o carte, pe care autorul o traduce în cuvinte, „sufletul meu e o carte pe care o traduc în cuvinte”.

*Beția de a trăi* stimulează fantezia autorului care inventează „lira de iarbă”, „harfa de dor”, pe o frunză citește destinul „salcâmului”; „recompune” o lume cu „mori / care macină aeru-n continuare, / de dealurile satului, roase de nori cu fumul care „se rupe cu zgomot ca o rufă”. Aici „templul se prinde de lucruri / cum se prinde gheață de pomi”, iar „primăvara învie / numai de al aripilor vaier”.

Acesta e universul străbătut de către Omul-Pasăre, de către Omul-Orfeu, personaj mitic apreciat generos de către critica literară.

În volumul *Ochiul al treilea* personajul liric lua înfățișarea unei cărți care trebuie doar povestită, adică universul creștea dintr-un eu liric care se voia povestit, cutreierat, dezvoltat și scos

în evidență. La etapa *Zugravului anonim*, însă, atenția se deplasează de la stabilirea interiorizată a relațiilor cu lumea înconjurătoare spre o concretizare și definire a acesteia.

Acum peisajele sufletului sunt altele decât cele anterioare. Ele cuprind, în primul rând, un aspect temporal și spiritual mai amplu, adică N. Dabija își găsește rădăcinile în istorie (ca și M. Eminescu): în Ștefan cel Mare; în cronicarii I. Neculce, M. Costin; în cărturarii Dosoftei, Varlaam, Cantemir; în poeții clasici: M. Eminescu, în A. Mateevici; în baladele *Miorița* și *Meșterul Manole*.

Timpul e dispersat la fel ca și spațiul: sacrul este categoric delimitat de profan, eul poetic e îndreptat spre vecie. „Precum un cerc, cu centrul în afara sa, / precum o secundă, în care încape Vecia, / precum un cer născocindu-și propria stea – poezia”.

În volumul *Aripă sub cămașă* N. Dabija aspiră spre un „zbor fără-de trup” (*Baladă*). Dacă zborul lui Aureliu Busuioc este un „zbor frânt”, cel al lui N. Dabija e unul „mut”, ce abundă în sensuri și forme, fiind conștient de faptul că „sufletul este nemuritor, iar trupul o temniță pentru suflet”[8].

„Sărmane suflete naiv,  
mereu ești trist fără motiv,  
Zburând, nemaștiind că zbori,  
murind, nemaștiind că mori.  
Aceste suflete ciudate,  
atât de neajutorate,  
cum știi mereu să se tot piardă –  
ca focul basmelor să ardă”

(*Sărmane suflete naiv*)

Autorul e convins că numele omului rămâne etern doar prin faptele sale sacre: „Mărite Ștefan, mai apără-ne încă / de hoardele ce curg spre biata țară”; îi vine să creadă că „poeții mari își aleg popoarele / în mijlocul cărora au a se naște”(Eminescu).

În glasul lui N. Dabija răzbate amintirea cântecului orfic. O blândețe sfâșiată prelung se desprinde din versurile lui. Este un ecou orfic, sacru, ca în frumoasa *Baladă*, cu versuri simple, însă cu o blândețe molcomă și tragică în același timp „Cât pădurile ne dor / Și avem un viitor, / Cât trecutu-l ținem minte - / Mai există lucruri sfinte. // Cât Luceafărul răsare / Și în cer e sărbătoare / Și e pace pe pământ - / Mai există ceva sfânt. // Cât avem un sat, departe, / Și un grai ce n-are moarte, //Cât ai cui zice: „părinte!” / Mai există lucruri sfinte”.

T. Codreanu afirmă că „lirica lui N. Dabija este o poezie a legendelor și Memoriei”[8]. Chiar și iubita este chemată să porceadă în legendă: „Haidem, iubita mea, la Căpriană – / Acuma când salcâmi înfloresc, / Iar cerurile par și mai albastre – / Și-acolo să îți spun cât te iubesc” (*Căpriană*). Poetul înclină să creadă că, fără legende, popoarele pot dispărea: „Acele țări ce nu mai au legende / vor fi condamnate să moară de frig” (*Legendele*)

„Între viață și moarte, între pământesc și astrul-neconținut în căutarea unui echilibru, Dabija e un centru de balans, o voce caldă care-și termină accentele înalte. Efuziunile sale cheamă în contrapunct propoziții în surdină, tăceri, elocvențe, pauze”[9, p. 3],— observă Constantin Ciopraga în prefață la volumul *Aripă sub cămașă* (Iași, 1991).

Proiectată în orizont metafizic, trecerea în neființă are în frumoasa „Baladă cu Toma Alimoș” gravitatea poemelor unui Lucian Blaga:

„Moartea mi-a zis nu te teme

că în cer încă-i devreme.”

Această credință îl face pe poetul N. Dabija să scrie alte versuri, „de cea mai pură și absolută lirică cu sensul nu numai că ar fi, până la un punct, o poezie refractară la tot ce e convulsie socială de moment și cotidian efemer, oarecum „asocială” și „atemporală”, ci și că această poezie este lipsită de orice elemente străine lirismului veritabil (prozaismul, discursivitatea, uscăciunea conceptelor, dezbateră frontal-publicistică a problemelor de etică...)”[6].

Poeziile “pure” ale autorului se caracterizează printr-o exemplară curățenie spirituală și estetică, se prezintă ca o artă rafinată fără o anume finalitate programatică, ostentativ impusă „din afară”, ca o artă care se vrea și este egală cu sine. Însăși poezia e gândită de N. Dabija ca o parte de zbor a tot ce există sublim, în micro și macrocosmos, poetul identificându-se cu un fel de „zeu” care „trece printre oameni cu aripile sub haine ascunse”.

Emblemă a purității și sacralității durute, poeziile din volumul *Lacrima care ne vede* (Iași, 1994) semnifică nu numai frăgezimea, suavitatea și candoarea viziunii artistice asupra lumii, ci și condiția fragilă a omului în univers. Dacă în prima plachetă poetul privea lumea cu „ochiul al treilea” – ochiul copilului care dorește să descopere universul, în volumul *Lacrima care vede* el privește altfel: „lucurile printr-o lacrimă / ca printr-o lupă le văd mărite”: hiperbolizarea lucrurilor nu este altceva decât cunoașterea lor detaliată și în adâncime, însă sunt și unele momente pe care omul nu le poate descifra: „Acele refrene ale sufletului / despre care vorbesc la fiecare pagină: / lacrima prin care îmi privesc întâmplările, / lumina și bezna, pasărea zburând cu o singură aripă...”

Criticul literar M. Dolgan numește „lacrima” un „al treilea ochi”, o „vedere în acțiune” a lui Nichita Stănescu, un ochi al imaginarului, al intuiției, al visului”, care realizează unitatea contrariilor pe calea asociațiilor paradoxale: „Ce-am văzut cu ochiul-al treilea ieri / va fi doar mâine cu adevărat”. Acest ochi-lacrimă îi permite eroului liric al lui N. Dabija să vadă, să audă și să simtă lucruri neobișnuite, imposibile la prima vedere, pe care le sugerează prin expresii artistice ce sparg tiparele tradiționale: „Ascult zumzetul stelelor seara și-mi pare / c-aud niște albine trudind în livadă”; „Atâta liniște se lasă pe pământ, / că se aud luminile de mâine / și imnul cum se teme de cuvânt”; „Lumina foșnește ca grâu”; „Iar în cerul de nămete / dorul lor urnea planete”; în toamnă salcâmul este atât de înalt încât „putrezesc spinii în zborul de la creangă la pământ”. Deseori autorul surprinde realitățile prin prisme oximoronice, prin amestec de senzații diametral opuse: „paparuda, flacăra udă”, „iubirea e dulce otravă”, „poezia e o bucuroasă tristețe”. Aceste și alte procedee critice împrumută stilului poetic al lui N. Dabija modernizate, îl face să se sincronizeze cu căutările fructuoase ale poeziei contemporane.

Apelul frecvent la paradoxul ontologic și la metafora paradoxală – modalități artistice eficace – are menirea de a dinamita dogmele și locurile comune, inerția și liniarul, evidențele și prejudiciile, pe de o parte, iar pe de altă parte, de a instaura o nouă logică și un nou inefabil poetic, de a descifra indescifrabilul, de a face posibil imposibilul. „Opera lui N. Dabija nu e un produs al orgoliului, ci un proiect de valorificare a originalității spirituale românești cu mijloace specifice Marii Opere”[10], afirmă Viorel Dinescu în prefața la volumul *Oul de piatră* (1995).

*Oul de piatră* reprezintă o structură perfectă, un fel de „început al lumii” ce conține toate principiile unei dezvoltări ulterioare. Prin acest titlu se definește, la modul poetic, însăși creația: „clocește un pom, de o vecie / pasărea oul de piatră” (*Salcâm*).

Pentru a ilustra valențele plastice sau muzicale ale poeziei lui N. Dabija, vom reține doar câteva dintre formulele lui cele mai caracteristice: „Să sune literele așa, / când le vom spune frumoaselor, /

de parcă ți-ar curge grâu prin măduva oaselor”; „Și vulpile le văd dansând în fum, / de frica armei bătute cu sâmburi...”; „...cum curge țărâna din luceafăr”; „Parcă-avea văzduh în oase: / ora cinci se face șase”; „Prea plină de poteci e tăcerea / și arborii plini sînt de vînt. / Se strecoară-n bucurie durerea, /ca laptele printr-o doniță spartă-n pămînt” (*Tăcerea*); „o noapte grea ca o pisică”; „Plouă cu mahnă și-n amvoane / Iisus tresare / din peroane”; „Doru-mi-i de Dumneavoastră / Ca unui zid de o fereastră” (*Poem*).

Toate aceste exemple sunt adevărate descoperiri artistice ale unui mare poet cu o puternică personalitate, explorează din plin tradițiile și cultura autohtonă, de la care absoarbe în permanență teme și motive. Această tentație iconoclastă ține în fond de o tehnică a modernismului, pe care poetul nu numai că nu o evită, ci chiar o caută. Este bine cunoscută fascinația pe care o exercită asupra poeticii sale paradoxul, inclusiv inversarea relației dintre autor și operă: poetul este născocit de poeme; există un ochi care ne privește; suntem spionați de Dumnezeu și de lucruri, deci se desconspiră o relație neliniștitoare, dar fertilă în plan poetic.

Poetul N. Dabija crede cu toate fibrele ființei sale în efectul magic al slovei artistice, în forța transformatoare a acesteia:

„Rugă – cântec, rugă – plînsset, rugă – blestem,  
(naivă, credulă, nebună)  
de aed care speră cu un poem  
ce-ar putea face lumea mai bună.”

(*Rugă*)

Prin poezia sa N. Dabija se dovedește a fi un paznic de înălțimi estetice și etice al culturii române contemporane.

#### Referințe bibliografice:

11. T. Maiorescu. *Crezul artistic*. Chișinău, 1999.
12. D. Micu. *Scurtă istorie a literaturii române*. București, 1995.
13. A. Bantoș. *Real și mitic în poezia lui Nicolae Dabija* // În cartea M. Dolgan. *Literatura română postbelică*. Chișinău, 1997.
14. I. Ciocanu / *Limba română*, 1993.
15. M. Cimpoi. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chișinău, 1997.
16. M. Dolgan. *Nicolae Dabija: dreptul la poezia „pură”* // *Literatura și arta*, 1995, 2 noiembrie.
17. Citat după: N. Bagdasarov, V. Bogdan, C. Narly. *Antologia filosofică*. Chișinău, 1996.
18. Th. Codreanu. *Nicolae Dabija și “complexul lui Orfeu”* // *Literatura și arta*, 1993, 21 octombrie.
19. C. Ciopraga. *Nicolae Dabija – o conștiință vizionar patetică* // Prefață la volumul *Aripă sub cămașă*. Iași, 1991.
20. V. Dinescu. *Nicolae Dabija. Oul de piatră*. // *Literatura și arta*, 1996, 26 septembrie.

**Irina Adam    Poetul filozof și filozoful poet**

Adevărații poeți nu au putut să nu fie un pic și filozofi. În ceea ce privește poezia filozofică – ea a existat din totdeauna. Există filozofi care au imprimat ideilor lor forme poetice și scriitori ce au sugerat idei filozofice. În același timp nu ar trebui confundat domeniul poeziei filozofice cu poezia reflexivă.

În lirică nu interesează doar ideea, conținutul ei filozofic în exclusivitate. Aceasta, fiind asociată cu gândurile poetului, imprimă sentimentului poetic o înaltă rezonanță, un nimb august. Unii poeți comunică ideea, iar alții nu consideră ideea decât un resort al vieții emotive. Ideile, la rândul lor, pot să devină și ele materialul creației poetice.

Unii poeți cântă iubirea, natura, iar alții comunică ideile lor despre iubire, natură. Unii pornesc de la experiența acestor realități, alții de la reflecția asupra realității: "Poeții filozofi, remarca T. Vianu, nu contopesc ci păstrează reflecția ca reflecție (gândind și îndoctrinând) în loc să închipuie și să cânte"[1, p. 5].

Între poemele didactice și cele simbolice există deosebiri esențiale. Drept exemplu ne pot servi opere mai vechi *De rerum natura* a lui Lucrețiu și mai noi *Le Bonheur* de Sally Prudhomme. Chiar dacă aceste poeme manifestau propriile idei ale scriitorului sau ale altora (Epicur, Kant) pe care le puneau în formă poetică, interesează faptul că poetul nu înfățișează senzații și imagini, ci o materie de idei, pe care izbuteste "de altfel" s-o însumeze uneori destul de profund, încât să devină un eveniment resimțit al subiectivității sale[1, p. 51]. Și această materie de idei provine de cele mai deseori din sfera metafizicii.

Ceea ce ne interesează pe noi, e poemul simbolic, conținutul de idei furnizat de acesta.

Incontestabil, există un tip poetic cu totul felurit în care conținutul de idei este latent și neformat în întregime. La lectura poeziilor, eseurilor lui V. Teleucă sesizăm o mulțime de idei, maxime de mare profunzime care și-ar putea găsi locul și care și-l găesc, de fapt, în numeroase tratate de filozofie. Spre exemplu amintim doar câteva:

*Încercarea de a ne trăi momentul* (V. Teleucă) -

*Carpe diem* (maximă latină);

*Omul – specie gânditoare* (V. Teleucă) -

*Omul – trestie cugetătoare* (B. Pascal).

**În filozofia românească cu certitudine putem afirma că V. Teleucă se apropie de filozoful L. Blaga: „Dacă nu le pot rezolva, simt marea satisfacție a nemărginirii cu care sunt norocos să mă confrunt” sau „ Ne vom cunoaște treptat, fără a ajunge la capăt”. Și nu e greu să ne dăm seama despre conținutul ideatic al acestei afirmații, care este tangent cu cel exprimat de L. Blaga ("Ci eu cu mintea mea sporesc a lumii taină").**

Poetul deci e preocupat de marile probleme ale existenței umane („Această problemă a eului, a gândirii caut s-o rezolv – nerezolvând-o pe toate căile cu ajutorul modestelor cunoștințe și a experienței ...”). Dar această căutare nu se poate finaliza pozitiv decât parțial și fragmentar, omul este acela care își reia neconținut căutarea. În filozofia lui Lucian Blaga conceptului de "mister" îi revine poziția centrală. Aceasta deoarece filozoful consideră că, spre deosebire de celelalte ființe care trăiesc exclusiv în "orizontul lumii concrete", omul trăiește simultan și în "orizontul misterului" (sau al necunoscutului). Trăind în orizontul misterului, omul încearcă să și-l reveleze, să-l cunoască.

Poetul V. Teleucă stă adesea de vorbă cu E. Cioran, cu C. Noica „Tu nu ești tu nici în propriile creații” spunea C. Noica; tot el se întreabă: „Există și-un adînc de dincolo de-adînc?” “Cine?”;

meditează, se închide în sine ca într-o scoică, coboară în laboratorul său intim clădindu-și o piramidă din sensuri și imagini.

Cea mai vizibilă și resimțită direct de fiecare individ este criza identității, criza eu-lui. Poezia modernă explorează această zonă nesigură – între mine și ceilalți, între mine și realitate, între interior și exterior. Ceea ce îl preocupă în mod deosebit pe V. Teleucă e problema eu-lui: „*Nici nu-i vorba de mine, ci de tine și nici de tine, ci de celălalt care vine prin tine spre mine în căutarea de sine...*” sau „*Ce complicat este eu-l nostru adânc!*”.

În acest sens uimitor de asemănătoare este poziția lui V. Teleucă și cea a filozofului italian Giovanni Gentile: „Fiecare din noi, oricât ar putea să pară, văzut din afară într-o absolută izolare și într-o libertate în nici un fel condiționată, primește totuși în intimitatea sa, în sine însuși, pe celălalt cu care stabilește drepturi și datorii”[2, p. 650].

Iar atunci când vom spune despre cineva că e singur, nu ne vom referi la faptul că acel individ e incapabil să aibă relații cu semenii săi, ci la faptul că acesta nu poate să se unifice, să realizeze legături cu cel pe care-l găzduiește în sine. Omul poate renunța la orice relații sociale, dar nu poate să nu-l ia în seamă pe „celălalt eu”, care e în el însuși, pentru că aceasta ar însemna să nu gândească, să nu evolueze ca spirit.

V. Teleucă e tot timpul preocupat de acest „celălalt”, e în căutarea libertății de sine și acest fapt îl incită la meditație: „*prin fiecare eu fierbe un alt eu și-o altă-ntâmplare*”; la reflexie și chiar la neliniști tulburătoare. Iar acest „alt eu” este eu-l însuși al omului care nu mai este acum și aici, care nu mai este eu, ci o realitate de care individul nu se poate desface, care i se impune și îi limitează pura subiectivitate („*Cum să fii liber de tine când / umbra ta te păzește în ceea ce faci, / când în robia eului tău te complaci?*”).

Eu-l poetului este tot ceea ce a simțit, ce a cunoscut, a spus sau a cugetat, este subiectul care se pune ca obiect, care rezolvă în obiectivitate propria lui subiectivitate: „În fiecare an îmi iau concediu, /plătit sau pe cont propriu / și plec iarăși la Ialta, /să-mi caut fugitul.”

Fără pretenția unei analize detaliate, am încerca totuși să punem în evidență câteva dintre ipostazele eu-lui, adoptate de poezia modernă. În această ordine de idei menționăm eul multiplu cu cele trei trepte ale sale: eul scindat, eul dedublat și eul multiplu. Vorbim de eul scindat atunci când poetul e fracționat în mai mulți „eu”. El trăiește o existență împotriva naturii sale, dar e obligat la această experiență:

... *Dar omul nu e singur,  
e cel puțin în doi.  
Cu cine-n gând vorbește, certându-se mereu,  
e poate el cu sine, iar singurul nu-i eu?*

ca mai apoi să conchidă:

„*din toți e EU-l cel mai nesupus.*”

Eul dedublat (în prezență-absență a ființei și vocea-o „ureche a gândirii” – a celuiilalt eu) e evident prin afirmarea lui Rimbaud „*Je est un autre*”, sau în „*Un voyage a Cytere*” al lui Baudelaire:

*Dans ton île, oh venus (Je n'ai trouvé de bout)  
Qu'un gibet symbolique ou pendait mon image...*

- *Ah, Seigneur: donnez-moi la force et le courage*

*De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût.*

(În insula ta, o Venus (eu nu am găsit) / Decât o spânzurătoare simbolică unde atârna imaginea mea... / O Dumnezeule: dă-mi puterea și curajul / De a-mi contempla sufletul și trupul fără dezgust.)

De aceeași forță de cunoaștere are nevoie și poetul V. Teleucă punându-și întrebarea: E simplu lucru să te știi pe tine?

Dar atât eul scindat cât și eul dedublat nu sunt decât trepte spre una dintre zonele cele mai fascinante pe care le-a explorat și transformat în obiect artistic poezia modernă și anume eul multiplu, eul plural: e exact ceea ce afirmă poetul:

„În fiecare om trăiesc câțiva inși.”

„Dar cine-i EUL nostru? Neroadă întrebare.

Răsună într-un fel sălbatică, străină.”

Dacă e să apelăm la criticul literar Theodor Codreanu, am sesiza că: „Trecutul când n-am fost, viitorul când n-oi fi..., fiindcă eu nu exist, sufletul lumii este eu. Fără eu nu există timp, nu există spațiu, nu există Dumnezeu, fără ochi nu e lumină, fără auz nu e cântec, eu e Dumnezeu ... Națiunea mea e lumea; cum fără eu nu-i Dumnezeu, astfel fără națiunea mea nu e lume”.

Evident, esența ființei lui ca poet și cuvântul Creației lui sunt legate de iubirea de un Dumnezeu al său, care e cercul, zeul ascuns al Labirintului destinului. La M. Eminescu, geniul este eu-l care e conștient „că este în noi ceva mai adânc decât noi înșine”, este eu-l care și-a găsit sinele, menționa Constantin Noica[3, p. 16].

Eul e „rezultatul unei anumite perspective asupra lumii, al unei anumite abordări, asumări a acesteia”, afirmă Al. Mușina[4, p. 184]. În interiorul omului există Realitatea Divină, nestrămutată, în jurul căreia rotesc diverse învelișuri – numite corpuri. Și toate aceste corpuri mai mult sau mai puțin formează ego-ul.

Iar acest ego se mișcă și acționează în funcție de conținutul acumulărilor sale, care-i limitează propria existență și tocmai în interiorul acestui domeniu se angajează adevărate lupte, dând naștere altor „eu”.

„ Un EU se naște din explozie, precum o stea.”

Eul multiplu al lui V. Teleucă afirmă primatul spiritului în fața realității și aceasta pentru că nu e vorba de un rol ci de o (re)trăire

*Eu prea îl simt de-o vreme*

*că vine și mă minte*

*ori poate fără știre la rândul meu îl mint?*

Și această trăire sporește pe măsură ce intervine cunoașterea – cunoaștere cu profund accent arghezian;

*Nu vreau comori de aur, precum nici de argint,*

*Ci vreau să-l știu o dată*

*Să-l pipăi ca să-l simt*

*Ce fel de vultur este, trăind în noi ascuns,*

*Că-i zburător se știe dar prea-i de nepătruns...,*

*cercând să pătrundă în ascuns, rămâne doar în zbucium căutându-se:*

*„Și eu la umbra unui semn de întrebare îmi caut numele real.”*

#### Referințe bibliografice:

7. Vianu T. *Poezie și filozofie*. – București, 1994.
8. Bagdasar N., Bogdan V., Narly C. *Antologie filozofică. Filozofi străini*. București, 1996.
9. Noica C. *Cuvânt împreună despre rostirea românească*. – București, 1996.
10. Mușina A. *Eseu asupra poeziei moderne*. – Chișinău, 1997.
11. Cioară I. *Integritatea ființei umane*. vol.1, București, 1998.
12. Papu E. *Scriitori filozofi în cultura românească*. – Craiova, 1994.

reconsiderări

**Svetlana Korolevski**     *Istoria Ieroglifică, astăzi*

Ce aude Unicornul  
*Prin lumea poveștilor  
zumzetul veștilor.*

***Prin murmurul mărilor***

*plânsetul țărilor.*

***Prin lumea aievelor***

*cântecul Evelor.*

***Prin vuietul timpului***

*glasul nimicului.*

***Prin zvonul eonului***

*bocetul omului.*

**Lucian Blaga**

Considerată de-a lungul timpurilor roman, pamflet, epopee, satiră socială, memorii, dar și eseu, poem, spectacol cu măști [1, p. 177], *Istoria ieroglifică*, această uluitoare scriere, fără egal în literatura noastră medievală, rămâne una din cărțile asupra cărora cititorul modern zăbovește îndelung, încercând să descifreze, în polisemia caracterelor zugrăvite, mereu alte interpretări.

Unanim recunoscută dificultatea descifrării și clasificării acestei „enigme” a literaturii noastre vechi, *Istoria ieroglifică* continuă să provoace, să capteze, aidoma unui magnet, interesul lectorului. Un text în așteptare, *textul cel mai greu de „prins”*, îl definește, de curând, Adriana Babeți (*Bătăliile pierdute. Dimitrie Cantemir. Strategii de lectură*, Editura Amarcord, 1998), pe cât de încifrat, pe atât de incitant și, deci, deschis interpretării.

Scrisă la doar șapte ani după *Divanul...*, *Istoria ieroglifică* este și ea, după cum s-a remarcat, un divan, e drept, altul decât acela din 1698, unde interlocutori alegorici erau două glasuri: *Înțeleptul* și *Lumea*. „Percepția simbolică a scriitorului se resimte în textul *Istoriei ieroglifice*, care pare a dori să suscite la destinatar un mod de înțelegere specifică, diferită de înțelegerea clară, analitică pe care o provoacă mesajul obișnuit” [2, p. 76].

*Istoria...* este o adunare a reprezentanților monarhiilor *Leului* și *Vulturului*, o gâlceavă a păsărilor și animalelor. Ca și în *Divanul...*, este exploatată forța de convingere intrinsecă a unui antagonism moral. Predispoziția autorului pentru efectele de contrast se va accentua, însă, în această lucrare printr-o intensă și maximă solicitare a formei. De aici acea spectaculozitate și teatralitate, acel “sentiment al artistului în reprezentație”, acea retorică grandilocventă a aparențelor despre care s-a vorbit de atâtea ori și care continuă să ne fascineze [3]. Inițiere în descifrarea sensurilor existenței, *Istoria ieroglifică* rămâne, astfel, o operă deschisă, în sensul în care este deschisă orice dezbateră. Este interesant cum cea dintâi operă literară în deplinul înțeles al cuvântului din literatura română (primul *romanț cult*, în definiția lui N. Manolescu [4, p. 77]), are drept premise polemica și



angajarea politică, premise ce nu vor fi abandonate, însă vor fi copleșite de arta scriitorului și de personalitatea personajelor, romanul pendulând între realitate și ficțiune, între evenimentele pe care autorul le-a trăit și schema alegorică. Omul politic este dublat în permanență de artistul cu imaginație vie, dând cele mai neașteptate contururi invariabilelor tematice și imagistice pe care le utilizează.

Conștiința literară este deplină, o spune chiar Cantemir în prefața operei: “A triia și cea mai cu deadins pricină ieste că nu atâta cursul istoriiei în minte mi-au fost, pre cât spre desprinderea ritoricească nevoindu-mă, la simcea groasă ca aceasta, prea aspră piatră, multă și îndelungată ascuțitură să fie trebuit am socotit” [5, I, p. 4].

S-a observat, cu subtilitate, degajarea și libertatea autorului; „explicația uimitoarei libertăți, la ora 1700 a romanului european” – cercetătorii găsind-o – „în psihologia orgoliosului autor moldav, aflat în căutarea unui mijloc de a-și confirma eficacitatea propriei arte” [6, p. 297].

*Istoria ieroglifică* se naște, deci, din sentimentul unei puternice trăiri în contextualitatea socială și politică. S-a spus, pe bună dreptate, că romanul lui Cantemir este rezultatul amărăciunii unor ani de suferință (P.P. Panaitescu), autorul înscriindu-se cu toată ființa în actualitatea politică și socială a Țărilor române și plămăind, în rezultat, o lume alegorică în care fantezia și pasiunea transfigurează estetic evenimentul politic de pe scenă și din culise în cadrul sensibil al lumii zoomorfe. Observator atent al psihologiei omenești, Cantemir îmbracă masca carnavalescă pe modelul real, pentru ca, acoperindu-i chipul, să-i dezvăluie nestingherit caracterul. Există, de altfel, o tradiție milenară a reprezentării alegorice animaliere ca oglindă a caracterologiei umane [7]. Mai presus, însă, de o imediată corespondență simbolică, universul animalier din *Istoria ieroglifică* se relevă ca având valori paradigmatică ce depășesc limitele propriu-zise ale bestiarelor sau ale fabulisticii medievale. Alături de componente etice și psihologice, depistăm în roman arhetipuri literare și mitografice care vădesc o profunzime și o maturizare estetică incontestabile. „Ar merita ca cineva să încerce a reda *Istoria ieroglifică* pe înțelesul copiilor mari sau mici din zilele noastre, eliminând balastul și ușurând fraza; s-ar observa atunci că partea rezistentă artistic e tocmai aceea de narațiune a unor uimitoare întâmplări dintr-o lume a animalelor și a păsărilor constituită după modelul celei omenești [4, p. 77]. Să încercăm, astfel, să urmărim, a câta oară(!), ceea ce dorește să ne transmită autorul, să încercăm să-i tălmăcim mesajul.

Personajele *Istoriei ieroglifice* sunt, cele mai multe, adevărate caractere, care, prin disputa lor, reprezintă dramatic și simbolic lupta a două principii: *Binele* și *Răul*, întruchipate în cele două simboluri: *Inorogul* și *Corbul*, altfel spus, lumina și umbra. Pe de o parte, *Inorogul*, alb ca zăpada, în altă extremă – ceilalți, însumând restul spectrului: aroganți, duplicitari, semeți până la prostie și, evident, cameleonici. Este chiar exemplul *Hameleonului*, care “... când se mânie să face verde, când să întristă să face negru, iară când să veselește, roșiu cu galbăn, amestecat să face. Așijderea și fără pricină în tot felul de fețe să schimbă, iară mai vârtos în floarea ce-i stă denainte, hiriș într-aceia să mută”. [5, II, p. 14]. Jocul contrastelor, procedeu atât de uzitat (și cu maxim efect!) de autor.

Acțiunile personajelor sunt exclusiv verbale, acestea se complac în plăcerea de a povesti, fac totul ca “în mult voroava să târăgăneze”. Așezate pe ranguri, în interminabilă competiție convorbitoare, glasul lor este purtat de vestitori în toate patru colțurile lumii: “Nu era dară, nici să putea afla ureche în văzduh și pre pământ carea de strașnic sunetul veștii și de groaznic cuvântul poruncăi să nu să sfredelească” [5, I, p. 35]. Prima vorbește *Vidra*, care declanșează intriga, e urmată de mai mulți abili oratori, angajați total în rostire. Se rostesc “zugrăvite și șicuie cuvinte”, “undelemnoase și decât vrăjile Pithii mai nemeritoare”. Astfel, *Hameleonul* (iarăși el!), la auzul

vorbelor otrăvite ale *Șoimului*, mărturisește: “ca cum cu oaî de năpârcî m-ar fi ospătat și cu venin de vipere m-ar fi adăpat mi s-au părut... și mai vârtos laudele și clătirile cele de cap cu carile cu urgie îmi porunciia, pentru ca despre voi cuvântul tănuit să țiiu, acelea toate clătirea otrăvii și a meleanholiii în ficați mi-au scornit, cât, precum mă vedeți, de tulburat înainte vă stau” [5, II, p. 92-93]. Respingător, perfid și burlesc, un adevărat arhitect al mașinației, Hamelionul ocupă un loc foarte important în scenă, prin manevrele sale neîncetate.

Pasionat continuu de jocul de cuvinte, inversând mereu topica, rimând, armonizând, Cantemir adesea „uită intenția demascatoare inițială, din această incompatibilitate luând naștere un efect burlesc, un burlesc liric” [2, p. 78].

O notă discordantă printre celelalte animale, deopotrivă negative, o constituie *Lupul*, care spune “cuvinte cioplite și sub pilde acoperite”. Singurul personaj încredințat că, într-o lume în care “voia jigăniilor este desfrânată” și “vicleșugul acoperit”, mai oportună este tăcerea. Înfățișând *Brehnaciei* pricinile “adâncii sale tăceri”, *Lupul* spune că “nu a tuturor socoteală ieste ca pentru ce nu știu să să înștiințede..., ce pentru ca ce le place și ce poftesc, acéia a-și audzi nevoiesc..., că nu ce mai de folos, ce ce mai plăcut le ieste, acéia să și aleagă” [5, I, p. 108]. De aceea, i se pare de preferat “în munți holmuroși, codri umbroși, în stânci pietroase, peșteri întunecoase, între păreți zugrăviți și zidiuri cu iederă acoperiți cuvinte a face *decât între oamenii carii cuvântul adevărului a audzi nu le place* [5, I, p. 108-109]. Singularizarea lupului în contextul discordiei și urzelilor din jurul detronării *Vidrei* și înscăunării *Struțocămilei* anunță, de fapt, intrarea în scenă a *Inorogului*. Remarcabil este și discursul *Liliacului* “cătore tot teatrul lumii”, când mica jiganie îndrăznește să înfrunte marea adunare, punându-i în față oglinda realității.

După ce toate cuvântările au fost ascultate, aflăm că adunarea nu făcuse nici o ispravă, pentru că în culise decizia fusese deja luată. Grăitor acest detaliu, care scoate în evidență moravurile politice ale timpului. Pe de altă parte, discursurile ritoricești, ce adună împreună zeci de pagini, câștigă în alt plan: povestind despre sine sau despre altul, personajele sporesc dinamismul dramatic al narațiunii, recompunând și immortalizând, de fapt, o întreagă lume, o lume “netocmită și pururea supusă surpării”, care afirmă pentru a nega, care “câte întâi cântase acum să le descântă silea”. Trăind aici și acum, fără trecut, în totală nepăsare față de viitor (“cum să vor tâmpla săvârșiturile puțin socotindu-să”), își afișează cu suficiență supremul deliciu: *pofta lăcomiei* [8, p. 445]. Pătimașe ființe, dominate de “puterea stomahului”, deci de cele materiale și trecătoare, tot ele se surprind, la un moment dat, vorbind despre “puterea sufletului”: “Dară cine între noi poate fi acela carile mai mult sufletul în filosofie să-și fie crescut și după pravile el trupul să-și fie scădzut?”. Chiar dacă copleșiți de existența imediată, devoratoare și plină de imprevizibil, personajele, adică oamenii acestui secol, conștientizează precaritatea condiției lor, acceptând consecințele: “Iată, amândoaî monarhiile din patru părți s-au scuturat, iată, lucrurile publicăi noastre spre groaznică răzsipă s-au plecat, rădicarea așteptând, căderea ne sosește” [5, p. 176].

Un fior tragic, de persistentă neliniște, străbate lumea *Istoriei...*: “Toți niște atomuri putredzitoare sîntem, toți din nemică în ființă și din ființă în putregiune pre o parte călători și trecători ne aflăm, una numai rămăitoare și în veci stătătoare să țină și ieste, adecă sfârșitul carile în bunătate să plinește” [5, II, p. 176-177].

Sublinierea finală situează *Istoria...* în prelungirea imediată a *Divanului*, iar ceva mai înainte, în continuarea *Vieții lumii* și a *Învățăturilor lui Neagoe Basarab*, scrieri parenetice, având caracter de interogație asupra rosturilor și șanselor omului și rezumând o experiență în stare să câștige

adeziunea la valorile supreme pe care le proclamă și care sunt, întotdeauna, acelea ale vieții. Adevărat, însă, că rostirea nestatorniciei este pretutindeni însoțită de melancolie. “Unde sînt părerile și nălucirile omenești? – se întreabă Neagoe. “Toate-s trecătoare, toate-s niște spume – zice Miron Costin. “Unde iaste Ninevi, cetatea cea prea mare? Unde iaste Vavilonul? Unde iaste Troada? – rostește cu neliniște înțeleptul din *Divanul*. “Nepovestita întristare” urcă din aceste pagini, sublimându-se în melanholia neasemuită a *Inorogului*. [3].

Bântuit de alean, el locuiește sihastru în vârf de munte, de aici vede “ochiuri de cucoară, limpezi izvoară” și aude cum “osia sferească în doaf să frînge”.

Tonalitatea gravă în care este privit simbolul *Inorogului* vine din ideea că puritatea absolută a spiritului nu poate fi vehiculată decât de un personaj tragic. “Plecatu-s-au cornul Inorogului, împiedecatu-s-au pașii celui iute...” – notează, elegiac autorul.

Capacitatea acestuia de a gândi lumea în mod mitic și de a crea deci, astfel, coexistă cu alegorizarea, dar cu o nouă încărcătură de semnificații. Este vădit efortul de plasare în contemporan a *Inorogului*, investit cu atribute omenești de natură psihologică, în primul rând. Păstrându-i datele fundamentale, Cantemir îi adaugă elemente caracterologice care nu puteau fi decât ale lui. *Cel cu corn iute, mai iute la minte*, nu s-a putut ascunde sub o mască unilaterală, fie ea și ideală. De sub masca *Inorogului* apare mereu chipul scriitorului, incapabil să se închidă pentru totdeauna într-o bibliotecă [9, p. 43].

Superioritatea spirituală, cultura vastă, depășirea situațiilor limită sau chiar ironizarea unor atare momente nu-l absolvă de constatarea că nu are noroc: *A mea împotrivică fortună; Norocul cel împotrivic și strâmb; Iară primejdiile care am tras voii norocului meu le dau, carile până împotriva în va merge, încă mulți hameleoni să vor izvodi*.

Roata, schimbătoarea roată a destinului, îi prinde pe toți în iureșul său. Capcana, fatală pentru miticul licorn, o depășește, totuși, dorința lui Cantemir de a demonstra și de a a-și demonstra că spiritul este invincibil prevalând, în cele din urmă. Unicitatea este greu de purtat, dar conștiința existenței ei îi dă forța de a rezista: “Iară Inorogului spre domolire firea nicicum nu i să pleacă. Că în lume frântura cornului și acela de bunăvoire lepădat a videa cuiva rar s-au tâmplat, iară Inorog domolit nici s-au văzut, nici s-au auzit, nici undeva s-au aflat” [5, I, p. 222].

Simbol emblematic, *Inorogul* pulsează în timp, ademenind creatorii. Din sihăstria bibliotecii îl va „smulge”, inspirat, Lucian Blaga, prin poezia *Îndemn de poveste* (publicată pentru prima dată, în Revista Fundațiilor Regale, nr. 11, noiembrie, 1942), despre care îi comunica Domniței Gherghinescu-Vania într-o scrisoare, datată 18 iunie 1942: „Știi că și Pillat [Ion Pillat – s.n.] a întrebuițat într-o poezie „inorogul”? Ar fi trebuit să public poezia mea încă din toamnă”, la care, adresatul îi răspunde, în toamna aceluiași an: „Când o suna grav arama lui octombrie, aștept – caldă și castă – să-mi bată *inorogul* la poartă. (Cred că pentru descoperirea asta – inorog – ar fi trebuit demult să afișezi „marcă deschisă”. Acum e o invazie)” [10, p. 51, 65].

Imposibil de cuprins cu exegeza, *Istoria ieroglifică* rămâne și astăzi o carte vie, o carte de citit.

#### Referințe bibliografice:

11. D. Curticăpeanu. *Orizonturile vieții în literatura veche românească*, București, 1975. Vezi și: Manuela Tănăsescu. *Despre Istoria Ieroglifică*, București, 1970.
12. E. Negrici. *Expresivitatea involuntară*, București, 2000.

13. D. Curticăpeanu. *Arhipelagul baroc // Dimitrie Cantemir. Melanholia neasemuitului Inorog. Povestiri exemplare din Istoria ieroglifică*, Selecția textelor, prefață, note și glosar de Doina Curticăpeanu, Cluj, 1973.
14. N. Manolescu. *Istoria critică a literaturii române*, I, București, 1990.
15. D. Cantemir. *Istoria ieroglifică*, I-II, Ediție îngrijită și Studiu introductiv de P. P. Panaitescu, I. Verdeș, București, 1965.
16. E. Sorohan. *Introducere în Istoria literaturii române*, Iași, 1997.
17. Vezi, în acest sens: M. Coman. *Bestiarul mitologic românesc*, București, 1996; *Fiziolog. Bestiar*. Ediție de Cătălina Velculescu și V. Guruianu, cu un excurs de Manuela Anton. Ilustrații după desene de epocă: Mihaela Dumitru, București, 2001.
18. D. Curticăpeanu. *Dimitrie Cantemir // Dicționarul scriitorilor români. A-C*. Coordonare și revizie științifică: Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, București, 1995.
19. C. Bârsan, *Inorogul în lumea hieroglifelor // Analele Universității București*. Limba și literatura română. XVI-XVII, 1992-1993.
20. Lucian Blaga. *Domnița Gherghinescu-Vania. Domnița nebănuitelor trepte. Epistolar Lucian Blaga-Domnița Gherghinescu-Vania*. Ediție îngrijită, prefață și note de Simona Cioculescu, București, 1995.

### **Galina Ionesi    Tipologia inadaptabilului în proza românească interbelică**

Exegeza noastră literară a cuprins nu o dată în raza ei de investigare inadaptabilul din proza românească interbelică, calificându-l ca personaj problematic și înscriindu-l în categoria eroilor „învinși”.

Semnalăm că, de cele mai multe ori, s-a insistat doar asupra a două aspecte: a se dezvălui cauzele fenomenului de inadaptabilitate și asupra formelor de manifestare artistică a acestuia de la personaj la personaj și de la un scriitor la altul; mai puțin s-a încercat structurarea unei tipologii a inadaptabilului [1].

Menționăm și cu alte ocazii că inadaptatul este un personaj al tranziției. Cel aflat în vizorul nostru e inadaptabilul din proza românească interbelică, generat de societatea burgheză (burghezită), societate aflată la etapa de tranziție de la feudalism la sistemul de orânduire capitalistă. Perioadele de tranziție se caracterizează printr-un dezechilibru puternic, iar prefacerile sociale au loc prea rapid pentru puterea de înțelegere a oamenilor, astfel încât singularizarea și înstrăinarea de contingent a unei categorii de oameni – firi „distinse” [2, p. 243] – în împrejurările nou-create, se va produce în mod inevitabil. Asemenea naturi au căpătat în terminologia literară denumirea de „inadaptabil”, deoarece se caracterizează prin lipsa de voință de adaptare la „normele de viață” [3, p. 6] impuse de mediul social-cultural în care-și trăiesc viața.

Cauzele, obiective și subiective, ale fenomenului de inadaptabilitate sunt consemnate în toate studiile critice care abordează problematica acestui tip de personaj, nouă nu ne rămâne decât să le sintetizăm, relevând anumite aspecte, mai importante după părerea noastră.

Considerând tranziția ca o coexistență a două orânduiri sociale, a două tipuri de civilizație, „dintre care una se află în descendență, iar alta în ascendență” [4, p. 107], ajungem la concluzia că e logic și în firea lucrurilor să se producă „sfârșitul firesc al unei evoluții” [2, p. 231], adică dispariția „naturală” a vechilor clase sociale.

În societatea românească din perioada la care ne referim, marcată de „moartea” firească, (care constituie o cauză socială, credem noi, a inadaptabilității), - prin forța noilor circumstanțe social-istorice – este clasa socială a „boierilor de „neam” [2, p. 228]. Reprezentanții conservativi ai acesteia (nu toți; tânărul Iuga, de exemplu, din „Răscoala” de L. Rebreanu, spre deosebire de tatăl său, înțelege necesitatea unor reforme agrare de tip capitalist) devin *inadaptați* din momentul când, parcă intuindu-și „sfârșitul”, resping realitatea care le exclude modul de viață. Ei nu se pot acomoda la realitatea nou-creată, deoarece nu vor să renunțe la privilegiile feudale.

O altă cauză a inadaptabilității, pe care o considerăm tot de natură mai mult socială, vizează climatul nostru ideologic și socio-cultural, creat în noile condiții ale dezvoltării României.

Deși prevalează însemnele unei „epoci de dezintegrare socială” [3, p. 115], când burghezia, ca o clasă –promotor al progresului în epoca modernă, a adus cu sine și afirmarea unor principii morale, superioare în unele privințe celor vechi, dar disoluția vechilor forme sociale a fost însoțită și de un proces de decădere a moravurilor în clase considerabile de populație, se poate vorbi și de valul de „culturalizare” care a cuprins întreaga țară și care era un imperativ al timpurilor noi, moderne. Această „culturalizare” a contribuit la „ridicarea la suprafață a unor ființe de elită recrutate din „noroadă” [3, p. 228], a intelectualilor proveniți din mediul rural. Mulți dintre ei se dovedesc a fi inadaptabili la realitatea înconjurătoare, dominată de corupție, pragmatism, meschinărie și valori morale subminate. Ei nu se pot realiza în condiția lor de intelectuali onești, cu simțul dreptății, deoarece nu acceptă compromisurile. Aceasta îi înstrăinează și de ai săi, îi declasează, îi „dezrădăcinează” de mediul lor originar, care le devine străin, ca și lumea în care au vrut să se realizeze.

Respectând linia continuității demersului nostru, vom releva a treia cauză a inadaptării care, de data aceasta, e preponderent de natură psihologică. Ea ține de noua realitate obiectivă care se impune în urma pătrunderii și în Regatul Românesc a elementelor capitalismului și „civilizației”. Referindu-se la specificul acestei realități, Eugen Lovinescu scria: „Prin invaziunea grăbită a ideologiei apusene în suflete cu totul nepregătite, prin răsturnarea bruscă a formelor și valorilor sociale, prin schimbarea condițiilor de viață morală și materială, s-a produs și la noi adâncă perturbare a epocilor de tranziție: pe un fond oriental s-a altoit o civilizație occidentală, din acest amestec a ieșit o civilizație hibridă...” [5, p. 222]

În asemenea împrejurări se ridică „oameni dornici de putere și bogăție, gata de a călca în picioare orice principiu și lege” [3, p. 117]. Mediul social românesc din ultimul deceniu al secolului trecut, dup cum semnalăm și altă dată, est unul în care „fiecare își urmărește interesele proprii, se intensifică corupția; succesul, meritele, situația materială devin criteriul primordial de evaluare a altor oameni...” [6, p. 68], iar principiile morale se subminează. Aceste condiții sociale, dar și întreaga organizare socială modernă vor respinge o categorie de indivizi, pe cei „mai buni” [3, p. 118], fiindcă însușirile lor sufletești bune – excesul de timiditate, onestitatea, sentimentul dreptății – sunt defecte într-o societate ca cea contemporană lor și, ca rezultat, adaptarea la un asemenea mediu devine problematică.

Și mai complicată se dovedește a fi adaptarea la noua realitate socială a ființelor dotate cu o structură intelectuală superioară, cu idealuri înalte, care trăiesc drama de a nu fi înțeleși de realitatea în care-și trăiesc existența.

În funcție de cauzele enunțate, care duc la singularizare, alienare și apoi la inadaptabilitate, vom încerca să elaborăm, doar în primă variantă, o structură tipologică a eroului inadaptabil din literatura română interbelică.

Axându-ne pe două criterii – gradul de inadaptabilitate a personajelor vizate și formele de manifestare a inadaptabilității – ni se impune, mai întâi, structurarea lor în două clase mari:

I. Inadaptabilul abulic, (infirm)

II. Inadaptabilul superior

*Inadaptabilul abulic* grupează pe cei învinși de mediul social în care nu se pot încadra din cauza că vădesc, prin excesul de timiditate și sensibilitate, native, și prin lipsa totală de voință, o slabă pregătire psihologică pentru viață.

Deși încearcă să se opună societății în care trăiesc și care le „respinge” calitățile deosebite, distincte față de contingent, protestul acestor eroi literari este vag și, în cele din urmă, cotidianul îi strivește.

O altă parte din ei însă, în virtutea unui soi de inerție interioară și a unui romantism desuet, se află ancorați într-o fracțiune de timp iluzorie și nu vor, dar și nici nu se pot adapta la realitatea nou-creată pe care, de fapt, nici nu o cunosc. Aceștia se înstrăinează de mediul ambiant, din cauza nostalgiei ce o nutresc pentru o viață idilică și, renunțând la orice formă de protest, se resemnează cu starea de lucruri existentă.

Pornind de la aceste considerații, vom delimita aici două tipuri de inadaptabili abulici, (infirmi):

a) *suprasensibilul*: Andrei Răzescu (*În lumea dreptății*), Niculăiță Minciună (*Niculăiță Minciună*) de Ioan-Alexandru Brătescu-Voinești; Dan (*Dan*) de Alexandru Vlahuță

b) *resemnatul*: Pană Trăsnea (*Pană Trăsnea Sfântul*), Costache Udrescu (*Neamul Udreștilor*) de Ioan-Alexandru Brătescu-Voinești; Tinca Negrea (*Floare ofilită*), Neculai Manea (*Însemnările lui Neculai Manea*), Lai Cantacuzino (*Locul unde nu s-a întâmplat nimic*), boierul Filotti (*Venea o moară pe Siret*) de Mihail Sadoveanu; Zaharia Duhu (*Comoara regelui Dromichet*) de Cezar Petrescu.

*Inadaptatul superior* vizează naturile dotate cu o structură intelectuală superioară, cu idealuri și aspirații înalte, cu o conștiință dezvoltată și cu o bogată și complexă țesătură sufletească. Intelectuali onești, inteligenți, acești inadaptabili meditează profund asupra sensului vieții, asupra locului propriu în lume, dar nu află răspuns. Ei nu pot să adere la realitatea burghezită coruptă și lipsită de scrupule, realitate care nu-i înțelege.

În cadrul acestei clase vom distinge două tipuri de inadaptabili:

a) *dezdăcinatul*, reprezentat prin Radu Comșa (*Întunecare* de Cezar Petrescu), care prefigurează, de fapt, clar și precis, categoria inadaptatului superior. Dominat de sentimentul inutilității, simțindu-se străin de toată lumea, chiar și de mediul său originar, Radu Comșa se sinucide, prin aceasta protestând împotriva societății care-l respinge.

b) *dedublutul*, care constituie o altă varietate a inadaptatului de factură superioară. Aceștia sunt eroii lui Camil Petrescu: George Demetru Ladima, Fred Vasilescu (*Patul lui Procust*), Ștefan Gheorghidiu (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*).

Intelectuali cu o conștiință dezvoltată capabilă de cunoaștere autentică, firi perspicace, inadaptații camilpetrescieni nu pot și nu vor să adere la realitatea burgheză, resping prejudecățile și încearcă să-și construiască un ideal al absolutului. Se produce o scindare între conștiința eroului și existența sa, care se manifestă printr-o „acțiune de reflectare adecvată a realității și alta de urmărire a unei realități construite chiar de conștiință” [3, p. 132]. Dar goana după adevărul absolut este o iluzie, care are menirea să-i salveze pe eroi de lumea comună.

Conflictul nu poate fi rezolvat de personaj, deoarece posibilitatea de detașare de realitatea care-l covârșește pe inadaptații lui Camil Petrescu nu există în mod practic și, în final, adâncindu-se tot mai mult în „lumea iluziei ideatice” [3, p. 133], el sfârșește „în dedublare și însingurare” [3, p. 133].

Rezumând cele spuse până acum, menționăm încă o dată că tipologia inadaptații pe care o propunem, e doar „în creion simplu” încă, urmând a fi studiată mai amplu.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Pompiliu Constantinescu. *Considerații asupra romanului românesc în Romanul românesc interbelic*, București, 1977 și Alfred Heinrich *Inadaptarea în literatura română în Peregrinările căutătorului de ideal. Alienare și inadaptare în literatură*, Timișoara, 1984
2. G. Ibrăileanu. *Scriitori și curente în Opere*, vol. II. Iași, 1972
3. A. Heinrich. *Peregrinările căutătorului de ideal*, Timișoara. 1984
4. V. Baraga. *Despre literatura în tranziție în Metaliteratură*, vol. 5, 2002
5. E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, București, 1997
6. G. Ionesi. *Inadaptații în romanul Patul lui Procust de Camil Petrescu în Metaliteratură*, vol. 4, 2001

#### **Galina Ionesi      Evoluția inadaptații în literatura română**

Inadaptații în literatura română descinde din personajul romantic, ambii dovedindu-se a fi, prin structura lor psihologică interioară, niște înstrăinați de societatea în care-și trăiesc existența. Romanticii, spirite nonconformiste în raport cu realitatea timpului în care trăiau, firi visătoare, însetate de frumos și plini de aspirații nobile, își găsesc refugiu prin evadarea într-o lume a lor, proprie, incompatibilă cu lumea burgheză, crudă și pragmatică.

Spre deosebire de literaturile europene, Romanticismul în literatura română se structurează pe deplin mult mai târziu, în deceniul al patrulea al sec. XIX și este reprezentat de o intelectualitate "angajată într-o luptă de emancipare națională" [1, p. 114], care, în perioada prerevoluționară, deși denunțând tragismul vieții, conștientizează rostul existenței umane și crede în "posibilitatea de înlăturare a răului" [1, p. 114]. În contextul acestei realități, în literatura noastră, despre o tematică a inadaptații încă nu se poate vorbi.

Romanticismul postpașoptist însă, deziluzionat de eșuarea încercărilor revoluționare, vedește un profund sentiment de nemulțumire față de modul de viață a societății contemporane. Primele semne de înstrăinare de lume a acestui tip de personaj se manifestă în dezaprobarea parvenirii sociale, cât și a strivirii individului de către noul mecanism social. Astfel "romanticul este primul personaj tipologic care formulează într-un mod clar și distinct trăsăturile inadaptații." [1, p. 25].

Inadaptatul de factură romantică este un dezamăgit și un însingurat, așa cum apare mai pregnant în proza lui Mihai Eminescu. Și Toma Nour, și Dionis întruchipează contradicția dintre setea de absolut, tendința spre un ideal ce nu poate fi atins în condiții terestre și lumea înstrăinată care îl îndepărtează permanent de acțiune. Inadaptarea eminesciană este tipul de inadaptare "filosofic - ontologică" [1, p. 38], deoarece personajele sale sunt antrenate în descifrarea sensului condiției umane. Chinuți de neputința de a-și realiza idealurile în limitele unei epoci dominate de pragmatism și platitudine, de nedorința și incapacitatea acestora de a discerne adevăratele valori, eroii eminescieni evadează în vis, și anume în imensitatea universului, învingând timpul și spațiul printr-o exacerbare transcendentală a propriului eu.

Ulterior, odată cu dezvoltarea capitalismului și, respectiv, a burgheziei, tipul inadaptatului în literatura română capătă contururi tot mai deslușite. Din sensibilitatea excesivă a inadaptatului eminescian își alimentează structura sufletească eroii lui Barbu Delavrancea, care, oscilând între revoltă și neputință, sunt niște învinși.

Inadaptatul din opera lui Delavrancea (*Liniștea*, *Bursierul*, *Irinel*, *Paraziții* etc.) este o ființă de o rară curățenie morală, un timid, care speră să înfrângă rutina vieții, dar neputând să se detașeze de "starea de apatie". [2, p. 139] Acest tip de inadaptat continuă apoi în creația literară a lui Alexandru Vlahuță, Ioan - Alex. Brătescu - Voinești, Mihail Sadoveanu, dar, subliniem în mod deosebit, el, spre deosebire de inadaptatul lui Eminescu, nu se înscrie în categoria tipului superior de inadaptabil, personajul în cauză rămânând a fi doar "un învins sentimental angrenat într-un conflict fatal cu realitatea." [1, p. 120] Eroul lui Vlahuță, Dan - din romanul cu același nume - este strivit de societatea în care, din anumite motive, nu se poate încadra. Inadaptarea lui Dan rezidă mai cu seamă în timiditatea și sensibilitatea lui excesivă care, de fapt, constituie o piedică în lupta pentru existență, scoțând la iveală o pregătire psihologică slabă pentru viață.

Romantici întârziați și sensitivi sunt și eroii inadaptabili ai lui Ioan - Alexandru Brătescu - Voinești. Dar Pană Trăsnea (*Pană Trăsnea Sfântul*) și Costache Udrescu (*Neamul Udreștilor*) se deosebesc în anumite privințe de inadaptabilii Andrei Rizescu (*În lumea dreptății*) și Niculăiță Minciună (*Niculăiță Minciună*). Primii - boieri cinstiți și păstrători de datini - reprezintă o clasă socială care, prin forța noilor circumstanțe social-istorice, este pe cale de dispariție și, firește, aceștia nu vor și nici nu se pot adapta unei realități care, practic, exclude modul lor de viață.

Andrei Rizescu și Niculăiță Minciună sunt învinși, psihologicește, de mediul social care le "respinge" calitățile deosebite, mult mai distincte, față de semenii lor. Prin aceștia, de fapt, Brătescu-Voinești insistă asupra ideii că "însușirile alese și virtuțile pot fi o cauză a nefericirii într-o societate în care defectele morale constituie premise ale succesului." [1, p. 127].

Problematica inadaptabilității nu-l lasă indiferent nici pe M. Sadoveanu, ai cărui eroi au trăsături similare cu personajele lui Vlahuță și Brătescu-Voinești. Și inadaptatul sadovenian este cel de la răspântie de veacuri, care, în virtutea unui soi de inerție interioară, dar și a unei doze de romantism desuet, nu se poate acomoda la realitatea nou-creată, pe care, de fapt, nici nu o cunoaște suficient. Protagonistii nuvelor *Floare ofilită*, *Însemnările lui Neculai Manea*, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, *Venea o moară pe Siret* etc. se înstrăinează de mediul lor, din cauza nostalgiei ce o nutresc pentru o viață idilică și, ca rezultat, sunt striviți, neobservat, de cotidian sau se resemnează cu starea de lucruri existentă, renunțând la orice formă de protest.

Un resemnat este și Zaharia Duhu din *Comoara regelui Dromichet*, prima parte a romanului *Aurul negru* de Cezar Petrescu. E necesar a menționa că prin Cezar Petrescu se înrădăcește în



literatura română tematica dezrădăcinatului, ca varietate a inadaptabilității. Autorul a fost preocupat în mod deosebit de soarta intelectualului în societatea capitalistă, de "drama omului cu carte care nu-și mai poate afla echilibrul, pierzându-și reazemul interior." [3, p. 211] Un dezrădăcinat este Radu Comșa, protagonistul romanului *Întunecare*, intelectual onest, inteligent, de obârșie rurală, care dorește cu tot dinadinsul să se afirme în lumea succesului social, dar declanșarea războiului îi schimbă radical destinul. Evoluția sa ulterioară îi revelează, lui însuși în primul rând, faptul că este un înstrăinat de mediul în care a vrut să se realizeze, acest sentiment fiind intensificat și de cicatricea de pe obraz. Eroul meditează profund asupra sensului vieții, asupra locului propriu în lume, dar nu găsește limpezire. Pe fundalul conflictelor sociale ale epocii românești postbelice se dezlănțuie drama lui Comșa, evenimentele aruncându-l dintr-o decepție în alta. Simțindu-se inutil, străin de toată lumea, chiar și de mediul său originar, eroul lui Cezar Petrescu se autonimicește, moartea fiind o unică modalitate de protest împotriva societății care-l respinge. Radu Comșa prefigurează categoria inadaptatului superior care va excela apoi, în creația lui Camil Petrescu.

Pe măsura evoluției prozei românești, se simțea necesitatea unui personaj care să întruchipeze o viziune problematizatoare asupra vieții. Modernizarea structurii romanului implică și modificarea concepției referitor la natura personajului literar, fapt care, în mod firesc, a avut influențe și asupra modalității de tratare a inadaptatului. Un exemplu concludent la acest capitol ni-l oferă Camil Petrescu. Și George D. Ladima (*Patul lui Procust*), și Ștefan Gheorghidiu (*Ultima noapte de dragoste...*) sunt ființe de o înaltă conștiință morală și capabile de cunoaștere autentică. Inadaptabili de factură superioară, ei nu pot să adere la realitatea burgheză, meschină și coruptă, care nu-i înțelege. Dar goana după adevărul absolut este doar o iluzie, care încearcă să-i salveze pe eroi de lumea comună. Conflictul nu poate fi rezolvat de personaj, deoarece posibilitatea de detașare de realitatea care-l obsedează pe eroul camilpetrescian nu există în mod practic. Personajele camilpetresciene suferă eșecul confruntării idealului cu realitatea obiectivă, constituind în cadrul tipologiei inadaptabilității din literatura română o varietate de alienați superiori.

#### Referințe bibliografice:

4. A. Heinrich, *Peregrinările căutătorului de ideal*, Timișoara, 1984.
5. A. Săndulescu, *Delavrancea*, București, 1964.
6. M. Gafița, *Cezar Petrescu*, București, 1963.

#### Aliona Grati    Magda Isanos între oglinzi

Un ochi prin care se poate privi lumea de dincolo este **oglanda**. Aceasta a constituit pentru imaginația omului din totdeauna un obiect predilect de seducție și nu putea să lipsească la o poetă, predispusă spre lichide, mai ales având ca precursor un excepțional valorificator ale semnificațiilor oglinzii ca M. Eminescu. Oglinda eminesciană, concepută ca spațiu de revelare a esențelor, a „sâmburelui lumii”, a increatului, de reactualizare perpetuă a momentului de instituire a ordinii cosmice [1. p. 76] continuă să capete în poezia Magdei Isanos și alte configurații

semantice influențate de poezia lui Baudelaire, cea simbolistă, și mai ales de creația lui Lucian Blaga.

Mai întâi de toate la Magda Isanos oglinda este **metafora operei** însăși. Această semnificație a oglinzii are circulație largă în literatura tuturor timpurilor, mai ales de la Renaștere încoace. Trecând peste etapa oglinzii mimetice Magda Isanos, după modelul poetic eminescian, concepe oglinzile ca pe mijloace, **instrumente de cunoaștere vizionară**, ce „par menite nu atât să restituie imaginea lumii fenomenale, cât să capteze „imaginea lumii în Idee” [1. p. 76]. Oglinda ei este un spațiu în care „este revelată nu aparența, ci natura ultimă, esența „incifrată” în formele accesibile privirii” [1. p. 195]. În apele oglinzii natura își descoperă narcisic, de parcă prima oară, esența paradisiacă: „Până când tot cerul nopții, aplecat / deasupra apei cu tezaure ca-n vis, / și-admiră frumusețea lui mirat / și pătimăș, întocmai ca Narcis.” (*Lacul*). La prima vedere se pare că avem în față un scenariu ontologic eminescian: geniul uman situat în centrul lumii pe care o cunoaște cu ajutorul oglinzilor magice. ”. Eul poetic (singura realitate) se situează între „cer” și „lac” ca între două oglinzi ale neantului, pe care vrea să-l descifreze și să-l cunoască și actul scrierii este privit ca o trans-scriere a ordinii universale revelate de oglindă. Se produce însă o mutație fundamentală în forma de cunoaștere. Eul cunoscător își pierde rolul de observator și se identifică cu obiectul cunoașterii devenind un element al lui. Într-un spațiu marcat oniric cerul își actualizează imaginea originară în oglinda lacului. Prin oglinzire spațiul mitic ia locul spațiului fizic. Dealtfel poemul ne avertizează chiar de la început (gest propriu basmelor folclorice) că subiectul lui este unul ireal: „În inima pădurilor bătrâne / spun basmele c-ar fi un mândru lac.” Eul poetic se identifică cu cerul recuperând împreună cu el paradisul pierdut. Însăși poeta mărturisește într-un alt poem: „Mereu cheltuindu-mă-n timpul bogat, / eu sunt ca un cer printre brazi.” (*Cine va cânta*). Să urmărim alt poem al ei „*Naufragiu*”, care prezintă o dovadă elocventă pentru susținerea afirmației de mai sus.

Ca cerul peste ape mă aplec  
peste sufletul meu singur și trudit,  
lumini și umbre ca-n oglindă trec  
și toate doar de tine-au povestit.

Basmul dragostei noastre nu l-a uitat  
apa cea stătătoare a inimii mele,  
Cum nu uită lacul nuferi c-a purtat,  
Sau, în zori, că noapte oglinzise stele.

Din adâncuri neștiute nici de mine, cheamă  
Sufletul imaginea pe care a scăldat-o  
Și tremură de bucurie și de teamă  
Văzând că nici o trăsătură n-a uitat-o.

Poemul începe cu o desfășurare paralelă a procesului de oglinzire la nivel de macro și microcosmos. Eul poetic se apleacă deasupra **sufletului-oglinză** asediat de obsesii. Printr-o operație a imaginației oglinda reproduce reflexele luminii astrale: lumini și umbre. Aici „în adâncurile neștiute” ale ființei aceste două universuri fuzionează: fapt sugerat prin subtila imagine

„basmul dragostei”. Un sondaj al sufletului-oglinză făcut într-o atmosferă deosebită, de izolare și vis (în cazul poemului dat - „singurătate” și „trudă”) deschide posibilitatea transcenderii din timpul personal, a întoarcerii înapoi în timp și cunoașterea „imaginii” cosmice „pe care a scăldat-o” în trecut (timpul este sugerat de verbele *a purtat, oglinzise, a scăldat*). Surprindem și aici gestul poetic caracteristic imaginarului poetei, de căutare a unui alt timp și spațiu, pe care M. Eliade l-a numit „comportament mitic” [2. p. 180]. Prin intermediul oglinzii poeta reactualizează trecutul fabulos, care în poezia ei va fi desemnat des prin emblema basmului. Oglinda face posibilă aplecarea asupra fenomenului originar al spiritualității noastre.

Acest scenariu ontologic îl întâlnim și în poemul cu titlul sugestiv „Între oglinzi”. Starea onirică e desemnată printr-o candelă aprinsă „anume”, luminile căreia „conturează” în oglinzi lumea „cealaltă”, ce se dovedește a fi „străvezie” uneori, alteori „cenușie”. Celui ce declanșează lumina în prezent, (la persoana întâia - eu aprind) i se deschid șapte porți (număr sacru) ale neantului. Ochiul ce „clipește” în lumile neantului este o variantă a oglinzii: „Ochiul meu, clipind, clipește / în atâtea lumi odată. Șapte uși s-au dat în lături...”. E evident că nu este vorba de un ochi real, ci de cel ce instituie viziunea („închis” dinafară ce „înăuntru se deșteaptă”). Prin el ființa cunoaște neființa divină, ce primește aici chip uneori de domni, alteori de doamne. Printr-o operație inversă neființa își examinează prin „ochelari” (și aceștia o variantă a oglinzii) ființa. Pe moment eul liric are revelația asemănării acestor două „oglinzi”: „ M-am întors țipând spre dânsul. / Cât cunoscut îmi pari, / vreau să te privesc în față, / domnule cu ochelari!..”. El se vede prins irevocabil între oglinzile morții (pe care o sfidează în mod hotărât prin cunoaștere) până să formeze cu ele un tot întreg...

Imaginea celui ce se reflectă într-o astfel de oglinză nu mai poate fi reală și nici individuală. Spre deosebire de poezii simboliste, la poeta noastră oglinda nu are menirea să reflecte numai obsesiile personale. Iată versurile finale ale poemului: „Candelă întârziată, / te-am aprins târziu anume, / să clipești doar pentru mine. / Tu clipești în ceea lume.”.

Aflat sub imperiul luminos al oglinzii, eul poetic devine impersonal – prin el începe să „vorbească” alte voci: „S-aprind-n oglinză lampă bătrână / cu picior și bonetă de-atlas- / și nu știu, eu povestesc, sau ea fără glas, / amândouă cuprinse-n lumină.” Se disting în mod evident două voci: cea auctorială și cea a „lămpii bătrâne”, a luminii eterne. Prin urmare în oglinză individualul se topește în cosmic. *Ea nu mai este simbolul conștiinței unui singur individ, ci a întregii făpturi umane formate de-a lungul secolelor și acumulate în materia cosmică.* Este un mod de concepere a oglinzii al Magdei Isanos format sub influența liricii lui Blaga, care s-a proclamat „adversar convins și deschis al individualismului” simbolist [3.p.49]. Noua atitudine culturală produsă în spațiul românesc și prin contribuția ideilor de subconștient cosmic ale lui L. Blaga modelează conceptul de poezicitate al Magdei Isanos. Într-o gândire în care omul este văzut ca un element al universului, oglinda relevă „Nu dilemele lui Narcis, ci pe acelea ale omului și ale existenței în genere” [3. p. 49]. Mesajul ei are un caracter transubiectiv, căci exprimă nu conștientul, ci materia atotcunoscătoare a subconștientului omenesc. Oglinda este deci **simbolul memoriei subconștiente**.

În zona oglinzii subconștientul se obiectivează în *fețe ale morții* sau *chipuri*. Aici eul poetic își contemplă multiplele manifestări ale lui. Iată explicația chipurilor din oglinzi, întâlnite de atâtea ori în poemele Magdei Isanos. În planul imagistic isanosian *chipurile* sunt niște străbuni: „Multe chipuri s-ascund în oglinzi, / obraji și mâini ca nuferii deschise, / străbat la suprafața

multor vise / străbunii mei cucernici și plăpânzi.” (*Multe chipuri*). Pe de o parte ele (chipurile) par a fi codurile „accesibile privirii” (repetăm sintagma Ioanei Petrescu, care ne pare foarte potrivită pentru a exprima această idee) ale obsesiilor feminine contradictorii (a se lua aminte că chipurile sunt de obicei femeii), ce domină conștiința poetică a autoarei noastre. Afirmatia nu pare deloc deplasată, dacă amintim de narcisismul feminin din *Herodiada* scriitorului simbolist Mallarme. Chipul în care Magda Isanos se recunoaște este tot o femeie, cel al „străbunei Sapho”, fapt remarcat de Mihai Cimpoi. Statutul chipurilor însă nu se rezumă numai la ce e feminin, ci întrunește reverberațiile spirituale a omului în genere. Oglinda în care se contemplă eul poetic va prezenta chipuri de zâne, dar și de îngeri, de doamne, dar și domni, chipul Maicii Domnului, dar și al lui Iisus Christos – cu toții locatari străbuni ai apei-suflet: „Vă simt retrăind în sângele meu laolaltă, / vă blestem, sunt mândră de voi și sufer prea mult- / moștenirea ce mi-ați lăsat-o e grea și-i bogată, / străbuni putreziți în țărâna Heladei, demult.” (*Străbunii*).

O astfel de oglindă oferă nenumărate posibilități creative. Vom descoperi în poemul despre care am vorbit mai sus (*Naufragiu*) și scenariul baudelairean al dialogului dintre sensibilitate și conștiință, despre care vorbește Matei Călinescu, când analizează poemul artistului francez „La mort des amants” [3. p. 36]. În „oglinzile gemene” (cea a conștiinței individului și cea a spiritului universal) se contemplă „fatele minunate” (iubirea întru frumos) ale inimii (simbolul sensibilității). Într-o clipă întunecată de moarte, oglinda va înzestra „ștersele răsfrângeri” ale „flăcărilor moarte” cu o nouă lumină a frumosului pur. În poemul Magdei Isanos „inima” (simbol al sensibilității) conține deja ca un dat apa statică a începutului și este o particulă din frumosul absolut căzută în contingent. Sensul de consistență ideală a sensibilității o poartă și imaginea „basmul dragostei noastre). Pentru a fi mai convingătoare, poeta adaugă comparația: „cum nu uită lacul nuferi c-a purtat, / sau, în zori, că noaptea oglindește stele.” În oglinda-conștiință acest dat se desfășoară în toată amploarea, căci „nici o trăsătură n-a uitat-o”. Imaginea recuperată de oglinda-conștiință provoacă emoții contrare: „bucurie” și „teamă”. Poemul urmărește itinerarul imaginar al cunoașterii intuitive a frumosului și dezvăluie izvorul receptării artistice.

Oglinda în imaginarul poetei este, nu în ultimul rând, un **simbol al purității**. Oglinzile-ochi „limpezi” ale frumuseții „cântate” de Baudelaire au capacitatea să purifice realitatea transformând-o în imagini ale eternității: „Oglinzi în care totul mult mai frumos se-așterne: / Adâncii mei ochi limpezi, plini de lumini eterne. [4. p. 53]. Și Magdei Isanos oglinzile îi dau revelația frumuseții dintâi a lumii. Lumea văzută în oglindă se apropie de cerul platonician - zona a frumosului absolut: ”Vreau să descopăr lumea, niciodată / n-am crezut cum spun poezii, că-i frumoasă. / Însă astăzi, cu lumina pieptănată, dimineața mi-a intrat în casă.../ Cu picioare goale ea pășea, / În oglindă răsuna cristalul, / dimineața strămutase balul / fetelor – lumini în casa mea.” (*Dimineața*). Poeta preia ideea într-un plan imagistic original. Dimineața „cu lumina pieptănată” (sugerând probabil realitatea ordonată) intrând în oglindă se contopește cu lumina astrală înghețată (a cărei elemente sunt oglinda și cristalul) și se răsfrânge într-un joc de lumini fluide, halucinante. Oglinda conține proiecția frumuseții însăși, dorită cu atâta ardoare de poetă.

Oglinda Magdei Isanos este chemată să exprime imagini dintr-o dimensiune divină, pașnică și calmantă. Este doar o latură a magiei ei, căci transmite și sentimente departe de a fi liniștitoare: frică, angoasă, suferință: „De oglinzi mă tem și acum. / Este înlăuntrul lor ca un fum, / care noaptea se –întinde-n odaie, / mai ales când e luna-n văpaie. / Se deschide-n oglindă o poartă / spre năsture ce lume moartă;” Respectiv, chipurile din oglindă sunt proiecții ale stării de dispoziție

a celui ce se oglindește: „Foarte mulți oameni se-neacă-n oglinzi, / femei palide, prunci suferinzi / s-ableacă-așa și se privesc spre seară- / puterea lor îi soarbe și-i omoară.” Sfârșitul poemului ne descoperă pe cel ce-și contemplant imaginea teribilă : „Însă noi, când intrăm în odaie / luna cuprinsă-n veștedă văpaie, / acoperim ciudatele oglinzi: / suntem poeți și suntem suferinzi.” (*Oglinzi*). Conștiința morții inevitabile provoacă suferința eroului liric isanoscian relevată printr-un spectacol imaginar terifiant: „duhuri fără pace, vâpăi, / jucau peste tot în odăi. / Hohoteau, s-ascundeau în oglinzi. / Atunci te rugam să-aprinzi / și pentru mine-o stea, o lumină. / statornică, pământescă nădejde, vină! / Dar nu venea. O umbră prin unghere /se furișă c-un pas tăcut, și lângă / picioarele patului meu aștepta, nătângă, / sufletul meu să mi-l poată cere.” (*La-nceput, prin ferestre deschise*). Oglinda va sta mereu ca o amintire a perisabilității vieții pământesti, ce este doar o iluzie: „Se deschide-n oglindă o poartă / spre nu știi ce lume moartă; / și ca un clopot sună, strălucește / iluzia care mereu pândește.” (*Oglinzi*).

În imaginarul Magdei Isanos semnificațiile oglinzii le are și fântâna. Ea este o *oglinză adâncă*, în care eroul liric caută „tainele ascunse tuturor” în sens blagian. O oglindă-ochi este fereastra, simbol de o frecvență apreciată în textul poetic isanoscian. Ochiul deposedat de privire, ochiul eului, ce constituie o bucată din infinitatea apelor statice, localizat în inima omului, devine transparent - „fereastră”, „sticlă”. **Apa-fereastră** este deci ochiul eului ce privește neantul, imaginile ce transpun din ea sunt fețe ale morții, care la rândul lor îl privesc: „La-nceput, prin ferestre deschise, / fel și chip de nădejdi îmi veneau și vise, / Eram ca o turlă înconjurată de porumbei, / mereu cercetată de îngerii mei.” (*La-nceput prin ferestre deschise*). Oglindă este până și aerul prin care eul poetic își restituie starea copilăriei: „Mă scald în zi ca un copil în râu” (*Mă scald în zi*).

Oglinda este unul din simbolurile centrale ale poeziei Magdei Isanos. Dat fiind faptul că, în concepția poetei, oglinda este metafora operei însăși, felul în care este exploatat simbolul dezvăluie conceptul de poeticitate al ei. Magda Isanos se numără printre cei ce consideră poezia un subtil instrument de cunoaștere. Poezia-oglinză isanosciană nu are menirea să „oglindească” realitatea, ci s-o creeze după legile raționamentului artistic instituite de subconștient. Oglinzile ei fac posibilă cunoașterea vizionară a straturilor abisale ale ființei. Fiind de esență primordială, oglinda poetei nu reflectă un individ, ci destin cosmic. Astfel oglinda poetei este una esențializatoare și-l include pe cel ce se contemplant în ea. Aici ființa umană se vede înrudită cu toate lucrurile ce o înconjoară și deci un element al universului.

#### Referințe bibliografice:

1. Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Cluj-Napoca, 1989.
2. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, 1978.
3. Matei Călinescu, *Eseuri critice*, București, 1967.
4. Charles Baudelaire, *Florile răului*, Chișinău, 1998.

**Viorica Zaharia-Stamati** *Dans în trei: depășirea tiparelor prozei lirice tradiționaliste*

Apărute la numai câțiva ani de la debutul din 1965, *Trei proze* ale lui Vlad Ioviță se caracterizează printr-o abordare temerară a tehnicilor narrative moderne și printr-o desprindere ireversibilă de modurile de evocare tradiționale. Însuși autorul afirmă că formula lirică a nuvelor de început este «statică și contemplativă» și nu stimulează «reflectarea dinamică a lumii, acuitatea caracterului», «afirmarea polifonismului, a capacității de a vedea lucrurile din mai multe puncte de vedere» [1, p. 10].

Opera care marchează depășirea tiparelor tradiționale ale realismului liric și accederea spre formulele narațiunii moderne în activitatea autorului este nuvela *Dans în trei*.

Deși s-a afirmat că această nuvelă nu este lipsită de unele carențe (și plătește tribut insuficienței epice), tocmai datorită utilizării fluxului conștiinței ea este primul pas serios al lui Vlad Ioviță către o narațiune complexă de tip psihologic. Cu *Dans în trei* se resimte din plin ochiul pătrunzător al prozatorului autentic, puterea de a pune faptele în perspectivă epică.

Maniheismul prozei anilor cincizeci, care cerea prezentarea personajelor “corecte” și “exemplare”, își pierde „autoritatea” normativă. Mai mulți autori ai generației din care făcea parte și Vlad Ioviță sînt din ce în ce mai interesați de situațiile ce se abat de la “regula” simplificatoare a realismului socialist, de la principiile care excludeau tocmai ceea ce era fundamental pentru literatură: individualul, ireductibilul din om. Referirea la “cazuri”, predilecția pentru personajele bizare și stranii în proza lui Ioviță reprezintă o încercare de negație a modelelor epice proletcultiste.

Întâlnim în nuvela *Dans în trei* o discontinuitate voită, o rupere sistematică a cronologiei reale, o confuzie deliberată între real și imaginar -toate cu efectul de a ține cititorul într-o stare de alertă și de a-l forța să participe la un complicat joc narativ:

“Mergeam printre blocuri, printr-un labirint de blocuri; blocuri-la stînga, blocuri-la dreapta; blocuri-în urmă și în față-blocuri...

[...] Și noaptea era fără lună, fără stele, și felinarele nu ardeau și eu nu-mi auzeam pașii în noapte, pe asfalt.

[...]...Zi-i bună ziua! Îmi spuneam, simțind că trec pe lângă vreo unul. Nu-l vedeam. Umblam pe coridoarele școlii cu capul plecat ca și cum m-aș fi temut să nu-mi cadă ceva de sus în cap: vreun tablou, vreo fotografie.

[...]“Ia te uită, plînge”- se va mira dumnealui sau dumneaei, văzând că-ți ascunzi ochii și va întinde mâna să te netezească pe cap [...].”

Un exercițiu experimental, adevărat repertuar („în premieră” pentru literatura din Basarabia) al tehnicilor moderne, nuvela se caracterizează prin dezvoltarea corelată a personajului și a timpului, prin fragmentarea narațiunii și realizarea unei continuități exclusiv la nivelul scriiturii. Scriitura, la rîndul ei, „suveranizată”, înghite ficțiunea, omogenizând semnificațiile într-o pastă a ambiguității depline.

Renunțarea la cronologia lineară este completată de încercarea de a introduce în narațiune, după sugestii luate din cinematografie, mai multe planuri de percepție și mai multe schimbări ale perspectivei narrative. Iată un exemplu concludent:

“Mama murise în primăvară încă. De dor, - spunea tata, - de dorul lui Nani, murise ”.”Omul nu poate muri de dor ,”- îi spuneau vecinii. “ Se vede că poate”, - spunea tata și le întorcea spatele. Lor și nouă de la o vreme, deși noi, eu și sără-mea Nina, pomeneam de mama tot mai rar, ca să nu-l necăjim. Asta îl amăra și mai tare, însă. Îl făcea bănuitor și-l înstrăina de noi. Uneori tăcea zile întregi. Tăcea și se topea ca o lumânare.

Fusese un bărbat zdravăn. Un munte de bărbat fusese. Dar după ce se întorsese din război și o văzuse pe Nina, rămase pe gânduri și începuse să se stingă. I se părea că soră-mea nu-i seamănă lui, ci cu totul altcuiva, și anume lui Nani Aleonicăi.

- Nu fi zălud, - râdea mama, - cum poate să-i semene lui Nani, dacă Nani ăi mort din 39? [...]

- Nu știi dacă mortul e mort, - se înfură tata.

- Cum nu știi, dacă l-ai ucis chiar tu, ori ți-ai lăsat mintea pe front nebunule? - îi arunca mama în obraz.

Și atunci tata sărea de la masă, apuca funia, o uda în cada cu apă și începea să bată în mama...

O bătuse până ce-o stâlcise”.

*Dans în trei* e o nuvelă care include elemente autobiografice, transfigurate alegoric în imaginea evocatoare a anilor de formație a personalității artistice a eroului –narrator Hadibadi. Nuvela se dezvoltă pe temeliile unei scheme epice complexe. Textul include cu ingeniositate o perspectivă narativă cu un plus de autenticitate a faptelor, dezvăluind concomitent și aventura zilnică a vieții sentimentale a unor oameni neobișnuiți, ”suciți”.

De aici putem afirma că în *Dans în trei* avem nu doar un singur personaj-narrator privilegiat ci, de fapt, patru voci narrative aflate pe picior de egalitate. Lui Hadibadi i se alătură Grig, Magdalena și Nic-Nic. Nici unul dintre cei patru naratori-personaje nu afirmă că lucrurile stau așa și nu altfel. Vlad Ioviță se încadrează perfect prozei polifonice moderne prin utilizarea punctelor de vedere diferite asupra unuia și aceluiași obiect sau eveniment epic povestit, tehnică ce contribuie la înnoirea formulărilor narative ale prozei basarabene.

Farmecul și complexitatea nuvelei rezidă deci nu în structura evenimentială propriu-zisă, ci în ceea ce ni se sugerează: adevărul nu aparține unui singur personaj. El este risipit între personajele-naratori și se coagulează din suma adevărilor, pe măsură ce toți naratorii iau cuvântul.

Preocupat mai ales de lumea interioară dilematică a unei tinereți incipiente, prozatorul se dezvoltă drept un analist al sufletului nehotărât, al spiritului difuz propriu perioadei de formare și maturizare a individului, manifestându-se în ambianța sufocantă a societății contemporane lui. Dramele personajelor sale „ciudate” sînt provocate de aspirația spre fericirea în dragoste, dar, mai ales, de reușita sau eșecul idealul profesional prin confruntarea cu egoismul, meschinăria sau lipsa de talent și imaginație a semenilor din jur. “Ceea ce n-a putut realiza Hadibadi în arta coregrafică (sinteza mult râvnită dintre “sudaore” și inspirație) va fi încercată, într-un efort disperat al autoafirmării, pe tărâm pedagogic. Visul nu se anulează cu totul, ci se amână: ”Voi avea o clasă, clasa întâia... Prima lecție... Voi începe astfel...”; nu e o metamorfoză, ci o depășire a condiției sale...”[1, p. 13].

În spiritul prozei moderne de analiză, Ioviță recurge la abordarea intrigii evenimentiale cu scopul de a reliefa ritmul interior al subiectivității personajelor sale. Ordinea cronologică a acțiunilor și faptelor fiind deteriorată, asistăm la o dispersare a timpului obiectiv, exterior conștiinței în “convenția pură” a lui Henri Bergson [2, p. 11].

Timpul subiectiv determinat de fluctuațiile memoriei, înregistrate cu fidelitate de eroul-narrator Hadibadi, face uz în nuvelă de imperfectul indicativului. În cadrul prozei de analiză imperfectul apare ca timp al monologului și ia, de obicei, forma persoanei I, evocând trăirile individuale ale eroului narator. Imperfectul utilizat de autor are valoare evocatoare și impune o desfășurare relativ lentă a dramei, contribuie la crearea unei atmosfere de familiaritate și continuitate. De asemenea,

aduce în prim-plan valoarea aspectuală a evenimentelor, prin care se relevă aspecte memorabile din viața personajului:

“Mergeam printre blocuri, printr-un labirint de blocuri...

[...] Și noaptea era fără lună, fără stele, și felinarele nu ardeau și eu nu-mi auzeam pașii în noapte pe asfalt.

[...] Și ploaia răpăia monoton. O vedeam cu ochii închiși: dungi albe, raze de lumină, de mângâiere. Mă scăldam în ploaie[...]. Și-mi era bine.

...Se făcea că mă aflu undeva departe. Pe o luncă verde brodată cu flori...”

Rememorările eroului-narotor întrerup „inopinant” cursul evenimentelor prezente. Nu este vorba de nesfârșite peregrinări printr-un trecut incert, deoarece imaginile realizate în maniera flash-ului, creează o narațiune plină de concretețe și elocvență. Utilizarea imperfectului este menită să aducă în prim-planul povestirii trăirile protagonistului. Frecvența revenire a imperfectului în nuvelă denotă atât o interiorizare a perspectivei narative, cât și o voită suprimare a laturii evenimentiale.

Găsim aici o percepție fragmentaristă a spectacolului existențial, neanimată de aspirația cuprinderii marilor ansambluri, de vocația perspectivelor totale și a construcțiilor impunătoare. Este aceasta doar o insuficiență epică [3, p. 101]? Mai degrabă, credem, la mijloc e o formulă artistică plină de interes, accentuată de buna stăpânire a tehnicilor prozei de analiză moderne.

#### Referințe bibliografice:

4. Mihai Cimpoi, *Friguri*. Chișinău, 1985.
5. Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, Iași, 1992.
6. Alexandru Burlacu, *Critica în labirint*, Chișinău, 1997.

profil literar

#### **Pantelimon Sauca      Măiestria artei narative a lui Ion Creangă**

**Despre caracterul popular al operei lui I. Creangă, despre originalitatea ei tematică și maniera individuală de povestitor, despre arta lui narativă s-au scris numeroase studii, care au urmărit laolaltă scopul stabilirii valorii artistice și locul operei literare a marelui scriitor în contextul literaturii naționale și universale. De la bun început se cere menționat faptul, că Ion Creangă s-a impus în ciuda multor tendințe de imitare sau pastişare a stilului crengian. Creangă s-a impus nu numai**



prin tematica sa general-umană, dar și prin maniera lui artistică de factură populară, alimentată în mare măsură de înțelepciunea poporului, de talentul înnăscut al scriitorului.

“Este bine cunoscut faptul, scrie academicianul N. Iorga, că I. Creangă n-a fost un scriitor de profesie, n-a cunoscut și n-a căutat să cunoască izvoare literare străine, ci a fost lansat în circuitul literar național și universal de bogata creație orală prin harul și talentul înnăscut, descoperit de marele lui prieten Mihai Eminescu”. Opera lui Creangă, menționează în continuare N. Iorga, care nu e tocmai mare cum se întâmplă într-o țară, unde omul de litere nu există ca profesie, e foarte interesantă pentru cercetătorul și criticul literar obișnuit să explice pe un scriitor, determinând și înrâuririle, la care a fost supus, dar se arată și cât de original este el și cât de neînprumutat se impune opera sa.

În unele studii, ca cele ale lui Jean Butierre sau M. Apostolescu s-au făcut încercări de a-l asemăna pe Creangă cu marii povestitori europeni Rabelais, Perrault, Andersen, Frații Grim, avându-se în vedere nu numai maniera lui de povestitor popular, dar și încărcătura umoristică și satirică, cadența ritmului interior, bogăția paremiologică. Ferit de influențe străine, pe care nici nu le-a cunoscut, ci le-a recreat într-o manieră proprie, imprimându-le și concepții bine determinate întru satirizarea viciilor sociale și a metehnelor umane. Vorbind de originalitatea artei narative a lui Creangă, se cer menționate nu numai izvoarele populare, dar și forța creatoare artistică, asigurată de talentul de a imprima textului povestit o muzicalitate interioară, însoțită de un ritm cadenciat al dialogurilor, de o plăcere de a conversa și a povesti. În mai multe studii asupra operei lui Creangă s-a menționat, că principala trăsătură a artei narative a povestitorului nu ține numai de tehnica individuală narativă, bazată pe un fel de înscenare a textului, dar și pe o aleasă pricepere de a prezenta lucrurile într-o formă veselă, atractivă, folosind umorul, ironia nu numai în scopul caracterizării eroilor săi, ci și a lui însuși. Este interesantă în această privință și autoprezentarea lui din “Amintiri...”: - “Ia, am fost și eu un boț cu ochi...o bucată de humă însuflețită din Humulești, care n-am fost nici frumos până la 20 de ani, nici cuminte până la 30 și nici bogat până la 40 nu m-am făcut. Dar și sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de când sunt, niciodată n-am fost”.

Și umorul și satira sunt o parte componentă a stilului artistic al scriitorului, un mijloc de scoatere în vileag a laturilor negative ale vieții sau ale personajelor, precum sunt lăcomia, lenevia, viclenia, fățarnicia, prostia omenească și alte cusururi, dar și nedreptățile sociale, pe care le-a reflectat și în povești, povestiri, dar și în *Amintiri*. Umorul, râsul la Creangă, remarcă Z. Dumitrescu-Bușulenga, izvorăște din 2 surse: una din ele constă în comicul personajelor, pe care

povestitorul le mânuiește, cum mânuiește rapsodul păpușele, cealaltă sursă constă în specificul talentului de povestitor, care-și dezvăluie talentul cu mulțumire și ironie. Creangă nu urmărește scopul de a crea portretele fizice sau morale ale eroilor săi cu instrumente umoristice, ci îi lasă pe fiecare să se autoprezinte prin faptele și vorbele lor, însoțite doar pe ici-colo de câte un mic comentariu hazliu. Iată, bunăoară, cum îl prezintă pe părintele Popa Duhu, care pe lângă alte slăbiciuni mai avea și darul suptului: - “Din tinerețile mele, multe oale și ulcele se luptă cu mine, dar și mai multe păhărele, câte stele pe ceriu...”. Umorul și satira, întinsă până la sarcasm sunt proprii pentru multe scene și personaje din *Amintiri* și povești, precum sunt fețele bisericesti sau eroii fantastici din *Povestea lui Harap-Alb*; privite în genere aceste calități ele constituie un element compozițional al stilului scriitorului.

De rând cu umorul, satira, ironia, un loc de seamă în arta lui Creangă îi revine și limbajului artistic, care contribuie la redarea coloritului local și a psihologiei personajelor. Într-un limbaj vorbește, bunăoară, părintele Ion Humuleșteanu sau boierul hapsân și în alt limbaj vorbește omul simplu de la țară sau părinții lui Nică. “Ești acum la ceaslov, zice părintele, și mâne-poimâne ai să treci la psaltire, care este cheia tuturor învățăturilor, și mai știi cum vine vremea... poate te faci și popă”. Ori iată replica lui Ștefan a Petrei: “- ... numaidecât popă! Auzi măi! Nu-l vezi că-i o tigoare de băiet, cobăit și leneș de n-are pereche...”. Ori: “- Dar ce nevoie mare este să înțelegi și tu, moșicule, zise boierul. Tacă-ți leoarba, dac-ai venit aici...”.

S-a remarcat, în mai multe rânduri, că Ion Creangă n-a avut cultura estetică a unor scriitori consacrați, el n-a practicat stilul livresc, ci s-a folosit de stilul oral al poporului cu toată bogăția lui de proverbe, zicători, expresii tipice populare de felul: “Nu aduce anul, ce aduce ceasul”; “Pielea rea și răpănoasă, ori o bate, ori o lasă”; “Osândi-v-ar Dumnezeu să vă osândească”; “Ba să-și pună pofta-n cui”; “Și să nu uit vorba”; “Aracan de mine și de mine” și multe altele.

Referindu-se la bogăția și varietatea limbajului artistic al lui Creangă, istoricul literar C. Ciopraga ține să sublinieze o trăsătură specifică pentru stilul marelui humuleștean: “- Creangă povestește cu deosebită plăcere, devorat de prezentarea cât mai vie, tinzând să varieze tonalitatea după necesitățile scenice; când naiv-copilăros, când ironic-mușcător, când moralist...”. Ca un reușit portretist și analist, Creangă niciodată n-a urmărit scopul de a prezenta rețete etice sau morale, ele totdeauna reieșeau din preceptele populare despre bine și rău, folosindu-se de modul lor de judecată și de limbajul specific. Deși registrul verbal a lui Creangă cuprinde o bogată coloratură de mijloace expresive, el privește de fiecare dată pe cele mai caracteristice pentru descrierea anumitor situații sau

personaje. Iată cum redă autorul scena cu smântânitul oalelor: “- Poate c-au luat strigoaicele mana de la vaci, mămucăi, zice Nică cu nevinovățire prefăcută;

- Doamne, prinde-l voi pe strigoiiu cela odată, zise mama, știind cine-i vinovatul”. Ori scena ospățului nurorilor din povestea *Soacra cu trei nurori*: “- Și-apoi de ce nu m-ați sculat? Mânca-v-ar ciurma să vă mănânce! – D-apoi dă, mămucă, fetele acestea au spus că ai un ochi la spate și vezi totul...”

În mai multe referințe asupra stilului lui Creangă s-a spus, că autorul a folosit cu iscusință numeroase ticuri verbale, cimilituri de prin părțile Humuleștilor pentru a reda felul de a vorbi al poporului, dar și pentru a caracteriza coloritul epocii sau natura psihologică a eroilor: “- La calic slujești, calic rămâi”; “Fă-mă, Doamne, val de tei și m-aruncă între femei”; “Nici toate-ale doftorului, nici toate-a duhovnicului”; “De ce petreci, de ce-ai mai petrece!”.

Încercând o recapitulare a artei narative a lui Ion Creangă, s-ar putea constata că tehnica scrisului crengian se bazează, în primul rând, pe oralitatea populară, pe bogăția paremiologică, pe utilizarea dialogului ca mijloc de dinamizare a narațiunii. În al doilea rând se cere menționat discursul în direct monologul interior, prin care autorul își prezintă atitudinea față de situații și personaje.

Originalitatea manierei scriitoricești a lui Creangă s-a impus în procesul literar național și universal nu numai prin oralitate și expresivitate populară, dar și prin talentul lui de a ridica pe pedestalul artei literare bogăția culturii orale a poporului său. Aceste și alte calități ale măiestriei artistice a lui Creangă s-au bucurat de o înaltă apreciere și din partea lui M. Sadoveanu, iar despre arta narativă a acestora laolaltă cuvinte de justă apreciere a spus G. Ibrăileanu: “- Creangă și Sadoveanu reprezintă în literatura noastră maximum de românism. Nici un scriitor nu se poate compara cu ei din punct de vedere al subiectelor, al vieții, legate de operă, al sentimentului ori atitudinii și al limbii”.

#### Referințe bibliografice:

6. Z. Dumitrescu-Bușulenga. *Ion Creangă*, București, 1966
7. I. Tohăneanu. *Stilul artistic a lui Ion Creangă*, București, 1969
8. C. Ciopraga. *Portrete și reflecții literare*, București, 1967
9. Gh. Bulgăr. *Sadoveanu despre stilul artistic al lui Creangă*, *Limba și literatura*, XII, 1966, pag. 295-302
10. Ion Creangă. *Destinul unul clasic*, Culegere de articole, București, 1990

Lilia Lupașcu *Hierofanii* sau manifestarea sacrului în  
literatura fantastică a lui Mircea Eliade

În raport cu literatura fantastică din secolul XX și, în mare parte, cu teoria fantasticului, Mircea Eliade face un caz aparte în literatura română. Deși nu a definit exact natura fantasticului său, pronunțându-se uneori contradictoriu vizavi de fenomen, rămânem de părerea, vehiculată de majoritatea exegeților eliadieni, că proza fantastică a redutabilului istoric al religiilor este în dependență de teoria sa asupra omului modern și, în genere, de ideile sale privitoare la simbolismul arhaic antropocosmic.

Nu ne propunem să reconstituim aici toate ideile lui Eliade în acest domeniu, câteva precizări fiind totuși utile, pentru că antropologia religioasă pe care o fundamentează Eliade dă o idee și despre scenariul epic și simbolurile din proza sa. Acestea sunt în legătură directă cu gândirea lui Eliade despre *omul religios* și despre *scenariul mitico-ritualic*, pe care omul profan îl repetă și de care involuntar se lasă purtat într-o lume din care *Dumnezeu s-a retras*.

Nostalgia aceluia *homo religiosus* – arhetipul omului care se deschide misterului cosmic – creează un simbol pentru fiecare eveniment petrecut *in illo tempore*: eveniment care se repetă punctual în propria sa existență. Deschiderea spre marele cosmos implică o **hierofanie** care face din omul însuși un simbol.

Termenul *hierofanie*, lansat de Mircea Eliade, este propus “pentru a reda manifestarea sacrului”; acesta “nu exprimă decât ceea ce este implicat în conținutul lui etimologic, anume faptul că *ceva sacru ni se arată*” [1, p. 13].

Din punctul de vedere al structurii sale, manifestarea sacrului este “mereu același act misterios: manifestarea a ceva “cu totul altfel”, a unei realități care nu aparține “naturalului” și “profanului” nostru” [1, p. 13]. Elementul misterios rezidă în faptul că sacrul se manifestă; acest element constituie natura *sui-generis* a oricărei hierofanii percepute de omul religios. Or, “*homo religiosus* crede întotdeauna că există o realitate absolută, sacrul, care transcende lumea aceasta, dar care se manifestă în ea și, astfel, o sanctifică și o face reală” [1, p. 173].

Situată în perspectiva omului religios, orice *hierofanie* exercită un rol de mediere, deoarece îi permite omului să ia contact cu sacrul. În legătură cu aceasta, Eliade a studiat mai ales funcția simbolului, a mitului și a ritului.

Când este vorba de antropologia lui Mircea Eliade, totul oscilează în jurul mitului, acesta devenind un adevărat “centru”, acel “punct fix” absolut al cercetărilor sale. De altfel, în toate studiile savantului vom urmări tendința de interpretare, nuanțare a relației dintre om și mit, impunându-se ideea de sacralitate a omului. Potrivit lui Eliade, *omul primordial* și-a creat modele mitice și a trăit în funcție de un scenariu mitico-ritualic, care n-a dispărut și rămâne să se manifeste, dar camuflat, în societățile moderne. De fapt, continuă să existe și să opereze o *mitologie camuflată* (termen preferat de Eliade), un sistem de **semne**, de **hierofanii**, care întâmpină pe omul areligios din lumea desacralizată. Ca urmare, Eliade găsește că “pentru marea majoritate a indivizilor care nu participă la o experiență religioasă autentică, comportamentul mitic se lasă descifrat nu numai în activitatea inconștientă a psihicului (vise, fantezii, nostalgii etc.), dar și în distracțiile lor” [2, p. 31]. Distracția prin excelență a omului modern, în viziunea lui Eliade, este **lectura**, care “poate chiar mai mult decât spectacolul, obține o rupere a duratei și în același timp o “ieșire din timp” sau lectura “permite iluzia unei stăpâniri a timpului în care putem bănuși o secretă dorință de a se sustrage devenirii implacabile care duce spre moarte” [2, p. 30].

Totodată, Eliade pune și problema “morții lui Dumnezeu” și a teologiei bazate, după Nietzsche, pe moartea lui Dumnezeu. Convingerea lui este că, deși omul modern a uitat religia, sacralul continuă să supraviețuiască în inconștientul său. Bunăoară, în studiul *Permanența sacralului în arta contemporană*, Eliade proiectează o teorie interesantă despre cele două *căderi* ale omului în istorie. Prima este desigur cea biblică, bine cunoscută. A doua cădere s-a produs atunci când Dumnezeu a murit sau, supărat, s-a retras din lume, despărțindu-se de creația sa: “După a doua cădere (corespunzând morții lui Dumnezeu anunțată de Nietzsche) omul modern a pierdut posibilitatea de a trăi sacral la nivelul conștiinței, dar el continuă a fi hrănit și orientat de inconștientul său. Și, așa cum anumiți psihologi ne amintesc mereu, inconștientul este religios, în sensul că este constituit din pulsuni și figuri încărcate de sacralitate” [3, p. 155]. În termenii lui Eliade, aceste pulsuni și figuri încărcate de sacralitate (arhetipurile lui Jung) sunt *miturile*. Concluzia este că omul se poate ridica și din aceasta a doua *cădere* a sa, căci are de partea sa miturile, visele, nostalgiile etc. Omului modern natura îi face neîncetat *semne*. Ele pot fi descoperite și dezlegate, spre exemplu, printr-o operație de magie, așa cum face Andronic în *Șarpele* și cum fac înțelepții bengalezi din “ciclul indian”. Eliade tinde să redefinească omul modern în funcție nu numai de ceea ce se vede, dar și în raport cu ceea ce omul *a uitat* și anume că el este moștenitorul legitim al unei mari experiențe spirituale (cea a omului primordial) și că el este purtător de mituri.

În altă ordine de idei, Ioan Petru Culianu, discipolul lui Eliade, susține, în afara oricărei îndoieli, că Eliade a încercat să descrie în operele sale istorico-religioase o “situație “ în lume identică aceleia pe care-și propusese s-o descrie ca scriitor: “Omul prozei eliadiene trăiește în perspectiva misterului, a unui mister, pe de o parte, fără calificări – și pe de alta, descalificat de istorie. Această “descalificare a misterului” împiedică posibilitatea unei întâlniri definitive, a unei “clarificări cu sacralul”, pentru care personajul are o intensă nostalgie. Și cu toate acestea, istoria însăși se însărcinează să-i furnizeze dovezi, întâlniri, infinite ocazii cu semnificații ambigue. Fiecare dintre aceste “întâlniri” ar putea fi o hierofanie, dar orice hierofanie este irecognoscibilă” [4, p. 84].

Trebuie să recunoaștem că una din obsesiile lui Eliade ține de *irecognoscibilitatea miracolului* sau *teoria camuflării sacralului în profan*, decisivă pentru întreaga creație a savantului și scriitorului. Or, discipolul lui Eliade vrea să ne sugereze că literatura mitografului român (de altfel, lui I. P. Culianu îi place să-l numească mistagog) tinde să-și asume angajamentul sacralului camuflat în istorie. De aici decurge funcția inițiativă și recuperatoare a narațiunii mitice imaginate de Eliade: să reveleze omului, care *a uitat*, originile lui mitice și noblețea lui pierdută. Cât de mediocră i-ar fi condiția, omul modern este un *purtător de semne* și are șansa unei inițieri spre și în sacralitatea lui.

Scrierile lui Mircea Eliade din perioada postbelică (*Un om mare, Douăsprezece mii de capete de vite, La Țigănci, Pe strada Mântuleasa, Ghicitor în pietre* etc.), cu o formulă epică nu cu totul diferită de cea din “ciclul indian” (*Șarpele, Nopti la Serampore, Secretul doctorului Honigberger*), alcătuiesc o “arhitectură” de semne care apar și dispar ritualic. Personajului comun i se întâmplă totdeauna “ceva” (“o încurcătură teribilă”) ce-l duce în alt loc și în alt timp. În limbajul savantului Eliade acest “ceva” ar constitui poate o *formă de hierofanie*. Manifestarea acestui “ceva” marchează destinul personajului, schimbând sensul unei existențe de regulă mediocră. Este *proba inițiativă* (prin intermediul diverselor hierofanii) pe care eroul o trăiește fără să-și dea seama. El înțelege că se întâmplă ceva cu el, dar nu cunoaște ce anume, nu înțelege până la capăt. Eroul lui Eliade din proza postbelică nu are atât sentimentul fantasticului, cât mai ales sentimentul unei teribile încurcături din care nu mai poate ieși, ca învățătorul Fărâmbă (*Pe strada Mântuleasa*) sau profesorul Gavrilescu (*La Țigănci*). Ca urmare, cititorul se încarcă de semne, pe măsură ce le recepționează din text. El se transformă fără ca să știe într-un adevărat hermeneut, cu un sentiment nemaipomenit că în noi și dincolo de noi este o altă realitate, un *univers paralel* în care domină simboluri și hierofanii.

În ce privește natura fantasticului eliadian, vom reveni asupra problemei într-un alt articol.

### Referințe bibliografice:

5. Mircea Eliade. *Sacrul și Profanul*. București, 1992.
6. Mircea Eliade. *Mituri, vise și mistere*. București, 1998.
7. Eugen Simion. *Mircea Eliade: un spirit al amplitudinii*. București, 1995.
8. Ioan Petru Culianu. *Mircea Eliade*. București, 1998.

literatură comparată

### Elena Prus *Homo urbanus*

Aprecierea textului ca un întreg structurat explică legăturile între componentele principale ale situației narative de bază a romanului: acțiune, personaj, timp, spațiu, narator. Raporturile care există între aceste categorii sunt multiple și determină ierarhiile lor în text. Aceste conexiuni fundamentale, exploatate de operele artistice, se încadrează într-un sistem de relații complexe de dependență mutuală.

Spațiul este de neconceput fără personaj, el se structurează, ca regulă, în jurul personajului central. Un anumit loc face apel la un anumit personaj care îl ocupă, locul și personajul dându-și reciproc sens. De pe timpurile lui Balzac a devenit comun faptul că decorul corespunde imaginii personajului, pe care îl influențează și pe care îl modelează. Caracterul eroului transpare prin detaliile materiale care constituie cadrul vieții sale cotidiene. Fie că simbolizează destinul personajelor sau servește explicării caracterului, spațiul permite acțiunii să se desfășoare și intrigii să evolueze.

J. Y. Tadié postulează că „spațiul intervine în narațiune: pe de o parte, de fiecare dată când eroul întâlnește o experiență fundamentală, pe de altă parte, mai substanțial, în unele povestiri în care personajele însele sunt purtătoare de spațiu, trimit la el” [Tadié, p. 77]. Astfel, eroinele lui Chateaubriand, provenite din stepele Combourg-ului, sunt fetele vântului, iar Albertine la Proust se asociază cu marea. Această comunicare menținută pe parcursul povestirii între personaj și spațiu, continuă autorul, pregătește un alt fenomen, care schimbă toate perspectivele romanului clasic. Spațiul însuși poate, efectiv, să devină protagonist, agent al ficțiunii [Idem]. Astfel, titlurile povestirilor lui Julien Gracq (cu excepția povestirii *Enfants terribles*) au toate ca titlu numele unui loc: *Au chateau d'Argol*, *Le Rivage de Syrtes*, *Un balcon en forêt*, *La Presqu'île*, *La Forme d'une ville*, *Autour des sept collines*, *Carnets du grand chemin* ș.a. În povestirile lui Giono elementele naturale spațiale sunt divinizate (*Colline*, *Serpent d'étoiles*, *Regain* ș.a.) și devin ele însele personaje, iar personajele modeste sunt subordonate acestor elemente, care conduc intriga. Rolurile sunt în așa mod inversate: omul devine decor, iar decorul - supraom.

Secolul al XIX-lea mai urma tradiția clasică conform căreia poezia corespundea naturii, iar proza realistă - orașului. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea Baudelaire, Verhaeren și suprarealiștii vor inversa termenii clasici.

Operele globale ale secolului al XIX-lea, cum ar fi *Comedia umană* sau *Rougon-Macquart* au luat forma unei exploatări aproape sistematice ale capitalei. În căutarea timpului pierdut și alte opere importante ale secolului XX vor succeda această reprezentare.

Примечание [CC2]:

Pentru scriitorul secolului al XIX-lea lumea exterioară este o manifestare care se impune în mod evident, obiect al unei dorințe și al unui elan: „La seule créature qui cherche au dehors et qui n'est pas à soi-même son tout, c'est l'homme”, scrie Chateaubriand. Prima manifestare a acestei deschideri spre lume este ideea unei corespunderi intime dintre om și natură. Moștenită din secolul trecut, de la Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Goethe sau Ossian, natura devine o parte componentă obligatorie a creației prozaice și versificate prin rezervorul de imagini pe care îl constituie și funcția simbolică pe care o împlinește. Este o temă importantă a poeziei romantice, de la Hugo la Baudelaire, care o preia și o extinde în celebrul sonet *Correspondances*:

„La nature est un temple où des vivants piliers  
Laisseraient parfois sortir des confuses paroles;  
L'Homme y passait à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.”

(*Les fleurs du mal*, IV)

În roman, natura primește un sens nou, încetând de a mai fi un simplu decor pentru narațiune: cercetarea armoniilor și a corespondențelor determină locurile privilegiate care se acordă cu sentimentele personajelor și acțiunea povestirii. În celebrul episod din *Le Rouge et le Noir*, Julien Sorel se refugiază pentru a medita pe o stâncă, în fața unei grote și urmărește zborul unei vultur: este proiecția unei atitudini mentale și a unei imagini simbolice. Această constantă a operei lui Stendhal se bazează pe unitatea indisolubilă între om și lumea înconjurătoare. Literatura romantică și cea ulterioară este atât de intim legată de viața interioară, încât devine un element indispensabil al povestirii. Nerval își construiește narațiunea romanelor poetice, precum *Sylvie*, pe o combinație a timpurilor și a locurilor, pe o suprapunere de peisaje reale și visate, personajele participând la viața naturii. Observații asemănătoare se pot face și în legătură cu opere mai puțin onirice, cum ar fi majoritatea romanelor lui Georges Sand sau *Le Lys dans la vallée* de Balzac. Zola a fost printre acei care au recunoscut puterea simbolică a naturii, cel mai bun exemplu fiind inventarea unei grădini edenice, Paradou.

**Descoperirea orașului** – univers artificial - și a poeziei sale apare în literatură ca o disonanță a acestui imn universal al cadrului uman. Ea nu este fără precedent în secolul al XVIII-lea, în care orașele s-au dezvoltat și modificat vertiginos. Discursul secolului Luminilor este destul de contradictoriu : exaltând progresul, civilizația, reformele, filozofii secolului continuau să viseze la societatea agrară, geografia primitivă și utopia rurală [v. Goulemot]. Apologia vieții rurale și a bunului sălbatic este însoțită de o denunțare a orașului (care trece de la ironie la vehemență). În discursul lui Rousseau orașul apare ca semn al istoricității omului care îl îndepărtează de societatea fericită a familiilor pentru a-l plasa într-o lume de aparențe și de minciuni și într-o cultură factice. În denunțarea rousseauistă orașul este simbolul teatrului, al politeții ipocrite, al reificării femeilor, al duplicității politice. Fuga lui Rousseau din Geneva, abandonarea parisului sunt atitudini în care transpare refuzul urbanismului social și moral al capitalelor. În *Confesiunile* sale, Rousseau plasează sosirea la Paris sub semnul deziluziei, iar personajul său Saint-Preux va uita, în capitală, principiile sale virtuozose, descoperind falsitatea relațiilor sociale aparent călduroase ale mediului urban. Chiar și Voltaire, care puțin agreea regresia rurală, lasă un portret negativ al orașului. Astfel, Zadig demonstrează că orașul, loc de exercitare a puterii, este făcut din violență și duplicitate. Sărmanii Candide și Ingénu pierd la Paris banii, onoarea și, uneori, libertatea.

Geografia urbană a Luminilor este o geografie a viciului sau a absenței. Astfel, în *Manon Lescaut* Prevost reduce topografia pariziană la case de întâlniri, la tripouri și la închisoarea în care Manon este închisă. Aceeași geografie a degradării morale o vom întâlni la Rousseau și la Rétif de la Bretonne. Orașul, atunci când apare, este reprezentat doar sub formă de spații închise : spațiul său public, străzile, piețele teatrele sunt, de obicei, absente.

Cercetătorii constată că discursul despre Paris s-a schimbat începând cu 1780 [v. Goulemot, p. 36], în urma demersurilor reformiste și reglementariste ale urbanistilor, cât și celor poetice ale scriitorilor care se plimbă și contemplă orașul. Vom urmări, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea cât de important devine acest obiect literar numit Paris și cum se ranversează, prin extensiune politică și socială, valorizarea fenomenului urbanismului.

Una din tensiunile majore ale secolului ține de perceperea integrității. Diferitele *Tableaux de Paris* ale lui Rétif de la Bretonne, ale lui Louis-Sebastie Mercier ș.a. traduc, asemenea *Enciclopediei*, o idee de totalitate, niciodată terminată. Noțiunea înseși de „tablou” este ambiguă. Ea conține ideea unei puneri în scenă, dar implică și o privire aparte ca în pictură. Parisul este conceput ca o metonimie a lumii. Dacă *Tablourile* lui Mercier și ale lui Rétif de la Bretonne sunt copii ai timpului său, ele mai au o funcție deosebit de importantă : fondarea un spațiu de scriitură și o ideologie întreagă a modernității pariziene, care va fi fecundată de scriitorii secolului al XIX-lea.

Rătăcirile pariziene ale lui Restif de la Bretonne au lansat tonul. Conjugate cu pitorescul romantic, se ajunge la celebrele descrieri din *Notre-Dame de Paris* și la evocările epice ale orașului misterios în *Les Misérables*, în care „le gamin de Paris”, Gavroche, decorul suprarealist al elefantului și al Bastiliei se ridică la grandoarea mitului. Balzac procedează cu orașul la fel cum a procedat cu natura, atribuindu-i un raport constant, strâns și organic cu personajele sale. Nerval se vrea în *Nuits d'octobre* discipolul lui Dickens în descrierile spectacolelor pitorești ale Parisului și ale suburbiilor sale, care formează în *Aurélia* un decor halucinant al unei „errance dramatique et de la déraison nocturne”. Nu este întâmplător faptul, că cel mai complex din romanele lui Flaubert, *L'Education sentimentale*, începe cu tabloul colorat al plecării unui vapor pe Sena; impresionismul în fașă obișnuiește ochiul cu culorile vii și vagi ale orașului: balurile, străzile și cafenele lui Renoir, Monet, Manet, Toulouse-Lautrec sau Degas, ale căror ecouri literare le vom găsi în opera lui Zola, de la *Ventre de Paris* până la *L'Assommoir*. Surorile Vatarde ale lui Huysmans visează în fața gărilor, a căror poezie este transmisă de profunzimea vaporează ale tablourilor lui Monet. Omul secolului al XIX-lea nu face decât să meargă în pas cu timpul, căutând, la fel ca Baudelaire descris de Constantin Guys, „să fie pictorul vieții moderne”, să „degajeze modei conținutul său poetic, să extragă eternul din tranzitoriu”. La o astfel de sinteză ajung, spre sfârșitul secolului, poeții vizionari ca Verhaeren, care pictează cu violență mișcarea care conduce omul din „câmpiile halucinate” și „satele iluzorii” spre „orașele tentaculare”, iar Rimbaud aruncă în *Illuminations (Métropolitaine)* o privire nouă asupra lumii și „comediei” sale.

Într-un articol de fond *La ville n'est pas un lieu*, Michel Zérafra afirma că orașul este un loc doar pentru urbanistii arhitecți [p. 29]. Pentru cititori, orașul este un loc perceput prin intermediul ficțiunii, reînțoarcere într-un trecut mai mult sau mai puțin apropiat, care poartă amprenta poetică a celor ce l-au reprezentat. Iar autorii, sub forma unui real fantasmatic, intervin la nivelul construirii orașelor. Există urbanști balzacieni, furieriști, sadieni etc. Dublin va rămâne orașul reprezentat de Joyce, New-York-ul cel de Dos Pasos, malurile Senei sunt încă gravate de numele femeilor reprezentate de Restif de la Bretonne, cele ale Nevei și Sanct-Petersburgului de Dostoievski și



Andrei Belâi, iar orașele sovietice poartă amprenta lui Maïkovski. Astfel începe seria ficțiunilor mimesisului urban. Miturile urbane moderne ale literaturii science-fiction prezintă un oraș, care este o prezență semantică, semiotică, structurală aproape la fel de puternică ca cea a monștrilor galactici. Orașul viitor din literatura fantastică este un derivat prin absurd sau până la absurd al romanelor de la începutul secolului al XX-lea.

Michel Zérafra scoate în evidență două trăsături esențiale ale marelui oraș modern, solidare și contradictorii, care alimentează imaginarul ficțiunii: masiv, compact, orb, orașul este, în același timp, traversat de agitații sacadate, mecanice [*Ibidem*, p. 14]. Această dublă demență urbană (acesta este sentimentul lui Dos Passos, lui Thomas Wolf, al lui Fitzgerald, al lui Céline) era deja caracteristică pentru naturaliști și pentru Baudelaire. Din jumătatea a doua a secolului al XIX-lea, Parisul nu poate fi citit cum l-a citit Hugo, cum l-a descifrat Balzac. Impunând locuitorilor masa sa, lipsită de unitate și coerență, contactul cu orașul prezintă imaginea unui oraș construit-distrus [*Idem*]. Începând cu anii 1860, continue autorul, orașul este pentru scriitor un univers dublu, vivace și morbid, vital și mortal. „La vigueur des masses ouvrières n’a d’égale que le dépérissement auquel les voue le travail et la ville. Celle-ci représente un progrès qui est l’avenir du monde moderne mais qui entraîne avec lui la destruction et la mort. La ville, matérialisation du mythe de la vie, renferme encore bien plus les stigmates de la mort » [Larousse A., *Le Thème de la ville dans l’œuvre de Baudelaire*]. Suntem în prezența a ceea ce M.Zérafra numește **orașe ambivalente și demoniace** : „Villes ambivalentes (aveugles et éblouissantes, indifférentes et meurtrières, refuges et prisons, où tous se croisent sans se voir). Villes démoniaques : vouées au démon, mais dans la fiction le démon redevient *daimôn*, génie protecteur, salut technique, poétique, esthétique” [*Ibidem*, p.17].

Esențialmente prozaic, orașul distruge poezia, memoria, individul [*Idem*, p.19]. În poezia urbană de la sfârșitul secolului al XIX-lea (Baudelaire, Rimbaud, Verharen) și în romanele de la începutul secolului al XX-lea (Joyce, Dos Passos), **individul devine obiect, jucărie a orașului**, care dispune doar de reprezentări fugitive, avortate și deseori stările afective iau formele elementelor urbane. O imagine a orașului mai covârșitoare decât cea a Manhattan-ului este cea a orașului din *Procesul* lui Kafka - alb, surd, întrevăzut doar printre rânduri. Kafka vede că urbanul generează inumanul, că organizarea birocratică îi conferă omului unidimensionalitate. M. Zérafra ajunge la concluzia că orașul modern fictiv a contribuit mult atât la subțierea (dacă nu la dispariția personajului), cât și la elaborarea conceptelor și formelor operelor structurale și structuraliste [*Ibidem*, p. 31]. Identificarea orașului cu scriitorul nu a fost niciodată mai apropiată decât atunci când narațiunea mimează forma urbană, ca în imobilul din *Passage de Milan* de Michel Butor, *La vie mode d’emploi* de Georges Perec, *Robbe-Grillet*, *Projet d’une cité fantôme*, Robert Silverberg, *Monadés urbaines*.

Tema orașului se dezvoltă, în literatură, în special în jumătatea a doua a secolului al XIX. Ea este legată de dezvoltarea industrială și numărul în creștere continuă a populației urbane. Aceste realități de ordin economic vor primi o dimensiune mitică. Imaginarul va transforma țesutul urban într-o vastă metaforă, deseori prezentată sub un unghi hiperbolic și negativ. Iar orașul prin excelență este Parisul! El reunește eminența vocației de capitală. Parisul este centrul ideal, ombilic al mitului național francez. Vanitatea regilor, generalilor și arhitecților francezi au făcut din el capitala secolului al XIX-lea.

Imaginea care se degajă aproape întotdeauna din opera completă a unui scriitor francez este cea a Parisului, uneori precisă, concretă și documentată, alteori incertă și vagă, dar care permite totuși de

a aprecia rolul și importanța acestui oraș. Parisul și parizienii fac parte din subiectele majore, care țin de ansamblul literaturii franceze.

Parisul a fost pe parcursul secolului al XIX-lea prima capitală care a devenit obiect al propriului său discurs. Parisul, la fel ca întreaga societate franceză, suferea de „paranoia pariziană” [Oster, Goulemot, p. 8], de fantasmă de universalitate și enciclopedism.

Parisul scriitorilor este întotdeauna cel al romanului balzacian. Pariziană pe parcursul ultimelor trei secole, literatura franceză a perversit imaginația tinerilor francezi, care au urmat cântecele sirenelor capitalei, asemenea lui Rastignac.

Parisul oferă imaginea orașului compact și coerent prin excelență, în care Victor Hugo și Georges Sand vedeau umanitatea întreagă! Acest oraș prezintă un sistem privilegiat de schimburi și circulație care pune totul în mișcare și în contact în limita câmpului său : indivizi, idei, sexe, mărfuri etc. Antrenate în acest mare conglomerat, personajele sunt antrenate într-un vârtej tumultuos. Pe parcursul povestirii, ei își dau seama de direcția parcursului lor, și prin ea - se ridică la conștiința rolului lor.

Legătura între personaj și spațiu, peisaj este dintre cele mai strânse. „Personajul este asociat spațiului prin metonimie și îl simbolizează prin metaforă. Astfel, suprarealiștii au asociat global Parisul cu femeia.” [Tadié, *Ibidem*, p. 77].

Parisului ține de semnificația și concepția generală a literaturii franceze, care trebuie descifrată pe parcurs. Lectura orașului ține de căutarea identității pariziene într-un labirint misterios. Poetica și retorica au constituit în obiect al cunoașterii și imaginarului Parisul ca scriitură, cu codurile și locurile sale cunoscute, dar niciodată definitive.

**Este suficient de a reciti *Illusions perdues* de Balzac, *Bubu de Montparnasse* de Charles-Louis Philippe, „les tableaux parisiens” din *Fleurs du Mal* de Baudelaire, unele poeme din *Illuminations* de Rimbaud, cum ar fi „Ville” sau „Villes”, pentru a se convinge de omniprezența acestei teme în întreaga literatură franceză a secolului al XIX-lea. Parisul, metropolă stratificată în sferile aristocrației, burgheziei înalte, mijlocii și mici și a clasei a treia își expun luxul material și mizeria morală în saloanele-vitrine fabuloase iluminări. „Romanul parizian”, altfel zis romanul lui (Balzac), Zola, Maupassant, Daudet, Proust, este romanul despre un oraș cicatrizat, care ascunde cu greu semnele unei decăderi, pe care Balzac și Zola în special au vrut s-o exploreze în profunzime. Balzac a fost primul care a inventat metropola ca spațiu agitat al universului romanesc. Balzac este creatorul Parisului-cronotop. Cum menționează Félix Davin, purtătorul său de cuvânt: „Une capitale était le seule cadre possible” pour des romans de moeurs qui ne sont rien de moins que des „peintures d’une époque climatérique; Car c’est dans Paris capitale du XIXe siècle que tout „se vend et s’achète:c’est un bazar où tout est coté” [*La Comédie humaine*, p1147]. Se știe bine că odată cu Balzac, istoria pasiunilor povestite de roman intră în spațiul unui cadru social determinat din punct de vedere istoric. Zola îl va urma în reprezentarea istoriei pasiunilor ca istorie a moravurilor, a vieții private și publice, ca istorie a mentalității unei epoci anumite.**

Ancorat în realitatea cotidiană, pe cât de sordidă, pe atât de luminoasă, Orașul se metamorfozează în labirint imaginar, angoasant în majoritatea cazurilor. Parisul va deveni pretext de a metamorfoza realitatea pentru a găsi refugiu într-o lume ideală, și materie de denunțare a valorilor negative, profund prozaice, ale acestei realități. Puțin câte puțin, Orașul devine un loc mental de predilecție al literaturii franceze. Astfel, spațiul urban este dublu. Este vorba de un loc real, care dă naștere unui loc imaginar. Parisul se înscrie într-un spațiu epic și teatral în același timp cu un ton fantezist, dar profund codificat. Multiplele aspecte și contraste ale orașului sugerează imaginea unui oraș greu de surprins și de reprezentat. Oraș-iluzie cu decor schimbător, Parisul este totodată locul unui teatru real, dar și locul fantasmatic al jocului.

Ficțiunile, în care orașul este un subiect permanent, oferă spațiile sale de strategie personajelor comediei umane. Veritabil spațiu fantasmagoric, spațiul urban teatralizează locuitorii care se transformă, la rândul lor, în actori. Orașul este mai mult decât un loc în spațiu, este o acțiune dramatică în mișcare, care implică protagoniști și mase mari de figuranți.

Parisul este una din puținele capitale mondiale care are o semnificație universală. La fel ca și Roma, New-York-ul sau Moscova, el acoperă un vast domeniu al umanității și de care depind imense populații, în ceea ce privește existența, interesele, speranțele sau credința lor. Unicitatea Parisului este cea de a fi capitală universală a multor domenii: capitală a artelor pentru artiști, capitală a plăcerilor pentru epicurieni, capitală a revoluțiilor pentru marxiști, capitală a femeilor frumoase și misterioase etc. Aceste mituri, cultivate de secole, trăiesc, interesează și atrag în continuare. Cultul Parisului se traduce și prin numeroasele studii despre oraș, monumentele, cartierele sau peisajele sale. Foarte rare sunt, însă, lucrările despre locuitorii acestui oraș. Dimensiunea cadrului urban oferă un prestigiu și locuitorilor.

În comparație cu Parisul, puține cărți s-au scris despre parizieni: studiul antropologic al lui Louis Chevalier *Les Parisiens* [Paris, Hachette, 1985] și studiul lui Alain Schifres *Les Parisiens* [Paris, J.-C. Lates, 1992], care combină demersul antropologic cu cele entomologic, etnologic și lingvistic - sunt printre foarte puținele de care trebuie ținut cont. Aceste studii sunt complementare. Multiplele studii ale lui L. Chevalier sunt studii de referință, profunde în demersul lor diacronic, dar nu analizează epoca modernă, probabil din motivul că, în epoca mondializării este foarte greu de menținut individualitatea națională în general și pe cea pariziană, în particular. Studiul lui A. Schifres compensează această lacună a fazei contemporane, dar este lipsit de profunzimea riguroasă a studiilor lui L. Chevalier.

Față în față cu orașul, ființa umană se află în prezența numeroaselor probleme cu care se confruntă: solitudinea/mulțimea, interpretarea Simbolurilor urbane, atracția permanentă a seducțiilor orașului, forța dezordonată a interdicțiilor, mulțimea haotică etc.

Într-un foarte frumos text *Sugestiuni despre înfrumusețarea orașului București* (nr. 4-7, 1997, *Secolul XX. Bucureștiul*) se vorbea despre „nevoia de solidaritate împotriva individualismului”. Rătăciți în labirintul orașului, cetățenii devin mai singuri, mai izolați, mai indiferenți. În orașele mari spiritul comunitar este mai puțin dezvoltat.

**Ce este Omul în Cetatea modernă? Pierdut într-o fantasmagorie urbană de aparențe, în care el nu figurează decât ca o aparență în plus, omul ajunge să nu se mai recunoască. Contururile personalității sale se estompează, amintirile se aneantizează în fluxul universal și el asistă la desfășurarea propriei vieți ca la un spectacol (în care rar cine nu a avut nici un rol).**

„Încleștând omul în structurile lui de beton, orașul îl provoacă la depășirea lor: acest efort tensionat înseamnă *a fi*, (...) opțiunea de a trăi în oraș(e) devine astfel opțiune pentru existență. Plăcere și neliniște: între aceste două extreme se situează viața (...). Plăceri ale simțurilor, mai ales ale ochilor (...)” [Curseu 2000: 4].

În sânul orașului, umanul și animalul par apropiați și se aseamănă la nivel de instinct. Umanul este substituit tot mai mult de instinctele animale. Față cu enormele aglomerări urbane, cu spațiile sale vaste și complexe, omul se simte o insectă, o pasăre sau un polip, ca în poemul lui Paul Claudel *Villes*.

Care sunt pentru statutul personajului din secolul al XIX-lea urmările schimbărilor peisajului urban? La începutul secolului al XIX-lea relația dintre turistul romantic și monument era colaborare, ajustare și completare între cultură, pe de o parte, și patrimoniu, pe de alta. În jumătatea a doua a secolului, traversarea lumii-magazin la Emile Zola sau la Jules Verne se traduce întotdeauna printr-un câștig, câștig de experiență, de informație sau de plăcere. Personajul acestei lumi-muzeu sau lumi-magazin este un personaj avid de cunoaștere [Hamon, 153-154]. Dar punerea în scenă a unui personaj în căutarea cunoașterii și a spectacolului a dat naștere unei populații similare cadrului arhitectural și urban : fără volum, fără memorie sau cultură, „plate”, „lamine”.

Personajele sunt deseori prezentate metaforic, servindu-se deseori de un vocabular arhitectural: sticlă, teatru, magazin, seră ș.a. Astfel, la Balzac vom găsi în *Le Cabinet des Antiques* o „cușca de sticlă” pentru observarea reprezentanților societății înalte din salonul hotelului Esgrignon de către trecători, iar Saccard în ciclul lui Zola locuiește într-un hotel particular cu oglinzi asemenea celor din magazine. Iar Herr Schultze devine la sfârșitul romanului *500 millions de La Béguin* un personaj de vitrină transformat în obiect observabil „in vitro”, mai întâi invizibil, apoi congelat, anticipând imaginea acvariului monden al personajelor proustiene.

Citadinul de la sfârșitul secolului al XIX-lea se aseamănă cu Parisul supus discontinuității, intermitențelor, disociației [Oster, Goulemot, p. 10]. Inconsistența lumii (a imperiilor și instituțiilor) antrenează și ființa umană: inconstanța omului, fragilitatea prieteniei (fiind înlocuită tot mai mult cu spiritul de concurență). Omul – rătăcitor și ezitant – apare pierdut între infinitul mare al spațiului și infinitul mic al obiectelor. Cadrul urban constituie punctul de plecare al tuturor celorlalte date și prezidează conduita cotidiană a omului, interpretarea indiciilor existențiali și deciziile sale capitale (prietenia, dragostea, sentimentul estetic, simțul afacerilor, deschiderea spre noi orizonturi etc.).

Balzac și Zola au relevat în opera lor raportul strâns care se țese între aspectele fizice și morale ale Parisului, urmând o lungă tradiție stabilită în ideologia secolului al XVIII-lea, care a vrut să demonstreze că atitudinile morale rezultă din elemente fizice. Astfel, Zola va stabili un raport voit între Bois de Boulogne, simbol al moravurilor aristocraților, cocotelor și parveniților care frecventează acest loc și plictiseala, vidul din viața înaltei societăți. Iar spațiile mari care se deschid în fața lui Renée în *La Curée* o fac să resimte mai profund vidul din interiorul său.

Preocupați de degradarea fizică și morală a omului, ca urmare a infiltrării demonicului de proveniență urbană, romancierii incriminează nimicnicia și mediocritatea indivizilor ce compun o lume secătuită de conținut uman înălțător, o lume lipsită de orice scânteie de spiritualitate, stăpânită de vicii și pasiuni.

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, vom vedea în forța mitului baudelairian un eu problematic, al existențelor problematice în „orașele enorme”.

Despre societatea sfârșitului secolului al XIX-lea se poate scrie ceea ce La Bruyère scria despre cea a timpului său: „La ville est partagée en diverses sociétés qui sont comme autant des républiques qui ont leurs lois, leurs usages, leur jargon et leurs mots pour rire!”. Câte meserii, tot atâtea umanități, fețe, istorii.

Tipurile sociale și literare sunt definite în funcție de ocupație, trai, venituri, consum, frecvență. Diferite din punct de vedere al obișnuințelor, relațiilor familiale, codului social (deseori moștenit dintr-un trecut îndepărtat), opiniilor politice, credinței religioase, concepției de viață, atașamentului față de existență etc. Fiecare oferă o scenă de spectacol diferită de celelalte. Fiecare cartier își are locuitorii săi, cu caractere proprii și stabile. Originalitatea socială a unora exprimă și rezumă numeroase aspecte ale personalității. Meseria presupune un anumit tip de carieră. Voința de a reuși este mai pronunțată și de o importanță mai vitală la Paris, decât în lată parte. Printre obstacolele reușitei în carieră se pot număra beția, jocul și femeile. Fiecare clasă are fizionomia, responsabilitățile și orgoliile sale.

Fiecare clasă socială [noțiunea de „clase sociale” dispărea treptat la începutul secolului XX; „grupul social”, care înlocuiește această noțiune, se confundă cu „grupul profesional”, v. L.Chevalier, p. 104-105] are caracteristici proprii definite prin: locuri de întâlnire, itinerare și orare, furnizori titrați, ceremonii, rituri, mici secrete, obligații, o viață cu obiceiurile sale, cu utilitate proprie, incontestabilă și profitabilă pentru diferite sectoare ale economiei urbane.

Profesia delimitează cadrul existenței: cel al experiențelor, al relațiilor, al atitudinilor și chiar al căsătoriei și al vieții familiale.

În *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale* L. Reybaud marchează lista profesiilor-tip ale timpului, pe care le îmbracă succesiv eroul primei jumătăți a secolului XIX: jurnalist, comerciant, poet, deputat, gardian național, studentul, femeie ușoară. Louis Chevalier enumeră în studiu său *Les Parisiens* următoarele personaje populare ale Parisului: midineta, buchinelul, acordeonistul, portarul, vagabondul etc.

Balzac descrie în *le Diable à Paris* negustorii din Hale, aprinzătorii de felinare sau colecționarii de cuie, iar în *Scènes de la Vie parisiennes* – populația capitalei în totalitatea sa. Hugo îi va reproduce în *Les Misérables* pe parizienii cei mai bătuiți de soartă.

În literatura franceză a secolului al XIX-lea parizianul este descris mai des decât provincialul, ca protagonist el apare mai des decât în literatura secolului al XX-lea. Însă, cum observă L.Chevalier, el nu este un subiect cu totul deosebit de alții: doar un individ care locuiește la Paris, care, din acest motiv, are un mod de viață diferit de cel observat în altă

Daniel Oster constată o concordanță între spațiul și personajul urban, care se traduce prin echivalența panoramei orizontale a Parisului și lista verticală a profesiilor [Oster, *Paris-guide d'Edmond Texier à Charles Virmaître*, în *Ecrire Paris*, p. 111]. În cele ce urmează ne vom opri asupra unor tipuri de cetățeni în literatura franceză a secolului al XIX-lea.

**Philippe Hamon definește astfel tipurile literare care domină întreg personalul romanesc și poetic al secolului XIX: exclusul și singularul, autohtonul și vagabondul, burghezul și boemul, alienatul și așezatul [*Idem*]. Acest personal, comentează autorul, este un tribut direct al distincțiilor „arhitecturale” fundamentale. În continuare, ne vom opri asupra unor tipuri de personaje cetățenești mai reprezentative.**

**Călătorul** mai păstrează pe pantofii săi un pic de pământ natal, își reface din fragmente infime o impresie subiectivă care se păstrează în orizontul său interior dincolo de imaginile lirice și concrete ale orașului. „Altundeva” te face să accepți alteritatea fără de care nu-ți poți defini identitatea. Călătoria este căutare a neantului, dar și a identității proprii.

Pentru omul secolului al XIX-lea, a călători înseamnă, mai întâi de toate, a cunoaște lumea. René Bourgeois constată că nostalgia altui spațiu este de esență morală, metafizică și se traduce la cei mai mari autori printr-o tematică profundă și personală de fugă de prozaic și banalitate [p. 189]. Fuga din provincie la Paris unde totul pare posibil, bani, dragoste și putere, este o aspirație comună, mărturisită la Balzac de Rastignac. Stendhal este gonit de dorința de a părăsi Grenoblul, caracterizat drept „quartier général de la petitesse”, iar personajele lui Zola nu se mulțumesc de cucerirea Plassanului provincial. Această ambiție simplă este dublată de o mișcare mai profundă, conform căreia omul își caută, în locuri diferite, identitatea sa. Provincia (cu viața pură, simplitatea oamenilor, tandrețea dragostei curate) primește, la rândul său, importanța unei relații cu sentimentul purității primitive pierdute, care poate fi regăsit printr-o reîntoarcere la surse: în Bretania lui Chateaubriand sau Renan, în Provincia lui Daudet, în Medanul lui Zola etc. O amploare deosebită manifestă interesul pentru ceea ce pare exotic, curiozitate trezită și accentuată de apariția diferitor mijloace de comunicare. Chateaubriand pledează pentru frumusețea sălbatică a Americii de Nord, Lamartine și Nerval – pentru miticul Orient, Hugo - pentru coloritul Rhinului, Stendhal – pentru valorile italiene, Gautier – pentru exoticul spaniol. Coloritul local se asociază pasiuni violente sau cu pagini de istorie.

**Operațiile turistului romantic (a parcurge, a vizita, a privi, a se minuna, a dota cu sens, a numi, a comenta) vor fi înlocuite după 1850 cu activitatea hoinarului citadin, care se lasă pradă discontinuității micro-evenimentelor și spectacolelor orașului. Hoinarul este un călător activ, cufundat în „pliurile sinusioase” (Baudelaire) ale marilor capitale, care păstrează ceva din anticarii romantici. Este modelul scriitorului însuși. Orașul este cadrul care predispune pentru plimbările poetice. Faimoasele rătăcirii ale poeților și romancierilor prezintă imaginea poetului în labirint (asemenea lui L.-S. Mercier sau Rétif de la Bretonne), semnaleză complicitatea tipografiei cu topografia. Personaj pozitiv, dotat de careva competențe de interpretare, simbolic sau antropologic, ale multiplelor spectacole ale orașului, și de a face din discontinuitate o continuitate semnificativă: „Errer songeant, c’est à dire flanêr, set un bon emploi du temps pour le philosophe”, scrie Hugo în *Les Misérables*.**

**Ph.Hamon precizează că hoinarul știe să fie memoria orașului său, a transformărilor și evenimentelor sale, „placa sensibilă” pe care se imprimă realul [Ibidem, 159]. W.Benjamin consideră că de la Balzac la Zola, *grosso modo*, hoinarul pierde din teren: bulevardele devin prea agitate și circulația prea intensă pentru acest personaj emblematic. Doar marele magazine mai profită de încetinirea pasului hoinarului pentru a-l atrage în mrejele sale.**

O variație a acestui tip care a supraviețuit este cea a **noctambulului** - hoinarul care se distrează noaptea. O descriere a acestui personaj se întâlnește în mai multe texte de Maupassant.

**Copilul abandonat** este un personaj de care face uz în special romanul-foileton, romanul sentimental, melodrama (*Sans famille* de H.Malot, *Le rêve* de Zola, *P'tit bonhomme* de Jules Verne etc.) Deseori pretext de a recurge la călătorii enciclopedice metodice și la prezentarea altor spații, el are drept funcție de a prezenta diferite clase sociale.

**Parvenitul**, acest *homo novus*, este „personajul în insistență de transfer de clasă socială” [Hamon, Exp, 81, 108] : Saccard în *La Curée* are un domeniu care poate fi considerat un Luvru în miniatură, magazin de noutăți, și piață totodată. *Homo novus* este o temă care are un randament foarte mare în literatura franceză: personajul lansat spre cucerirea Parisului, provincial proaspăt sosit la Paris, parizian proaspăt sosit în provincie, călător sosit în oraș, elev nou în clasă, nou venit într-un mediu profesional etc.

**Dandy**, personaj care l-a fascinat pe Stendhal, pe Barbey d'Aureville și pe Baudelaire, este citit de Ph.Hamon ca o exacerbare controlată, rafinată a parvenitului sau a actriței: ființă de expunere „reținută”, de aparență, de modă litotică; a cărui mod de expresie favorit este cuvântul ironic cu dublu sens [*Ibidem*, 171, 174].

În realitatea schimbată și literatura jumătății a doua a secolului al XIX-lea apar tipuri noi de personaje. Printre ei-pitorescul **om-sandwich**, **obiect al spectacolului general**, care este o rescriere inversată și prozaică a călătorului romantic cultivat sau a hoinarului baudelairian [Hamon, *Ibidem*, 155].

Două cazuri-limită care ilustrează problema memoriei, a locului și a memoriei de loc: **amnezicul** (care nu mai recunoaște o lume familiară) și **exilatul politic** (care revine la Paris după evaziune sau amnistie, dotat cu un exces de amintiri, dar care nu mai recunoaște orașul transformat: Florent, eroul din *Le ventre de Paris* de Zola este reprezentantul cel mai exemplar [Hamon, *Ibidem*, 157].

Anumite categorii de personaje din romanele jumătății a doua a secolului al XIX-lea comportă conotații negative ale vidului, ale platului etc. Ph. Hamon face o enumerare în acest sens: **glumețul, gură –cască, actrița, păpușa deșartă, spărgătorul, burghezul, muncitoarea, exilatul, parvenitul** etc. [Hamon, Exp, p. 155]. Aceste personaje sunt simple succesiuni de „fațade” instituite pentru a-și afișa mai mult aparența, „reclama” exterioară, decât a trăi o intimitate cu ei însuși. Lor le lipsește imaginarul și cultura, ele sunt sortite de a specula cadastrul mai mult decât a locui un cadru.

**Comis-voiajorul, actorul, artistul, femeia mondenă, parvenitul** sunt ființe de aparență și de spectacol, în „reprezentare” permanentă, sunt destul de guralivi, în permanentă „expunere” a „opiniilor” și „principiilor” lor, în permanentă „afișare” a „teoriilor” și „ideilor” lor. Astfel, Homais la Flaubert sau arhitectul Duhamain din *Une belle journée* afișează teorii particulare asupra datoriei soților. Burghezul plat, femeia-balon, glumețul ș. a. declină variații a pierderii de substanță, a pierderii de volum, a volumului fals sau antimonumentalismului [Hamon, Exp, 171, 181].

**Pentru provincialii care visează la capitală, Parisul este un roman balzacian cu un erou ambițios, care nu are nimic și vrea totul. Cei stabiliți la Paris se împart în câteva regrupări etnice, religioase sau de alt tip, cum ar fi: bretonii, auvernezii (franc-masonii), evreii, evadații, exilații, protestanții și altele. Parisul are forța de ai naturaliza în timp pe acei care rămân aici.**

La Paris se vine pentru a-și dezvolta propria personalitate.

Orașele provinciale sunt un punct de plecare pentru tinerii ambițioși, care nu suportă ceea ce ei numesc, ca eroii lui Stendhal, mediocritatea propriilor lor orașe. Itinerarul majorității personajelor din romanul francez din secolul al XIX-lea are ca punct de atracție maximă Parisul.

Adunându-se din diferite regiuni ale Franței la Paris, precum fluturii noctambuli atrași de mirajul luminii, provincialii fie că își epuizau cu repeziciune, dacă le aveau, resursele materiale de acasă, fie că, neavându-le, se cufundau în tumultul unei vieți pentru care mizeria, vagabondajul erau însoțitorii permanenți.

Episoadele pariziene aproape întotdeauna ocupă un loc semnificativ și după volum, și, în special, după importanță. Este întotdeauna un punct de cotitură în viața eroului și în formarea conștiinței sale, deseori soldându-se de pierderea iluziilor.

Pentru cei ajunși la Paris, „lectura” capitalei este un poem care oferă un întreg spectacol, în care sunt antrenate totalitatea simțurilor: auzul (claxoane, strigăte...), vederea (verticalitatea clădirilor), mirosul (rafinamentele parfumurilor și cosmeticelor), pipăitul (catifeaua mobilierului, mătăsurile toaletelor), gustul (savorile și deliciile gastronomice) ș.a.

Majoritatea eroilor sunt prizonieri ai impresiilor din romanele citite. Parisul este pentru ei un pământ al făgăduințelor, o țara a minunilor. Parizienii le apar ca o rasă deosebită, superioară. Exagerarea este caracteristică pentru provinciali. Admirația față de Paris nu poate să camufleze singurătatea și sentimentul de inutilitate. Visurile se transformă, sufletul devine tot mai pustiu. Dezrădăcinarea de casă și singurătatea se instalează progresiv. Imaginea Parisului crește până la cea de simbol. El este un păienjenis, în care omul este prins ca o pradă. Provincialii ar dori să se întoarcă la rutina lor cotidiană, dar orașul-caracatiță nu-i mai lasă.

Drumul de la afirmarea la recunoașterea lui de către societate putea fi foarte scurt, aducându-le o celebritate rapidă, însă, în cazurile mai frecvente, se dovedea a fi extrem de lung, recunoașterea venind doar postum. Parisul este greu de cucerit pentru majoritatea eroilor. Parisul nu înșela așteptările, uneori chiar le depășea, dar pentru mulți el a devenit un loc al rătăcirilor sfâșietoare și a unei discordii interioare. Parisul a devenit un loc al reevaluării valorilor. Plecarea la Paris este sinonimul ascensiunii sociale. Parisul prezintă avantajele unei condiții reușite, a unor mijloace de existență sigure. Ele există pentru construirea unei cariere profesionale, în căsătorie ele sunt esențiale. Căsătoria unui provincial cu o pariziană sau a unei provinciale cu un parizian este o justificare a emigrării.

Cei ajunși la Paris au trebuit să învingă numeroase obstacole înainte de ași realiza visul. Plăcerile personajului ajuns la Paris sunt numeroase: de a recunoaște orașele și monumentele, de a verifica cunoștințele prealabile, de a evalua propria competență, de a trece examenul de confruntare a întâlnirii cu lucrurile visate.

Parisul, mai mult ca oricare alt oraș sau spațiu în general, favorizează înțelegerea condiției umane cât și a idealului său ontic. Pentru cei ce îl locuiesc, orașul este modul de definire al existenței omului în lume.

#### **Referințe bibliografice:**

Bourgeois René, *Le XIXe siècle*, In *La littérature française. Histoire et perspectives*. Presses Universitaires de Lyon, 1990, pp. 149-196

Chevalier Louis, *Les Parisiens*, Paris, Hachette, 1985

Curseu Ioan, *Orașele lui Céline*, In *Echinox, Revistă de cultură*, N° 7-8-9 2000, XXXI, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj, p. 4

Goulemot Jean Marie, *Le Paris des philosophes*, In *Ecrire Paris*, Seesam et Fondation Singer-Polignac, 1990, pp.33-40



Hamon Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989  
Larousse A., *Le Thème de la ville dans l'œuvre de Baudelaire*  
Oster Daniel, Goulemot Jean Marie, *Préface*, In *Ecrire Paris*, Paris, Seesam, 1990  
Schifres Alain, *Les Parisiens*, Paris, J.-C. Lates, 1992  
Tadié Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1974  
Zéraffa Michel, *Villes démoniaques*, In *La ville n'est pas un lieu*, *Revue d'esthétique*, nr° 3-4, 1977, pp.13-32

### **Andrei Murahovschi          Studentul în literatura franceză contemporană**

Una dintre primele imagini ale studentului conturată artistic găsim la Balzac. Rastignac este personajul reprezentant al tânărului inteligent, ambițios, dar și mărinimos, cum și s-a păstrat de cele mai multe ori pe parcursul sec. al XIX-lea.

Sec. XX însă oferă posibilitatea apariției unui nou tip de student, mai complex și pluridimensional.

Acesta, conștientizând poziția sa din societate, poate fi cuprinsă de ideea transformării generale ale ei (studentii din *Derrière la vitre* de Robert Merle), poate renunța la căminul părintesc (Bernard Profitendieu din *Les Faux Monnayeurs* de André Gide ) sau, ajungând la o alta extremă, studentul sec. al XX-lea se inhiba în cochilia propriei ignoranțe și pasivități (Georges Perec *Un homme qui dort* ) etc.

La studenții lui Merle și la adolescentul Bernard spiritul și elanul revoluționar se manifestă cu aceeași intensitate. Ei încalcă ordinele stabilite.

Robert Merle testează spiritul revoltei în *Derrière la vitre* pentru a ilustra cât mai veridic mișcările studențești din anii '70 dintr-o suburbie a Parisului.

În acest roman David Schultz a fost alungat de poliție din căminele studentelor împreună cu zecii săi colegi. Prin această acțiune se demonstrează incapacitatea și imposibilitatea administrației universitare de a controla studenții. Decanul a fost nevoit să recurgă la forțele de ordine. Insuccesul tinerilor, prin urmare, este iluzoriu. Adevăratele "cuceriri" studențești sunt camuflate, dar în același timp evidente. Prin urmare studenții nu mai vor să recunoască și să respecte o conducere universitară dacă aceasta își rezolva problemele recurgând la forțele de ordine: "Qu'est-ce que les étudiants vont penser de lui? C'est ça, l'échec, dit-il d'une voix forte, la déconsidération des autorités, l'énorme perte de face, la preuve que leur université bourgeoise, ils ne sont même pas capables de la faire marcher sans la matraque et la flicaille" [4, pag. 56]. Administrația are dificultăți cu studenții săi și în loc să încerce a le rezolva prin dialog, ea cheamă organele de drept.

Asistentul Delmont din același roman, rămâne nemulțumit de decizia superiorului său, profesorul Rincé. Acesta îl lipsește de o mică avansare doar din cauza viziunilor sale prostudenești: "Je trouve inacceptable, dit Delmont en affermissant sa voix, qu'une minorité d'étudiants tente de saboter les examens [...] Mais je suis tout à fait hostile aux mesures répressives qui sont envisagées" [4, pag. 82]. Asistentul Delmont este ostil măsurilor care se întreprind contra studenților. El conștientizează că acest lucru scoate la iveală o gravă criză de structuri ale

universității : “A mon sens [...] le mouvement étudiant, malgré ses excès révèle une grave crise de structures dans l’université. Et cette crise, nous n’allons pas la résoudre par des sanctions. Ce qu’il faut, c’est se décider à instaurer enfin un vrai dialogue avec les étudiants” [4, pag. 82]. Așadar ideea unei schimbări în sistemul existent este comună și profesorului. Deci studentul poate fi înțeles și susținut de cadrul didactic, ce, în ultimă instanță, suferă.

André Gide începe romanul *Les Faux Monnayeurs* cu plecarea tânărului Bernard din casa părintească. În acest mediu nou unchiul Edouard preia temporar funcția de educator pentru Bernard, prietenul nepotului său. În acest caz remarcăm influența lui benefică asupra tânărului Bernard. Experiența de viață, ce o capătă acesta din urmă de la un om matur, ce îl însoțește, îl determină să revină la căminul familial. Deci intenția de a renunța la casa părintească nu se realizează. Bernard revine până la urmă la tatăl său, însă numai după ce acumulează o anumită experiență de viață: “...il est bon de suivre sa pente, pourvu que ça soit en montant” [1, pag. 122]. Edouard, personaj ce se identifică cu autorul însuși, dorește să creeze un tip inedit de roman, în care să excludă descrierea personajelor și “evenimentele exterioare”: “...dépouiller le roman de tous les éléments qui n’appartiennent pas spécifiquement au roman [...] les événements extérieures [...] la description des personnages” [1, pag. 122]. Ceea ce ne fascinează în continuare este dorința de original, de depășire a structurii rigide existente atât din punct de vedere al studentului cât și al profesorului.

Trăsătura comună – spiritul de revoltă a tânărului din *Les Faux Monnayeurs* de André Gide și a studenților lui Robert Merle din *Derrière la vitre* lipsește cu desăvârșire la Georges Perec din *Un homme qui dort*. Ba mai mult, studentul lui Georges Perec există într-un spațiu atemporal. El, practic, nu există decât pentru cititorul său: “Ton passé, ton présent, ton avenir se confondent: ce sont la seule lourdeur de tes membres, ta migraine insidieuse, ta lassitude, l’amertume et la tiédeur de Nescafé” [3, pag. 23]. Camera sa este centrul lumii, iar personajul lipsit de nume se deprinde cu șirul de zile-gemene ce nu au nici o diferență pentru studentul-fantomă. Această pasivitate vine în contradicție cu studenții-personaje ale romanelor lui A. Gide și R. Merle.

Antiteza este evidentă: pe de o parte dorința de “a schimba lumea”, pe de alta, indiferența totală și caracterul inert, total dezinteresat al studentului din romanul lui Perec *Un homme qui dort*: “Tu n’as envie de voir personne, ni de parler, ni de sortir, ni de bouger” [3, pag. 21]. Tânărul nu are nevoie de nimic. Autorul ține să precizeze că romanul său poate fi calificat drept totul ce se poate spune despre indiferență în sine: *Un homme qui dort*, c’est les lieux rhétoriques de l’indifférence, c’est tout ce qu’on peut dire a propos de l’indifférence” [2, pag. 192].

Din păcate, nu se poate de găsit o cale de trezire a acestui “student care doarme”. El nu este deloc interesat ceea ce se întâmplă în jurul său. Romanul *Un homme qui dort* după spusele lui Perec este opusul lui *Choses*: “Mon prochain livre, c’est l’invers des *Choses*. L’histoire d’un type insensible, indifférent aux choses, un type qui se replie sur lui-même, parce que le monde ne lui «parle» plus” [6, pag. 88-89].

După cum se vede din cele spuse mai sus, viața studentului apare ca o temă ce se întâlnește des în literatura franceză, mai ales în secolele XIX și XX. Junele ultimului secol al mileniului doi apare în diverse ipostaze: inteligent, ambițios, revoluționar, indiferent, pasiv etc. Tipologia aceasta pluridimensională arată probabil evoluția ideilor și concepțiilor tineretului, trezirea spiritului său civic, sau, în genere, progresul societății. Tânărul, în contextul dat, se situează de la participarea activă în viața socială până la indiferență totală.

## Referințe bibliografice:

1. Merle Robert , *Derrière la vitre*, Paris Gallimard, 1974.
2. Alluin Bernard, *XX-ième siècle (1900-1950)*, Tome I, Paris Hatier, 1991.
3. Perec Georges, *Un homme qui dort*, Paris Gallimard, 1998.
4. Perec Georges, *Un homme qui dort*, Paris Gallimard, 1995.
5. Revista *L'express*, N. 754, 28 novembre - 5 décembre, 1965.
6. Gide André, *Les Faux Monnayeurs*, Paris 1972

Victoria Baraga    Motivul letal la Gabriel García Márquez

Punctul de echilibru al universului literar garciamarquezian este moartea. Ea se manifestă la toate nivelurile textului și constituie elementul focalizator al tuturor problemelor.

Conform manierei sale, majoritatea scrierilor — în special romanele — încep cu nararea motivului letal. Fie că moartea este anunțată sau sugerată, fie că acțiunea începe chiar cu ritualul de a sta în jurul cadavrului. Această modalitate artistică ne reamintește de existența acestui fenomen. Însă pe scriitorul columbian nu-l interesează atât problema morții în sine, cât drumul ajungerii la moarte. Traectoria acestui drum, de regulă, are funcția unei continui descreșteri existențiale. Astfel încât moartea fizică în finalul romanelor nu este doar motivată, ci este cerută de evoluția evenimentelor. Deoarece, la nivel compozițional, diegeza romanelor se desfășoară între revenirile la motivul morții, ai conștiința că viața este marcată de destin, în primul rând, prin finalitatea ei. Ființele, lucrurile sunt absorbite de moarte și pe autor îl interesează exact acest proces tensionat când viața își cedează pozițiile.

S-ar putea spune că García Márquez cuprinde în obiectiv prima perioadă din cele două ale Apocalipsei, adică perioada de înfășurare a cerului, de ascundere a sensului[1, p. 84], în care ciclul karmei se deapănă descendent de la calitate la cantitate[2, p. 312]. Apocalipsa nu semnifică un sfârșit irevocabil al umanității, în a cărei urmă nu rămâne nimic. *Apocalipsa este cartea despre carte*”[3, p. 87].

În Apocalipsă, ca în orișicare mit, distanța temporală între semnele factualului poate fi de lungă durată. Ca sfârșit al unui ciclu și început al altuia, ea presupune durată și nu moment. De două mii de ani, de la Hristos încoace, înfășurarea cerului este tot mai sesizabilă, acest fapt îi face pe oameni să aștepte în continuu sfârșitul lumii. Fenomenul se intensifică în secolul XX.

Cea mai reușită carte, nu doar a lui García Márquez ci și a secolului nostru, care, ca o metaforă a condiției umane, elucidează înfășurarea cerului asemeni melcului, ascunzând dumnezeirea, este *Un veac de singurătate*.

În acest roman autorul prezintă amplu și complex evoluția spiței neamului Buendía la diferite niveluri. Pe lângă faptul că neamul Buendía, care semnifică neamul omenesc, este văzut ca un organism ce degenerază, spița neamului degradează cu fiecare generație, regresiunea înfăptuindu-se și la nivelul fiecărui individ în parte. Are loc o înstrăinare continuă de originea divină printr-o îndepărtare centrifugă de ea și, simultan, printr-o apropiere centripetă de moarte.

Acest fenomen se manifestă și în plan fizic, și în cel spiritual. El contaminează sferile de bază ale culturii. Altfel spus, are loc o înghițire a culturii de către civilizație.

Însă pe teritoriul satului Macondo invazia barbară a civilizației nu este factorul ce a avut contribuția fundamentală la ruina localității. Evenimentele au loc simultan. Adică: Macondo prin ființa sa își cere invazia, aceasta servindu-i drept suport în extinderea cantitativă.

Lumea macondiană este cuprinsă de uitare și de neubire — fenomene ce anunță moartea.

Traectoria ciclurilor în descreștere constituie axa compozițională și ideatică a romanului *Un veac de singurătate*. În romanele ulterioare complexitatea abordării fenomenului dat se îngustează la nivelul individului, celelalte personaje rămânând la nivel de instrument pentru crearea atmosferei generale, dar nu înainte de a constitui un personaj colectiv.

Se observă o deosebită asemuire ideatică între romanele *Toamna patriarhului* și *Generalul în labirintul său*. Deși maniera artistică este diferită, personajele au aceeași structură sufletească și comportamentală, chiar dacă unul este mitizat, iar celălalt o personalitate istorică. Elementul fundamental al asemuirii este comportamentul unui dictator în agonie, agonia manifestându-se în mai multe planuri:

- cel fizic – unde bătrânețea nu mai permite comportamentul plin de vitalitate;
- cel sufletesc – manifestat prin incapacitatea de a iubi și substituit prin deținerea puterii;
- cel politic – cauzat de inseparabilitatea dictatorului de celălalt personaj — masele. Personaj care îi servește ca echilibru sufletesc și la rândul său, având el însuși nevoie de dictator. Această unitate ciudată, dar totuși echilibrată la nivelul său exterior, în esențialitatea sa este deformată, fiind lipsită de substratul său fundamental — de iubire.

Și dacă *Toamna patriarhului* este un mit al dictatorului, *Generalul în labirintul său* este un caz particular. Agonia generalului este reliefată de forța și de eroismul său anterior. Generalul, asemeni colonelului din *Colonelului nu are cine să-i scrie*, se manifestă anume prin această opunere de rezistență la absorbția morții.

Sub același semn al Apocalipsei se află și romanele *Cronica unei morți anunțate* și *Despre iubire și alți demoni*, însă de această dată fenomenul degradării se arată în comportamentul maselor față de o persoană absolut nevinovată. În programul subconștientului colectiv e scris *sete de moarte, sete de catastrofă*, actele înfăptuindu-se sub masca dreptății, onorii și cea a credinței. Santiago Nasar și Sclava Maria sunt pe post de victime perfecte. Ele nu înțeleg ce se întâmplă în jurul lor și nici măcar nu bănuiesc pregătirea și așteptarea morții lor.

Romanul *Dragostea pe vremea holerei* urmărește aceeași problemă a degradării, însă în cazul dat exclusiv în domeniul sentimentului. Este un roman care tânjește după adevărata iubire, deși diegeza reprezintă doar o caricatură a ei.

Totuși, romanele lui Gabriel García Márquez nu sfârșesc aici — în domeniul muririi. Majoritatea lor anunță cea de-a doua parte a Apocalipsei, care presupune desfășurarea cerului, dezvăluirea înțeleșului. Ca și cum maxima întunecare ar naște lumină. Moartea definitivă se manifestă la nivelul materiei, dar la nivel spiritual și, mai ales, în sferele cele mai subtile alimentate de lumina sacră, moartea este un element intangibil, limitându-se doar la capacitățile magnetice de atragere și respingere, contribuind la crearea mișcării ondulatorii — fenomen fundamental pentru perpetuarea ființării.

### Referințe bibliografice:

1. „Apocalipsa însemnând ea însăși dezvăluire, adică o altă desfășurare. Or, înainte de această nouă desfășurare, toată creația anterioară e făcută sul, e înfășurată, reintră ca într-o **scoică** unde va fi

acum **adăpostită** în **non-manifestare**; Andre Scrima *Timpul rugului aprins*, Editura Humanitas, București, 1996.

2. „Doctrina ciclurilor, unanim prezentă în toate tradițiile, învață, contrar tuturor teoriilor astăzi acceptate, că depănarea unui ciclu uman se propagă nu progresiv, ci descendent, nu de la cantitate la calitate, ci invers, de la calitate la cantitate; V. Lovinescu *Creangă și Creanga de Aur*, Editura Cartea Românească, București 1993.

3. „Cartea pecetluită din „**Apocalipsă**” 5.1 ne oferă unul din modelele celeste ale scrierii de tip tradițional și în acest model face evidentă circularitatea; e o carte ce se poate înfășura și desfășura, cum ni se spune în „**Apocalipsă**” 6.4. E deci o carte solidară, în forma și funcționalitatea ei, cu circularitatea cosmică. În înfășurarea și desfășurarea ei, cartea orientează înspre devenirea vectorială a timpurilor, a ciclurilor, a rânduiei sau economiei lui Dumnezeu care străbate istoria, înfășurând și desfășurând etapele revelației sale până la împlinirea finală; André Scrima *Timpul rugului aprins*, ed. cit.

### **Tatiana Cioci    *Baudoliniada* postmodernă a lui Umberto Eco**

În noiembrie 2000, Editura *Bompiani* din Milano anunța, cu surle și trâmbițe, apariția noului roman al lui Umberto Eco, intitulat, cu o nepretențioasă simplitate, *Baudolino*. Fanii postmodernismului, și nu numai ei, cuprinși de o mistică de tip upanișadic pentru unanim acceptatul GURU al mișcării, au epuizat această primă ediție cu o viteză concurabilă doar cu efectele de „mediatizare” a unor mărfuri „subit rentabile”, astfel încât, în decembrie al aceluiași an, reputata editură se vede „constrânsă” de a mai scoate de sub tipar alte două ediții ale *Prințului Minciunii*, alias, *Baudolino*.

A demonstra, o dată în plus, că romanele lui Umberto Eco sunt postmoderne, pare a fi un travaliu inutil din moment ce ele sunt făcute în mod manifest să fie așa. Dubitativul „pare a fi” nu are menirea de a turna apă la moara detractorilor mișcării. Cu toate săgețile veninoase trimise împotriva acestei literaturi de ultimă oră, fenomenul afirmării ei „monumentale” se produce sub ochii noștri, și nu existența ei se cere legitimată, ci „struțocămila” exotica a sistemului estetic postmodern, edificator de opere artistice cu un atât de fulminant succes la publicul contemporan. Cel puțin, în ceea ce-l privește pe Umberto Eco, afirmația e într-un tot valabilă, maniera în care ultradoctul semiotician italian prelucrează o materie diferențiată cu un set de procedee destul de limitat, totuși, rămâne a fi unul dintre cele mai incitante mistere ale vieții literare actuale.

*Baudolino* este un alt roman despre mereu palpitatele mistere ale Evului Mediu. În ziua de 14 aprilie a Anului Domnului 1204, în timp ce cavalerii celei de a IV-a Cruciade profanau și distrugeau fără milă Constantinopolul, *Baudolino* îi salvează viața lui Niceta Coniate, oratorul, logotetul, cancelarul și istoricul curții bazileului Bizanțului. Ducându-l într-un adăpost sigur în afara orașului, pe parcursul a 14 zile consecutive, întrerupți numai de savurarea rafinatelor delicii gastronomice orientale, *Baudolino* își narează neverosimila „istorie” a vieții, iar Niceta ascultă, comentează, intervine în discurs cu subtile precizări, dirijând, astfel, diegeza într-un mod exemplar. Necesitatea de a-și reconstitui trecutul este dictată de convingerea că viața este „reală” numai în măsura

materializării ei prin scriitură, iată de ce, Baudolino îi cere lui Niceta, contra serviciului de a-i fi dăruit viitorul, să-i redea trecutul, pierdut o dată cu rătăcirea cronicii scrise de el pe parcursul întregii vieți. Din manuscrisul „original” nu se păstrează decât începutul, două-trei pagini dintr-un „prim exercițiu de scriitură” (prilej pentru o savuroasă elucubrație lingvistică amintind de utopicul limbaj adamic), ce datează din anul 1155, când Baudolino avea 13 ani. Adevăratul nume al protagonistului rămâne necunoscut pentru că evenimentele anterioare „vârstei scrisului” se rătăcesc printre cețurile Piemontelui copilăriei sale. Progenitură a unor țărani săraci din Alessandria (orașul natal al lui Umberto Eco), fantazios și mitoman, Baudolino cucerește simpatia lui Frederic Barbarossa, afirmând că în viziunile sale îi apăruse Sfântul Baudolino (un canonic sanctificat de prin părțile locului) care a prezis oastei împăratului că va învinge rezistența opusă de terdonezii asediați. Posedând darul viziunilor, dar și pe cel apostolic de a se exprima în orice limbă după numai două-trei zile de aflare printre vorbitorii ei, Baudolino devine fiul adoptiv al Sacrului și Romanului Împărat, este adus la curte și încredințat diaconului Rahewino pentru dăscălire. Aici continuă să mintă și să fabuleze dar, aproape printr-un miracol, tot ce-și imaginează devine Istorie. De această particularitate neobișnuită a băiatului se folosește Ottone, episcopul și cronicarul curții care, înainte de moarte, îi cere să inventeze o istorie credibilă a miticului Preot Ioan. Pentru a-și desăvârși studiile, Baudolino pleacă la Paris unde, cu ajutorul cărților și a coechipierilor săi, fabrică morganatica Scrisoare a Prezbiterului Ioan, ce promitea Occidentului un regat fabulos în îndepărtatul Orient, guvernat de un rege creștin. Incitat de invențiile lui Baudolino, Frederic Barbarossa pornește, sub pretextul unei cruciade, în căutarea preotului, pentru a-i restitui cea mai prețioasă relicvă a creștinătății - Cupa Graalului. În timpul călătoriei, Barbarossa moare în condiții misterioase, iar Baudolino, împreună cu alți câțiva bravi cavaleri, își continuă drumul spre îndepărtatul regat. Cum era și de așteptat, temerarii pelerini nu au atins niciodată acel Pământ al Făgăduinței pentru simplul motiv că el nu exista decât în imaginația lor înflăcărată. După un șir de înfrângeri, decepții și coliziuni, Baudolino va relua căutările, de astă dată, de unul singur și mânat mai mult de chemările trupești decât de cele spirituale (în îndepărtatul Pndapetzim rămăsese Ipatia, driada cu picoarele de capră, o iubire ideală și imposibilă la care visau mai toți cavalerii din perioada aceea), toate acestea însă nu înainte de a-i încredința lui Niceta neprețuitul său bagaj factologic. Printr-un joc de analepse și prolepse, narațiunea recuperează aceste evenimente ale cronicii lui Baudolino cuprinse în segmentul temporal A-0(1155) – A –1(1204).

**Ultimul roman al lui Umberto Eco e făcut după binecunoscutul deja calapod al celor trei precedente: un manuscris pierdut, tradus, codificat sau fals (transparentă aluzie la manipularea istoriografică), prezența sau invenția unui Plan (scenariul apocaliptic al lui Jorge, planul templierilor, secretul longitudinii, scrisoarea Preotului Ioan), susținută de paradoxala relație între realitate și semn, labirintul (abația, informația computerizată, insula, regatul) ca spațiu ideal frământărilor intelectuale, în sfârșit, căutarea, nu neapărat și găsirea, sensului existențial (Graalul mistic), ca tehnică principală de subzistență, ca operațiune hermeneutică menită să sporească îndoiala prin decriptarea misterului.**

„Sonda” narativă din care își extrage romancierul eruditele-i ficțiuni e, într-adevăr, inepuizabilă: istoria oficială oferă, din abundență, date, evenimente și figuri, legitimarea obiectivă a cărora e problematică sau chiar de-a dreptul imposibilă din cauza unei dramatice lipse de probe, iar

acolo unde acestea există, din cauza posibilelor interpretări pe care le pot avea. Urmele arhivistice îi servesc naratorului drept materie primă pe care mașinăria complicată de „producere a faptelor” o „textualizează” oferind, în acest fel, un posibil punct de vedere asupra celor întâmplate (teoria lumilor posibile, Lector în fabula), o „istorie” ce corespunde cu punctul de vedere sau cu interesul „martorului”. De remarcat că „martorul” („autorul istoriei”) din primul roman e un bătrân senilizat, cel din al doilea, un intelectual alcoolizat, în *Insula... avem de a face cu o personalitate dedublată și halucinantă*, iar în *Baudolino*, cu un „prinț al minciunii”, așa cum îl botează Niceta Coniate, cronicarul oficial (!) al curții bizantine, sau cu un „om de litere”, așa cum orgolios se autodefiniște eroul. Punerea acestor două noțiuni (minciună/literatură) sub semnul echivalenței lasă să se întrevadă o perspectivă inautentică asupra lumii, cu atât mai puțin demnă de încredere, cu cât cealaltă optică (a lui Niceta) e sprijinită de „autoritatea” arhivei. Mijloacele de investigație a statutului documentului și a interpretării sale din punctul de vedere al istoriografului și din cel al literatului, în cele di urmă, nu diferă prea mult: exhumarea, reconsiderarea, contrazicerea sau retractarea, la nevoie, a trecutului. Tocmai pentru a accentua susceptibilitatea arhivei de manipulari și abuzuri, schema romanului/romanelor o găsim descrisă de același Niceta Coniate: ”Nu există istorii fără sens. Iar eu sunt unul din aceia care știu să-l găsească și acolo unde alții nu-l văd. După care istoria devine o carte a celor vii, ca un sunet al trâmbiței care îi ridică din morminte pe cei care erau pulbere de secole... Doar că e nevoie de timp, trebuie cântărite evenimentele, înnodate, descoperite legăturile între ele, chiar și pe cele mai puțin vizibile”[1, p. 17-18].

La câțiva ani după căderea Constantinopolului, cronicarul Niceta are misiunea de a scrie istoria imperiului roman, pornind de la propriile sale amintiri și de la cele ale lui Baudolino, ca „martori” ai ultimelor zile ale Bizanțului. Dar istoriograful intuiește că nici una din cele două surse nu este de încredere: mărturia documentară trebuie să fie selectivă în relație cu evenimentul real („într-o mare istorie pot fi alterate unele mici adevăruri pentru ca să rezulte adevăruri mai mari”(p. 525)), iar relatarea lui Baudolino e afectată de susceptibilitatea minciunii („tot ceea ce știu am aflat de la el, după cum de la el am aflat că era un mincinos”(p. 525)). Pentru a semnala cititorului statutul fictiv al reprezentării date, Eco îl reanimă pe orbul Jorge din *Numele Trandafirului*, travestindu-l în figura magului Pafnutie, alchimist și inventator de mașini „diabolice”, căruia împăratul Andronoco a făcut să i se smulgă ochii. Contrapusă vederii, orbirea are, în mod deliberat, sarcina de a submina validitatea conceptului de documentare obiectivă, rezervând intuiției, fanteziei, fabulației și mitului rolul ficționalizator de umplere a golurilor. Prezentul acțiunii trăite de Baudolino e la fel de confuz și nestructurat ca și prezentul povestirii ascultate de Niceta, un plus de cunoaștere în această experiență fragmentară nu-l aduce decât personajul exterior istoriei, orbul Pafnutie care deduce sau ghicește trecutul absent din probe circumstanțiale, dezvăluindu-i lui Baudolino misterul morții împăratului Frederic Barbarossa.

Așadar, istoria nu ne învață ce și cum a fost trecutul, ci doar cine și cum a fabulat asupra lui. Actul interpretării și al narațiunii constituie „faptele” (de unde și obsesia lui Baudolino pentru auto-autentificarea prin scris), selectarea evenimentelor pentru a fi transformate în potențiale fapte istorice ținând de niște priorități disputate de ceva vreme încoace între istorici și romancieri. Ultimele fraze din *Baudolino* se referă anume la această problemă: ”Era o frumoasă istorie. Păcat că nimeni nu va ajunge să o cunoască.”/ ”Nu te crede unicul autor de istorii din această lume. Mai devreme sau mai târziu, cineva, mult mai mincinos decât Baudolino, o va povesti.”(p. 526).

Pură ficțiune istoriografică postmodernă, acest roman înglobează toate clișeele romanului istoric realist, concentrându-se, pe de o parte, asupra modului în care intertextele istoriei (documente, hărți, jurnale de călătorie, mărturii scrise, etc.) sunt încorporate într-un context declarat ficțional, iar pe de alta, asupra felului în care oralitatea, credințele și superstițiile populare, dar adesea și interesele mercantile, au generat o bună parte din acele intertextele istorice.

Baudolino este un roman despre istoria Evului Mediu, despre toată barbaria și „marea ei de poezie”(V. Hugo), dar în primul rând, este un roman despre parodie, despre felul în care ironia, cu mijloacele ei specifice, scoate prin rezervele de imagini ale trecutului, recunoscându-le valoarea, în mod paradoxal, tocmai prin parodiarea lor. O serie de elemente ale toposului medieval sunt filtrate prin ludicul jucăuș al scriitorului postmodern: poezia truverilor și a trubadurilor, seduși de contururile aproape mistice ale unei creaturi ideale și intangibile; cântecele de gestă, născute din elanul primelor cruciade; transformarea legendelor în elaborări epice, cu nelipsite cantilene ce premerg acțiunii poemului; „romanele antice”, intrate în favorurile aristocrației timpului; chemarea sau vocația „conților Graalului”, cu tot noianul de literatură apărut în consecință, în sfârșit, fablieaux-urile, „epopeile zoomorfe”, scrierile moralizatoare și farsele teatrului popular. Ce s-a sustras, din toată această varietate a literaturii medievale, mecanismului de bagatelizare pus în funcțiune de scriitorul postmodern? Aproape nimic. Numai acest aspect al romanului, ce contestă presupuzițiile noastre îndelungat umaniste referitoare la originalitatea și unicitatea artistică, ar putea servi drept hrană pentru o armată întreagă de cercetători și critici literari.

În primul rând, e ușor de dedus, și Eco ne-o confirmă, compoziția deliberat burlescă a romanului: Baudolino este un soi de Batrahomiomahie, o epopee „pe dos”, în care un erou picaresc repetă drumul inițiativ al cavalerilor medievali. Acțiunile travestitului Roland, animate, în spiritul timpului, de principiile onoarei, de eroismul și lupta cu infidelii, de gustul aventurilor extravagante și a voiajurilor în țări feerice, se aglutinează, iarăși în spiritul timpului, într-o „Gesta Baudolini”. De amintit că, din latină, gesta înseamnă „acțiune”, prezența unui verb („Baudolino face...”, „Baudolino construiește...”, „Baudolino salvează...”, etc.) în formularea fiecăruia dintre capitolele romanului inversează parodic sensul guerier al cântecelor de gestă, căci eroului nostru îi repugnă gustul sângelui și sunetul lăncilor încrucișate. El este un „om de litere”, cum am mai spus, și construcțiile sale mentale specifice se alimentează din tablourile miraculoase ale aventurilor „romanești” ce constituiau delicia aristocraților, iată de ce, „Baudoliniada” sa, redusă în „fapte de vitejie”, își completează episoadele cu scene miraculoase din „literatura curtenească”. Baudolino învată a citi de pe o carte a unui călugăr eremit (școlile episcopale și cele monastice formează un public atras de operele latinilor), iar stagiul intelectual îl urmează în atmosfera mondenă a Sorbonei, unde deja pe la începutul secolului al XII-lea circulau așa-zisele „romane antice”, și nu e de mirare că imaginația sa e populată de unicorni, driade, ciclopi, eunuci, pigmei, camiloparzi, oameni săltând pe un singur picior și castele fermecate. Pentru a deconspira substratul intertextual al acestor viziuni fantastice vom spune că, în jurul anului 1150 („Gesta Baudolini” datează din 1155), este rescris în versuri și pus în circulație Romanul lui Alexandru, în care un loc privilegiat îl ocupă minunile incitante ale îndepărtatelor țări orientale: ciclopi, unigambi, oameni-câini și oameni fără cap, - monștri exotici ce au persistat în cosmografiile occidentale până spre secolul al XVI-lea. Cartea Minunilor (Livre des Merveilles, sec. XII), înzestrată cu un șir de miniaturi la aceeași temă, era considerată de aristocrații curților europene un fel de „beau usage” obligatoriu. Harta lumii (p. 81), desenată de Abdul, prietenul sarazin al lui Baudolino (nu întâmplător, căci în timpurile acelea, arabii erau mult mai iscusiți în materie de geografie decât europenii), pentru a localiza spațial regatul Preotului Ioan, este și ea o construcție ideologică tipic medievală. Pictura ce prefătează o Carte a Psalmilor din secolul al XII-lea denotă aceeași viziune cosmologică asupra lumii: un amestec de elemente biblice și cunoștințe geografice moștenite de la antichitatea greco-latină, în care Estul este situat în partea de sus și simbolizat prin figura lui Iisus și imaginea Grădinii Edenului, în timp ce Nord – Estul e separat prin zidul de netrecut al lui Alexandru cel Mare ce ținea la distanță hoardele lui Gog și Magog, forța întunecată a păgânilor și a anticriștilor care rămâneau a fi o amenințare permanentă la adresa lumii creștine.

Nici Regatul Preotului Ioan nu este o construcție smulsă din contextul ei istoric original, dimpotrivă, printr-un dublu proces de instalare și ironizare, naratorul postmodern ne atrage atenția asupra faptului că suntem în mod inevitabil separați astăzi de acel trecut. Legenda Preotului Ioan, rege și sacerdot al unei împărății creștine situate undeva la granițele cu lumea islamică, a persistat în Europa medievală mai bine de 300 de ani, excitând imaginația navigatorilor și a corsarilor care și-au îndreptat căutările spre coastele Africii, în Asia Centrală, în India și în Etiopia. Însuși Marco Polo cade în plasele acestei legende, rezultatul aventurilor venețianului în îndepărtatul teritoriu stăpânit



de Kublai Han fiind una dintre cele mai mari descoperiri din istorie. Jurnalul său de călătorie revela scepticei Europe o lume total nouă și o civilizație puternic dezvoltată, inimaginabilele bogății ale Cathay-ului fiind descrise și în *Livre des Merveilles*, care și este, după toate probabilitățile, sursa de inspirație a lui Baudolino și a coechipierilor săi atunci când îi „construiesc” Preotului un palat: ”Palatul e situat pe un munte și muntele acela e din onix făcut, iar vârful e atât de șlefuit încât lucește ca o lună. Templul e rotund, are o cupolă de aur și tot din aur sunt pereții, încrustați cu nestemate de un roșu atât de strălucitor încât iarna emană căldură, iar vara răcoare. Tavanul e încrustat cu safire, care reprezintă cerul, și carbonic, care reprezintă stelele. Un soare de aur și o lună de argint, iată mașinile ce străbat bolta cerească, și păsări mecanice cântă zilnic, în timp ce în fiecare dintre cele patru colțuri câte un înger din bronz aurit le acompaniază cu trâmbițele lor. Palatul se ridică de-asupra unei fântâni ascunse, în care câteva perechi de cai mișcă o piatră rotundă, făcând-o să se învârtă în funcție de schimbarea anotimpurilor, astfel încât aceasta devine o imagine a cosmosului. Sub o podea de cristal înnoată pești și fabuloase creaturi marine”(p. 136-137). Parodierea unor texte ce aveau valoare de document în perioada Evului Mediu, ne amintește că aceste lucrări, în pofida înrădăcinării lor în realitatea documentară, sunt, totuși, forme create, cu o perspectivă particulară care le transformă.

De o savoare narativă deosebită este descrierea expediției lui Baudolino în fantomaticul regat al Presbiterului. La modul ironic, ea funcționează ca un fel de colaj din textualizări ale realității concrete, o aglomerare programatică de detalii de ordin topografic, etnografic și politic evidențiind falsificarea realității reprezentate. Indicii informaționali trimit la misiunile diplomatice întreprinse de monahii franciscani Giovanni de Piano Carpini (1246) și Wilhelm von Rubruk (1252) ce aveau în obiectiv semnarea unui pact de pace și bună înțelegere cu hoardele mongole. Itinerarul ambilor călugări trece prin nesfârșitele șesuri dintre Volga și lacul Aral, traversează Sârdaria, partea nordică a lanțului de munți Tien-Schan, îndreptându-se spre aproape necunoscuta Zungaria, în apropierea căreia se afla reședința hanului mongolilor. Reprezentarea, nu tocmai „fotografică,” a aceluia spațiu a fost descrisă în *Călătoria în împărăția mongolilor* (1254), al cărui „certificat de prezență” îl găsim parodiat în romanul lui Eco. După un an de pelerinaj (chiar dacă proiectate într-un spațiu și timp mitologic, detaliile acelei călătorii sunt tributare misiunilor sus-amintiți), Baudolino și însoțitorii săi ajung în presupusa capitală a regatului mitic și, pe lângă numeroasele animale ciudate pe care le întâlnesc („exact cum era scris în cărți”, exclamă unul dintre ei (p. 380)), ce nu erau altceva decât cămile și pantere îmblânzite, un derizoriu spectacol al sărăciei frustrează economia lor de reprezentări prefabricate: „De fapt, fără străzi și fără piețe, întreg orașul acela era un imens bazar, în orice spațiu liber era desfășurat un cort, înălțată o tarabă, așternut un covor pe pământ, pusă orizontal o tablă pe două pietre. Și se vedeau expoziții de fructe, bucăți de carne (privilegiată părea cea de camilopard), covoare țesute din toate culorile curcubeului, haine, cuțite de obsidian negru, securi din piatră, cupe de lut, mărgelile din oase ori din mici pietricele roșii și galbene, căciuli de formele cele mai stranii, șaluri, cuverturi, cutii cioplite în lemn, instrumente de lucrat câmpul, mingi și păpuși din cârpe pentru copii, apoi amfore pline cu lichide de culoarea azurului, a ambrei, rozei și a lămâiului, și vase pline cu piper”(p. 378-379). O decepție asemănătoare încercase și Wilhelm von Rubruk pe care capitala mongolilor îl impresionează puțin, iar Karakorumul, palatul hanului, nu i se pare comparabil nici cu o suburbie a Parisului cum ar fi Saint-Denis.

Dizolvarea istoriei în grotesc, explicabilă prin prezența unor angoase fundamentale în conștiința umană reieșite din necunoașterea acesteia, este o sursă generatoare de comic și ilaritate la Umberto Eco. Baudolino denunță falsitatea „faptului” general acceptat că Roma este orașul tuturor minunilor pământești printr-o suită de replici generate de o sănătoasă verbozitate populară, ce a produs și a pus în circulație o bună parte din acele „mereviglia”: „... am văzut numai turme de oi printre ruini antice, iar sub portice am văzut țărani ce vorbeau în limba iudeilor și vindeau pește, dar minunății n-am văzut nici una, poate doar statuia pe cal din Campidoglio, dar nici aceea nu mi s-a părut vreo mare scofală. Și totuși, când m-am întors și am fost întrebat despre cele văzute, ce le puteam spune, că la Roma nu există decât oi printre ruine și ruine printre oi? Nu m-ar fi crezut. Și astfel, povesteam minunile despre care auzisem de la alții, mai adăugând și eu câte una... În toți acești ani am auzit fără conținere fabulându-se despre minunile Romei în Germania, în Burgundia, până chiar și aici, doar pentru că am vorbit eu despre ele”(p. 41-42).

Intențiile parodice ale scriitorului sunt evidente. Într-o lume fărâmițată de carențele necunoașterii, grotescul justifică eșecul accesului nostru „direct” la trecut, anihilând această responsabilitate a înfrângerii prin crearea unor substituiți textualizați ai evenimentului brut. U. Eco realizează în Baudolino o subtilă alternanță între faptul real și faptul imaginar, analizând acest fin proces dialectic de „investire” a obiectului, explicând cum, prin proiectarea dorinței, oamenii îi conferă obiectului o dublă existență, reală și imaginară. În această epopee erioamică postmodernă, toate marile vestigii ale creștinătății se „pricopsesc” cu o „istorie” a provenienței lor, scrupule

religioase seculare și cele ideologice dizolvându-se într-un flux cotidian al flecărelii. Bunăoară, receptat doar prin simbolul căutării absolutului, mitul Graalului devine la Umberto Eco o simplă cană de lemn din care părintele natural al lui Baudolino sorbea turburelul: "Văzu aruncată la pământ cana părintelui său și o ridicase ca pe o prețioasă relicvă. O spălă bine, ca să nu aducă a vin pentru că, își zicea, dacă într-o zi s-ar fi spus că acela era Graalul, cu tot timpul ce se scursese de la Ultima Cină, n-ar fi trebuit să mai miroase și a altceva decât poate a niște arome pe care, crezând că aceea era Adevărata Cupă, cu toții ar fi trebuit să le simtă"(p. 282). Giugliul din Milano nu e altceva decât un cearșaf în care murise învelit un lepros, iar legenda celor Trei Magi, sarcofagul cu osemintele cărora reprezintă una dintre principalele atracții ale turiștilor ce vizitează Domul din Köln, este de o dubioasă origine, consacrarea lor pentru eternitate datorându-se unor concrete interese politice.

Fără îndoială, mecanismul structural fundamental al ultimului roman al lui Umberto Eco, felul în care a fost făcut, păstrează în economia sa o inepuizabilă varietate de procedee și de coduri stilistice, o imensă suită de alegorii și parabole deschise, dar mai ales, un luxuriant spectacol intertextual care, însă, rămân inabordabile pentru scopul, restrâns, pe care ni l-am propus în cadrul prezentului articol. Vom spune numai că acest roman rezolvă problema cunoașterii trecutului în favoarea ficțiunii postmoderne, sfatul de „meseriaș al scrisului” pe care i-l dă cronicarul Ottone lui Baudolino, când acesta se decide să fie „om de litere”, fiind un argument pentru interpretarea rezervată câmpului privilegiat al literaturii: "Dacă vrei să devii om de litere și să scrii poate istorii într-o zi, trebuie să și minți, să inventezi istorii, altfel Istoria ta va deveni monotonă. Dar va trebui să o faci cu moderare. Lumea condamnă mincinoșii care nu fac altceva decât să mintă, chiar dacă-i vorba de lucrurile cele mai neînsemnate, dar slăvește poeții care mint numai când e vorba despre lucruri mari" (p. 48).

#### **Referințe bibliografice:**

1. Aici și în continuare, traducerea citatelor din *Baudolino*, Ed. Bompiani, Milano, 2000 aparține autorului articolului.

### **Ecaterina Crecicovschi      Reconcilierea imaginarii și senzorialului în *The Blessed Damozel* de R. G. Rossetti**

Reprezentând expresia unei doctrine mai coerente decât în cazul majorității grupărilor literare și artistice din epoca victoriană, pre-rafaelismul ocupă un loc aparte în evoluția literaturii engleze. Termenul pre-rafaelit, care se referă atât la artă cât și la literatură, își are originea în Frăția Pre-Rafaelită, o grupare influentă de pictori, poeți și critici, care au redescoperit arta mării sincerități și, la îndemnul ei, au hotărât să se dedice unei creații care să conțină cele mai înalte valori morale și înțeleșurile cele mai cuprinzătoare ale naturii. Specificul pre-rafaelismului ca mișcare constă în aceea că reprezentanții ei combinau simultan poezia, pictura și critica literară. Dacă romanticii englezi de la hotarul secolelor XVIII - XIX doar au aspirat la o sinteză a artelor, pre-rafaeliții au realizat o asemenea sinteză, crezând cu fermitate că omul este înzestrat de la natură, acest *talent dublu* sau *multilateral* [1, p. 161] urmând să fie dezvoltat în mai multe domenii ale activității artistice.

Deși numărul celor care au aderat la mișcarea pre-rafaelită este mare (William Holman Hunt, John Everett Milais, William Michael Rossetti, Christina Rossetti, James Collinson, Thomas Woolner, Edward Burne), semnificative rămân creațiile poetice ale lui Dante Gabriel Rossetti, William Morris și Algernon Charles Swinburne.

Figura centrală a mișcării pre-rafaelite, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), a avut un rol însemnat nu numai în interiorul mișcării pre-rafaelite, ci și în întreaga poezie engleză a secolului; deopotrivă tablourile și versurile sale prevesteau nașterea unei noi estetici, modernizarea unei viziuni prea îndelung preocupată de realizarea echilibrului moral. Pasiunea lui pentru frumusețe, pentru puritate i-au conferit teoriilor lui artistice o forță ce îi va impresiona chiar și pe cei mai înverșunați inamici.

D. G. Rossetti a adus în pictură simboluri și tablouri din creațiile literare, iar în poezie – principiile picturii, intenția sa fiind realizarea unei sinteze a artelor. Ideea interacțiunii picturii și a poeziei relevă, de fapt, crezul pre-rafaeliților. După părerea lui Rossetti, toți “*frații pre-rafaeliți*” trebuiau să fie poeți și pictori. Totuși, Rossetti era, în primul rând, poet, pictura sa având drept scop valorificarea motivelor literare: “*Consider că sînt poet, în primul rând, iar aptitudinile mele poetice, în general, determină prețiozitatea tablourilor mele, și, deși doar pictura mi-a oferit surse de existență în viață, mi-am dedicat talentul poeziei*” [2, p. 271]. Mai mult chiar, prin picturile sale, Rossetti a încercat să însușească “*sentimente poetice*”, exact ca în cazul citirii unei poezii, iar poezia sa exercită asupra receptorului o influență asemănătoare picturii.

Ca poet, Rossetti reprezintă o continuitate între romantism și post-romantism, mai ales între Coleridge, Shelley, Keats și Browning, care, alături de poeții medievali italieni și englezi, l-au influențat puternic, inclusiv prin respectul pentru formă. Deși se poate vorbi despre evoluția poetului de la realism (prezent în primele poezii, publicate în *The Germ*) la simbolism, întreaga sa operă este o ilustrare a principiilor în care a crezut: “*Poezii*” (*Poems*, 1876), “*Casa vieții*” (*House of Life*, 1881), o culegere de sonete etc.

Talentul său dublu a dat naștere unei arte într-adevăr originale și unui simbolism complicat. Rossetti a scris sonete nu numai pentru propriile picturi, ci și pentru picturile lui Leonardo, Boticelli, Giorgione, care dezvăluiau, de fapt, dorința lui de a descifra sensul ascuns al picturilor lor. În timp ce propriile sale picturi combină extazul unui pre-rafaelit cu evocarea pasiunii și plăcerii pământești, culoarea îmbogățește simbolismul artei sale. În toate formele artei, Rossetti discerne carnalul penetrat de spirit, iar imaginarul și senzorialul erau reconciliate într-un efort de a percepe adevărul, de a înțelege atât valorile spirituale cât și pe cele materiale. Al. Ch. Swinburne a apreciat astfel coeziunea acestor două elemente în concepția artistică a lui Rossetti: “*Pentru el voința și instinctul nu sînt două forțe, ci un tot întreg*” [3, p. 190].

Pe de altă parte, poezia lui D. G. Rossetti este întrepătrunsă de un misticism exprimat prin intermediul simbolurilor. Dar misticismul lui nu avea forma unei exaltări spirituale căreia i se subordonează frumusețea pământească, ci, mai degrabă, perceperea unei calități sublime nedefinite, care conferă farmec frumuseții pământești, oferind, astfel, o privire fugară lucrurilor distante și de neatins. În această privință, poetul se apropie foarte mult de Keats, a cărui perfecțiune a formei și culorii Rossetti a valorificat-o la maximum.

Atitudinea poetului pre-rafaelit, așa cum urmează din cele expuse, e extatică, pasiunea e sublimată în exaltare spirituală. Dar atmosfera ce învăluie emoțiile artistului e calmă tocmai pentru că ele sunt profunde și pentru că poetul le cenzurează sever: “*Nimic nu le trădează intensitatea, în afara câte unui artificiu verbal ocazional, a câte unui accent, a unei modificări de ton care îmbibă cu semnificații multiple chiar și expresia cea mai simplă*” [4, p. 1173]. Aceste trăsături generale se însoțesc cu o lucidă putere de concentrare, capabilă să dea relief unei înfățișări întâmplătoare a realității. Și pentru că aceste înfățișări sunt aproape de fiecare dată specifice, forța de a le pătrunde

înțelesurile, când sunt privite de aproape, minuțiozitatea descrierii evocă în poezia lui Rossetti elevația spirituală a realismului din pictura înaintașilor lui Rafael. Ca și la ei, intensitatea nu e exprimată direct, ci prin mijlocirea unor semne exterioare care impun o meditație gravă.

“Slăvita doamnă” (*The Blessed Damozel*), unul dintre cele mai influente poeme ale lui Rossetti, care exprimă, de fapt, concepția artistică a poetului, a fost publicat în revista *The Germ* în 1850. Poemul a fost revăzut pentru publicare în *The Oxford and Cambridge Magazine* în 1856 și înainte de apariția volumului *Poezii* (*Poems*, 1870). După treizeci de ani de la prima apariție a poemului, Rossetti a mărturisit că a scris *The Blessed Damozel* ca pe o continuare a poemului *Corbul* (*The Raven*, 1845) de Edgar Allan Poe: “Văzând că Poe a scris tot ce-a fost posibil despre tristețea îndrăgostitului pe pământ, mi-am propus să inversez condițiile și am exprimat dorința arzătoare a îndrăgostitului în ceruri”. Se pare, de asemenea, că Rossetti urmează vestita afirmație a lui Poe “că moartea unei femei frumoase este, incontestabil, subiectul cel mai poetic din lume”.

**Poemul reprezintă viziunea eului liric, deși în ultima strofă el pare să perceapă fizic, atât speranța reunii: “Cum plânge-am auzit”, cât și drama despărțirii: “Surâsu-i l-am văzut” [5, p. 133].**

Scena este, însă, cea a unei fecioare, din ceruri, “*una din coristele Domnului*”, care se apleacă și privește – la o mare distanță și diferență de timp – lumea de jos, care este doar o iluzie, plângând și rugându-se pentru unirea cu iubitul său (dorința romantică), așa încât dragostea lor ar fi completă în ceruri, locul unde îndrăgostiții se întâlnesc, dar unde ar putea să-și piardă, eventual, individualitatea. *Slăvita doamnă desfăcu / A cerului perdele; / Îi erau ochii limpezi, mari / Ca apa din vâlcele; / Trei crini avea în mâna ei / Și-n păru-i șapte stele. / De flori ne-mpodobit, veșmântul / Ea îl purta descins; / Un alb măceș dat de Maria / Și părul ei bălan ca grâul / Se revărsa aprins. [...] / ‘Și pentru el și mine-atâta / Voi cere Celui-Sfânt: / În dragoste să viețuim / Ca altă dată pe pământ – / Atunci, puțin, acum – de-a, pururi, / Căci draga lui eu sânt’* [5, p. 128-132].

Descrierea fecioarei divine, atât în poem cât și în pictura realizată după 27 ani de la scrierea poemului, este într-adevăr copleșitoare, deși s-ar părea că perfecțiunea unei asemenea imagini se datorează în mare măsură faptului că Rossetti a combinat abil interesul său pentru simbolismul medieval sacramental (trei crini, șapte stele, un trandafir alb) cu conceptul dragostei platonice ideale, pe care el și-a propus să-l valorifice în creațiile sale ulterioare împreună cu evidențierea senzualității sentimentelor umane.

Pe de altă parte, misticismul lui Rossetti apare și mai pregnant în cazul descoperirii esenței indefinibile a lucrurilor, precum și în sugerarea unor realități și năzuințe inaccesibile:

*În casa din vecii zidită / A Domnului stătea, / În tindă unde – începe spațiul / Peste genunea grea / Și soarele, din înălțime, / I se părea o stea. / Încinge tinda ca o punte / Eterul temerar; / Jos, zi și noapte se îngână / Și-și caută hotar / Pân’ spre pământul ce se-nvârte / Cu zumzet de bondar. / Ci-n preajma dânzei era pace, / Luminii curgătoare / Și-a liniștii. Pe serafimi / În zborul lor nici boare / Nu-i abătea și nici răsnet / Din piscuri sau ponoare. / [...] Vede cum timpul, peste lumi, / Pulsează – amețitor; / Privirea-i căuta poteca / ‘N al hăului pripor; / Apoi vorbi, cântând cum cântă / Planetele în cor. / Sfințise, luna ghemuită / Plutea peste genună / Ca fulgul; și tăcerea oarbă / Căta să și-o supună / Cu-un glas ca-al sferelor cerești / Când cântă împreună* [5, p. 128-130].

În același timp, elementele de vrajă și misticism sunt controlate de precizia descrierilor și veridicitatea detaliului. Unele voci critice, printre care Ifor Evans, au salutat contrastul mistic-material, considerându-l plăcut și surprinzător: “*Când nimbu-i va încinge fruntea / Și-o fi în dalb*

veșmânt, / Am să-i arăt ale luminii / Izvoare câte sînt / Și ca-ntr-un râu ne vom scălda / În văzul Celui – Sfânt. / ‘Vom sta lângă altarul tainic / A Cărui flăcărui / Fără-ncetare sînt stărnite / De rugii nălțate Lui; / Și-a noastre s-or topi, primite, / Ca pâcle albăstrui...’ [5, p. 130]

În timp ce alte voci critice consideră că preocuparea lui Rossetti pentru detaliu contribuie la crearea unor imagini artificiale, motivând că și cadrul poemului “*casa din vecii a Domnului*”, din care fecioara nemuritoare, se pleacă “în jos”, unde “*ziua și noaptea se îngână*”, depășește forța narațiunii realiste, deoarece contrastul dintre “*casa... Domnului*” și prezentarea planetelor în timp și spațiu, procesiunea sufletelor “în zborul lor”, “*plutirea lunii peste genună*”, implică utilizarea comparației. Pe de altă parte, comparația “*pământului ce se-nvârte*” – cu un “*bondar*”, cea a sufletelor ce zboară – cu niște “*lumini curgătoare*”, precum și cea ce ține de timpul, care “*pulsează amețitor peste lumi*”, sunt într-adevăr îndrăznețe și ingenioase, ele, de fapt, reprezentând încercarea triumfătoare de a reconcilia indescriptibilul cu descriptibilul.

În strofele ce urmează, care reflectă bucuriile paradisului, detaliile sunt precizate de o claritate a semnificației și o amploare a melodiei care conferă fiecărui cuvânt o valoare vizibilă și audibilă. Dar forța și frumusețea creației poetului sunt întotdeauna la înălțime, nu doar din cauza că fiind extaziat, a reprezentat o clipă din paradis pentru a elogia dragostea umană, transpunând plăcerile paradisiace în termeni lumești, ci, mai degrabă, datorită caracterului sublim al viziunilor care sfidează descrierea directă: *Noi doi, grăi, vom cerceta / Dumbrăvile Măriei / Și-a ei cinci serve-al căror nume / Sînt cinci mari simfonii: / Cecilia, Gertrude, Magdalena, / Marg’ret și Rosalie. / [...]* *De s-o sfi și o să tacă, / Eu fața-mi o s-o-înclin / Spre-a lui, de dragoste vorbindu-I / Nesficios, deplin, / Și sfânta-mi voi ierta mândria / Și eu am să-l alin...’* [5, p. 131-132]

**Ultimele rînduri ale poemului denotă persistența a două lumi, una imaginară, iar alta reală, deși Rossetti ține să releve interdependența acestor două lumi și nicidecum apartenența doar la una dintre ele.**

Pentru Rossetti, unica “*dovadă*” a lumii imaginare este modul în care a zugrăvit-o. *The Blessed Damozel* nu reprezintă viziunea unei lumi imaginare, ci, mai degrabă, întâlnirea a două lumi, a două tipuri de experiență, poemul relatând de fapt, formarea unei viziuni spirituale sub influența tristeții și dorinței. Drama centrală rămâne, totuși, psihologică, cititorul observând procesul mintal, prin intermediul căruia îndrăgostitul de pe pământ leagă faptele lumii reale cu ceea ce el își imaginează că sunt impresii din afară. Din aceste considerente poemul ține de interdependența percepțiilor spirituale și a celor realiste / naturaliste, idee evidențiată și prin pictarea tabloului *The Blessed Damozel*, D. G. Rossetti conferind, astfel, o formă simbolică dialecticii poemului. În una dintre versiunile pictate, Rossetti împarte tabloul în două, obținând două picturi separate. În partea de jos a tabloului, îndrăgostitul, viu, privește spre imaginea mai mare a iubitei sale decedate, care parcă ar fi “*înramată*” deasupra capului său, utilizarea dipictului, având o funcție dramatică, ea reamintindu-ne că Rossetti și-a propus de la bun început explorarea legăturii dintre imaginație și realitate prin intermediul artei sale, printr-o formă simbolică, caracteristică atât poeziei cât și picturii sale.

#### Referințe bibliografice:

1. Grigorescu D. *Introducere în literatura comparată. Teorie*, București, 1991.

6. Аникин Г. В. *Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века*, Москва, 1986.
7. Galea I. *Victorianism and Literature* , Cluj-Napoca, 1996.
8. Legouis E.; Cazamian L. *History of English Literature* , London, 1971.
9. *Antologie de poezie engleză de la începuturi până azi*, V. 3, București, 1983.

disocieri

**Alexandru Burlacu    Despre protocroniști și sincroniști  
basarabeni**

Volumul *Spiritus loci. Variațiuni pe o temă* de Alina Ciobanu-Tofan apărut la editura *Gunivas* 2001, 208 pagini, în condiții poligrafice bune, cu o copertă originală de Anatolie Tomoianu ne reține atenția prin două capitole: I. *Presa literară din anii '30. Variațiuni pe o temă* și II conotație geopolitică, puțin zis, ambiguă. Iată de ce actualitatea problemei . *Spiritus loci. Protocronism și sincronism*.

Studiul are un motto din Adrian Marino: „Centrul – trebuie repetat mereu – este de fapt peste tot și nicăieri”. Este și ideea globală în reconsiderarea fundamentală a *imago mundi* în literatura română care este “una și indivizibilă”(G. Călinescu). În acest sens conceptul de *spiritus loci* își are

conotațiile sale noi nu numai în contextul disputelor din perspectiva globalizării, dar și mai cu seamă a guvernării actuale din R. M., foarte ambiguă în determinarea identității naționale.

Epoca interbelică este examinată, în ultimul timp, sub diverse unghiuri. Incursiunile în trecutul literar al Basarabiei a atins un alt nivel de investigație, critica este mai mult preocupată de aspecte teoretice, decât de cele ale descoperirilor arhivistice. Aceasta ne o demonstrează și subcapitolele din compartimentul doi, partea cea mai substanțială a studiului, în care A.C.-T. dă o sinteză cu viziuni exegetice noi.

S-ar părea că la mari descoperiri nu te poți aștepta. După valorificările lui I. Colesnic, V. Badiu, S. Pânzaru, V. Bâtcă, D. Apetri, Gh. Gheorghiu ș.a., după *Istoria...* lui Cimpoi care a făcut ordine în valorile de aici este foarte dificil să încerci a demonstra careva teze și sinteze noi. Și totuși. Vine o nouă generație de literați cu viziuni exegetice inedite. Printre aceștia se remarcă Petru Negură cu o perspectivă sociologică insolită, Eleonora Hotineanu cu analiza arhetipală a topoilor liricii basarabene din perioada interbelică și Alina Ciobanu - Tofan cu sinteza exhaustivă, îndrăzneată și originală a unei dintre cele mai spinoase și sistematic uitate probleme, din care unii titirezi super-patrioți fac divagații geopolitice. Este vorba de regionalismul congenital a unei *literaturi rizomice* (conceptul lui Cimpoi) pentru care mereu, se zice, că încă nu i-a sosit timpul. Escamotările regionalismului cultural astăzi sunt mai periculoase chiar decât moldovenismul neo-primitiv și agresiv.

Alina Ciobanu - Tofan și-a asumat o sarcină de o actualitate stringentă. De altfel, ea este cea care a inițiat, lucru deloc negliabil pentru un tânăr critic, o discuție continuată la un simpozion internațional ce a avut loc, acum un an, la Academia de Științe. *Spiritus loci* e rodul unei munci de mai mulți ani, apărut după *Scriitori de la „Viața Basarabiei”* și *Constantin Stere. Singur împotriva tuturor*. Autoarea s-a grăbit încet, dar sigur, a trecut peste o lucrare cu care și-a luat doctoratul – *Revista „Viața Basarabiei” în contextul literar al anilor 30* și ne-a dat o sinteză remarcabilă prin unghiurile noi de abordare.

Subiectul despre Margine și Centru, propus spre examinare de Alina Ciobanu - Tofan, este relevant nu numai pentru anii '30-'40, ci și pentru optzeciștii și nouăzeciștii noștri obsedați de imperative sincroniste. *Ori ne sincronizăm, ori murim!* E o lozincă mai veche nu numai pentru basarabeni. Disputele dintre *tradiționaliști* și *moderniști*, dintre *sincroniști* și *protocroniști* s-au acutizat grav în perioadele de răscruce ale literaturii noastre. Iată de ce în perioada interbelică această polemică, centrată pe fenomenul *formelor fără fond*, e susținută masiv, pe de o parte, de Nicolae Iorga și, pe de altă parte, de Eugen Lovinescu.

Anume anii '30-'40 au constituit pentru literatura română din Basarabia perioada de febrile căutări în afirmarea spiritului național. După lunga perioadă de depeizare, pe ruinele celor 106 ani de închisoare țaristă, literatura de aici, în momentele ei esențiale și în tendința sa fundamentală, promovează autohtonismul, o direcție definitorie în expresia protocronistă a celui *spiritus loci*, prin care se vroia a se da scrisului de aici o valoare universală. Până la urma urmei, aceste *ambiții* n-au fost susținute cu eforturi pe potriva idealurilor propagate.

Desigur, acest *spiritus loci* nu este un apanaj doar al protocroniștilor sau al sincroniștilor. Cel puțin, despre aceasta vrea să ne convingă A. C.-T. În plus, ne-au lipsit talente viguroase, nu am posedat o limbă literară elevată și rafinată, nu am cunoscut pe marii înaintași. Am fost remarcabili prin lipsa unei capacități de expresie pe potriva idealilor declarate. Nici timp nu am avut. În pofida intemperiilor, aici au izbucnit nenumărate energii creatoare. La aceasta a contribuit presa literară din

ținut, care în anii '30, așa cum demonstrează A. C.-T., a mers pe linia regionalismului cultural, cu finalități bine stabilite, între care se remarcă: ridicarea nivelului spiritual al ținutului și afirmarea *caracterelor băștinașe*, a condeierilor de origine basarabeană. Procesul a decurs anevoios, cu multe animozități. Chiar fondarea Societății Scriitorilor Români din Basarabia, despre care N. Costenco peste timp avea să mărturisească, în *Povestea Vulturului*, că aceasta a fost „o mare societate de mici scribi provinciali fără culoare, la care Bucureștiul se uita ca la o caricatură...” [p. 27], s-a instituit și ca o expresie a regionalismului basarabean, manifestat în toate formele de existență. Despre aceste forme, în lumini și umbre, scrie Alina Ciobanu-Tofan în configurarea climatului literar din anii '30. De fapt toate *manifestele* și *ideologiile* literare au fost, cum afirmă cercetătoarea, variațiuni pe aceeași temă, reductibile la maiorescienele *forme fără fond*. Polemica a fost reluată în critica și publicistica basarabeană din anii '30 cu o deosebită intensitate și amploare. Chiar și resurecția ideii de specific național are la temelie fenomenul *formelor fără fond* reeditat în anii '30, care pentru Basarabia mai era agravat și de moștenirea formelor străine, rusești.

*Viața Basarabiei*, *Cuget moldovenesc*, *Bugeacul*, *Poetul*, *Itinerar* au afirmat direcția autohtonistă a literaturii de aici. Revista *Pagini basarabene* (1937), care cultiva o literatură elitistă, n-a putut supraviețui, a sucombat după un an de existență. Despre politica revistelor din ținut, despre problemele litigioase ale promovării spiritului local A. C.-T. știe să integreze tendințele locale în contextul celor din centru. Autoarea apelează la opiniile lui Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Nae Ionescu, Garabet Ibrălianu, Nicolae Iorga, C. Rădulescu Motru, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Al. Philippide. Mai mult decât atât, tendințele conservatoare din viața spiritual românească sunt tratate în contextul european. A. C.-T. vrea să demonstreze că se sincronizau nu numai modernității, dar și tradiționalității: „... precum în Franța literații conservatori, însuflețiți de ideile lui Charles Maurras, militau pentru o artă „sănătoasă”, ridicând în slăvi valorile sângelui și ale neamului ...”, la fel aceeași apologie o făceau N. Crainic și N. Ionescu sau într-o formă mai moderată N. Iorga sau L. Blaga. De regulă, orice fenomen e analizat într-un context mai larg, autoarea fiind preocupată de catalogarea unor tipologii ale fenomenelor spirituale. Iată de ce presa literară din Basarabia este analizată în contextul general al presei românești și al realităților europene.

Majoritatea subcapitolelor din partea a doua a studiului sunt de fapt niște profiluri literare, concepute ca schițe de micromonografii. Cu excepția unui subcapitol - „Gheorghe V. Madan: un *homo folcloricus*” - care, în opinia noastră, nu spune mare lucru și repetă în fond niște adevăruri general acceptate, schițele de micromonografii pun în lumină o concepție bine articulată despre protocroniștii și sincroniștii anilor 30. Remarcabile sunt profilurile despre Constantin Stere și Leon Donici.

În romanul lui C. Stere *În preajma revoluției* explorarea autobiograficului are loc într-o manieră tipică Bildungsromanului. Autoarea insistă asupra unei analize inedite prin prisma cronotopului. Astfel *cronotopul casei* identificat cu „originile temporale și spațiale ale eroului, universul copilăriei, relația cu părinții etc.” se relevă ca dominant în volumele *Smaragda Theodorovna* și *Copilăria și adolescența lui Vanea Răutu*, în *Lutul* având o valoare preponderent referențială. *Cronotopul orașului*, ca univers specific unor experiențe de viață, dar și ca posibil fundament pentru un nou cronotop al casei este concretizat mai întâi în volumul doi, servind drept fundal al creșterii și formării în spirit revoluționar a eroului. În *Ciubăreștii*, consideră criticul, *cronotopul orașului* este edificat prin construirea unui spațiu ficțional specific ce sintetizează „particularitățile” a trei orașe reale: Iașii, Ploeștii și Bucureștii.



*Cronotopul drumului* pregnant în volumele *Lutul, Hotarul și Nostalgii* are o valoare formativă majoră. *Cronotopul existențial* redus la multitudinea și diversitatea perspectivei existenței și evoluției eroului, este, după A. C.-T., axa organizării tematice, dar și a discursului narativ. Atât la nivelul conținutului, cât și la nivelul expresiei, opera lui Stere este tributară unei anumite paradigme socio-culturale. Din această perspectivă scriitura lui Stere este concepută în cadrul biograficului, dar și ca o construcție romanecă de proporții, în care „destinul Basarabiei este reconsiderat la scara unei singure personalități umane (Vanea Răutu), care urmează să ilustreze dar și să explice în plan diacronic realități sociale și culturale, atitudini și reacții, aspirații și prejudecăți aparent particulare” (p. 122).

În plan polemic este conceput și studiul *Modernitatea tragicului în proza lui Leon Donici*. Aici se nuanțează conștiința antiutopistă a autorului *Marele Archimedes*. În opinia exegetei, „antiutopia este doar un aspect al constantei tragice, cu adevărat dominante în opera scriitorului și care poate fi rezumată la „teroarea istoriei” în raport cu destinul uman singular” (p. 128). Interesante sunt observațiile cu privire la prozele *Dansul morților, Saul* și mai ales *În drum spre Emaus*.

Cât privește profilurile despre poeți. A. C.-T. e preocupată preponderent de două probleme: 1) de tipologia eului poetic, de raportul dintre eu și lume și 2) de natura limbajului poetic, de conceptele de poeticitate. Reținem aici *Ion Buzdugan: exaltarea mitului dacic; Pan. Halippa: poetica florilor de pârlăoagă; Nicolai Costenco: revolta fondului basarabean; Poezia imaginarului: Al. Robot; Magda Isanos: criza eului poetic; Vladimir Cavarnali: tentația sincronizării; Reminiscente moderniste la T. Nencev; Un simbolist întârziat, George Meniuc și Eugeniu Coșeriu, sincronistul*. Portretele despre Nicolai Costenco și George Meniuc fac mai mult decât niște studii monografice. Cel puțin, despre acești doi poeți nu s-a mai scris cu atâta exactitate, luciditate și profunzime. Autoarea vede în George Meniuc un simbolist întârziat. Aici îi dăm dreptate lui Dan Mănuță, cel care afirmă ca George Meniuc e un poet minor, da și Alinei Cioban - Tofan care, pe bună dreptate, ne atrage atenția că experiența de autohtonizare a simbolismului era cu efecte retardare.

O calitate a studiului stă în profunda cunoaștere a contextului literar. Uneori însă afirmațiile criticului sunt oarecum forțate atunci când, spre exemplu, într-un „bărbos țaran” din poezia lui N. Costenco se întrevăd afinități cu imagistica artei lui Paul Gauguin (p. 157). Studiul ar fi câștigat dacă ar fi cuprins pe „parnasienii” Petru Stati și Nicolae V. Coban sau pe reprezentanții poeziei religioase.

Volumul *Spiritus loci. Variațiuni pe o temă* vine să aprofundeze și să completeze imaginea noastră despre protocroniștii și sincroniștii basarabeni din anii '30, despre mișcarea generaționistă și alte bătălii literare, ale căror teze sunt reactualizate în prezent din alte perspective.

## Victoria Baraga Aspecte ale liricii lui Bogdan I. Pascu

Nu este doar o metaforă. Este un mod de a fi. Iar la Bogdan I. Pascu\* este chiar un principiu al artei poetice.

---

• Dintre publicațiile poetului român Bogdan I. Pascu pot fi menționate:

Să începem totuși cu modul de a fi. Ne aflăm în fața unui univers poetic ce încă ni se deschide. Un univers care se înfiripă din trăirile unui suflet ce-și topește unitatea ființei în polisemia cuvântului. Iar faptul că regăsim nu doar o singură stare de spirit, ci ipostaze ale sufletului, ne încurajează să delimităm și să clasificăm cele mai relevante game spirituale pe care le conține poezia lui Bogdan I. Pascu și care ar pune în lumină dialectică ființării poetului.

Prima condiție a acestei dialectici o vom numi *chemarea Paradisului*. Ea cuprinde sfera ideatico-afectivă și constituie ansamblul valorilor sacre către care tinde ființa poetului. Elogierea minunilor paradiziace se efectuează prin:

- *încântarea în fața frumosului*. Grația și Armonia Lumii, precum și ale ființelor din ea nu rămân doar la nivelul unor funcții auxiliare, ci sunt ridicate la rang de subiecte poetice. Drept ilustrare pot servi o bună parte din poemele “miniaturale”

- *visul purității*. Autorul repune în drepturi valorice inteligența infantilă, capabilă să trăiască în realitatea visului. Iar dimensiunea visării o intensifică prin tendința spre valențele purității

- *bucuria de a fi*. Înțelegerea rosturilor face loc bucuriei de a afla Lumea - uimitoare prin aceea că este așa cum este și misterioasă prin aparenta simplitate a elementelor constituente – și a bucuriei de a se afla în Ea, acesta fiind de fapt modul cel mai pur de a regăsi sensul primar al lucrurilor și calea relevării Creatorului Suprem. Iar bucuria jocului este o amintire proaspătă a jocului divin și o resimțire a unității universale.

A doua condiție a dialecticii ființării poetului, care cuprinde sfera existențială și reprezintă contrabalanta celei dintâi, o vom numi – “*adulmecarea exilului*”. Adică recunoașterea și acceptarea cuminte a datului, care, fără îndoială îl sfârteacă, cerându-i efortul consumului. Tributul materialității, care îi favorizează existența, îl plătește în trepte golgotice, acestea afundându-se tot mai mult în recele pământului:

- *curajul de a accepta golul și tăcerea singurătății*. E treapta dată ființelor. E coborârea în a fi om. Aici aterizează îngerii cu platfus sau cei cu aripi frânte, aici li se strecoară prin vene omenirea.

- *îndurarea cărnii și a încrâncenării* este reprezentată simbolic prin ființa lupului, care este în același timp, un echivalent al eului poetic. Flămânda fiară cu sclipiri în ochi vine din taigaua sufletului “adulmecând dezastrele din noi”, născute din limitele fizicului și a cugetului.

- *încarcerarea în “mașinăria timpului”* intensifică povara exilului înstrăinând omul atât de natura sa, cât și de cea a Lumii. Monstruozitatea mecanizării vieții, îndeosebi resimțită în spațiul citadin, care pietrifică organicul și dezarticulează zona ideatico-afectivă, constituie o altă ipostază a trăirii poetice.

Aparenta simetrie a celor două condiții contradictorii este dezmințită și depășită prin saltul evolutiv în favoarea alchimiei sufletului. Retragerea egoismului în modestie o trăsătură a firii poetului, modestia fiind nu o calitate sau un merit, ci o condiție de a supraviețui exilului – permite o viziune multiplă a lumii spre deosebire de poziția ofensivei redusă unilateral. De aceea balansând

---

“Poeme laice pentru un înger”- 1995,

“Geometria lacrimilor”-1998,

“Poemele renunțării”-1999,

“Transhumanța dorului”-1999,

“Pași prin grădinile tale”-2000,

“Oglindiri”-2001

între “Paradisul terestru” și “Ierusalimul ceresc” alege “boarea divină”; iar între ancorarea în verticalitatea rocii străbătute de rădăcinile existenței și planarea pe orizontalitatea aeriană deschisă de aripa visului, găsește un remediu salvator – *transfigurarea himei în lumină*.

Am putea distinge cele mai semnificative operații ale acestui remediu:

- *valorificarea sentimentelor* - teritoriu predilect al poeziei lui Bogdan I. Pascu. Dacă freacă inimii reprezintă un indicator al îndumnezeirii, atunci distingerea spectrelor afective alcătuiesc o imagine a sufletului însetat de iubire, care o recunoaște în diferitele forme ale înfățișării. Urmărind aureola îndumnezeirii dincolo de consistența materială a lucrurilor, poetul ajunge la o splendidă formulă: “transhumanța dorului”. Astfel, traversarea timpului și a spațiului devine o condiție a redobândirii libertății sufletului. Lucrarea dorului este chemarea sufletului spre regăsirea Iubirii divine, pe care toate s-au clădit, spre împlinirea iubirii pământești, adică a Dragostei, spre ființa lucrurilor și chiar cea a sentimentelor, astfel încât “mi-e dor de dorul ce-o să vină” nu este un joc de cuvinte, ci o formulare plastică a unei stări. Însuflețirea și chiar personificarea spectrelor afective aduc în poezia lui Bogdan I. Pascu alintarea Dorului, cântarea Dragostei și închinarea Iubirii

- *germinarea speranțelor*, care decurge din forța iubirii și alături de ea umple viața cotidiană cu lumina jovială a visului. Fără a fi o constantă, flacăra speranței regenerează chiar din speranța de a găsi o speranță, alături de alte soluții mai avantajoase, bunăoară , reabilitarea unei imagini-credințe prin transferarea acesteia în plan ideatic: “Am crezut că vrăbiile nu mor niciodată”. Cu bunătate și iubire poetul aruncă punți salvatoare peste abisul disperării și dezolării păstrând lumina din visurile deja stinse și întrezărind scelipirea celor încă nenăscute.

- *îmblânzirea cuvintelor*. Apropiindu-se de cuvânt cu dragoste și îndemânare, poetul găsește în acesta locul contopirii armonioase a sunetului, a gândului și a spiritului, resimțirea melodiei acestora deschizându-i calea spre savuroase jocuri poetico-verbale de la parfumul dulce al limbii române, care îi scapă celei mai reușite traduceri, până la îmbinările surprinzătoare prin naturalețea lor, izbutite grație percepției elasticității sensurilor. Explorarea spațiului fonosemantic al cuvântului îl duce dinspre funcția de obiect a acestuia , în care cuvântul este învățat să cânte în ritmul bătailor inimii, spre cea de subiect. Pe lângă postura de simbol al literalității sau a gândului și cea de metaforă a dumnezeirii, în spațiul imagistic al poeziei lui Bogdan I. Pascu cuvântul este însuflețit și întrupat. Având viață și caracter, griji și aspirații, lacrimi și clipe , “și cuvintele mor”. Ajungând în zona difuză care transcede întrupările obișnuite, unde cuvintele sunt mai mult componente primare ce aduc împlinirea primordialității și unitatea lor latentă, poetul le concepe nu doar ca un mijloc operant al creației. El descoperă *cuvântul ca element al ființării*. Iar noi nu putem să nu observăm unele dintre trăsăturile acestui element pe care autorul le împrumută atât într-ale modului de a fi, cât, mai ales, într-ale poeziei.

Deși se află la polul opus față de austeritatea și încrâncenarea lupului, acestea constituind doar scoarța care ascunde un suflet mărinimos, *grațiile toleranței* sunt mai mult decât un indice comportamental. Gravitate în spațiul diafan ideatic-informativ, această manifestare a elementului reprezintă o expunere a dimensiunii operante, adică prin detașarea și despovărea de materialitate se efectuează luarea unei atitudini, toleranța întemeindu-se pe întrezărirea egalității de dincolo în pofida diferențierilor exterioare și modul de a gândi și a trăi lumea nu atât prin lucruri cât, mai ales, prin mesajul ce-l conțin. În spațiul natal al acestei trăsături, exclusivismul face loc coexistenței. Sistemul valoric e mai complex: principiul perfecționării liniare este transferat pe alt plan, dar fără a i se știrbi speranța că ar mai putea să revină. În sfera ideatică nu se mizează pe absolutizări sau pe calificări superlative, e o axiologie în care efortul primează în fața rezultatului – originalitatea nu

cunoaște grade de comparații. De aceea noțiuni ca infinit sau eternitate trebuie înțelese ca metafore și nu ca categorii, iar “Poemele renunțării”, fără îndoială, constituie impactul cu ideea sau faptul renunțării și nu declararea unui act.

O altă grație a toleranței este receptarea binevoitoare a imprevizibilului. Cine în viață se lasă purtat de aripile sorții, în poezie cu ușurință se lasă purtat de unduirile versurilor, fără a le obliga să treacă prin strunga gândului consacrat. Logica implicită este următoarea: s-ar putea ca totuși carențele sau erorile tolerate să constituie cotitura spre alt drum ce prezintă interes sau să fie doar înfățișarea exterioară a unei valori. Uitarea este o carență a memoriei, iar în contextul poetic plin de duioșie, ajută la crearea unui nostim și năstrușnic joc imagistic “Rosa canina - /a uitat câți spini are / și ne tot ne cheamă”.

Rezultatele eficiente ale toleranței le întâlnim la nivelul lingvistico-lexical, în utilizarea unor elemente verbale în aparență simple, dar și în încălcarea nevinovată a restricțiilor stabilite, precum și la cel stilistico-poetic, în care coexistă rima cu versul alb.

O altă trăsătură a cuvântului ca element al ființării, care, fiind o prelungire a grațiilor toleranței, reprezintă manifestarea dinamică, este *expansiunea*. Existența în mișcare, călăuzită de “boarea dorului”, este una din condițiile esențiale în menținerea echilibrului ființării. La nivel ideatic extinderea presupune deschiderea spre schimbul informațional: setea de a descifra alfabetul și dorința de a împărtăși deschis și spontan impresii sau sentimente.

Poeziile lui Bogdan I. Pascu sunt niște ipostaze din biografia evoluției sufletești. Fiind reflecții contemplative sau exerciții de acomodare, confesiuni ale inimii sau chiar metamorfozări ale propriei ființe, nu se axează pe sinteze și/sau analize, nici pe explicații, ci pe contopirea de imagini și categorii, de meditații și afecțiuni. Datorită predispoziției spre receptare, fără a fi poezii a rațiunii, o conțin în mod implicit. Iluzia răsturnării de planuri și sensuri este de fapt expansiunea în sfera informațională, traversând lejer rigorile materiei. Astfel, sfidând tendințele comodității și a siguranței, poezia este salvată de riscul de a aluneca în degradanță. În același timp, factualul este depășit prin proliferările ideatice – într-o astfel de ambianță, poezia nu poate decât să câștige, răvășind reverberațiile amintirii, dibuind posibilitățile multiple ale viitorului, dar, mai ales, cele ale visului. Explorarea spațiului virtual sau a celui potențial este deosebit de productivă alături de alte mijloace poetice cum sunt: incertitudinea și dilema, ambiguitatea și polisemia, întrebarea retorică și dialogul interior, care contribuie la modelarea unei lumi poetice.

Caracterul expansiunii se manifestă atât în folosirea mai multor specii poetice, pe care le reinnoiește, dându-le o altă coloratură, cât și în varietatea perspectivelor de abordare.

În ceea ce privește unda repetitivă, care este o condiție a difuziei și se caracterizează printr-o reluare diferențiată, o găsim ca o prezență impunătoare în poezia lui Bogdan I. Pascu. Repetiția diferențiată - fonetică și lexicală, frastică și compozițională, imagistică și afectivă -, în care formă oferă întâietate conținutului, creează efecte impresionante prin flexibilitatea cugetului ce se manifestă dincolo de instaurarea normei repetitive, pe care, până la urmă reușește să o modifice creativ. Deci funcționează unul din principiile transfigurării himei în lumină.

Componentă funcțională a expansiunii și sursă a promovării toleranței, *arta combinatorie* este un domeniu în care poetul se manifestă plenar. Elaborarea calculată a gândirii raționale este depășită de improvizarile spiritului ludic. Cu măiestria giuvaergiului, care cunoaște tainele perlelor și ale metalelor, poetul efectuează operația relaționării urmând variate criterii asociative: fonetice și semice, tematice și compoziționale. Arta combinatorie se întemeiază pe corelația unităților ideatice

primare, pe cât de elementare pe atât de complexe în substanța lor, având drept scop reducerea principiului unității difuze.

Resimțirea personalității cuvântului îi dezvăluie poetului flexibilitatea și capacitatea de conexiune a unității ideatice, iar memoria afectivă pe care o nutrește față de cuvânt înlesnește relaționarea acestuia. Proliferarea combinațiilor instaurează valabilitate variantelor. Reluarea chiar obsesivă a unor cuvinte sau motive nu supără, ci, dimpotrivă, câștigă prin noutatea artistică. Expansiunea în rețeaua informațională permite explorarea contextului și a intertextului, ele constituind sursa originalității poetice.

Observăm respectarea de principiu a normelor și a obișnuințelor în măsura în care ele nu contrazic chemările sufletului. Dar pentru că operația alchimică se efectuează prin sfidarea legilor terestrului, în poezia lui Bogdan I. Pascu întâlnim o ușoară încălcare a acestora în favoarea surprizei poetice, care de obicei apare în finalul poemului. O abatere de la consecvență pot fi considerate și mijloacele poetice care izvorăsc din regăsirea consubstanțialității contrariilor.

Deosebit de eficient este efectul de tip “stereo” dintre titlu și poem, precum și cel al dialogării în stil haiku sau tanka.

În ceea ce privește simțul proporțiilor caracteristic poetului rămâne a fi o enigmă a harului. Noi doar ne putem da seama că este o trăsătură a unei estetici care decurge dintr-un mod de a fi și a evalua. E estetica sufletului prea puțin împovărat de patimile terestrului lăsându-le în posesia trupului de care încearcă ușor să se detașeze.

Citind poezia lui Bogdan I. Pascu câștigăm prin cunoașterea unui mod de a ființa prin cuvânt. Iar poezia sa datorită naturaleței limbajului și inventivității imagistice, spectrului afectiv și fluidității semantice, se distinge prin prospețime și însuflețire răspândind lumina unui zbor angelic.

mitologie, etnologie, folcloristică

### **Victor Cirimpei Demonii – tratare populară, în literatură, muzică și artele plastice**

Demonii și demonologia – ce înțelegem prin aceste noțiuni? Cum sunt la chip și unde activează demonii, acțiunile și puterea lor. Demonii mitologiei române. Demonologia universală a folclorului, scrierilor populare și religioase, a operelor literare, muzicale și de artă plastică.

Asupra acestui *larg* spectru mitologic – să ne oprim, *succint*, în cele ce urmează.

Cu interes aparte pentru divinitățile inferioare (daimoni/demoni), demonologia încearcă să explice, judecând profan-rudimentar, situațiile negative din univers, natură și societate; totodată, prin demonologie înțelegem disciplina ce studiază viziunile demonologice profane și religioase, precum și ansamblul de opere artistice cu actanți demoni[1, p. 145-146].

Interpretarea demonologică a lumii înconjurătoare și siderale este caracteristică judecății religioase politeiste (păgâne) a strămoșilor oricărui dintre popoarele de astăzi; reminiscențe de atare judecată persistând continuu, redimensionat, în conștiința populară. Conform acestei judecăți, omul este împresurat de feluri demoni ocrotitori, care, nerespectați (rău venerați), pot să-i pricinuiască mari necazuri; ei îl pot ajuta sau împiedica să-și realizeze activitățile de fiecare zi.

Nevăzuți de om, demonii sunt spirite ancestrale și suflete ale morților; fantezia primitivă plămăduind spirite care nu se văd ale casei și familiei, ale pământului dătător de roade, pentru ape, dealuri, munți, păduri; fenomene atmosferice și cosmice.

Locurile preferate ale demonilor, mai din vechime, erau: pragul casei, în acareturile gospodăriei, anumite lunci, anumiți copaci, piscuri, culmi, ruine de biserici; potrivit credinței populare cu influențe creștine – râpele, sihăstriile, apele stătătoare, casele părăsite. (Apropo: creștinismul exclude ipostaza de ocrotitori a demonilor).

În genere invizibili, demonii *se pot preface* în oameni, animale, reptile etc., pot fi negri și roșii, pitici și uriași, cu un singur ochi, cu trei ochi; pot avea coarne și coadă, copite și gheare; fiind zburători, târători, prelingători și de multe alte feluri.

În corespundere cu imaginația străveche, demonii au puteri magnifice, supranaturale, neîntrecându-le însă pe ale zeilor. Ei au funcția de mijlocitori-mesageri între oameni și zei, sunt generatori ai tuturor întâmplărilor nefaste din cer și de pe pământ, ocrotitori ai stelelor din cer, ai vântului, apelor, copacilor, plantelor cultivate; aducători ai visurilor negre, cu monștri. Pot fi demoni ai nașterii copiilor, ai binelui și răului pentru fiecare om; ai locurilor greu accesibile oamenilor, inclusiv adâncuri subterane, „în fundul pământului”.

Popoarele globului credeau și mai cred în existența căpeteniilor unor astfel de mesageri (dintre oameni și zei): la hinduși aceștia sunt Asura, Vetala, Vritra, Krișna, Ravana; la iranieni – Angra-Mainyu, Apaosha, Ako-Manah; la vechii evrei – Asmodeu, Azazel, Belzebuth; la scandinavi – Loki și Hulda, la irochezi – Atotarho, la azteci – Miktlan-tekutli, la indienii Americii de Nord – Ciaibaiabos, la chinezi – Chiyou, Pan-Huan, Xi Wang-mu.

Demonii mitologiei române, consemnați sporadic și târziu, în plin creștinism, de prin secolul XVII, când erau extirpați din conștiința populară, mai subzistă ca spirite mai mult malefice: 1) ale biosferei (Ursitoarele, Răul-Copiilor, Vărsatul, Deochiul, Frigurile, Ielele, Zânele, Frumoasele, Vântoasele, Șoimanele, Rusaliile, Sânzienele, Urâtul, Norocul, Ceasul-Rău, Muma-Pădurii, Daina, Striga, Strigoi, Moroi, Belciugarii, Stafii, Zburătorul, Boala-Vacilor, Ciurma, Holera, Știmele, Balaurii, Zmeii, Moartea), 2) ale cerului nocturn (Murgilă, Vârcolacii, Luceferii, Zorii, Zorilă), 3) ale închipuței regiuni subterane (Scaraoțchi, Talpa-Iadului, Tartorul, Sărsăilă, Satana, Aripa-Sătânii, Cornilă, Naiba, Sarsotea, Roșcatul, Avizuca, Avestița, Spiridușul, Aghiuță).

Despre menținerea acestor spirite ne vorbesc, în primul rând, plămăuirile, folclorice, de diverse genuri și specii (basmе, legende, folclorul de ritual și, mai cu seamă, descântecele) – creații moștenite pe cale orală, de la generațiile precedente, și retransmise, în același mod, altor generații, indiferent de atitudinea ostilă a bisericii față de păgânismul acestor creații. Dacă e să ne gândim la rostul descântecelelor, acestea „constituiau adesea un germene de frondă elementară împotriva supunerii creștine la destin și a revendicărilor prin rugăciuni. Ele i-au dat omului posibilitatea să se

simtă egal cu forța, sau chiar mai puternic decât divinitățile și spiritele rele de care se credea înconjurat”[2, p. 57]; tocmai de aceea și erau interzise, descântecele, de biserică. Relele, de care urma să se curețe cel descântat, erau pricinuite de „întruchipări demonice... cu diferite aspecte și nume”, uneori – „de o întreagă conjurație demonică” (nouă Strigoaice cu nouă țânci răi, 99 de Idoloaice de la 99 de Tartori etc.)[2, p. 58].

O dată cu răspândirea cuvântului scris – a scrierilor populare, hagiografice și apocrife, demonologia folclorului, genuină sau regândită în medii creștine, pătrunde și în paginile unor astfel de lucrări, originale sau traduse; în descrierile de vieți ale sfinților, „create de autori de obicei anonimi, începând din secolul al III-lea” d. Hr., traduse în limba română, „întră vechi practici magice, rămase din timpurile dinainte de creștinism”[2, p. 327].

O scriere populară din 1799 arată că Dracul, în popor, „să numește în multe feluri”: Bălaurul, Șarpele, Otrava, Duhul-Viclean, Leul-Viclean, Lupul-Hrăpitor, Năpăstuiitorul, Înșelătorul, Ucigașul, Începătorul-Răutășilor, Întunecul, Boieru-Lumii, Vrajmașul-Adevărului, Tatăl-Minciunii; tot de acolo aflăm că – vizavi de *unde activează demonii* – Dracii „să află și în văzduh, și pre pământul, și în mare, și în munți, și în peștere, și în crăpăturile pământului, și în păduri, și în pustietăți, și în ape și în toată lumea, peste tot pământul”[3, p. 264-265].

O scriere apocrifă din același an, 1799, reproduce o legendă referitoare la demonul Avestița-Aripa-Satanei, care îi spune arhanghelului Mihail despre posibilitatea sa (a demonului) de a se prefăce – vizavi de *cum sunt la chip demonii* –, devenind „ogar, găină, muscă, iepure etc.; am 19 numiri cu care fac ce voiu”[3, p. 394-395].

Printre ce dintâi care au atras atenția cercetărilor, într-un fel sau altul, asupra demonologiei românești (și a mitologiei în ansamblu), se înscriu numele unor oameni de cultură, ca: Dimitrie Cantemir, Gheorghe Șincai, Ion Budai-Deleanu, Anton Pann, Teodor Stamat, Vasile Alecsandri, Bogdan Petriceicu Hașdeu, Simion Florea Marian, Miron Pompiliu, Mozes Gaster, Lazăr Șăineanu, Artur Gorovei, Tudor Pamfle.

Cu însemne puternice încă ale concepțiilor preanimiste și de magie originară, demonologia transpare din mulțimea de plasmuri mitologice și etnofolclorice din orice timpuri; iar din creații de literatură cultă, de artă muzicală și plastică – mai cu seamă din antichitate, evul mediu, epoca renașterii și a iluminismului. În creațiile nefolclorice tratarea temelor demonologice are specificul ei. În elaborările romanticilor, de exemplu, demonismul servește exprimării ideilor de copleșitoare frumusețe fizică sau de infirmitate oribilă, pasiune tumultuoasă, dorință nestăvilă, puternică revoltă, acțiuni de risc și eroism excepțional.

Referințe la forțele răului („duhuri amăgitoare”, djini, Satan, Ivlis) întâlnim în *Biblie* și *Coran*, diferite aspecte, acțiuni și personaje demonice avem în scrieri populare, de religie necanonice și ale cronicarilor; în capodopere literare, ca: *Metamorfozele* de Ovidiu, *Jocul lui Adam* – piesă anonimă franceză (sec. XII), *Jocul Sfântului Nicolae* de Jehan Bodel, *Miracolul lui Teofil* de Rutebeuf, *Divina comedie* (mai cu seamă în cartea *Înfernul*) de Dante Alighieri, *Gargantua și Pantagruel* de François Rabelais, *Hamlet* și *Makbeth* de William Shakespeare, *Țiganiada* de Ion Budai-Deleanu, *Manfred* de George Gordon Byron, *Faust* de Johann Wolfgang Goethe, *Serile în sat la Dikanka* de N. V. Gogol, *Demonul meu* și *Demonul* de M. I. Lermontov, *Eroul Ciubăr-vodă* de Constantin Stamat, *Misterele Parisului* și *Jidovul răătăcitor* de Eugénie Sue, *Toderică* de Constantin Negruzzi, *Cântarea lui Haiawatha* de Henri Longfellow, *Ondina*, *Demonism*, *Povestea magului călător în stele*, *Înger și demon*, *Strigoii* de Mihail Eminescu, *Dănilă Prepeleac* și *Ivan Turbincă* de Ion Creangă,

*Diavoliada, Maestrul și Margareta* de Mihai Bulgakov, *Minunile sfântului Sisoe* de George Topîrceanu, *Doctor Faustus* de Thomas Mann.

Viziunea muzicienilor asupra demonismului o putem descifra din compoziții de amploare, ca: *Daphne*, cu tema din *Metamorfozele* de Ovidiu, în *cinci* versiuni – 1) a lui Iacopo Peri (prima operă în istoria muzicii europene, Florența, 1597), 2) Marco da Gagliano (1608), 3) Heinrich Schütz (1627), 4) M. G. Paranda și G. A. Bontempi (1671), 5) Richard Strauss (1937); *Vampirul* de Heinrich Marschner, *Robert Diavolul* de Giacomo Meyerbeer, *Ruslan și Ludmila* de M. I. Glinka, *patru* versiuni la *Divina comedie* a lui Dante: 1) sonată de Franz Liszt (1837-1849), 2) creație orchestrală de același autor (1856), 3) operă de Benjamin Godard (1890), 4) poem simfonic de Enrique Granados (1908); *Rusalka* de A. S. Dargomâjski, *Faust* de Charles Gounoud, *Hamlet* de Ambroise Thomas, *Mefistofele* de Arrigo Boito, *Noaptea spre Crăciun*, cu tema din *Serile în sat la Dikanka* de N. V. Gogol, în *trei* versiuni – 1) a lui P. I. Ceaikovski (1874), 2) N. V. Lisenko (1883), 3) N. A. Rimski-Korsakov (1895); *Demonul* de Anton Rubinstein, *Amurgul zeilor* de Richard Wagner, *Zidul dracilor* de Bedřich Smetana, *Rusalka* de Antonin Dvořák, *Îngerul de foc* de Serghei Prokofiev.

Dintre numeroasele realizări de artă plastică „demonică”, amintim doar picturile: *Perseus și Andromeda* (lupta cu monstrul mărilor) de Carle Van Loo, *Lupta Sfântului-Gheorghe cu balaurul* de Paolo Uccello și *Krișna învingând șarpele Kalieu* (anonimă) – tustrele tratând versiuni ale aceluiași mit; *Monstrul marin* de Albrecht Dürer, *Capricii* de Francisco Goya, *Intrarea în iad* (mozaic anonim) și *În iad* de L. Sinorelli, trei lucrări de autori necunoscuți – *Silenus și satirii*, *Haiavata și Deganavida în fața lui Atotarho*, *Căpetenia dracilor Pan-Huan*; și câteva sculpturi, de asemenea anonime, reprezentând: o *Zână cu aripi* (mileniul II î. Hr.), scena *Arimaspiei și grypsii* (sec. IV î. Hr.), un demon greco-roman, al pădurilor – *Silenus Marciu* (sec. III î. Hr.), *Silenus dormind* (sec. III-II î. Hr.), *Silenus* (sec. II d. Hr.).

Figurile demonologice, foarte multe și diferite, cu activități specifice conformației lor, apărute în conștiința tuturor populațiilor Terrei din vremuri paleolitice, dar persistând, redimensionat, pe parcurs de milenii, sunt în consens cu necesitatea omului arhaic „de a-și împărți existența între lumină și întuneric”, bine și rău[4, p. 119]; de a riposta vicisitudinilor și a-și dezvolta capacitățile fizice și inventive.

#### Referințe bibliografice:

1. Confruntă: Romulus Vulcănescu, *Dicționar de etnologie*, București, Editura Albatros, 1979; *Mifologičeskij slovarī*, Redactor principal E.Meletinskij, Moscova, „Sovietskaja Enciklopedija”, 1990; Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală. Mituri, divinități, religii*, București, 1995.
2. *Istoria literaturii române, I*, București, 1964.
3. M. Gaster, *Literatura populară română*, București, 1883.
4. Vezi Victor Kernbach, *Op. cit.*

arca lui Noe

**Loretta Handrabura**      **De la căutarea de sine spre o existență  
suficientă prin sine**



“Cel mai important eveniment din viață este renașterea pe plan mintal și spiritual” citim într-o maximă cu referință la dimensiunea unei existențe fericite.

Procesul acestei renașteri se declanșează, în opinia voastră, atunci când tu, ca persoană, ajungi să te cunoști într-atât încât să fii în armonie cu tine însuși, în primul rând, și acest echilibru va conduce, indubitabil, și la armonia cu cel / cei din preajmă sau din jur.

**Or, pentru a ajunge la aceasta stare, omul, în sensul larg al cuvântului, de la începuturile existenței sale și până în prezent, a reușit să devină stăpânul acestei lumi însă, paradoxal, rămâne robul naturii sale umane, pe care încă nu a definit-o integral.**

Această căutare de sine, de consumare a unei vieți suficientă prin sine constituie, de facto, esența unui rost împlinit. Tindem spre el inconștient, precum a prevăzut Socrate în mitul androginului promovată ulterior de Platon, și aspirăm conștient realizând zi de zi un adevăr pe care, totuși, îl ignorăm în esență. Atât ea, femeia, cât și el, bărbatul, sunt cele două părți indispensabile ale fericirii ființei umane.

În acest context, nu putem împărtăși reflecția lui Aristotel că „Fericirea este a celor, ce-și sunt singuri de-ajuns”. Și bărbatul, și femeia, ca genuri sociale, trebuie să acceadă la o *echitate deplină*, fără a se discrimina și umili reciproc sau a se complăce în roluri de dominant și supus care luptă pentru drepturi, fiindcă realitatea pe care o trăim impune o revizuire a relațiilor dintre „cele două jumătăți”.

La această concluzie au ajuns, o dată în plus, participanții primei școli de vară preocupați de Educația de gen: probleme și soluții. Spre reflecțiile de mai sus converg și opiniile lor, iar activitățile desfășurate au vizat anume acele dimensiuni ale educației de gen care ar conduce spre definirea și regăsirea genurilor prin conveniență. Numai așa femeia și bărbatul vor ajunge la echitate ► parteneriat ► armonie ► fericire.

Egalitatea de gen, vehiculată frecvent astăzi ca soluție în educația de gen, trebuie înțeleasă mai întâi ca egalitate de șanse acordată deopotrivă ambelor genuri. Ulterior, această egalitate va constitui mobilul declanșator al echității înțeleasă ca implicație compensatorie a părților.

Aceasta pare să fie ecuația ascunsă de către zeii invidioși pe ființa androgină primară, care ne-au predestinat să fim Femeie și Bărbat cu un destin al împlinirii prin căutarea și găsirea celeilalte părți.

### **Ludmila Samanatii Conlucrarea școlii primare cu familia în scopul educației literar artistice a elevilor**

În psihopedagogie e dovedit că, opera literară stimulează procesul cognitiv-verbal; prin intermediul ei, copilul își îmbogățește bagajul de cunoștințe, își face noi achiziții, își cultivă “virtuțile estetice”, ale limbajului și, nu în ultimul rând își formează trăsăturile morale necesare.

Literatura ajută copilului să înțeleagă, să prețuiască și să aprecieze cele mai de seamă valori general-umane și naționale.

Educația literar-artistică (ELA) în grădiniță, școală și în familie decurge și din conținutul și trăsăturile caracteristice ale literaturii, fiind o formă de reflectare a realității, adresându-se deopotrivă “inimii și minții” cititorului. Este imposibil de a cuprinde toate operele literare accesibile copiilor în cadrul lecțiilor și, de aceea studiul literaturii în afara clasei capătă o importanță vitală. Lectura continuă, pe toată perioada vieții, va fi cu atât mai bine împlinită cu cât pornește de la cea mai fragedă vârstă. Datorită lecturii semnificația operei literare este descoperită treptat de către elev. Cadrele didactice și părinții sunt datori să îndrumeze micii cititori.

Este cunoscut faptul că în grădiniță și în familie copilul se formează ca ascultător de lectură. De aceea învățătorul trebuie să trezească interesul pentru citit, să-l îndrumeze în așa fel încât lectura să devină o deprindere statornică, iar, cu timpul, să conștientizeze că lectura este activitate intelectuală cu caracter predominant. Dominanta cunoașterii să devină cartea.

Dacă în familie există o bibliotecă, fie cât de modestă și, mai ales, dacă există și atașamentul față de carte. Rolul învățătorului este și acela de a-i îndruma lectura, vizitarea bibliotecii, știut fiind că numai cărțile din familie nu sunt suficiente. Atât cadrul didactic cât și familia trebuie să întrețină și să dezvolte motivația elevului pentru lectură. Inutil se justifică unii părinți, când li se aduce la cunoștință că proprii lor copii citesc cu greu, afirmând că le cumpără “multe cărți” și că au o bibliotecă acasă. Simpla prezență a cărții în familie e doar o premisă a dezvoltării literar-artistice. Ea trebuie urmată de îndemnul și îndrumarea atentă către lectură. Desigur, nu e suficient îndemnul “Citește!” sau “Pune mâna pe carte”. Contribuția familiei și mai cu seamă a școlii constă în precizarea faptului *ce citește, cum citește*, cât timp acordă lecturii și ce anume învață în urma lecturii.

Este cunoscută afirmația conform căreia majoritatea copiilor astăzi află tot ce se întâmplă în lume prin intermediul micului ecran. Consider că cartea trebuie să rămână principalul izvor de informație. Numai atunci când învățătorul și părinții găsesc timp pentru a asculta părerile copiilor despre conținutul cărților citite, sau trăiesc alături de ei bucuria succesului în munca cu cartea, se realizează cu adevărat o comunicare eficientă, se face o legătură între gândirea copilului și evenimentele din viață. Experiența pedagogică m-a convins că învățătorul are obligațiunea de a îndruma lectura suplimentară a elevilor. Chiar dacă nu există în schema orară disciplina “literatura pentru copii” ea urmează să fie inclusă. Aceasta va forma viitorul cititor. Copilul se va dezvolta ca un om al viitorului. În formarea și dezvoltarea unor trăsături pozitive de viață și caracter. Cartea de asemenea are un rol decisiv. E bine ca micul cititor să fie permanent îndrumat, orientat spre un evantai diversificat de cărți: de la basm la poezie; de la poezie la poem; de la fabulă la literatura de aventuri, iar de la ea la romanele științifico-fantastice sau literatura de informare. Pentru a insufla însă copilului dragostea de literatură, nevoia interioară de lectură, e necesar că învățătorul să fie un om cult, un bun cunoscător al artei cuvântului, al valorilor literare, naționale și universale.

“Copilul, - scria Călinescu, - se naște curios de lume și nerăbdător de a se orienta în ea. Literatura care îi satisface această pornire îl încântă (...); ca să fie opere de artă scrierile pentru copii și tineret trebuie să-i intereseze și pe oamenii maturi și instruiți. A ieși din lecturi cu stimă sporită pentru om, acesta e secretul marilor lecturi pentru copii”.

Literatura pentru copii se adresează celor mai diferite vârste. Este foarte mare distanță de la cartea cu poze însoțite de versuri sau proză - din perioada preșcolară și clasele I și a II-a, când caracterul concret-intuitiv al gândirii impune ilustrația ca auxiliar prețios în înțelegerea semnificației

operei - la cărțile în care primatul îl deține textul literar, din clasele a III-a și a IV-a, când se formează gândirea verbal-logică, când începe să fi capabil de generalizări și abstractizări. Consider că la etapa actuală este nevoie de un program special ce ar include cărți diferite care să se adreseze copilului potrivit nivelului lor de înțelegere în funcție de particularitățile individuale.

În concluzie consider necesar de a face unele recomandări adulților și cadrelor didactice ce se preocupă de ELA a copiilor:

- să organizați în familie și în clasă biblioteca copilului;
- să selectați și să procurați cărți pentru copii împreună cu dâșii, luând în considerație particularitățile de vârstă a copiilor și solicitările lor;
- să-i înscrieți pe copii la bibliotecă și să-i învățați să se folosească de ea;
- lectura unei cărți noi străduiți-vă s-o însoțiți de convorbirile în baza conținutului;
- să solicitați imaginația copiilor în găsirea altui final pentru întâmplarea citită;
- să formați elevilor priceperi de lectură conștientă, cursivă, expresivă.

### **Valentin Burlacu    Instituțiile culturale în procesul de deznaționalizare și rusificare**

O dată cu reîncorporarea Basarabiei în componența imperiului sovietic scopul suprem al noilor autorități devine soluționarea definitivă a „problemei basarabene”. Procesul de deznaționalizare însumează toate metodele - clasice și moderne - și cuprinde toate sferele societății. Iată de ce mai întâi se recurge la reorientarea și subordonarea economiei Moldovei intereselor Uniunii Sovietice. În plan politic și social se procedează la transformarea majorității covârșitoare a populației românești într-o minoritate. Acest fenomen s-a obținut pe câteva căi : impunerea emigrării forțate; exterminarea basarabenilor folosiți drept „carne de tun” în operațiile militare de partea Armatei Sovietice; foametea organizată; deportări sau strămutări „benevole” a băștinașilor; colonizări permanente a ținutului cu „specialiști” din diferite regiuni ale imperiului. Concomitent, în plan spiritual se recurge la o activitate educațional-propagandistă intensă pentru a modifica radical conștiința națională ce s-a format și fortificat la românii basarabeni în perioada întregirii neamului. Chiar de la început, regimul sovietic a preluat metodic și a continuat, la drept vorbind, politica țaristă de rusificare acerbă a populației autohtone. Strategia țaristă de rusificare este îmbogățită cu mijloace și procedee uneori fâșiș brutale, alte ori diabolic sofisticate. Toate acestea și-au găsit în activitatea instituțiilor cultural-educative o asigurare și justificare ideologică. De aici și exaltarea excesivă a elementului politic în activitatea lor. Particularitățile conținutului și formele activității cultural-educative au fost generate de realități obiective. Noile autorități au impus o revizuire totală a valorilor spirituale și naționale. Dintre toate mijloacele anume patriotismului sovietic îi revine rolul prioritar în procesul de deznaționalizare și rusificare, de formare a noii fizionomii spirituale a populației din ținutul ocupat.

Problema necesității educării maselor în spiritul patriotismului sovietic este argumentată într-o serie de hotărâri ale C. C. al P. C. (b)M. prin prisma unor stereotipuri și scheme ideologice, pornind mai întâi de toate de la particularitățile evoluției vieții politice și social-economice din republică[1].

Potrivit propagandei oficiale, populația care s-a aflat anterior pe teritoriul temporar „ocupat” este tratată, în cel mai bun caz, ca expusă influenței ideologiei fasciste. Nu uităm că o bună parte a populației băștinașe este considerată „suspectă”.

Lichidarea consecințelor grave ale „ocupației germano-române” se efectuează pe două căi : pe de o parte, se organizează represaliilor față de potențialii „suspecți”, „neloiali” și, pe de altă parte, prin metoda prelucrării ideologice masive. În acest context se precizează scopurile și direcțiile primordiale ale activității așezămintelor cultural-educative care rezidă în obiectivul : „tot lucrul cluburilor, caselor de citire, bibliotecilor, caselor de cultură trebuie subordonat sarcinii educării truzitorilor Moldovei în spiritul patriotismului sovietic, mândriei naționale sovietice, prieteniei popoarelor U. R. S. S, dragostei nemărginite față de Patrie și devotamentul neprecupețit partidului lui Lenin, propagării superiorității orânduirii de stat sovietice”[2].

O atare orientare a activității instituțiilor de luminare are la bază motive extrem de serioase. Anii 1918-1940 și 1941-1944, anii revenirii Basarabiei la Patria-mamă, au fost pentru românii basarabeni, despărțiți mai bine de un secol de frații lor din dreapta Prutului, mai întâi, o perioadă de reîntregire a neamului, de revenire la albia culturii naționale, a fost o perioadă de trezire a conștiinței de neam și renaștere spirituală. Pe lângă cauzele de ordin ideologic și strategic, care au determinat conținutul acestei activități, trebuie luate în calcul și alte activități.

Noile autorități încercau să șteargă din memoria basarabenilor urmele criminale lăsate de regimul sovietic pe timpul ocupației din anii 1940-1941 (atrocitățile și crimele comise față de acei care nu manifestau loialitatea față de Puterea Sovietică, dezgroparea de către autoritățile românești a mormintelor jertfelor staliniste în Chișinău și alte localități ale ținutului, deportările de la 13 iunie 1941, distrugerea obiectivelor economice și de menire social-culturală de către sovietici în timpul retragerii Armatei Roșii de pe teritoriul Basarabiei în 1941 ș. a. ) Nu puteau fi uitate învinuirile neîntemeiate, de trădare de patrie, aduse basarabenilor, care au luptat în componența armatei române împotriva sovieticilor, în urma cărora mii de persoane au fost supuse represiunilor.

Sub aspect geopolitic, Basarabia se plasa pe o poziție unică între celelalte teritorii reanexate recent de Uniunea Sovietică. Alcătuită în cea mai mare parte din teritorii răpitate României în 1940, R. S. S. Moldovenească era singura republică sovietică ce rămânea încă obiectivul potențial al iredentismului străin. Semnarea tratatului de Pace de la Paris în 1947, prin care regimul prosovietic de la București accepta încorporarea Basarabiei la imperiul de la răsărit, nu avea să aducă liniștea noului stăpân. În acest context, investigațiile recente, vin să confirme acest fapt : ”rezistența deosebită la asimilare a țăranilor basarabeni a făcut ca românii din R. S. S. Moldovenească - locuind în cea mai mare parte la sate - să fie printre etniile din imperiul sovietic, care au provocat cele mai multe dificultăți regimului de la Moscova. Studii occidentale atestă că naționalismul românesc s-a dovedit unul dintre cele mai puternice din U. R. S. S, comparabil cu cel al popoarelor baltice”[2a].

Oportunitatea educării patriotismului sovietic era dictată și de factori externi. Campania Armatei Sovietice și a ostașilor basarabeni înrolați în rândurile ei dincolo de hotarele Uniunii Sovietice a spulberat în conștiința multora mitul despre „putrefacția” capitalismului și „superioritatea” orânduirii socialiste. Mai mult decât atât, populația republicii a trăit în condițiile României interbelice ce avea la baza orânduirii de stat un sistem politic întemeiat pe principii democratice, [3] dar, readusă pentru a doua oară într-o societate totalitară, ea a avut posibilitatea sa compare pe viu cele două realități și să mediteze asupra propagandei comuniste.

Deși propaganda stalinistă a depus eforturi majore pentru a justifica ideea aberantă, absurdă privind eliberarea „de sub jugul ocupanților germano-români”, basarabenii aveau să se convingă de curând că viața lor a fost transformată într-un nesfârșit calvar, într-o adevărată tragedie națională. Instaurarea prin violență a regimului sovietic de ocupație în Basarabia și politica promovată de autoritățile comuniste, care s-a manifestat prin teroarea politică, rechizițiile forțate de produse alimentare, jugul fiscal, lichidarea proprietății private, colectivizarea forțată a gospodăriilor țărănești, foametea organizată din anii 1946-1947, pângărirea lăcașelor sfinte, interzicerea predării religiei în școală, închiderea multor biserici și mănăstiri, distrugerea culturii și a patrimoniului național, acțiunile de alterare a conștiinței naționale sub pretextul luptei împotriva naționalismului, mobilizarea la munca forțată în regiunile îndepărtate, arestările și deportările în masă ale oamenilor nevinovați a suscitat o puternică mișcare de rezistență. Organele de partid și sovietice încep să se alerteze.

Reprezentanții noilor autorități informau că populația din Basarabia este din ce în ce mai nemulțumită de politica promovată de autoritățile comuniste; țărani protestează împotriva impozitelor agricole, refuză să livreze statului produse alimentare; se înregistrează tot mai multe cazuri de eschivare a tinerilor de la serviciul militar în Armata Roșie, de la lucrul la întreprinderilor industriale din U. R. S. S. ; sute de basarabeni încearcă să se repatrieze în România în căutarea unei vieți mai bune; în mijlocul populației sunt difuzate foi volante antisovietice, în care se fac apeluri la lupta armată împotriva regimului sovietic; se răspândesc zvonuri despre declanșarea unui război mondial, inevitabilitatea distrugerii Uniunii Sovietice și căderii regimului sovietic; în localitățile republicii crește numărul cazurilor de răfuială fizică și de atacuri armate împotriva lucrătorilor de partid și sovietici.

Chiar și mulți reprezentanți ai minorităților naționale din republică, ce așteptase cu nerăbdare sosirea Armatei Sovietice, și-au schimbat atitudinea față de noul regim, manifestând o nostalgie pentru timpurile când Basarabia se afla în componența României[3a]. Această intensă „activitate dușmănoasă” a elementelor antisovietice, desfășurată în scopul „subminării încrederii poporului moldovenesc în existența de lungă durată a Puterii Sovietice” și care „răspândesc zvonuri provocatoare despre alipirea R. S. S. M. la România la cererea Angliei și SUA” este pusă pe seama „acoliților ocupanților germano-români și a naționaliștilor moldo-români”. De asemenea, „elementelor chiaburești-naționaliste” le este încredințată tergiversarea celor mai importante măsuri economice și politice întreprinse de către autoritățile sovietice, inclusiv boicotarea lucrărilor agricole[3b].

Fărădelegile și nelegiuirile comise de funcționarii de partid și de stat în timpul campaniilor de colectare a produselor agricole capătă un caracter general, adică devin un fenomen ordinar, iar autoritățile sunt alertate să ia atitudine pentru a evita consecințele.

Într-o informație „Cu privire la cazurile de încălcare a legalității revoluționare în raioanele județelor Cahul și Bender ale R. S. S. M. ”, o dată cu luna martie 1945, se menționa, că încălcarea exagerată a legității revoluționare, comisă de reprezentanții regimului la fața locului, provoacă nemulțumirea unei părți a țărănimii sărace și mijlocașe față de Puterea Sovietică și creează dispoziții politice nedorite, devenind „un teren favorabil pentru activitatea dușmănoasă a naționaliștilor moldo-români împotriva Puterii Sovietice”[3c].

În condițiile, când statul totalitar poseda nu numai mijloacele represive, dar și pârgurile economice necesare pentru a controla și subordona interesele cetățenilor intereselor statului, când

statul avea un imens aparat propagandistic pentru a manipula gândurile și conștiința lor, nu era dificil să pui într-o lumină defavorabilă pe așa-ziii „naționaliști moldo-români”, iar acțiunile lor a le califica drept subversive, antistatale. Această stare de lucruri crea, pe de o parte, un teren propice pentru a lovi în tot ce este național, mai frumos și sfânt, iar pe de altă parte, crea aparența unei legitimități formale a noului regim.

În acest sens, drept semnal de alarmă este pentru autoritățile sovietice incertitudinea populației, care se manifestă prin intermediul replicilor și întrebărilor înaintate cu ocazia organizării conferințelor, prelegerilor[4].

Pornind de la aceste realități, întreaga activitate propagandistică și cultural-educativă a organelor sovietice și de partid din Moldova au ca obiectiv anihilarea conștiinței naționale și frustrarea românilor basarabeni, deveniți oficial moldoveni, de ideile renașterii naționale și unității de neam. Prin politica de la centru s-a impus și s-a organizat chiar și o întreagă istorie a românofobilor.

În acest context, participarea României la războiul dus de Germania contra Uniunii Sovietice pentru redobândirea Basarabiei și întregirea neamului românesc, și mai ales campania militară în adâncul teritoriului sovietic, au fost vehiculate de propaganda oficială în scopul cultivării urii față de românii de peste Prut.

Românofobia a devenit doctrina ideologiei de stat și o idee obsedantă a mass-mediei, a scrierilor literare și istorice, a întregului sistem comunist de instruire și educație, având drept chintesență sloganul „naționaliștii moldo-români sunt dușmanii de moarte și călăii poporului moldovenesc, trădătorii intereselor lui naționale.” Declanșată sub forma unei terori continue, ea are nu numai în caracter plin de ură împotriva întregului popor român, dar și împotriva limbii, istoriei și culturii lui. Ea a început să fie cultivată o dată cu reinstaurarea regimului sovietic în Basarabia. Deja în cadrul lucrărilor plenarei a III a C. C. al P. C. (b)M. „Cu privire la ajutorul acordat de C. C. P. al P. C. (b) din toată Uniunea în restabilirea economiei raioanelor eliberate a R. S. S. M. și sarcinile organizațiilor de partid, sovietice și economice în lichidarea urmărilor ocupației germano-române” din 25 iunie 1944 a fost abordată problema desfășurării unei vaste campanii antiromânești[5].

Obiectivele acestei campanii propagandistice au fost concretizate în hotărârea plenarei a V-a a C. C. al P. C. (b) M. „Cu privire la starea și măsurile în vederea ameliorării lucrului politic în rândurile populației R. S. S. M.” din 23 mai 1945 în care se accentua: „Plenara obligă Biroul C. C. al P. C. (b) M, comitetele județene, orășenești și raionale de partid să intensifice activitatea în vederea demascării în presă și pe cale orală a crimelor comise de ocupanții germano-români și acoliții lor-naționaliștii moldo-români. Pe baza faptelor și exemplelor concrete se va explica populației esența tâlhărească, de jaf a cuceritorilor germano-români, se va explica sistematic oamenilor muncii că numai în Statul Sovietic le sunt asigurate libertatea politică, bunăstarea și dezvoltarea culturii... că naționaliștii moldo-români sunt dușmanii de moarte și călăii poporului moldovenesc, trădătorii intereselor lui naționale. Prin intermediul ziarelor, prelegerilor și convorbirilor se va demasca activitatea trădătoare, antipopulară a partidelor româno-fasciste și național-profasciste (național-țărăniștii, cuziștii, liberalii etc.)” [6].

Mijloacele folosite pentru implantarea românofobiei au fost diverse. În primul rând, în această amplă campanie propagandistică sunt implicate instituțiile de luminare politică. De exemplu, în a doua jumătate a anului 1944 într-un șir de cluburi, case de lectură au fost organizate convorbiri și

lecturi pe tema: „Cu privire la crimele ocupațiilor germano-fasciști”, „Cu privire la aniversarea a IV a eliberării și reunirii poporului moldovenesc” ș. a. [7].

Pentru a orienta activitatea referenților, agitatorilor, lucrătorilor de culturalizare, colaboratorii secției de propagandă și agitație ai C. C. al P. C. (b) M. au publicat în 1945 o serie de conferințe cu un conținut evident antiromânesc[8].

Organele sovietice și de partid locale, realizând hotărârile plenarei a V-a C. C. al P. C. (b) M (mai 1945) au organizat în majoritatea localităților republicii cu concursul lucrătorilor de culturalizare pe parcursul lunilor iunie-septembrie 1945 adunări separate cu țăranii, intelectualitatea, femeile și tineretul în cadrul cărora au fost ținute prelegeri pe teme „Imperialiștii români și acoliții lor naționaliștii moldo-români - dușmanii de moarte ai poporului moldovenesc”, „Cu privire la crimele ocupațiilor germano-români pe teritoriul ocupat temporar”, „Ce a dat Puterea Sovietică poporului moldovenesc”[9].

Această tematică a dominat în propagandă prin lecții pe întreg parcursul perioadei postbelice,[10] deoarece populația Moldovei din raioanele de pe malul drept al Nistrului avea să se convingă cu mai multe ocazii care este adevărata față a democrației sovietice și că sloganele electorale despre libertatea și drepturile omului, despre îmbunătățirea condițiilor materiale, nu corespund adevărului. În consecință, mișcarea de rezistență antisovietică se intensifică, ea obține forme mai organizate.

Apariția în diferite zone ale republicii a organizațiilor de orientare unionistă în anii 1945-1950 cum ar fi „Arcașii lui Ștefan”, „Armata Neagră”, „Sabia Dreptății”, „Partidul Libertății” ș. a. este o mărturie incontestabilă a dorinței românilor basarabeni de a-și făuri destinul într-un spațiu economic, politic și cultural românesc unic. Dezideratele majore ale mișcării de rezistență vizau, în primul rând, destinul și viitorul românilor basarabeni și al neamului românesc în întregime.

Documentele de program ale organizațiilor politice și formațiunilor de luptă antisovietice din Basarabia conțin atât prevederi de ordin economic, cât și de caracter politic. Însă obiectivele principale pe care le urmăreau, indiferent de gradul de pregătire și componența socială a membrilor, de metodele de luptă pe care le practicau, erau următoarele: răsturnarea Puterii Sovietice și instaurarea unei orânduiri democratice în Moldova, eliberarea teritoriilor românești de sub ocupația sovietică și restabilirea vechilor hotare ale României Mari. Întrucât trăsătura distinctivă ce definește mișcarea de rezistență antisovietică din republică este caracterul ei național și creștin, toate acțiunile propagandistice organizate de regim au o tentă antiromânească. Iată de ce, românofobia s-a intensificat în mod deosebit în legătură cu omagierea celei de-a 25-a aniversare de la formarea R. A. S. S. M. Pentru a dezrădăcina din conștiința basarabenilor ideea comunității de neam a tuturor românilor s-a purces nu numai la închiderea hotarelor, dar și la izolarea culturală.

Regimul sovietic, nu numai din punct de vedere politic ci și din acela al modului de viață, al legăturilor culturale, a făcut contactele directe dificile sau imposibile, a privit cu suspiciune pe cei care le întrețineau, le-au restrâns la un mic cerc de demnitari a căror fidelitate putea fi ușor controlată. Această politică era completată de o prelucrare ideologică intensă. Mijloacele folosite pentru implantarea românofobiei au fost diferite. O formă sigură și încercată în propaganda cultural-educativă este popularizarea unei „noi” istorii, revizuită prin prisma discursului ideologizat și perspectiva „prieteniei multisekulare” între „poporul rus și poporul moldovenesc”. Pentru atingerea acestui obiectiv, în 1949 colaboratorii Biroului central de lecții, muzeelor din republică au pregătit pentru tipar și au publicat textele prelegerilor: „Situția muncitorilor și țăranilor din fosta Basarabie”,

„Rolul trădător al naționaliștilor burghezo-moldo-români în ocuparea Basarabiei din 1918”, „Lupta revoluționară a oamenilor muncii din Basarabia contra boierilor români în anii 1918-1940”[11]. Chiar însăși tematica acestora evidențiază conținutul lor antiromânesc.

Din inițiativa organelor sovietice și de partid cu concursul lectorilor, agitatorilor, lucrătorilor cluburilor, muzeelor, bibliotecilor, pe parcursul perioadei de pregătire și omagiere a „slăvitei” aniversări, în majoritatea localităților republicii au fost organizate prelegeri pe tematica respectivă[12]. O primă observație care se impune aici analizând textele acestor prelegeri, publicate și propagate și prin intermediul presei republicane,[13] ține de modul denaturat în care este redată atmosfera anilor 1911-1940 și 1941-1944 din Basarabia. Astfel, conținutul prelegerilor, agitației vizuale organizate în cadrul instituțiilor cultural-educative ținea de primele pagini ale „noii” istorii, ce trata cu predilecție perioada anilor 1918-1940 și 1941-1944, perioade cel mai mult falsificate în spiritul denaturării destinului istoric al basarabenilor.

Pornind de la preceptele ideologice ale politicii promovate de autoritățile sovietice în rândurile românilor basarabeni acest interval de timp a fost calificat de propaganda oficială de atunci, iar mai apoi și de istoriografia sovietică, drept „ocupație burghezo-moșierească a Basarabiei”, „regim fascist germano-român de ocupație”. Conținutul conferințelor organizate în fața populației de o armată întreaga de activiști, agitatori, lectori abundă în expresii de felul „teroare”, „sclavie”, „colonie a României”, „cotropitorii români”, în referiri la jandarmi, funcționari corupți, care i-ar fi umilit pe basarabeni prin bătaii și alte acte abuzive. Adevărații patrioți ai Basarabiei erau declarați „naționaliști moldo-români”. Ținta preferabilă a propagandei oficiale a devenit imperfecțiunea societății românești, respectiv și a Basarabiei din perioada interbelică. Însă „imperfecțiunile” nu puteau fi comparate cu fărâdelegile ce le săvârșea regimul stalinist.

Unele acțiuni privind corupția și abuzurile, inclusiv bătaile, care erau semnalate pe întreg teritoriul României Mari, au căpătat în Moldova dintre Prut și Nistru, desigur, sub influența denaturărilor și exagerărilor propagandei comuniste, caracterul unei drame naționale. Anumite cazuri, istorioare de ordin particular au fost generalizate, reprezentând astfel tabloul general din Basarabia anilor întregirii neamului românesc. O atare schemă propagandistă, pretinsa cruzime a autorităților românești față de basarabeni constituie invenții ordinare ale propagandei bolșevice, invenții strict necesare pentru a demonstra „ura” și, respectiv, „lupta întregului popor moldovenesc contra ocupanților români”.

Istoria a fost pusă în slujba intereselor și obiectivelor cu caracter politic. Au fost inoculate în conștiința basarabenilor unele „amintiri” monstruoase, apocaliptice, despre lumea românească de dincoace de Prut[13a].

Cu toate că după 1947 în România a fost introdus regimul comunist, prosovietic cuvintele „român” erau practic interzise, iar pronunțarea lor, în alt sens decât cel defăimător putea crea riscuri pentru cei care s-ar încumeta să le rostească.

Genocidul populației băștinașe (deportările, asasinatele, intimidările), completat cu teroarea moral-propagandistică au intimidat conștiința multor români basarabeni. S-au produs mutații mai ales în rândurile păturii lumpenizate, persoanelor corupte de Putere Sovietică[14], iar ulterior și a generalităților care au trăit și au fost educate în condițiile regimului comunist fără a cunoaște adevărul, starea reală de lucruri a Basarabiei din cadrul României întregite.



Prelucrarea metodică și masivă a populației băștinașe din republică în spiritul antiromânismului, începută o dată cu reinstaurarea regimului stalinist, a generat fenomenul care astăzi este calificat drept „românofobie a românilor”.

O parte componentă a procesului de deznaționalizare promovată concomitent și prin intermediul activității instituțiilor cultural-educative este distrugerea culturii naționale a românilor basarabeni și crearea unei culturi noi, „moldovenești”. Pornind de la aceste deziderate, etnicul românesc în componentele lui de bază - limba, folclorul literar și muzical, artizanatul, datinile etc. - ca „arhivare” spirituale ale neamului sunt tratate drept reminiscențe ale trecutului, care nu corespund noii ideologii revoluționare. Pe prim plan este pusă atitudinea de clasă. În acest context apare și prosperă în cultură o „ramură” specifică, „prelucrătoare” de folclor, bazată pe o ideologie speculativă și o politică ostilă intereselor naționale. Creația populară orală autentică păstrată în memoria poporului sute de ani este ignorată, dată uitării, cu alte cuvinte, titlul ce amintește de spiritul românesc, comunitatea neamului, istoria comună este supus prigonirii. Expresii, fraze, idei, strofe întregi sunt „prelucrate” și substituite cu altele „pur moldovenești”.

Însă în condițiile ideologizării excesive a societății prin intermediul creației populare orale se urmărește nu numai scopul deznaționalizării. Creația populară artistică (muzicală, lirică, narativă, dramatică, coregrafică etc.) redactată și modernizată în funcție de necesitățile ideologice ale regimului politic este interpretată drept o modalitate de propagandă politico-culturală a „maselor înapoiate” din republică, în stare să compenseze insuficiența cunoștințelor și reprezentărilor despre lumea înconjurătoare[15]. Anume ea, privită sub acest aspect, constituie un mijloc expresiv și accesibil de interpretare artistică și percepere a noilor realități. Activitatea artistică de amatori ca formă de organizare a odihnei, dezvoltare a culturii este substituită prin propaganda unor teze politice, îndeplinind în temei funcții ideologice. Concludente în acest sens sunt principiile și sarcinile ce stau la baza acestei activități. Într-o directivă ce se referă la problema dată se accentuează: „Activitatea în cercurile de artiști amatori nu este pur și simplu o odihnă distractivă. Întreaga activitate trebuie subordonată soluționării sarcinii de bază a partidului: educarea oamenilor muncii în spiritul ideologiei comuniste, fidelității cauzei socialismului... Lipsa principiilor ideologice poate cauza prejudicii dăunătoare... Repertoriul cercurilor de activitate artistică trebuie să corespundă intereselor vitale ale Statului Sovietic”[16].

Despre importanța activității artistice de amatori în procesul de deznaționalizare, corupere spirituală a maselor, propagare a „noului” mod de viață demonstrează organizarea cu regularitate, în pofida cheltuielilor financiare și de forțe umane considerabile, a festivalurilor raionale și republicane a activității artistice de amatori. Organizate anual, începând deja cu anul 1944, ele s-au desfășurat chiar și în condițiile tragediilor din anii 1946-1947, fapt ce dovedește o dată în plus esența antiumană a regimului comunist.

De regulă, organizarea festivalurilor este dedicată omagierii festivităților și aniversărilor din viața social-politică a republicii și Uniunii Sovietice: „aniversarea a V-a de la reunirea poporului moldovenesc și formarea R. S. S. M. ”[17], „aniversarea a XXX-a de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie”[18], „aniversarea a XXV-a de la formarea R. A. S. S. M. ”[19]. În aceste condiții desfășurarea festivalurilor urmăresc nu atât scopuri artistice, „ridicarea măiestriei interpretative a participanților”, cât scopuri propagandistico-ideologice.

Chiar însuși conținutul hotărârilor respective, adoptate de organele sovietice și de partid cu ocazia organizării festivalurilor, trecerii în revistă a activității cercurilor de artiști amatori pun în

evidență aceste obiective: „ridicarea nivelului ideologic al activității colectivelor de artiști amatori”, „demonstrarea realizărilor poporului moldovenesc în reconstrucția economică și culturală”, „îmbunătățirea educării politice a oamenilor muncii în spiritul conștiinței comuniste”, „asigurarea cercurilor artistice cu repertoriu ideologic înalt, dezrădăcinarea din repertoriul cercurilor a numerelor artistice lipsite de idei, obscene”[20].

Din aceste considerente un loc aparte în politica organelor sovietice și de partid cu privire la activitatea artistică de amatori îl ocupă selectarea și asigurarea cercurilor cu repertoriu. În conformitate cu hotărârile C. C. al P. C. (b) din toată Uniunea despre artă, literatură, adoptate în perioada respectivă prin care se preconiza lupta împotriva „formalismului”, „apolitismului”, „devierilor mi-burgheze”, „proslăvirii trecutului”, o atare politică se reduce în ultima instanță la o cenzură drastică. În primul rând, după cum s-a menționat deja, era verificată, „prelucrată” și redactată creația populară orală. În al doilea rând, exista o comandă socială la scrierea unui nou repertoriu pentru cercurile de activitate artistică, ce ar reda schimbările aduse de orânduirea sovietică și munca „titanică” a poporului în vederea reconstrucție socialiste a republicii. Deci nu mai conta măiestria artistică, ci nivelul ideologic, tematica și conținutul acestor „opere”. Scriitorii și compozitorii implicați în această activitate[21], unii sesizând „comanda socială”, alții impuși de împrejurări, au întocmit tot felul de poezii, piese, cântece ș. a. m. d. ce puteau fi ușor traduse în limbajul lozincard politico-ideologice, aveau priză la partid, se înscriau perfect în tematica propusă.

Mai remarcăm în acest sens și următorul fapt: toate culegerile de repertoriu, ce urmau a fi publicate, treceau un control riguros atât din partea „specialiștilor”, cât și a nomenclaturii de partid. Astfel, în cadrul Uniunii scriitorilor, Uniunii compozitorilor și Comitetului pentru afacerile instituțiilor cultural-educative prin deciziile C. M. al R. S. S. M. și C. C. al P. C. (b)M. erau create și funcționau consilii artistice[22]. Funcția lor se limita adesea doar la selectarea repertoriului, pregătirea culegerilor. Acestea erau publicate numai după aprobarea lor de către organele corespunzătoare de partid[23]. Repertoriul publicat era obligatoriu pentru activitatea cercurilor de artiști amatori. O atitudine selectivă severă a început să se manifeste chiar și față de operele muzicale, care erau considerate mai puțin înțelese de popor[24].

Compozitorii erau învinuiți de faptul că nu se ocupau de propagarea tematicii sovietice și lucrează cu metode ale secolului XVIII - metode de artă muzicală pură. Atacurilor din partea cenzurii au fost supuși S. Lobel, un bun cunoscător al folclorului și culturii muzicale române, C. Stârcea ș.a.[24a].

În perioada respectivă operele clasicilor literaturii române nu se reeditau din motive ideologice[25]. Iată de ce, selectarea și folosirea moștenirii literare aproape că era imposibilă. Cu toate acestea, chiar și unele lucrări, aprobate și publicate ca prin minune, erau supuse ulterior ostracizării. Concludent în acest sens este exemplul cu piesa lui C. Stamati „Cucoana, cuconașul și învățătorul lui”, publicată într-o culegere de repertoriu pentru cercurile de activitate artistică. Ulterior ea a fost apreciată „dăunătoare” și interzisă. Drept pretext a servit faptul că religia în această piesă se concepe pozitiv, ceea ce ar putea dăuna, o dată ce în Moldova majoritatea populației e credincioasă[26].

O soartă similară a avut-o și povestea lui I. Creangă „Capra cu trei iezi” . Drept motiv invocându-se folosirea cuvintelor „românești”. În așa mod, chiar dacă conținutul corespunde cerințelor ideologice, lupta se ducea pentru puritatea „limbii moldoveneștii”[27]. Erau interzise chiar și poeziile, piesele scriitorilor din republică, publicate în anii Puterii Sovietice. De exemplu, în 1946

din repertoriul teatrului moldovenesc muzical-dramatic este exclusă piesa lui Liviu Deleanu „Buzduganul fermecat”. Funcționarii de partid au considerat că ea se bazează pe un subiect mitologic și nu contribuie la educarea spectatorului în spiritul comunist și îl distrage de la rezolvarea sarcinilor ce stau în fața țării[27a]. E suficient să amintim aici și de campaniile declanșate împotriva lor sub lozincă luptei împotriva devierilor burghezo-naționaliste”, „idealizării trecutului Moldovei” etc.[28].

Activitatea artistică, la fel ca și folclorul, moștenirea literară a devenit o arenă de lupte ideologică pentru „originalitatea poporului moldovenesc”, o modalitate de înstrăinare națională a românilor basarabeni, de unde și interzicerea sau redactarea creației populare autentice, divizarea ei în folclor „moldovenesc” și „românesc”.

Dezvoltarea activității artistice de amatori în baza unui repertoriu selectat, cu un conținut nou, sovietic a avut drept obiectiv prigonirea metodică și dispariția treptată a repertoriului național. Concomitent cu aceasta, organizarea sistematică a festivalurilor, implicarea maselor în activitatea artistică, fie în calitate de interpreți sau spectatori, au contribuit la dispariția treptată a șezătorilor și jocurilor - forme specifice de propagare a culturii naționale. Spre exemplu, dacă în primii ani (1944-1946), drept neajuns principal al activității cercurilor de artiști amatori, desfășurării festivalurilor mai figura, pe de o parte, prezența repertoriului „românesc”, a repertoriului artistic lipsit de idei, pe de altă parte, insuficiența repertoriului despre viață „nouă”, „lupta”, poporului moldovenesc împotriva ocupanților germano-români”, „Armata Sovietică eliberatoare” ș. a.[29].

Cu timpul însă după o prelucrare intensă și de impunere a repertoriului nou s-a produs o reorientare bruscă și radicală a conținutului activității artistice de amatori. Astfel, în rapoartele cu privire la bilanțurile cu privire la desfășurarea festivalurilor și activitatea cercurilor de artiști amatori din anii următori (1947-1950) se menționa că interpreții tuturor genurilor reprezintă „suferințele poporului moldovenesc sub jugul boierilor români și al ocupanților germano-români”, „lupta lui pentru libertatea și bucuria eliberării”, „realizările poporului moldovenesc în dezvoltarea economiei și culturii”, „recunoștința și dragostea poporului moldovenesc față de Partidul Comunist, Guvernul Sovietic, personal tovarășului Stalin pentru grija mare, părintească manifestată față de poporul moldovenesc”[30]. Cercurilor de artiști amatori le-a fost impusă în scurt timp o tematică străină, antinațională. Repertoriul lor a fost încărcat cu o mulțime de denumiri - ode (poezii, cântece, dansuri) despre Patria Sovietică, Armata Roșie „eliberatoare”, prietenia popoarelor U. R. S. S., Lenin și Stalin, Partidul Comunist și comsomolul, Basarabia „slobozită” și „viața nouă” etc.[31], menite să sustragă atenție oamenilor de la adevăratele probleme ale vieții, fărădelegile comise de noile autorități. Astfel se face că în activitatea cercurilor de artiști amatori predomină la sfârșitul anilor '40 tematica actuală. Cântecele, poeziile, piesele autorilor sovietice constituie 80% din repertoriul lor[32].

Repertoriul era ajustat organizării diferitelor campanii politice și economice. Caracteristică devine în acest sens antrenarea cercurilor de artiști amatori în organizarea și desfășurarea campaniilor electorale, lucrărilor agricole, sărbătorilor sovietice ș. a. m. d. Firește, în atare condiții repertoriul cercurilor au o tematică restrânsă, menită să „deservească” cultural-educativ campaniile. În perioada desfășurării colectivizării „compacte” circa 50% din repertoriul publicat îl constituie cel dedicat tematicii colhoznică[33].

Deznaționalizarea populației băștinașe are loc nu numai prin conținutul, dar și prin interpretarea repertoriului într-o limbă străină, necunoscută de marea majoritate. Din cele circa 2000 titluri de

piese, cântece, compoziții artistice, poezii expediate prin intermediul culegerilor în 1949 de către colaboratorii Casei republicane de creație populară în localitățile republicii numai 99 erau în limba română, ceea ce constituie doar 5%[34]. Chiar și în cadrul organizării și desfășurării festivalurilor activității de artiști amatori, care mai urmăreau și scopul propagandistic de a demonstra dezvoltarea culturii și limbii „moldovenești”, repertoriul în limba rusă constituie peste 60%[35]. În urbe, unde majoritatea covârșitoare a populației o constituie nevăștinașii recent veniți, în genere, predomina repertoriul în limba rusă și ucraineană[36]. Într-o situație cu totul deplorabilă se afla populația conlocuitoare din sudul republicii - găgăuzii și bulgarii care erau impuși să se folosească în exclusivitate de repertoriul rusesc[37].

Atitudinea de clasă și lupta cu „naționalismul burghez” în activitatea de artiști amatori, scoaterea forțată din circulație a valorilor spirituale naționale, absolutizarea principiilor de clasă comuniste, în detrimentul celor general-umane duc, în ultima instanță, la neglijarea particularităților și tradițiilor culturale specifice populației băștinașe. Confundarea intenționată a specificului național cu naționalismul, identificarea tradițiilor, obiceiurilor populare cu „patriarhalismul reacționar” au dat naștere și au contribuit la cultivarea în conștiința unei bune părți a românilor din stânga Prutului a unei atitudini negative, nihiliste față de trecutul istoric al poporului românesc, față de limba și cultura proprie. Toate semnele național-etnice ale patriotismului românesc - meleagul natal, natura înconjurătoare, limba maternă, cultura sunt ignorate și prigonite. Sub semnul internaționalismului se desfășoară procesul de deznaționalizare a băștinașilor, se distruge limba și cultura autohtonilor. Statul totalitar a acționat metodic în vederea cultivării și implantării chiar și prin intermediul colectivelor artistice de amatori a unei culturi de masă, a unei culturi ideologizate impregnată cu stereotipuri și canoane proletcultiste.

Deformarea conștiinței sociale prin impunerea unui nou repertoriu a făcut posibilă apariția și prosperarea unei activități pseudoartistice, antinaționale. Tragismul destinului istoric constă în faptul că oamenii erau impuși să interpreteze cântece, dansuri, poezii, piese, etc. despre țara „cea mai liberă și fericită”, „traiful nou îmbelșugat”, să recite ode dedicate dictatorului bolșevic tocmai în timpul când sute de mii de oameni erau umiliți, maltratați, deportați.

#### **Referințe bibliografice:**

38. Ele, potrivit propagandei oficiale, sunt cauzate de aflarea majorității populației timp de peste două decenii „sub jugul ocupanților burgheze-moșierești al României regale”, în virtutea cărui fapt „este lipsită de practica luptei pentru construirea socialismului”, e „analfabetă” și „înapoiată”, „superstițioasă” și supusă influenței ideologiei burgheze și mic-burgheze „veche”, în „putrefacție”, reminiscențele capitalismului nu sunt depășite atât în conștiința oamenilor, cât și în economie, unde predomină gospodăriile individuale țărănești (vezi: Молдавская ССР в Великой Отечественной войне... Сб. док...с. 405; Культура Молдавии за годы Советской власти...с. 147, 221, 246, 248).

39. Ibidem, p. 230.

2. a. Constantin Ion, op. cit, p. 32-33.

40. Vezi Ion Agrigoroaie, Gheorghe Palade. Basarabia în cadrul României întregite, p. 32-34.

3. a Postică Elena, op. cit. p. 18, 51-51.

3. b. Ibidem, p. 57, 108, 121; Голод в Молдове; стр. 50-51.

3. c. Postică Elena, op. cit. p. 18.

41. Semnificative în acest sens sunt următoarele întrebări : „din ce cauză președinții sovietelor sătești sunt numiți, dar nu aleși”, „de ce numai Puterea Sovietică se interesează de semănatul culturilor și recoltarea roadei?”, „vor fi organizate colhozuri în Basarabia?”, „ce va fi cu cei, care au colaborat cu nemții și românii?”, „vor fi oare deportați chiaburi din sate?”, „dacă vor fi sau nu închise bisericile și mănăstirile?” etc. (vezi: AOSPам, F. 51, inv. 2, d. 125, f. 34, 38; d. 139, f. 87, 120).

42. Культура Молдавии за годы Советской власти...с. 113-115.

43. Ibidem, p. 148-149.

44. AOSPам, F. 51, inv. 2, d. 125, f. 27; d. 139, f. 46, 47.

45. Reținem aici : “Ce a dat Puterea Sovietică țăranilor din Moldova”, “Politica de jaf a ocupanților germano-români pe teritoriul Moldovei Sovietice ocupat temporar”, “Crimele și distrugerile monstruoase comise de ocupanții germano-români pe teritoriul Moldovei Sovietice temporar ocupat”, “Imperialiștii români și lacheii lor naționaliștii moldo-români-dușmanii de moarte ai poporului moldovenesc” ș. a (vezi: Культура Молдавии за годы Советской власти...с. 190).

46. AOSPам, F. 51, inv. 3, d. 127, f. 16; d. 95, f. 20, 30,31; A. N. a R. M, F. 2848, inv. 1, d. 17, f. 6; Молдова Сочалистэ, 18 юлие 1945.

47. Vezi: AOSPам, F. 51, inv. 5, d. 504, f. 60.

48. Ibidem, inv. 8, d. 364, f. 57, 69; A. N. a R. M, F. 3026, inv. 1, d. 120, f. 71-72; Культура Молдавии за годы Советской власти...с. 308.

49. AOSPам, F. 51, inv. 8, d. 351 f. 134; d. 352, f. 174; d. 376, f. 71; d. 381, f. 53, 96; d. 383, f. 36; A. N. a R. M, F. 3026, inv. 1, d. 120, d. 120, f. 124; d. 140, f. 14.

50. Vezi: Стягул Рошу (органул комитетулуй ... дин р-нул Сорока) 22 септембрие 1949; 6 октомбрие 1949; Путеря Советелор (органул комитетулуй ... дин р-нул ши ор. Орхей ) 18 септембрие 1949.

13. a. Constantin Ion, op. cit, p. 75.

51. Semnificative în acest sens sunt reacțiile ascultătorilor despre “trecutul greu sub jugul boierilor români”, “traiul fericit și îmbelșugat în perioada Puterii Sovietice”, “mulțumirile aduse P. C. (b) din toată Uniunea și personal t. Stalin”, „recunoștința poporului rus în eliberarea poporului rus în eliberarea poporului moldovenesc” ș. a. m. d. (vezi: Культура Молдавии за годы Советской власти...с. 191-192).

52. Vezi: A. N. a R. M, F. 3026, inv. 1, d. 39, d. 39, f. 51.

53. Ibidem, d. 158, f. 1-2.

54. Культура Молдавии за годы Советской власти...с. 145.

55. A. N. a R. M, F. 3026, inv. 1, d. 52, f. 106.

56. Ibidem, d. 116, f. 59-60; F. 3203, inv. 1, d. 5, f. 6; AOSPам, F. 51, inv. 8, d. 392, f.

132.

57. A. N. a R. M, F. 3026, inv. 1, d. 116, f. 59-60.

58. Vezi: AOSPам, F. 51, inv. 5, d. 451, f. 21.

59. Ibidem, inv. 9, d. 321, f. 37; A. N. a R. M, F. 3026, inv. 1, d. 116, f. 137-138.

60. Vezi: AOSPам, F. 51, inv. 5, d. 495, f. 21.

61. Козма В. И. Художественная культура Республики Молдова в условиях партийного руководства. Revistă de istorie a Moldovei, 1991, nr. 2, p. 40.

24. a. Ojog I, Șarov I. Istoria românilor, Chișinău, 1997, p. 193.
62. Клаус Хайтман. Еминеску ын Република Советикэ Молдовеняскэ. Оризонтул, 1989, №6, п. 18; Лазарев А. М. Народная тропа к великим предкам. Revistă de istorie a Moldovei, 1991, nr. 3, p. 56-62; Cozma V. I, opt. cit, p. 40.
63. AOSPAM, F. 51, inv. 8, d. 351, f. 100-101.
64. Cozma V. I, opt. cit, p. 40.
27. a. Ojog I, Șarov I. opt. cit, p. 192-193.
65. Ibidem, p. 40-41.
66. AOSPAM, F. 51, inv. 3, d. 232, f. 66; inv. 5, d. 495, f. 183-184.
67. Vezi: A. N. a R. M, F. 3026, inv. 1, d. 39, f. 51; AOSPAM, F. 51, inv. 5, d. 487, f. 74; Цэранул Советик 28 аугуст 1946.
68. A. N. a R. M, F. 3026, inv. 1, d. 66, f. 85; d. 122, f. 49; F2848, inv. 2, d. 76, f. 3, 21, 324; F. 2937, inv. 1, d. 74, f. 2; AOSPAM, F. 51, inv. 8, d. 391, f. 22; inv. 9, d. 321, f. 37; d. 326, f. 39; Стягул Рошу (органул комитетулуй ... дин жудецул Сорока) 5 юлие 1946; 27 Фебруарие 1949.
69. A. N. a R. M, F. 2937, inv. 1, d. 62, f. 215.
70. Ibidem, d. 68, f. 156; AOSPAM, F. 51, inv. 8, d. 392, f. 139-140.
71. A. N. a R. M, F. 3026, inv. 1, d. 123, f. 116; d. 120, f. 2.
72. Ibidem, F. 2937, inv. 1, d. 38, f. 60; d. 68, f. 159.
73. Ibidem, d. 38, f. 84.
74. AOSPAM, F. 51, inv. 9, d. 325, f. 35.

Olesea Certan    Reflecții asupra jurnalului

“Niciodată n-am fost exact omul  
jurnalului pe care-l scriu”  
Julien Green

Aparținând literaturii subiective, jurnalele intime, memoriile, confesiunile și autobiografiile literare au multe puncte de interferență, însă între jurnal și celelalte specii înrudite există deosebiri structurale, determinate de esența conținutului lui, de modalitățile specifice de realizare, de natura aparte a viziunii pe care o proiectează asupra faptelor și împrejurărilor de viață evocate. Memoriile, confesiunile și autobiografiile literare sunt trăiri retrospective, filtrate prin conștiința omului matur, prin prisma concluziilor trase în urma experienței de viață parcurse. Ele sunt, deci, forme rectificate ale trăirii, o scrutare lucidă a trecutului, în care autocenzurarea poate interveni în proporții apreciabile. Evident – așa cum s-a verificat în practică – toate categoriile literaturii subiective trebuie privite cu o anume circumspecție, impusă de însăși substanța lor subiectivă, însă asupra gradului autenticității conținute nu e necesar să planeze o atitudine preconcepț dubitativă. Reacția prezumtivă este și mai puțin indicată în cazul jurnalelor intime, pentru că, aici, autenticitatea celor relatate și exprimate are un procent de relativism mult mai redus. Desigur, ca o formă a literaturii subiective, jurnalul poartă amprenta modului propriu de a gândi și simți al autorului lui, astfel jurnalul devine expresia convingerilor intime. Totuși, jurnalul impune prin caracterul său de cronică

vie, prin transmiterea conținutului uman, relatarea faptelor de viață trăite nemijlocit, consemnate sub efectul senzațiilor imediate provocate în sensibilitatea și conștiința celui ce scrie.

Jurnalul este prietenul scriitorului, un confident, un remediu al singurătății sau al trăirilor sale sufletești, un mijloc de autoanaliză și de autoperfecționare, o corectare proprie, continuă, tacită a împrejurărilor de viață, toate împreună formând o diagramă a unei perioade mai scurte sau mai întinse din existența autorului. Jurnalul reprezintă o imagină caleidoscopică a biografiei scriitorului morale și spirituale, privită în evoluția ei.

Memoriile, confesiunile și autobiografiile literare înfățișează un conținut de viață consumat deja, în trecut, apoi devenit public înainte de a fi transpus pe hârtie. Adesea, autorii acestor forme de literatură subiectivă au ca scop primordial prezentarea propriei lor personalități în lumina unei juste cunoașteri, pentru a împiedica orice interpretări eronate. Jurnalul este, prin definiție, o trăire nemijlocită a prezentului, a cotidianului, o expresie nudă a convingerilor, sentimentelor și senzațiilor autorului din momentul în care scrie. Specifică și altor forme de literatură subiectivă, funcția de cunoaștere a jurnalului este multiplă, îmbrățișând existența particulară a scriitorului, peisajul literar al epocii în care activează, climatul social-uman al acestei epoci etc. În mod frecvent, scriitorii din secolul al XIX – lea, ca și cei ce aparțin secolului XX, și-au început redactarea jurnalelor personale în anii tinereții, fapt ce denotă că aveau o conștiință precoce a valorii de sine, o convingere certă asupra vocației și talentului lor.

Dar mai presus de orice incertitudini, vom afirma că jurnalul nu este decât o diagramă psihologică a existenței noastre, o imagine caleidoscopică privită în evoluția ei. Deși înfățișează un fragment din viață consumat anterior, în trecut, mulți autori de jurnale își indică din start scopul, intențiile pe care le urmăresc în operele lor.

Jurnalul devine o frescă literară, autorii notează fapte la care au fost martori sau care le-au fost povestite având convingerea că vor da astfel posterității o imagine clară asupra unei epoci sau alta și că le va servi drept călăuză istoricilor și criticilor în studierea trecutului, oamenilor dintr-o perioadă anumită. Totodată, jurnalul constituie o trăire nemijlocită a vieții cotidiene, o expresie a sentimentelor și impresiilor scriitorului pe marginea unui fapt din momentul în care scrie. Jurnalul devine astfel pentru autor nimic altceva decât un dialog cu sine însuși. Aria de cunoaștere a jurnalului e destul de variată, cuprinzând viața particulară a scriitorului, decorul literar al epocii în care trăiește, climatul social-uman al acestei epoci.

De mai mult de două secole, jurnalul a exercitat o fascinație continuă atât asupra criticilor, cât și asupra istoricilor, oamenilor de știință și artă. Unamuno, marchizul de Sade, Amiel, Kafka, Camus, Gide, N. Milescu-Spătaru, A. Rosetti, S. Pușcariu, Titu Maiorescu, Gala Galaction, G. Călinescu, M. Eliade, M. Zăciu, I. Holban, A. Holban reprezintă doar o infimă parte dintr-o imensă constelație a autorilor care au apelat la formula eseistică pentru susținerea și propagarea ideilor lor.

Privit cu un vădit scepticism de spiritele conservatoare, jurnalul reprezintă de multă vreme un gen cu tradiții bogate în cele mai diverse arii de cultură, a cărui istorie și poetică specifică încep să fie explicate cu mai mult interes abia în anii din urmă.

**Jurnalul, antum sau postum, poate fi incomplet, cum se întâmplă mai totdeauna, din rațiuni de oportunitate, discreție, prudență, accident biografic, etc. Dar din oricare din fragmentele sale puse pe hârtie, atunci când este vorba de un adevărat jurnal, el nu poate fi decât principal sincer, în sens de “trăit”, “autentic”, “document de viață”.**

## **De altfel jurnalul nici nu constituie o specie literară. Există fără îndoială și jurnale “literare”. Funcțiile jurnalului intelectual sunt exclusiv de ordin moral, spiritual și ideatic.**

Jurnalul intelectual dă cărțile pe față, joacă deschis, oferă elementele unei explicații și înțelegeri în adâncime. Se întâmplă adesea ca unii cronicari să nu înțeleagă nici ei astfel de scrieri, să le ignore. Nu se produce nici o dramă, cât timp acest jurnal ajunge în mâinile cititorului obișnuit, care își dovedește înțelegerea și adevărată aderență prin actul cumpărării cărții, a scrisorilor către autor. Jurnalele de acest tip se opun nivelării sufletești, omogenizării psihologice și spirituale, detestabilei ipocrizii. El este o operă de “personalitate” și socialismul, se știe, cultivă tocmai bogăția interioară, înnobilitatea sufletească, onestitatea, sinceritatea, curățenia morală. Experiența “sincerității” și autenticității nu este lipsită, firește, și de o serie de riscuri, unele destul de grave.

Cine trăiește cu intensitate o experiență personală depășește cu ingenuitate atât complexul subiectivității cât și al obiectivității. Rămâne doar el însuși în orice împrejurare și nimic mai mult, stăpânit de o stare cvasi-apolonică, de “deferentă indiferență” pentru tot și pentru toate[1].

Autorul de jurnal (re)descoperă un adevăr cât se poate de simplu: trăim fragmentar și cunoașterea noastră și a lumii nu poate fi decât imperfectă; la capătul zilelor s-ar afla marele Adevăr: ce rămâne din această propoziție atât de uzată este conceperea omului ca *proces*, iar nu ca *obiect*. Oricine poate și ar trebui să țină un jurnal. Te debarasezi de toate cele într-un jurnal. Adevărul nu cere decât să se exprime.

A scrie jurnal este a deveni conștient de viața actuală, în succesiunea clipelor ei. A scrie un text autobiografic este a avea revelația existenței spirituale anterioare în succesiunea etapelor creației: rememorându-le, se reface momentul tensionat al scrierii. Și scrisul este actul care se “trăiește” de două ori: când s-a înfăptuit și când este reconstituit. Fixând imaginea lumii (creației), Autorul în instanța memoriei îi destramă urzeala: se desface ceea ce sa țesut, *eul* adică. Durata creației devine un simplu punct a cărui bogăție trebuie să se transforme în “gândire și cuvânt”. Jurnalul: știind *ce* ești, poți afla *cine* vei fi. Autobiografia: știind *cine* ești, afli *ce* ai fost.

A privi este, în jurnal, a se privi. Paginile jurnalului, perspective, sunt pândite mereu de “șocul viitorului”; cele ale autobiografiei, retrospective, sunt lovite de “șocul trecutului”. Prospectarea prezentului pentru a descoperi semnele viitorului este, în fond, punerea în ficțiune a vieții, organizarea ei, determinarea unui om construit. Revenirea în insula trecutului pentru a descoperi vârsta de aur (“armonia”, cu vorba lui Poulet) este, la fel, o punere în ficțiune a existenței prin determinarea însăși a omului de-construit. Jurnalul organizează prin limbaj realul dispersat, este însăși descoperirea acestui limbaj care face lumea. Jurnalul apare atunci când trecutul nu mai e faptă, ci limbaj. Nu doar activitatea spirituală, ci și existența cotidiană își cere orientarea, sensul și strategia: jurnalul este un astfel de instrument și o astfel de mărturie. Între eu și lume, autorul așează textul personal ca un zid de apărare și ca o oglindă, un mediu protector și un altul, formator. Lumea nu se difuzează în actele ființei, ci ființa se extinde, structurând lumea.

Dar, privit ca o specie literară, *Jurnalul*, fie el “Diary”, fie “Journal” sau chiar “Chronicle”, e și el ce e, nu atât definibil cât existent în măsura în care, dincolo de orice intenționalitate, înscrie un univers “care se ține”, irepetabil pentru că e al unei unice existențe și inimitabil, ca visul, pentru că legea structurării lui e de a se structura de la sine, în misterioasa comuniune cu unitatea interioară cea mai adâncă[2].



Un jurnal scris pentru sine nu există, fiindcă atunci cel puțin autorul l-ar distruge [...]. Așadar, ce este jurnalul din punctul de vedere al reabilității față de posteritate? Nimic. Cine are un dram de conștiință îl va scrie fără nici un scop și fără nici o vanitate. Se poate întâmpla însă ca pentru alții el să devină o realitate obiectivă și această iluzie de corespondență peste goluri poate fi un joc interesant.

Cel ce scrie un jurnal are o relație specială cu ideile și, el se construiește pe sine, ca personalitate, prin idei. Așa precum opera reprezintă imaginea superioară a vieții, la rândul ei și viața prozatorului devine undeva expresia operei și va trebui să ne obișnuim că acolo unde, vorbim de imaginație creatoare nu este decât relatarea unei realități trăite plenar. Drumul de zi cu zi al romancierului urmează până la identitate logica intimă a operei că destinul eroilor în real și imaginar se confundă. Fiecare jurnal în parte e un întreg și o parte a întregului. Ca întreg, ea fixează o dată rotundă, un moment izolat dintr-o istorie, în ciuda oricărei intenționalități. Jurnalul ține pasul, paralel, fiecărui moment în parte. Fiecare jurnal își are structura sa proprie, interpretabilă infinit, dar mereu legată de însăși intenția structurală a scriitorului. Validitatea structurală a jurnalului se verifică astfel din clipa în care, citindu-l fără prejudecăți, găsim istoria ”obiectivată” a unei individualități în raporturile ei cu lumea “celorlalți”. Desigur, ca o formă a literaturii subiective, jurnalul poartă amprenta modului propriu de “a gândi” și “a simți” al autorului lui, astfel jurnalul devine expresia convingerilor intime. Jurnalul impune prin caracterul său de cronică vie, prin transmiterea conținutului uman, relatarea faptelor de viață trăite nemijlocit, consemnate sub efectul senzațiilor imediate provocate în sensibilitatea și conștiința celui ce scrie.

Este adevărat că istoria literaturii a căutat totdeauna aici documentul, informația care să lumineze aspectele operei “propriu-zise”; dar, de la întemeierea acestei specii în secolul trecut, prozatorul nu a încetat să-și conceapă textul în orizontul literaturii și în perspectiva contactului imediat sau doar amânat cu cititorul. Jurnalul tematizează viața, protagonistul său este omul construit; nicidecum omul concret care este cel din acte. Textul “personal” este unul de orientare, de căutare a sensului existenței cotidiene și prin aceasta de fictivizare a ei. În fond, chiar conceptul de literatură și cel de scriitor se nasc, la noi, prin “fragmentul autobiografic” întrucât mulți prozatori din secolul XIX au început prin a scrie așa ceva. Devenit personaj, autorul jurnalului ilustrează limita superioară a aventurii omniscienței, iar textul său este un joc al reprezentării: aici se exprimă pe deplin liber conștiința atentă la actualitate: o lume nouă se formează, se centralizează în jurul ficțiunii eului, unde indistinctul devine distinct, informul – formă, unde a trăi se manifestă prin a gândi și unde a avea înseamnă a fi. Jurnalul constituie o poetică a expansiunii ființei; “robot” actualității, cotidianului, autorul-personaj trece de la un amănunt la altul, descoperind mereu încă alte amănunte; protagonistul jurnalului este o gândire care centralizează realitatea după ce o va fi pulverizat, organizând prin limbaj realul dispersat, distorsionat, fiind chiar descoperirea acestui limbaj care face lumea. Nu e deloc întâmplător faptul că, între speciile genului epic, evoluția cea mai spectaculoasă în (post) modernitatea literaturii noastre o are jurnalul. O particularitate specifică o constituie împrejurarea că tradiția acestui tip de text a fost recuperată abia în ultimii ani, prin editarea unor jurnale rămase inedite sau prin reeditarea altora, puțin cunoscute ori publicate mai demult fragmentar: este cazul jurnalelor lui C. A. Rosetti, T. Cipariu, G. Galaction, T. Maiorescu, L. Rebreanu, P. Dan, T. Mușatescu. Prozatorii români contemporani, ale căror jurnale încep, în majoritatea lor, în deceniile cinci și șase (R. Petrescu, T. Țopa, A. George), ori chiar mai înainte (G. Bogza), când aceste texte ale înaintașilor zăceau încă în diverse fonduri documentare, au resimțit

mereu necesitatea definirii propriului proiect epic, a delimitării, a instaurării cu drepturi depline a textului “personal” în lumea literaturii, a întemeierii – temă centrală a jurnalului contemporan; jurnalul este conceput ca text literar, aparținând cu toate ale sale “ficțiunii” și publicității: *ce văd în fiecare zi* (“cum îmi trăiesc viața”) și *ce scriu în fiecare zi* (“cum mi-am scris opera”) – acestea sunt cele două sensuri ale dezvoltării demersului de acest tip, care plasează jurnalul literar în cea mai strictă relație cu exterioritatea, cu împrejurările vieții și ale textului.

#### Referințe bibliografice:

1. A. Marino. *Prezențe românești și realități europene: Jurnalul intelectual*, București, 1978.

2. A. Gide. *Falsificatorii de bani*, București, 1996.

Efimia Iurcenco Teze despre romanul interbelic

**Romanul este genul care a trezit încă de la începuturi discuții și controverse. În perioada interbelică el cunoaște în literatura noastră un adevărat boom. E timpul când apar romane noi cu tehnici narrative moderne și se continuă să se scrie în formulă tradițională.**

**De bună seamă, caracterul proteic al acestui gen literar atât de elastic, care nu s-a dezvoltat în funcție de anumite canoane prestabilite, a făcut ca orice tentativă de a-l defini să nu poată pune în lumină decât unele trăsături extrem de generale.**

**Este cunoscut faptul că atât barocul, cât și clasicismul, acordau o anumită atenție normelor de realizare a operelor literare. Dacă teatrul și poezia se înscriau în sfera unui gen de creație care beneficia de modelele antichității, în funcție de care au putut fi elaborate noi principii, romanul nu era îngrădit de nimic. El nu avea norme prestabilite în antichitate, iar puținele realizări ale scriitorilor greci și latini, nu au putut duce la stabilizarea regulilor acestuia ca gen de scriitură.**

Destinul îndărătnic al romanului, puterea sa de adaptare cameleonică la structuri social-istorice și la spiritualități atât de diferite de-a lungul veacurilor demonstrează cu elocvență de necombătut existența unei tendințe naturale a formei literare epice spre sinteză amplă, spre unitatea de limbaj de mari proporții. Și poate că de aici ar trebui pornită orice discuție despre originile romanului românesc de la tendința intrinsecă a limbajului dezvoltat spre epic, generată chiar de principiul succesiunii ce stă la baza acestuia mai mult decât în cazul altor sisteme de limbaj.

Învățând noua limbă de cultură, franceza, generațiile din preajma lui 1800 descoperă “romanul” occidental, în literatura română apar traduceri ale romanului *Don Quijote*, epopeii *Divina Comedie* etc.

Romanul românesc apare în aceste condiții nu atât ca imitare cât ca o complinire și o corectare a celui străin, pentru uzul cititorului nostru.

În aceste condiții, scrisul a fost la noi mult timp practicat aproape exclusiv ca modalitate de sacralizare sau eternizare a umanului.

**Așadar, se poate mai lesne înțelege lipsa unei tradiții a romanului autohton; scriitorii nu aveau o anumită tehnică de scriere, traducătorii înlocuind și aducând pe arena literară o tradiție bine fixată.**

**Nuvela, fabula, povestirea cât și alte specii epice din care romanul și-a constituit structura, sunt surse directe și indispensabile romanului, fapt demonstrat.**

**Rolul preponderent în geneza textului îi revine formelor tradiționale ale povestirii; contactul cu modelul european a constituit un catalizator de valoare incontestabilă. Nu trebuie să ne așteptăm însă ca vreo una din aceste forme tradiționale să se metamorfozeze în roman.**

**Evoluția romanului în literatura noastră este un proces care antrenează în complicata sa desfășurare mai multe momente social - istorice decât culturale.**

**Pe toată întinderea celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea evoluția romanului românesc a fost lentă și anevoioasă, cu multe tentative eșuate, și cu puține succese, prelungindu-se până la primele decenii ale secolului XX.**

**Abia după primul război mondial romanul românesc ajunge la o adevărată înflorire și se desăvârșește ca gen literar. În articolul *De ce nu avem roman?*, publicat în *Viața Românească* (1927), M. Ralea observă că “înainte de război nuvela și schița au fost genurile preferate ale scriitorilor noștri. După război, cu tenacitate conștientă urmărind o idee oarecum concepută toată lumea s-a îndreptat către roman. De unde mai înainte acest gen era o excepție, astăzi el constituie punctul de plecare al oricărui prozator”.**

**Disputa dintre tradiționalism și modernism constituie cea mai veche polemică în istoria ideilor literare. Se știe că antinomia dată exprimă o dialectică esențială a vieții și creației literare animate de două tendințe permanente, și diametral opuse: spre conformism canonic (normă, universal, permanent valabil, tradiții) respectiv spre progres, inovație (invenție, originalitate, libertate, actualitate).**

**Romanul este genul literar care a fost supus pe parcursul evoluției sale mai multor încercări, una dintre acestea a fost și disputa dintre tradiționalism și modernism. Dispută care a implicat în discuții numeroși critici și teoreticieni literari, unii afirmându-se pentru tradiționalism alții susținând modernismul.**

**Dilema constă în aceea că în perioada interbelică au existat romane scrise în formulă tradiționalistă cât și în perspectivă modernistă.**

**Dacă în literatura universală romanul a avut o evoluție firească dezvoltându-se succesiv, de la o etapă la alta, atunci romanul românesc datorită condițiilor**

social-istorice nefavorabile a fost nevoit să se dezvolte concomitent, perioada interbelică a constituit un moment de explozie a romanului românesc.

Nici într-o altă perioadă nu s-au mai scris atâtea romane ca în perioada interbelică. Fapt care a permis existența formulelor tradiționale și apariția unor noi formule epice.

Elena Bucuci Notițe despre elementul fantastic în literatură

**Mai întâi: “*Fantasticul se caracterizează printr-o irumpere brutală a misterului în cadrul vieții reale*” [1].**

Fantasticul la moderni. Se știe că o dată cu romantismul german se pune, în istoria esteticii, în mod categoric, problema fanteziei și imaginației. Walter Scott: “Gustul germanilor pentru misterios a făcut să fie inventat un gen de compoziție care probabil nu putea să existe decât numai în țara lor și în limba lor”.

Un alt aspect. Pe parcursul evoluției genului dat, tot mai frecvent fantasticul este echivalat cu *straniul, miraculosul, fabulosul feeric, alegoricul, absurdul, comicul, grotescul, enigmaticul, senzaționalul, filosoficul*.

Sergiu Pavel Dan analizează raporturile dintre proza fantastică și “fabulosul feeric”, “miraculosul mitico-magic și superstiții”, “ocultismul inițiatic”, “literatura științifico-fantastică”, gen **S.F.**, “proza poetică și alegorică”, “proza vizionară” (de factură absurdă), “literatura de aventuri”, și “proza de analiză”, stabilind “frontierele literaturii fantastice”. Concluzia care se desprinde din acest demers menționează că literatura fantastică este o “literatură de frontieră”[2]. În acest sens: în ce măsură literatura fantastică poate concura cu literatura științifică?

De reținut: începuturile literaturii fantastice sunt legate de începuturile literaturii însăși. Cu alte cuvinte, orientarea spre fantastic nu este mai puțin veche decât orientarea realistă a literaturii. Aceste două direcții fundamentale ale literaturii nu sunt într-un raport de incompatibilitate, ci, dimpotrivă, complementare. Fantasticul și realismul se succed într-o strânsă interdependență. Elementele fantastice coexistă cu cele realiste chiar în cadrul aceleiași opere. Cazul cel mai tipic îl reprezintă epopeea.

*Epopoea lui Ghilgameș, Iliada și Odiseea* sunt pline de elemente fantastice, provenind din interferența planului divin cu cel uman și din intervenția forțelor supranaturale în acțiunile oamenilor. Și mai elocventă este situația mitologiilor celor mai prestigioase ale antichității, saturate de elemente fantastice, și care, prin preponderența acestora, se circumscriu, mai degrabă, sferei fantastice, decât celei realiste, a literaturii.

Interesant: fantasticul romantismului german este, prin definiție, un *fantastic mitologic și filosofic*. În linii mari, putem spune că basmele culte, alegorii filosofice, ilustrează **poetica elementelor**, ideea paracelsiană a duhurilor elementare. Dintre aceste elemente cele mai frecvent întâlnite sunt: *apa* (*Undine* de Friderich de la Motte-Fouqué), *aerul* (*Silfidele* de Ludwig Tick), peste poetica *focului* dăm în capodopera nuvelisticii fantastice *Urciorul de aur* de E. T. A. Hoffmann. În *Minele din Falun* elementul fundamental este *pământul*.

Hoffmann reprezintă un pas decisiv în istoria explorării fantasticului. La Edgar Allan Poe genul ajunge apogeul. Nu întâmplător, mai mulți critici și teoreticieni îl consideră pe Edgar Allan Poe cel mai mare autor de literatură fantastică din toate timpurile.

Nuvelistica lui Edgar Allan Poe este un moment de sinteză în istoria fantasticului. Înțelegând mai bine ca oricare altul natura echivocă, ambiguă și eterogenă a fantasticului, eliberând imaginația de toate constrângerile realului, savurând jocul liber, neîngrădit al fanteziei, sesizând că fantasticul se instituie într-un gen de frontieră, scriitorul american epuizează toate resursele fantasticului. Mai mult. Toate categoriile fantasticului pot fi întâlnite în opera lui Edgar Allan Poe.

Roger Caillois face o clasificare a celor mai remarcabile opere fantastice și include în *Antologia* sa și câteva opere ale unor scriitori români. Operele scrise în arealul românesc încă în secolul XIX au fost ele însele izvor de inspirație sau de pornire pentru scriitorii de mai târziu: M. Sadoveanu, G. Galaction, M. Eliade, ș.a. Deși aceștia continuă linia fantasticului, fiecare abordează tema dată din unghiuri diferite. Unii pornesc de la sursele mitologice, alții de la fantasticul filosofic.

Fantasticul a cunoscut diverse forme, variante de evoluție. De la mitic a ajuns să treacă prin următoarele stadii: fantasticul mitologic, fantasticul religios, fantasticul umanist, fantasticul romantic, fantasticul realist fantasticul științific, ca în secolul XX să ajungă la o altă formă care impregnează și forme anterioare de manifestare. S.F.-ul e un nou gen de fantastic care îmbină spectaculos formele realității cu cele științifice. Literatura și știința concurează între ele în investigarea și inventarea unei realități virtuale, mai bine zis a “crizei realității”, un însemn al modernității.

#### **Referințe bibliografice:**

6. Caillois R., *De la feerie la science-fiction*, București, 1975.
7. Dan S. P. *Proza fantastică românească*, București, 1975.
8. Eliade M., *Mitul reintegrării*, București, 1942.
9. Ghidirmic Ov., *Proza românească și vocația originalității*, Craiova, 1988.
10. Todorov Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1973.

**Alina Ciobanu-Tofan    Protocronism și sincronism.  
Avatarurile echilibrului**

Profilul literar al perioadei interbelice este inimaginabil fără teoria sincronismului, postulată și argumentată de Eugen Lovinescu în cele trei volume ale *Istoriei civilizației române moderne*. Axat pe unul dintre subiectele cele mai incitante pentru conștiința critică românească (*imitația* ca premisă a universalizării și universalității), sincronismul lovinescian prezintă atât o ipostază revelatoare (de identitate) a fenomenului cultural din deceniile trei-patru, cât și una din tendințele definitorii ale literaturii și culturii române.

Teza împrumutului nediferențiat, adică a *imitației* ca însemn al modernității culturii naționale atribuie un rol oarecum pasiv („de consumator și aproape deloc de creator”) culturii române, fiind receptată de conștiința critică românească încă din momentul apariției *Istoriei civilizației române moderne*, și ca o tentativă de diminuare, chiar de minimalizare subversivă a identității culturale naționale. De altfel, meritul lui E. Lovinescu, după cum s-a mai spus, constă nu în noutatea și originalitatea ideilor, moștenite în parte sau toate, ci în impunerea teoriei sincronismului ca obiect de controversă și de studiu. Campania *Vieții românești* și a revistelor înrudite împotriva studiului lovinescian avea ca subtext acuza de „plagiat”, care n-a fost formulată direct, dar care explica cel puțin reacția lui G. Ibrăileanu (îndreptățit totuși să revendice recunoașterea precedentului fondat de *Spiritul critic în cultura românească* pentru istoria lovinesciană). Chiar dacă ideea necesității eliminării decalajelor de civilizație și cultură fusese proclamată încă de pașoptiști, devenind în a doua jumătate a secolului al XX-lea o preocupare constantă pentru personalitățile literaturii naționale, E. Lovinescu este cel ce dă nume și amploare polemică teoriei susținute dintr-o perspectivă preponderent fenomenologică încă de B. P. Hasdeu, Al. Odobescu, T. Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea. Conștiința faptului că „în mai multe materii științifice cultura noastră se află încă atât de înapoiată, încât oamenii care se cred a fi corifeii erudițiunii la noi emit în public idei și scrieri care abia le-ar fi putut produce secolii de mult trecuți prin cele mai multe din celelalte părți ale lumii civilizate” [1, p. 8] devine suportul obiectiv al tentativelor firești de depășire a „retardării” culturale, de intrare în actualitatea europeană și universală, adică de *sincronizare*, cu mult timp înainte de apariția *teoriei sincronismului*. E. Lovinescu, îmbinând într-un mod unic capacitatea sintetică și formula memorabilă, (re)pune în circuit idei și teze intens vehiculate și aplicate în mod firesc și constant, dar căroră le dă o interpretare „ușor inflamabilă” în condițiile epocii.

Caracterul polemic al teoriei lovinesciene este anunțat chiar în cuprinsul primului volum, *Forțele revoluționare*, al *Istoriei civilizației române moderne*, în formulările (categorice totuși) de tipul: „Orice progres al culturii române e un produs al contactului cu Apusul...”; „Obiectul acestei lucrări: civilizația română modernă este creațiunea influențelor apusene” etc. Concluzia se impune printr-o retorică autoritară, subtilă și totodată inflexibilă, absolut tipică expresiei critice lovinesciene: „Prin poziție geografică și prin structură etnică, intercalați între două lumi, fixați timp de veacuri în cercul de viață a popoarelor răsăritene, copleșiți de atmosfera orientală, - de la cea dintâi carte românească din veacul XV și până la războiul mondial, - poporul român n-a propășit și nu s-a

integrat, așadar, decât sub influența Apusului” [2, p. 179]. Opțiunea pentru un asemenea debut are efectele previzibile și, după toate aparențele, așteptate: reacțiile critice (C. Rădulescu-Motru, I. C. Filitti, D. V. Barnoschi, revistele *Ideea europeană*, *Viața românească*) la apariția volumelor *Forțele revoluționare* și *Forțele reacționare* sunt contabilizate cu o acribie specifică în ultimul volum, *Legile formației civilizației române*. Acest gen de „contabilitate” intelectuală certifică nu doar diversele atitudini și reacții față de teoria sincronismului în momentul apariției primelor părți ale studiului Iovinescian, ci și receptivitatea, sensibilitatea exemplară a autorului la impactul tezelor promovate în conștiința critică românească.

Reacțiile polemice generate în epoca interbelică constituie doar prima etapă din impresionanta carieră a teoriei sincronismului în cultura și literatura română. Dezbateră asupra protocronismului din anii 70 prezintă de asemenea un filon fără de care fenomenul literar românesc din deceniul opt ar fi avut, fără îndoială, alte coordonate. Totodată, această polemică ilustrează o nouă etapă în evoluția sincronismului Iovinescian.

Teoria protocronismului apare pentru prima dată (inițial ca ipoteză) în studiul *Protocronismul românesc* (*Secolul XX*, Nr.5-6, 1974) a profesorului Edgar Papu, care în volumul *Din clasicii noștri* (1974) fundamentează cu multă elocvență (și elocvență) teoria protocronismului, considerând cultura română un fenomen creator și autonom în manifestările sale în materie de creație. Negând sincronismul ca unica formă de comunicare a culturii române cu universalitatea, E. Papu insistă să depisteze în literatura națională valori anticipatoare ale unor soluții și fenomene artistice de importanță europeană. Formula de *protocronism românesc este* „gândită în opoziție cu ideea *sincronismului*, adică a năzuinței ce alimentează o conștiință retardară” [3, p. 5], dar opoziția nu este una „în sensul de termeni care se exclud, ci de termeni care se află față-n față, în chip complementar. La puțin timp de la lansarea termenului și conceptului, E. Papu avea să precizeze următoarele: „Atât imitația, principiul sincronismului, cât și anticipația, notă a protocronismului, pot exista împreună într-o cultură. Fenomenul sincronismului este valabil la noi, dar a fost considerat a fi singurul. Pe lângă el mai există însă și celălalt fenomen al protocronismului...” [4, p. 388]. Protocronismul este conceput într-o relație directă cu sincronismul, cu care *coexistă* în mediul cultural, simultaneitatea manifestărilor protocronice și sincronice fiind condiția esențială a valorii universale a unei culturi. Existența simultană a celor două filoane diferite nu este redusă însă de adepții protocronismului la un echilibru static. Faza sincronică este considerată obligatorie pentru istoria unei culturi, ca măsură a „decalajului unei culturi tinere față de alte culturi mai evoluat” [4, p. 388] (cum ar fi literatura română în epoca traducerilor), constatându-se totuși imediat că „în plină epocă sincronistă se manifestă chiar și o conștiință creatoare orgolioasă, care creează și propune modele proprii” [4, p. 389]. În această ordine de idei, sincronismul este apreciat ca „prima vârstă de formare a unei culturi, dar în simultaneitate cu vocația ei protocronică, ceea ce înseamnă totodată și primul ei semn de maturizare” [4, p. 389].

În deceniul opt conștiința faptului că teoria Iovinesciană este tributară unei legități valabile pentru toate ariile de cultură („*sincronizarea reprezintă o fatalitate a tuturor culturilor*” [5, p. 37]) este dominantă. Sincronismul este asimilat cu precădere ca o tendință simultană cu cea protocronistă, care asigură și explică „drumul spre sine” al literaturii naționale. În spiritul unui dialog perpetuu al

ideilor, protocronismul este considerat „o formă întârziată prin care cultura noastră conștientizează propriile realizări” [5. p. 37], inclusiv cele facilitate de sincronizare. Polemica sincronism-protocronism repetă, în esență, tiparul polemicii Maiorescu-Gherea, iar caracterul reciproc complementar al *sincronismului* și *protocronismului* amintește, chiar reflectă principiul fundamental al unei antinomii - cel al echilibrului relativ.

#### Referințe bibliografice:

6. Al. Odobescu, *Istoria arheologiei. Studiu introductiv la această știință*. Ediție îngrijită și prefață de D. Tudor. București, 1961
7. E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, vol. I. *Forțele revoluționare*, București, Ed. „Ancora”, [1928]
8. E. Papu, *Din clasicii noștri*, București, Ed. „Eminescu”, 1977
9. *Protocronism și sincronism, Din „Colocviile Luceafărului”*; în M. Ungheanu, *Exactitatea admirației*, București, Ed. „Eminescu”, 1985.
10. A.-D. Rachieru, *Vocația sintezei*, Timișoara, 1985

#### Elena Cartaleanu Tehnici de manipulare în Evul Mediu: o scrisoare de la 1475

Imaginea de sine promovată de Ștefan cel Mare în Europa, în special Europa de Vest, punează emfază pe calitatea de cruciat a voievodului. Comunicarea lui Ștefan cu Veneția și Roma papală s-a centrat, tot timpul domniei sale, pe speranța de a aduna o cruciadă antiotomană. De aici și rapoartele sale despre izbânzile militare (“portofoliul applicantului pentru grant”), și repetatele plângeri despre vecinii perfizi, nu tocmai veridice, la o adică. Harta “politică” a Europei de Est și Centrale, reprezentată de Ștefan pentru venețieni, arăta Moldova drept ultimul bastion al creștinătății, înconjurat de păgâni sau vecini perfizi. Polonii și ungurii apăreau nu mai puțin periculoși decât turcii și supușii acestora, muntenii. În același timp, Ștefan avea grijă să nu menționeze faptul corespondenței cu Veneția în comunicarea sa cu polonezii, vecini cu care semna repetate tratate de colaborare și vasalitate. Curios fapt, de vreme ce le sugera și polonezilor, în repetate rânduri, ideea utilității și oportunității unei misiuni comune împotriva otomanilor. Însă ambasada lui Ștefan prin Ioan Țamblac, trimisă când războaiele înfrângerii de la Războieni mai sângerău încă, trasează un hotărâre clar între “ceilalți” principii creștini și voievodul Moldovei: “et trovo me solo...”[1] Țamblac își începe expunerea prin învinuirea directă a principilor creștini de dezastrul pricinuit armatei lui Ștefan și țării sale: căci voievodul pornise la luptă, știind că e condamnat. “...ma i sacramenti soi e le convention havea cum loro, l’hanno inganato, et ha patito quanto ha patito.”[2] A învinui public pe un monarh de sperjur era o aventură periculoasă, și Ștefan explică, prin gura trimisului său, cât de perfid s-au purtat cu el aceia care îi promisese ajutor:

Et pero, soto speranza de loro, e seguito contra de mi quell che ho dito. Perche se questo non fosse sta, de le do cosse haveria fatto l’una: o veramente me haveria opposo al inimico sul passo e non l’haveria lassado passar, o veramente, se questo mi fosse sta impossibile, haveria cerchado de salvar i homeni del mio paexe e non haveria patido tanto danno. Ma loro mi



lassorono solo, et e seguito ut supra. Et se l'inimico fosse sta solo, non seria sta tanto male. Ma ello ha fato vignir l'altra Vlachia da una banda, e li tartari da l'altra, et lui in persona cum tuta la sua possanza, et ha me circumdato datre bande, et trovo me solo, et tuto il mio exercito confluxo, per salvation de le soe fameglie. Et considera la Vostra Excellentia quanta soma havea sopra di me, siando contra de mi solo tante potentie. Io, cum la mia corte, ho fato quel che puti, et e seguito ut supra. La qual cosa zudego sia sta volunta de Dio, per castigar me come peccator; et laudado sia el nome suo. Partito veramente lo nimico, remaxi abandonado da ogni soccorso d'algun christian; perche non solamente non me hano aiutato, ma fursi alcuni hano havuto piacer del danno fato a mi et al dominio mio da infideli.[3]

Într-adevăr, Valahia fusese mai mult inamic decât prieten în acele timpuri; și în zadar îl reinstaurase Ștefan pe Vlad Țepeș în scaunul Țării Românești, că “immediate torno quel infidel Basaraba et trove lo solo at amazo lo”. [4] În aceste circumstanțe, “de li altri veramente signori christiani mie vixini [non] ho voluto far experientia, per [non mi] trovar item inganado.” [5]

Aceasta fiind relația cu vecinii, în interpretarea lui Ștefan, Veneția și papa erau unicii în care își punea speranța. Totuși și acest sprijin cerea o justificare mai serioasă decât nesinceritatea vecinilor, și Ștefan pledează pentru importanța Moldovei ca și poartă a creștinătății:

Ne voglio dir quanto sia commodo questo mio dominio ale cosse christiane, giudicando esser superfluo, per esser cossa manifestissima, per esser serajo del Hungaria et Polana, et quello che varda quei do regni. Oltra de zo, per esser impedito el Turco cum mi, za anni quatro sono romaxi molti christiani in reposito. Pero, come signori christiani et cognoscudi christiani, io recoro a al illustrissima Signoria Vostra, implorando el vostro soccorso come christian, per conservation de questo mio dominio, comodo ale cosse christiane, promettando che ogni don et subsidio me daret, lo remunerero per molte vie, quando comanderete et havete bixogno, si contra infideli, et dove comanderete, senza alguna induxia. Oltra de questo la Execellentia Vostra fara cossa molto honorifica a sovegnir uno signor chrsitiano. Quello io al presente domando, e questo perche io tegno el Turcho item vignera contra de mi in questa saxon, per le do terre, soe Chieli et Monchastro, le quale li sono molto moleste. Perho in questo voglio esser aiutato per el presente, perche el tempo non ve da de far altra provision general. Et la Excellentia Vostra puol considerar che queste do terre sono tuta la Valachia, et la Valachia cum queste do terre sono un muro del Hungaria et Pollona. Oltra de zo io dico piu, che se questi castelli se conserveranno, i Turchi poranno perder e Caffa et Chieronesso.. et sara facil cossa; tamen el modo non referisco, per non abondar in scriptura; ma quando el comanderete, io el referiro.[6]

În ticluirea textului soliei Ștefan recurge la o serie de procedee și mijloace stilistice, pentru a-și convinge adresantul. El descrie detaliat situația Moldovei în pragul războiului trecut, speranțele sale în ajutorul aliaților și gândirea sa strategică. Comportamentul monarhilor care își promisese ră ajutorul, pentru ca în ultima clipă să-l lase pe Ștefan singur în fața pericolului, apare dublu condamnabil, de vreme ce aceștia nu doar au înșelat un principe și și-au încălcat promisiunile, ci, acționând astfel, au agravat pericolul în care se afla întreaga creștinătate: nu au pus umărul să sprijine poarta creștinătății, și în consecință vor suferi cu toții.

Circumstanțele istorice ale evenimentelor fuseseră următoarele: în ianuarie 1475 Ștefan cel Mare obținuse o biruință de excepție asupra armatei otomane a lui Soliman-pașa, în număr de

120.000. Victoria aceasta, cunoscută în istoria românilor ca *Lupta de la Vaslui*, a apărut remarcabilă nu numai în arealul balcanic, înflăcărat în încăierarea cu Imperiul, ci a răsunat și în întreaga Europă. De regulă, veștile din această parte a lumii ajungeau în Europa de Vest prin mijlocirea curții ungare. De astă dată însă, Ștefan a decis că e timpul să-și prezinte singur izbânda fraților întru Christos de pe tronurile Europei, și nu numai cu intenția răspândirii știrilor. Ștefan spera că relatarea acestei victorii strălucite îi va motiva pe principii creștini să încheie, în sfârșit, coaliția mult râvnită de voievodul moldovean. O nouă cruciadă, o alianță a coroanelor creștine împotriva otomanilor, amenințarea cărora devenea tot mai evidentă și sesizabilă, este un *topos* răspândit în textele — literare, oficiale sau particulare — ale epocii. Totuși, mai mult se discuta decât se hotăra, de vreme ce puterile centrale, ca Franța, Anglia sau Spania, nu simțeau amenințarea decât în aer; inamicul ar mai avea de depășit obstacolul Imperiului German, pentru a le afecta realmente. Papa de la Roma, o forță mai curând afectivă decât materială (cel puțin aceasta era atitudinea manifestă), reprezenta liantul spiritual al acestui aliaj râvnit, însă, respectându-și poziția autoproclamată, nu contribuia la viitoarea cruciadă decât cu îndemnuri verbale și scrise. Veneția, “regina mărilor”, își păstra deocamdată poziția de adversar vs Imperiul Otoman, dar aceasta nu avea să mai dureze decât un alt sfert de veac: Mediterana devenea “lacul intern al turcilor”. Participarea Veneției la cruciadă era importantă atât din punct de vedere financiar, Republica Lagunelor fiind privită ca un eventual sponsor al aventurii, cât și din perspectiva strategică a acțiunilor militare, datorită efectivului de flotă pe care îl stăpânea. Sfântul Imperiu Roman de Națiune Germană simțise deja, pe flancurile răsăritene, impactul cu otomanii, însă pericolul rămânea încă destul de îndepărtat. Ultimele bastioane ale civilizației europene le reprezentau Polonia și Ungaria, și de aici pornește inexplicabilul și paradoxalul. Cele două regate, la momentul Vasluiului stăpânite de doi regi charismatici, Casimir cel Mare și Matei Corvin, își luaseră rolul de “porți ale creștinătății” și “pereți ai credinței”, îndemnând spre cruciadă și, îndeosebi, colectând fonduri pentru suportul luptei antiotomane. Se trecea cu vederea că exista, dincolo de Polonia și Transilvania, o oarecare “Valahia minor”[7], care continua să țină piept asalturilor tot mai feroce ale turcilor, combinate cu incursiunile tătarilor, stimulați și sponsorizați de aceiași turci, și ocazionalele raite ale polonilor și ungarilor în principatul slăbit de războaie.

Aceasta era situația proto-cruciadică în Europa către vremea victoriei de la Vaslui. I-am acordat atenția pe care a primit-o, pentru a face clară originea acțiunilor ulterioare ale lui Ștefan. Nimicindu-l pe Soliman-pașa, beglerbegul Rumeliei, voievodul moldovean simți că este momentul de a vorbi tare către curțile creștine, pledând cauza cruciadei. Fără a cunoaște chiar nominal unde îi va ajunge mesajul, voievodul scrie: “Către coroana ungiurească și către toate țările, în care va ajunge această scrisoare, sănătate. Noi Ștefan Voievod, din mila lui Dumnezeu domn al țării Moldovei, mă închin cu prietenie vouă tuturor cărora le scriu, și vă doresc tot binele”[8]. După această *salutatio* politicoasă *in absentia*, voievodul trece la preliminariile temei. Este remarcabilă expunerea extrem de clară, cu explicitatea proprie basmelor numai, a situației politice curente: “...și vă spun domniilor voastre că necredinciosul împărat al Turcilor a fost de multă vreme și este încă pierzătorul întregii creștinătăți, și în fiecare zi se gândește cum ar putea să supuie și să nimicească toată creștinătatea.”[9] Stilistic, formularea acestei fraze îndeplinește perfect misiunea unei introduceri narative, totodată manipulând conștiința cititorului. Cititorului i se anunță din timp cine va fi personajul negativ în această poveste, și anume “necredinciosul împărat al Turcilor”. Fără să se dea nume, deși nu avem motiv să ne îndoim că Ștefan știa prea bine cine este la moment împărat în Constantinopol; și acest element sporește atmosfera luptei de vecie, nu cu împăratul concret, ci cu “necredincioșii” ca

fenomen în sine. Evitarea sau alterarea numelui unui personaj despre care se vorbește apare, de regulă, ca un indiciu al atitudinii peiorative a vorbitorului față de acesta: cf. *Cronica moldo-germană*: “a venit Otman, împăratul turcesc”. [10] Oricine ar fi sultanul, el va jindui mereu să cotopească pământurile creștinilor: “în fiecare zi se gândește cum ar putea să supuie și să nimicească toată creștinătatea”. Această hiperbolizare vădită — “în fiecare zi” — apare la locul ei în contextul dat, de narativ fabulos. Brusc însă, voievodul trece de la abstractul poveștii la concretul cotidian: “De aceea facem cunoscut domniilor voastre că pe la Boboteaza trecută mai sus numitul Turc a trimis în țara noastră și împotriva noastră o mare oștire în număr de 120.000 de oameni, al cărei căpitan de frunte era Soliman-pașa beglerbeiu” [11]. După expoziția precedentă, se încheagă nodul acțiunii: maleficul împărat al necredincioșilor, gândindu-se în fiecare zi la pierrea creștinilor, a și făcut un pas spre realizarea intenției sale războinice. Pare semnificativ faptul că Ștefan nu menționează multiplele atacuri precedente ale otomanilor împotriva inamicului: este mai corect, din punctul de vedere al strategiei narrative, să își surprindă cititorii prin descrierea groazniciei campaniei a beglerbegului, prezentând-o ca pe un rezultat al cugetărilor de multe zile ale sultanului. Astfel, în tabloul care se încheagă, Moldova apare ca prima țară lovită de otomani, marginea de la care începe ofensiva semilunii. Urmează detaliile vs componența forței inamice, menite atât să adauge veridicitate, cât și să îngroașe atmosfera de *déluge*, imaginea puhoiului de oaste îndreptată împotriva Moldovei: “împreună cu acesta se aflau toți curtenii sus numitului Turc și toate popoarele din Romania, și domnul țării Muntenești cu toată puterea lui, și Assan-beg, și Alibeg, și Schender-beg, și Grana-beg, și Oșu-beg, și Valtival-beg, și Serefaga-beg, domnul din Sofia, și Cusenra-beg, și Piri-beg, fiul lui Isac-pașa, cu toată puterea lui de ieniceri. Acești mai sus numiți erau toți căpitanii cei mari, cu oștile lor.” [12] Ne întrebăm dacă și pentru cititorii scrisorii numele comandanților concreți aveau altă semnificație decât simpla enumerare. Erau oare aceștia cunoscuți în Europa, li se dusesse poate faima de războinici departe peste hotarele Imperiului, erau vestiți ca adversari de temut îndeosebi, sau acest șir de nume urma să producă o impresie exclusiv vizuală? Ultima versiune apare drept mai credibilă, fiind susținută și de emfaza lui Ștefan “acești mai sus numiți erau toți căpitanii cei mari, cu oștile lor”. Curțile ungară și venețiană se mai putea să fi auzit despre acești *bei*, însă cu siguranță nu și regele Angliei.

După această dramatică înnodare, acțiunea continuă: “Auzind și văzând noi acestea, am luat sabia în mână și cu ajutorul domnului Dumnezeu nostru atât de puternic am mers împotriva dușmanilor creștinătății” [13]. Printr-o altă săritură bruscă de la concret la fabulos, naratorul reliefează punctul culminant. Nimic mai firesc, decât voinicul cu sabia în mână și cu Dumnezeu în suflet, ridicat împotriva teribilului împărat al turcilor. Și nimic mai firesc, pentru narator și pentru cititor, decât victoria aceluia drept. Cât de mult valorează această simplitate a relatării, care conchide într-o frază cele două zile de bătălie (or, lupta durase de la 10 până la 12 ianuarie), tot sângele vărsat în pământul luncii de lângă Vaslui și toate rugăciunile ridicate către cerul mohorât de ianuarie: “...și am mers împotriva dușmanilor creștinătății, i-am biruit și i-am călcat în picioare, și pe toți i-am trecut sub ascuțișul săbiei noastre; pentru care lucru lăudat să fie domnul Dumnezeu nostru.” [14]

Deznodământul, și el în termeni de basm, cu metonimia oarecum hiperbolizantă, vine natural să încheie narațiunea. Sfârșitul nu e decât aparent însă, căci alte încercări îl așteaptă pe voievodul victorios: “Auzind despre aceasta păgânul împărat al Turcilor, își puse în gând să-și răzbune și să vie, în luna lui Mai, cu capul său și cu toată puterea sa împotriva noastră și să supuie țara noastră, care e poarta creștinătății și pe care Dumnezeu a ferit-o până acum.” [15] O altă intrigă deci, o altă

alunecare din fabulos în concret, și Ștefan continuă cu adevărata misiune a scrisorii — apelul către unitatea creștinilor pentru o cruciadă. În secvența citată se merită remarcat un detaliu anume: după ce a enumerat o duzină de căpitani turci, principele Moldovei continuă ostentativ să scrie despre un “împărat păgân al turcilor” — anonim. Am arătat mai sus că omiterea unui nume, de altfel cunoscut, reprezintă un semn de dispreț față de acel ne-denominat. Se poate ca aceasta să fi fost și intenția lui Ștefan. Oricum, după istoria dramatică ce se dovedi doar introducere, autorul continuă cu adevărata esență a scrisorii, de motivație: “Dar dacă această poartă a creștinătății, care e țara noastră, va fi pierdută — Dumnezeu să ne ferească de așa ceva, — atunci toată creștinătatea va fi în mare primejdie.”[16] Motivul de *antemurale Christianitatis* avea să devină deosebit de popular în Europa câteva decenii mai târziu; îndeosebi Polonia și Ungaria își vor atribui acest titlu, inițial conferit de Papa Leo X Croației, țară care le-a ținut eroic piept otomanilor în 1519, cu numai doi ani înainte de Mohacs. Ștefan însă nu și-a numit niciodată țara *bastion*, ci *scut*, *zid* și *poartă* a creștinătății. Enunțând că, fără de țara lui, lumea creștină va fi pierdută, voievodul continuă cu sugestii concrete: “De aceea ne rugăm de domniile voastre să ne trimiteți pe căpitanii voștri într-ajutor împotriva dușmanilor creștinătății, până mai este vreme”[17]. “Tu agrum tuum aras, et Roma in magno periculo est”, răsună parcă după aceste rânduri. Moment remarcabil, Ștefan nu le cere regilor în persoană să vină să lupte, așa cum luptase dânsul, și cum promisese să apară sultanul. Este suficient să vină căpitanii și oștile aliaților, pentru a sprijini forțele decimate ale Moldovei. Ștefan explică de ce anume acest moment este oportun pentru a ataca, cu puteri unite, inamicul: “...până mai este vreme, fiindcă Turcul are acum mulți protivnici și din toate părțile are de lucru cu oameni ce-i stau împotriva cu sabia în mână.”[18] Oricare ar fi însă decizia destinatarilor, autorul scrisorii știe bine care îi este misiunea pe pământ, și o va îndeplini, cu sau fără contribuția lor: “Iar noi, din partea noastră, făgăduim, pe credința noastră creștinească și pe jurământul domniei noastre, că vom sta în picioare și ne vom lupta până la moarte pentru legea creștinească, noi cu capul nostru.”[19] În încheiere, Ștefan își repetă apelul, formulându-și victoria într-o frumoasă metaforă: “Așa trebuie să faceți și voi, pe mare și pe uscat, după ce cu ajutorul lui Dumnezeu celui atot puternic noi i-am tăiat mâna cea dreaptă. Deci, fiți gata fără întârziere.”[20]

Așa li se înfățișă Ștefan puterilor catolice apusene în iarna lui 1475, prin mesajul care circulă apoi prin Europa, copiat, tradus și multiplicat, ducând vestea izbânzii și faima voievodului moldovean. Destinatarii fură impresionați, se arătară gata să susțină lupta începută sub “poarta creștinătății”, însă făcură puțin pentru a-l sprijini pe voievod cu bani sau oaste, precum rugase el. Papa Sixt IV și dogele venețian, cu care se mai comunicase și înainte, nu ajutară cu nimic substanțial nici de astă dată. Titlul onorific de *athleta Christi* de la Sixt și niște bani venețieni, rătăciți undeva la nivelul curții din Buda, fură impactul major rezultat din întreaga antrepriză. Drept urmare, cele mai rele temeri ale lui Ștefan se adevăriră în campania otomană vindicativă, culminată prin dezastrul de la Războieni. În consecință, Moldova mai ceru o dată ajutorul Veneției, cu disperare, și “nu din carte, ci din gură”: Ioan Țamblac, unchiul voievodului, merse să vorbească în fața Senatului venețian.

#### Referințe bibliografice:

1. “și m-au găsit singur pe mine...” Ioan Bogdan (ed.), *Documentele lui Ștefan cel Mare*, vol. 2 (București: Socec, 1913), p. 344. Traducerea acestei solii este versiunea românească a lui Ioan Bogdan.

2. “Căci deși avea jurămintele și învoieli cu dânșii, ei l-au înșelat, și astfel a pățit ce-a pățit.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 343.

3. “Și totuși, cu toată nădejdea într-înșii, mi s-a întâmplat nenorocirea pomenită. Căci dacă nu ar fi fost așa, aș fi făcut una din două: ori m-aș fi împotrivit cu adevărat vrăjmașului la trecătoare și ni l-aș fi lăsat să treacă, ori, dacă aceasta mi-ar fi fost cu neputință, aș fi încercat să scap pe lăcuiorii țării mele, și nu aș fi suferit atâta pagubă. Dar m-au lăsat singur, și s-a întâmplat cum am spus mai sus. Și dacă vrăjmașul ar fi fost singur, n-ar fi fost așa de rău; dar el a poruncit să vie cealaltă țară Românească de-o parte și Tătarii de alta, iar însuși a venit în persoană cu toată puterea lui, și ma-u încunjurat de trei părți, și m-au găsit singur pe mine, cu toți ostașii mei împreună, ca să-și apere casele lor. Gândească-se Luminăția Voastră cu cât mă întreceau la număr, când împotriva mea singur erau atâtea puteri. Eu, împreună cu curtea mea, am făcut ce-am putut, și s-a întâmplat cum am spus mai sus. Care lucru socotesc că a fost voia lui Dumnezeu, ca să mă pedepsească pentru păcatele mele; și lăudat să fie numele lui. după ce într-adevăr vrăjmașul a plecat, am rămas lipsit de orice ajutor din partea creștinilor; pentru că ei nu numai nu m-au ajutat, dar au fost între dânșii unii cari poate au simțit plăcere pentru paguba făcută mie și țării mele de cătră păgâni.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 341.

4. “numaidecât necredinciosul Basaraba se întoarse și îl găsi singur și-l omorî.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 345.

5. “Pe alți domni creștini, vecini cu mine, n-am vrut în adevăr să-i mai încerc, ca să nu mă văd iarăși înșelat.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 345.

6. “Nu vreau să mai spun cât de folositoare este pentru treburile creștine această țărișoară a mea; socotesc că este de prisos, fiindcă lucrul e prea vădit, că ea este saraiul Țării Ungurești și al Poloniei și este straja acestor două crâii. Afară de asta, fiindcă Turcul s-a împiedicat de mine, mulți creștini au rămas în liniște de patru ani. Așadar, fiindcă sunteți domni creștini și sunteți cunoscuți ca creștini, eu viu la prea luminată domnia voastră cerând ajutorul vostru creștinesc, spre a-mi păstra această țară a mea, folositoare pentru treburile creștine, și făgăduiesc că orice dar și orice ajutor îmi veți trimete, eu îl voi răsplăti înzecit, de câte ori veți avea nevoie și veți cere, — dar numai împotriva păgânilor, — ori unde veți porunci și fără nici o zăbavă. Afară de asta, Luminăția Voastră va face o faptă foarte cinstită, ajutând pe un domn creștin. Atâta cer acum, și asta, fiindcă știu că Turcii vor veni în vara aceasta iarăși asupra mea, pentru cele două ținuturi, al Chilieii și al Cetății Albe, care le sunt foarte supărătoare. De aceea vreau să fiu ajutat acum, în această treabă, căci vremea nu vă îngăduie să faceți o pregătire mai obștească. Luminăția Voastră trebuie să aveți în vedere că aceste două ținuturi sunt Moldova toată, și că Moldova cu aceste două ținuturi este un zid pentru Ungaria și pentru Polonia. Ba eu zic mai mult, că dacă aceste două cetăți vor fi păstrate, va fi cu puțință ca Turcii să piarză și Caffa și Chersonesul. Și lucrul ar fi ușor; dar nu mai spun în ce chip s-ar putea face aceasta, ca să nu lungesc scrisoarea. Dacă veți cere, vă voi arăta.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 346.

7. I.e. Moldova, în opoziție cu “Valahia major” — Țara Românească. Această denominare a celor două țări era practică în Europa, și Ștefan însuși o utilizează, probabil pentru a se face înțeles, topografic, de către corespondenții venețieni și romani.

8. “Alla Corona de Ungaria et a tutte le terre, a chi vegnera presente questa lettera, salutem. Serenissimi et magnifici insieme, onde noj a tuta christianita in qualunque loco questa nostra presente lettera devenira, noi Stefano vajvoda, per Dio gratia duca de terra Moldaviense, con

humana salutatioe et desiderio a tucti boni per li beni delle persone alle vestre dignita commesse.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323. Versiunea română aparține lui Ioan Bogdan.

9. “L’infidele imperatore turco a molti tempi e stato et e destrugitore della christianita, et ogni di pensa, per qual forma el possa subjugarla.” Bogdan, *Documetele*, 2, p. 323.

10. Un alt exemplu, și mai grăitor, apare cu referință la Ștefan însuși în *Jurnalele* lui Marino Sanuto: “Adi 21 Dezembrio in Colegio fo San Thoma veneno lorator dil Ducha Zuan Corvino et lorator dil Valacho di Moldavia” (apud Eudoxiu Hurmuzachi, *Documente referitoare la istoria Românilor*, vol. VIII (București: Socecu & Teclu, 1897), p.38). Nu avem motiv să credem că Sanuto nu cunoștea numele domnitorului Moldovei la moment, de vreme ce îl menționează nominal în alte pagini. Însă formulele “Ducele Ioan Corvin” și “valahul din Moldova” exprimă, comparate, o atitudine a autorului.

11. “Inpertanto notificiamo alle vestre dignita, come circa la festa della Epiphania proxima passata mise il nominato Turco sopra di noi un suo grande exercito de quantita de cento venti millia; con dicto exercito mise per suo primo capitaneo Sulaman bassa.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

12. “...el secundo capitaneo Beli-Erbizi con tutti sui cariazzi Cesaro, con tutta Romania, et anco lo signor de la Montagna con tutta sua possanza, Insi-beche et Ali-bechi et Scander-bechi, Dorazi, Baltirlu-bedi, Sepefa-bede, et signore Sulazi, Chasara-beche, Beri-beche figliolo de Isache-rasache con tutta la sua forza. Et questi erano li grandi capitani con li sui exerciti.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

13. “Et noi audendo se armamo tucti et andamo contro di loro, con l’ajuto de Dio omnipotente, noi verso delli inimici della christianita.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

14. “Vencemo loro, et sotto li nostri piedi li mettemo, et tucti li mettemo a taglio della spada. Et della qual cosa Dio ne sia laudato.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

15. “Dopo questo lo infedele Turco, questa cosa audendo, ci vole reparare con la sua testa et con suo pensiero del mese di Maggio supra di noi, volendo havere questa porta della christianita, la quale a nel nostro regno, dela quale cosa Idio la guarda.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

16. “Et se questa porta se fosse perduta fino a me, havria conturbata tutta christianita.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

17. “Et per tanto adomandiamo alle amicitie vestre, come tutti re debiate [spinger] presto sopra il nemico della christianita, imperche e tempo.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

18. “...imperche e tempo, che el dicto Turco ad ogni parte ha molti avversarj, li quali con armata mano contro di lui procederanno.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

19. “Et noi da questa parte promettemo, supra la nostra fide christiana, col nostro collo, per fino alla morte stare et pugnare per la christianita.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

20. “Et a questo modo voi facendo dall’altre parte, per terra e per mare, in modo che a queste volte con lâajuto de Dio amnipotente havemo tagliata la sua destra. Aduncha non voliate tardare.” Bogdan, *Documentele*, 2, p. 323.

