

UNIVERSITATEA PEDAGOGICĂ

DE STAT "ION CREANGĂ"

DIN CHIȘINĂU

FACULTATEA FILOLOGIE

METALITERATURĂ

ANALELE FACULTĂȚII DE FILOLOGIE

SECȚIA LITERATURĂ ROMÂNĂ ȘI COMPARATĂ

2004

Vol. 9

SUMAR:

PROFESORUL MIHAIL DOLGAN LA 65 DE ANI

ALEXANDRU BURLACU. Despre critica lui Mihail Dolgan

PROFESORUL SERGIU PAVLICENCU LA 55 DE ANI

PETRU GOLBAN. Sergiu Pavlicencu: profesorul și savantul

ANA BANTOȘ. Aspecte ale comparatisticii la Sergiu Pavlicencu

TEORIE LITERARĂ

ANATOL GAVRILOV. Structura stratiformă a operei literare în concepția lui R. Ingarden

TATIANA POTÎNG. *Perspectiva narativă în romanul interbelic*

ADRIANA KORONKA. De la poezie la dramă: particularități ale dramei poetice

SERGIU PAVLICENCU. Neoclasicism și clasicism iluminist în secolul al XVIII-lea

ELENA PRUS. Mitosfera: mitizare, demitizare, remitizare

IURIE VASILIEV. Unele aspecte ale evoluției expresionismului

POETICĂ

LUMINIȚA BUȘCĂNEANU. Idolul feminin. Reinventarea albului procreator (simbolism și culoare)

ALIONA GRATI. Modalități de valorificare a femininului în poezia interbelică

LITERATURĂ CONTEMPORANĂ

MIHAI CIMPOI. Emil Loteanu, expresionistul neoromantic

TIMOFEI ROȘCA. Consonanțe temperamentale în poezia lui Damian

VIORICA ZAHARIA. Despre tipologia personajelor în proza lui Vlad Ioviță

LITERATURĂ COMPARATĂ

PETRU GOLBAN, TATIANA GOLBAN. Tragedia antică - sursă de inspirație în teatrul din secolul al XX-lea

DUMITRU APETRI. Receptarea prin traduceri a dramaturgiei ucrainene

TATIANA GOLBAN. Mit și literatură: umanizarea personajului Electra în creația poezilor tragici ai antichității grecești

IOANA-PAULA ARMASAR. Urmuz și Flaubert

TATIANA CIOCOI. Cel mai iubit dintre brazilieni

ANDREI MURAHOVSKI. Cariera tânărului în romanul *Le Rouge et le Noir*

DUMITRU APETRI. Receptarea prin traduceri a folclorului ucrainean

RECONSIDERĂRI

DUMITRIȚA SMOLNIȚCHI. De la legenda și balada istorică la epopeea națională

CLAUDIA SLUTU-GRAMA. Proza lui Sergiu Victor Cujbă

LILIA PORUBIN. Fascinația culorii în proza scurtă a lui Leon Donici

OLIMPIA LUJAN. Tudor Arghezi: natura și identitatea divinității

GALINA IONESI. Apariția inadaptatului în literatura română

DISOCIERI

NINA CORCINSCHI. O istorie captivantă a literaturii române
VLAD CARAMAN. O introducere în teoria textului de Ion Plămădeală
ELENA PRUS, VASILE CUCERESCU. Geopoetica între urban și rural

PRO DIDACTICA

LILIA FRUNZE. Textul – factor de informare și modelare a comunicării
LILIA FRUNZE. Dezvoltarea deprinderilor de lectură și de analiză a textului

ARCA LUI NOE

NICOLAE SAUCA. Observații asupra particularităților structurii lexicale a *Istoriei ieroglifice* de Dimitrie Cantemir

ȘTEFANIA ISAC. Observații asupra dinamicii lingvistice românești vs. împrumuturile de origine engleză

VICTORIA BARAGA. Despre omul primordial și „cădere”

OLIMPIA LUJAN. Revelația divinității

ȘTEFANIA ISAC. Aspecte ale pseudoprefixării în limba română actuală

OLESEA BOTNARU. Lectura semiotică – metodă de receptare culturală

OCHEANUL ÎNTORS

ELENA CARTALEANU. Copiii în cronicile moldovenești (I)

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, doctor în filologie

Adresa colegiului de redacție: MD. 2069, Chișinău, str. Ion Creangă, nr. 1, biroul 308. Tel/Fax: 022-741615.
E-mail. creangalitrom@yahoo.it

Aprobat de Senatul Universității Pedagogice de Stat "Ion Creangă"

profesorul Mihail Dolgan la 65 de ani

Alexandru Burlacu Despre critica lui Mihail Dolgan

Critica lui Mihail Dolgan are mai multe paradoxuri: fie la nivel de expresie oximoronică sau la nivel de enunț aforistic, fie la nivel de structurare a discursului exegetic. Criticul cultivă deliberat paradoxul, acesta constituind o modalitate eficientă de exprimare a admirației.

Principiul esențial în critica lui Dolgan e ca totdeauna să spună lucrurilor pe nume, de regulă, într-un limbaj tranșant. Și dacă a greșit în unele intuiții, cum e firesc și omenește, e că a căutat frumosul și sâmburele de adevăr peste tot, la tot scriitorul. Un om de bună credință are o strategie a admirației în afirmarea valorii. Iată de ce din perspectiva zilei de astăzi multe idei și atitudini critice pot fi concepute doar într-un context concret.

Mihail Dolgan a venit în literatură în perioada dezghețului hrușciovist și face parte dintr-o adevărată pleiadă de critici înzestrați: M. Cimpoi, I. Ciocanu, N. Bilețchi, E. Botezatu, A. Gavrilov, V. Badiu, S. Pânzaru, T. Melnic ș. a. Dolgan se remarcă printre aceștia prin mai multe calități și printr-o operă pe care poate să o admire și în care admirăm pe, parcursul anilor, refuzul dogmelor dar și eroismul de Sisif – timp de mai bine de patru decenii – cu preferințe constante pentru aceleași subiecte ce țin preponderent de canonul modernist.

De la 90 încoace criticul și-a revizuit fundamental instrumentele (a se vedea studiile despre Em. Bucov, Andrei Lupan, Nicolai Costenco, Paul Mihnea, Nichita Stănescu, Grigore Vieru, Liviu Damian, Victor Teleucă ș. a.), rămânând fidel teoriei imaginii, metaforei, altor probleme de poetică. Nu întâmplător unul dintre ultimele articole redactat de omagiat și inclus în volumul recent *Orientări artistice și stilistice în literatura contemporană* e consacrat (paradoxal!) oximoronului.

Afirmațiile categorice din volumul de debut (*Idee și imagine poetică*) pe parcursul anilor sunt mai puțin decise, mai ezitante prin certitudini incerte, cum ar fi, spre exemplu: “În linii mari, oximoronul este o modalitate eficace care acoperă imposibilitatea limbii de a exprima inexprimabilul”. Parafrazăm și noi. În linii mari, toată personalitatea criticului se reduce la felul cum acesta spune “Da” sau “Nu” operei.

În analiza pe text, mai ales a textului poetic, M. Dolgan e în apele sale. El admiră, dar nu-și pierde capul în admirație. Admirația, de regulă, are o strategie bine calculată. De obicei, o rațiune a admirației stă în estimările efectuate prin afirmația negației sau negația afirmației. Iată câteva mostre.

Despre Anatol Codru: “...Plasticizarea metaforică se face nu atât din dorința de a interioriza simțirea, de a efectua o anumită raportare la spirit, cât din simpla plăcere a imaginației, care nu poate nici înfățișa un obiect oarecare în forma lui proprie, nici fixa o semnificație în forma ei nefigurată (Hegel). Aceasta duce

numaidecât la exces de plasticizare, la prețiozitate și gratuitate metaforică... Acolo, însă unde poetul știe să intuiască semnificații adânci, imaginile lui figurate capătă o pregnantă pondere artistică. Edificatoare în acest sens sunt poeziile admirabile *Mantaua și Roibii*".

Despre Arhip Cibotaru: "Dincolo de unele reminiscențe clasice, care pot fi ușor detectate, și dincolo de unele versificări facile ale aspectelor exterioare ale realității, volumul de debut *Ecoul gliei* anunță, totuși, un poet cu reale capacități de plăzmuire lirică"

Despre I. Bolduma: "... se servește de un bogat arsenal de imagini, vehiculează, totuși, idei puține și nu arareori lipsite de profunzime. E drept, într-o anumită măsură, poetul are și o justificare: reportajul liric nu trebuie să fie confundat cu poezia propriu-zisă, și, prin urmare, cerințele lui nu trebuie deduse din cerințele poeziei. Volumul de reportaje lirice *De ziua satului* de I. Bolduma reprezintă o încercare laudabilă de a aborda cu eficiență actualitatea imediată prin intermediul versului și a imaginii poetice".

La Dolgan comentariul literaturii e mai interesant decât literatura. Roland Barthes deosebea două feluri de lectură: o "lecture de plaisir", care are în vedere literatura clasică, valorile sedimentate și formulele consacrate; și o "lecture de jouissance", care are în vedere literatura modernă, aceea care se face sub ochii cititorului. Cea dintâi e reconfortantă, cea de a doua e neliniștitoare, schimbătoare, care îți poate juca multe feste. În literatura modernă relațiile dintre *autor – tex – cititor* se modifică radical. Se știe că în antichitate rolul principal îl deținea *textul*, ca purtător de mesaj "sacru", iar în literatura renascentistă acest rol îi revenea *autorului*, ce-și asuma ipostaza de instanță demiurgică, în literatura modernistă acest rol îi revine *cititorului*. M. Dolgan, ca cititor emancipat, are conștiința producătorului de sens. E drept, la începuturi, admirația lui Dolgan pornește de la statutul "sacru" al textului, dar ulterior el devine cel mai aprig susținător al intertextualității. Rezervele formulate în *critica criticii* (a se vedea profilurile despre E. Botezatu, M. Cimpoi, N. Bilețchi, I Ciocanu ș.a.) sunt sincere, oneste.

Despre Eliza Botezatu: "...Eliza Botezatu e înzestrată cu o vădită intuiție poetică – ceea ce nu arareori o face să interpreteze anumite piese lirice într-un mod mai "poetic" decât este poeticul lor real, adăugându-le frumuseți și semnificații pe care piesele în cază le conțin doar în germene".

Despre Mihai Cimpoi: "Imediat după lectura eseului (este vorba de *Întoarcerea la izvoare*) avem pe un timp impresia că Vieru e "făcut" ceva mai "complicat" decât este în realitate, ceva mai "dramatic" decât îl știm, ceva mai "filozofic" decât se vrea însuși poetul. Or, poezia lui și așa posedă destule calități alese ca să trăiască – în plan ideatic și estetic – o viață lungă și intensă".

Despre Nicolae Bilețchi: "E drept, în cazuri aparte N. Bilețchi pare a întrece măsura, mai ales atunci, când, de exemplu, atribuie unor scriitori afinități cu nemiluita. E cazul cu I. Druță, despre care se afirmă că "în nuvelele lui putem distinge cu ușurință, alături de tradițiile nuvelei moldovenești clasice, în primul

rând de cele ale nuvelisticii lui Creangă, și dorul de idealuri senine, caracteristice lui Cehov, și ecourile concepției umaniste gorkiene, și unele puncte de tangență cu nuvela bielorusă și cu cea a republicilor baltice...” Exemplificările ar putea fi continuate. Cu toate acestea, un critic sau altul e citat adeseori cu respect chiar și atunci când nu este decât banal. Iată de ce nu se poate spune unde sfârșește sinceritatea și începe lauda exagerată.

Literatura noastră s-a dezvoltat în condiții mai puțin normale. Proletcultismul a avut un impact nefast asupra literaturii și criticii basarabene. M. Dolgan vine cu explicațiile de rigoare: “Dacă ar fi să acceptăm divizarea literaturii postbelice în patru tipuri de literaturi ce s-au dezvoltat paralel, așa cum propune criticul român Ion Simuț în apreciatul volum *Incursiuni în literatura actuală: oportunistă* (adică de partid, supusă dogmelor propagandistice – tip: Mihai Meniuc; la noi – Emilian Bucov), *subversivă* (adică una ce încearcă să devieze, prin masca metaforelor și parabolelor, de la linia oficială, prezentându-se ca *o disidență pe jumătate sau pe sfert, atât cât permite cenzura* – tip: Marin Preda; la noi – Vasile Vasilache), *disidentă* (adică având *o atitudine deschisă opoziționistă față de puterea comunistă* și fiind contestatară – tip: Paul Goma; la noi – în parte Ion Druță) și *evazionistă* (adică literatura este indiferentă la problemele politicii, este abstrasă din actualitate și *tatonează căile estetismului* – tip: Vasile Voiculescu; la noi – Leonida Lari; până la 1989), atunci istoricii și criticii literari din Republica Moldova – chiar și cei mai avizați – au de realizat un volum de lucru pe cât de enorm pe atât de dificil.”

Mulți scriitori contemporani trăiesc în epoci literare diferite. Unii încearcă să-și rescrie textele, mulți s-au lăsat păgubași, alții persistă în lauda prostiei. Drama criticii și istoriei literare de la noi rămâne a fi conștientizată sub diferite raporturi, mai ales astăzi când s-au înmulțit cozile de topor.

În acest context cât adevăr exprimă Dolgan într-o admirație amară ca aceasta: “Ca azi îmi amintesc mohorâtă zi din viața lui Vasile Coroban, când cunoscutul om de știință și critic literar din Moldova, fiind pensionat contra voinței lui, a intrat la Sectorul de literatură contemporană al Institutului de Limbă și Literatură al A.Ș.M. având ca și cum aripile frânte, și, oftând din străfundul ființei, a început să ni se jeluiească nouă, celor mai tineri învățăcei pe atunci: “Iată, măi băieți, c-am și “mântuit-o” cu cariera mea de savant și de critic literar. 33 de ani de-a rândul, fără sâmbete și duminici, fără nopți dormite omeneste, am tot trudit ca un rob în Academia asta păcătoasă (anume așa a calificat-o el!) și la urma urmelor m-am ales, vorba ceea, cu sfârâiacul lui Creangă: cu pieptul “gol” am intrat în această academie, cu pieptul “gol” și plec din ea”. A zis cu pieptul gol în sensul că nu s-a învrednicit de nimic: nici de vreo medalie sau ordin, nici de vreo distincție sau premiu. El, cel mai profesionist dintre toți profesioniștii filologi, el, cel mai înzestrat și mai harnic dintre criticii timpului, el, unicul literat poliglot, care merita cu vârf și îndesat și Premiul de Stat al Republicii, și titlul de membru corespondent al Academiei, și titlul de academician! Dar care, cu părere de rău, n-a avut parte nici de una, nici de alta,

nici de nimic. În schimb, de toate acestea au profitat abil savanții cu mai puțină vocație și cu mai puține cărți, savanții cu o personalitate mai ștearsă și mai lipsită de independență, savanții mai deschiși spre compromisuri, mai băgăreți și mai băgători de seamă dincolo bate vântul...”

Reținem câteva modele de analiză care vor rezista atât cât va supraviețui literatura abordată care să aibă un cititor cu o sensibilitate și o mentalitate capabile să guste poezia lui N. Stănescu, Gr. Vieru, L. Damian, V. Teleucă, A. Codru: *Modelul poetic nichitastănescian și reflexele lui în lirica basarabeană*, *Conceptul modern de poezie la Liviu Damian*, *Mitul personal – principiu structurator al lirismului modern*, *Victor Teleucă sau nevoia de monolog cu sinele și metafizicul*, *Și o antologie de duminică poate genera probleme de toate zilele*, *Mihai Cimpoi*, *personalitate de primă mărime a criticii române*.

Astăzi, când se scrie mai mult decât se citește, M. Dolgan continuă să rămână un admirator de literatură modernistă, un degustător de valori sedimentate și formule consacrate.

Strategia admirației în critica lui Dolgan are nu numai rațiunea firească de a apăra valorile basarabene, dar și de a releva o concepție organică și autentică asupra literaturii române din Basarabia, iar paradoxul lui Dolgan stă în afirmarea spiritului critic prin admirație.

profesorul Sergiu Pavlicenco la 55 de ani

Petru Golban Sergiu Pavlicenco: profesorul și savantul

Coincidență rară, puțini sunt cei care, chiar dacă de o remarcabilă erudiție, se pot afirma prin reușitele unei combinări armonioase, pe făgașul profesional, a laturii savantului cu cea a profesorului, corelate de conștientizarea importanței de a realiza accesibilitatea ideii pe care ar fi dorit s-o comunice în demersul critic și cel didactic.

Domnul Sergiu Pavlicenco, șeful Catedrei de Literatură Universală a USM, este unul dintre cei puțini care au ajuns să fie considerați și respectați ca oameni de cultură atât în ipostaza de pedagog, orator, vorbitor de la catedră, cât și în cea de cărturar, critic, campion al performanței științifice.

Sergiu Pavlicenco – profesorul și savantul – își revendică formarea academică în trei etape: ca licențiat în Filologia Romano-Germanică (Hispanică) al Universității de Stat "M. V. Lomonosov" din Moscova (1972), ca doctorand la Universitatea de Stat "M. V. Lomonosov" din Moscova (1987) cu teza *Juan Valera și problema tipologiei romanului spaniol din secolul al XIX-lea*, pentru titlul de doctor în filologie, și apoi ca doctorand la Institutul de Istorie și Teorie Literară al Academiei de Științe a Republicii Moldova (1998) cu teza *Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc*, pentru titlul de doctor habilitat în filologie.

Experiența profesională a domnului Sergiu Pavlicenco s-a axat chiar de la începutul carierei pe activitatea instructiv-didactică și pe cea a cercetării științifice în domeniul literaturii universale și comparate, al literaturii spaniole în relație cu literatura română și universală. După ocuparea postului de laborant la Cabinetul Lingofonic al Facultății de Limbi Străine a Universității de Stat din Chișinău (1972-1973), domnul Sergiu Pavlicenco ocupă postul de lector la Catedra de Literatură Universală a Universității de Stat din Chișinău (1973-1974 și 1976-1989), iar în 1989 devine conferențiar universitar în cadrul aceleiași catedre. Din anul 1991, distinsul profesor începe și activitatea de cercetător științific superior la sectorul de Teorie Literară și Literatură Comparată al Institutului de Istorie și Teorie Literară al Academiei de Științe a Republicii Moldova. Din 1993 până în prezent, domnul Sergiu Pavlicenco este șeful Catedrei de Literatură Universală a Universității de Stat din Chișinău, iar din 2003 deține și titlul prestigios de Profesor Universitar, ca mărturie a muncii asidue de predare și instruire a unor generații de studenți și doctoranzi în domeniul literaturii universale și comparate – în direcțiile: istoria literaturii universale, istoria literaturii spaniole, receptarea literaturii spaniole și universale în spațiul cultural românesc, teoria și practica literaturii comparate – dar și a activității de cercetare, domnul Sergiu Pavlicenco fiind autorul al mai mult de 100 de articole științifice, recenzii, prefețe, traduceri și autor al mai multor cărți,

printre care *Romancierii spanioli din secolul al XX-lea* (1990), *Ca două gemene surori* (1990), *Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc* (1994, 1995, 1996), *Receptare și confluențe* (1999), *Tentația Spaniei* (1999), *Tranziția în literatură și postmodernismul* (2002).

Domnul Sergiu Pavlicenco nu este doar unul dintre cei mai renumiți savanți și profesori ai contemporaneității noastre, ci și o personalitate înzestrată de la natură cu un spirit de conducere și aptitudini organizatorice de excepție, printre multiplele reușite ale sale evidențindu-se în mod special statutul actual al Catedrei de Literatură Universală a Universității de Stat din Moldova, ce se aseamănă operei unui scriitor, reprezentând o creație științifică a unui pedagog.

Datorită atitudinii consecvente, abnegației și voinței pline de răbdare și demnitate, contribuția domnului Sergiu Pavlicenco la crearea unui mediu benefic oricăror tipuri de activitate științifică și didactică este incontestabilă, aportul său fiind relevat de către cadrul academic al catedrei, ce se bazează pe o bogată experiență pedagogică și de cercetare a unor mentori precum M. Hanganu, R. Ganea, Iu. Vasilev, alături de un număr de cadre didactice mai tinere (E. Taraburcă, T. Ciocoi, L. Ghițu, V. Filimon, E. Crecicovschi ș. a.), care reprezintă două generații distincte, dar unite, de către personalitatea domnului Sergiu Pavlicenco, într-un spirit al seriozității cu care sunt abordate problemele supuse atenției, cel al receptivității, orizontului larg de interese, spiritului critic, refuzului de a accepta opinii sau interpretări fără a le supune testului de validitate al problematizării, al construirii ipotezelor, ceea ce inițiază procese de comunicare întotdeauna interesante, schimburi de idei profitabile pentru toate părțile.

Stimate domnule Sergiu Pavlicenco, cu adâncă prețuire și afecțiune, colectivul Catedrei de Literatură Universală a USM, pentru care reprezentați un model al curajului academic, vă felicită cu ocazia împlinirii a 55 de ani și vă dorește multă sănătate, o continuă revitalizare a spiritului creator, noi idei și realizări profesionale pe tărâmul sinuos al activității didactice și de investigație științifică.

Din partea Catedrei de Literatură Universală a USM

Ana Bantș **Aspecte ale cercetării comparatiste:
perspective basarabene**

Comparatismul, caracterizat de către Adrian Marino drept “un adevărat diplomat curios, tolerant, critic blând și senin” militând pentru un “nou umanism”, se bucură de un interes mult mai mare, în ultima vreme. În perioada postbelică cercetările din acest domeniu erau axate, cu precădere, pe metodologia relațiilor literare, însăși literatura, în spațiul ex-sovietic, de altfel ca și în întreg spațiul Europei de Est, fiind supusă tiraniei unui totalitarism dialectic. În condițiile în care cuvintele de ordine ce fixau perimetrul cercetărilor literare

din sfera respectivă erau “vlianie”, “vzaimovlianie” și “vzaimootnoșenie” (“influențe”, “influențe reciproce” și “relații reciproce”), au fost publicate multiple studii ce vizau în special relațiile literare din spațiul est-slav, studii semnate de cercetători literari care activau în cadrul Institutului de Limbă și Literatură al A.Ș.M. (actualul Institut de Literatură și Folclor) Constantin Popovici, Gheorghe Bogaci, Sava Pânzaru, Alexandrina Matcovschi, Vasile Ciocanu, Dumitru Apetri. Dincolo de anumite limite geografice, interesul viu față de valorile literaturii universale s-a menținut și datorită articolelor ocazionale, și prefetelor incluse în volumele de traduceri, precum și datorită studiilor mai aprofundate semnate de Lev Cezza, Vasile Coroban, Anatol Gavrilov, Vasile Badiu.

Fără doar și poate că cercetarea comparatistă se afla într-o anumită corelație și cu tabloul prezenței și al cunoașterii valorilor literare universale difuzate la acea vreme în contextul basarabean. De precizat că la nivelul publicațiilor periodice receptarea literaturii universale în peisajul nostru cultural era intermediată de revista moscovită *Inostrannaia literatura* și de revista bucureșteană *Secolul 20* al cărui prim număr a fost tipărit în 1961. Un fapt de cultură cu o semnificație anumită în peisajul literar al momentului l-a constituit apariția, în anul 1967, a *Meridianelor*, culegere de traduceri din literatura universală. Această ediție periodică include pagini de literatură universală, clasică și contemporană (în rubrici de genul *Secvențe americane*, *Itinerar englez*, *Amiezi spaniole*, *Peisaje italiene*, *Caleidoscop francez*, *Pagini elvețiene*, *Mesaj latino-american*) precum și pagini din realizările literaturii popoarelor din fosta URSS (în rubrici intitulate *Armenia literară*, *Cadran rusec*, *Caleidoscop leton*, *Ucraina literară*, *Cadran baltic etc.*). Cititorul anilor '70 găsea în aceste volume nu numai traduceri din literatura universală, ci și eseuri, articole critice despre opere celebre, studii axate pe probleme de traduceri sau cu un caracter teoretic (Exemplu: Vasile Coroban, *Dostoievski și arta romanului*). Este perioada când apar numeroase traduceri efectuate de scriitorii și traducătorii mai vârstnici și când unele specii literare sunt propulsate inclusiv prin intermediul anumitor traduceri. O nouă generație, cea a scriitorilor și zeciști, se impune și datorită posibilităților mai mari de a cunoaște nu numai literatura română în ansamblul ei, chiar dacă într-o manieră cvasiclandestină, dar și literatura universală. Pe de altă parte, scriitorii Ion Vatamanu, Victor Teleucă, Liviu Damian, Anatol Ciocanu făceau numeroase traduceri din poezia americană, italiană, rusă și cea din Țările Baltice etc. Există, deasemenea, o categorie de traducători activi, angajați ai editurilor. La această etapă se poate constata chiar o anumită competitivitate între traducători. Iar cât privește varietatea și gradul de aderență la modernitate al valorilor universale cunoscute în mediul nostru intelectual de atunci, cred că se poate vorbi despre un avantaj al cititorilor revistei *Secolul 20*, în care erau găzduiți scriitori dintr-un spectru artistic și ideatic mult mai variat, scriitori mult mai implicați în procesul de modernizare a literaturii decât cei care erau admiși în paginile publicației moscovite *Inostrannaia literatura*. Prin

urmare, așa stând lucrurile, era firesc să urmeze o înprospătare, un fel de ozonare în peisajul nostru cultural, la aceasta contribuind în mod evident și critica literară către, pe un anumit segment de timp, a beneficiat, la rândul său, de o libertate mai mare în promovarea literaturii ce depășea perimetrul geografic unional, dar nu și pe cel al unei ideologii stricte.

Unul dintre criticii literari implicați poate în cea mai mare măsură în procesul de deschidere spre cunoașterea și asimilarea creatoare a valorilor universale, precum și un cercetător asiduu al corelației existente între cultura românească și cea universală este Vasile Coroban, autorul unor studii monografice fundamentale *Dimitrie Cantemir, scriitor umanist* (1973), *Romanul moldovenesc contemporan* (1969, 1974), precum și a numeroase articole axate pe probleme vizând literatura universală. Descendent dintr-o perioadă de o efervescentă creatoare fără egal a culturii românești, care în anii respectivi, dintre cele două războaie mondiale, a cunoscut poate cea mai fructuoasă comunicare cu arta, literatura și filosofia occidentală, Vasile Coroban era adeptul studiului de orientare clasică, bazat și pe cunoașterea limbilor de circulație universală, în primul rând, a limbilor franceză și germană. Afluxul nou, tineresc datorat generației șaiszeciștilor este evident și în scrierile lui Mihai Cimpoi, criticul literar care se impune în peisajul literaturii basarabene de la bun început ca promotor și cronicar fidel al generației respective, drept dovadă fiind primele sale volume de articole *Disocieri* (1969) și *Alte disocieri* (1971). Însă ceea ce se remarcă pe tot parcursul creației sale este anume tendința de raportare, în stilul lui Vasile Coroban, la valorile universale sau la Marea literatură, *Cicatricea lui Ulysse* (1982) *Duminica valorilor* (1989), *La pomme d-or* (2001), constituindu-se drept argumente convingătoare în sensul acesta.

Descătușarea și deschiderea altor orizonturi de cunoaștere și comunicare culturală caracteristică anilor șaiszeci se soldează, în plan universitar, cu inaugurarea, în anul 1964, a Facultății de Limbi Străine, în cadrul Universității de Stat iar ulterior și la Institutul Pedagogic “Ion Creangă” și la Universitatea “Alec Russo” din Bălți. De aici încolo începe studiul riguros și sistematizat al limbilor și al literaturilor străine în Moldova dintre Prut și Nistru, studiu care fără doar și poate își lasă amprenta asupra peisajului cultural și asupra receptivității cititorului de aici. După această perioadă lungă și deloc simplă de acumulări au continuat, era și firesc să se întâmple astfel, eforturile de conturare a profilului culturii române axate pe conștiința de sine dar și pe dialogul dintre culturi. În acest context un promotor fervent al comparatismului în câmpia literaturii noastre este și filologul hispanist, profesorul universitar, șeful Catedrei de Literatură Universală a Universității de Stat din Moldova Sergiu Pavlicenco. Autor a numeroase lucrări, între care amintim *Romancierii spanioli din secolul al XIX-lea*, ed. Știința, Chișinău, 1990, *Receptare și confluențe (Studii de literatură universală și comparată)*, ed. U.S.M., Chișinău, 1999, *Tentația Spaniei. Valori hispanice în spațiul cultural românesc*, ed. Știința, Chișinău, 1999, *Tranziția în literatură și postmodernismul*, ed. Universității Transilvania, Brașov, 2002,

distinsul cercetător literar se ocupă de probleme precum stabilirea și studierea intermediarilor ce contribuie la înlesnirea contactelor dintre literaturi, investigarea valorificării și a asimilării tradițiilor literaturii universale în operele scriitorilor români clasici și moderni, evidențierea celor mai importante modalități de receptare a valorilor artistice din diverse peisaje culturale, influențele în calitate de stimulenți ai creației.

Autorul pornește de la probleme teoretice pentru a stabili cadrul adecvat necesar dezbaterilor în cauză, subliniind faptul că în ultima vreme studiul comparatist se caracterizează prin deplasarea accentului de pe influență pe receptare, pe factorul receptor, amintind că mai mulți comparatiști, între care D. Diurisin, H. Rudiger, U. Weisstein, D. Grigorescu, B. Reizov, menționează, la rândul lor, importanța nu atât a puterii de influență a emițătorului, cât importanța activității celui ce receptează precum și efectul produs de obiectul receptat. Această schimbare de accent în planul studiului comparatist se explică prin interesul sporit, în secolul al XX-lea, față de teoriile moderne ale comunicării, însăși literatura fiind privită ca o formă specifică a comunicării lingvistice (A. Marino).

Pe această cale se ajunge la evidențierea tot mai insistentă a problemei receptării. *Estetica receptării*, aflată în atenția unui grup de profesori și cercetători de la Universitatea din Kontanz, are un impact deosebit asupra comparatismului, renovând și îmbogățind terminologia din domeniul respectiv, astăzi ajungându-se la situația când, spre exemplu, termeni precum “orizontul de așteptare al cititorului” sau “prejudecata tradiției” nu mai pot fi evitați într-un discurs critic. Axându-și studiul pe problema receptării unor opere, în special din literatura spaniolă, în contextul literaturii române, dar și al altor literaturi, Sergiu Pavlicenco ia în considerație „indicele de diferență”, „deosebirea dintre felul cum se receptează o operă în literatura de origine și acela în care îl privește o optică străină” (Edgar Papu), evidențiind, în cazul difuzării dramaturgiei spaniole în Franța secolului al XVIII-lea, bunăoară, puncte de vedere contradictorii: hispanomania, pe de o parte, și reacția antispaniolă, pe de altă parte.

Filiera franceză care a intermediat receptarea literaturii spaniole în spațiul românesc și-a lăsat anumite amprente pe care comparatistul nostru le diferențiază minuțios. În general, problema intermediarului îi atrage luarea aminte, deoarece contextul cultural pruto-nistean postbelic, din perspectiva căruia sunt analizate lucrurile, are un specific aparte: au existat perioade când o traducere din altă limbă era acceptată numai dacă lucrarea respectivă era deja tradusă în rusește. Așa stând lucrurile, receptarea aici a valorilor artistice universale se realiza pe o filieră dublă: prin intermediul limbii ruse, din momentul când aceasta a început să fie cât decît cunoscută, și în traducerile românești editate peste Prut care la Chișinău ajungeau foarte rar. Putem observa și din acest exemplu, cât de relevant poate fi studiul comparatist axat de regulă pe interferența dintre sociologie și fenomenologie.

De menționat că autorul nu se oprește doar la delimitarea unui cadru generic, ci își concentrează atenția asupra creării unui sistem de referință. El mizează pe acumularea de date exacte cu privire la numărul impunător de opere traduse într-o limbă sau alta, de genul din care acestea fac parte, scopul cercetărilor sale fiind de a încheia ansambluri coerente ale căror numitor comun este variat și este pe măsură să deschidă diverse posibilități de interpretare atât a fenomenului literar, cât și a peisajului cultural mai amplu. Este urmărită ceea ce Michel Foucault numea în lucrare sa *Cuvintele și lucrurile* configurația interdiscursivă, adică respectarea integrității domeniului cultural, deoarece artele, inclusiv literatura, nu constituie o lume izolată și, evident, nu poate fi redusă doar la jocurile ei formale. Bunăoară, analizând situația traducerilor românești din dramaturgia spaniolă autorul chișinăuian face conexiunea cu teatrul, amintind piesele semnate de autori spanioli care au fost jucate pe scenele teatrelor din Moldova ex-sovietică și evidențiind anumite aspecte care au determinat interesul față de lucrările respective. Este curios să reținem că prima traducere din dramaturgia spaniolă în limba română în spațiul dintre Prut și Nistru, după cel de al doilea război mondial, a apărut abia în 1968. Este vorba de piesa lui Lope de Vega *Fuente Ovejuna* tradusă de Iurii Barjanschi din limba rusă. Și după cum constată Sergiu Pavlicenco, traducerea este inferioară intermediarului rus. Prin urmare, este ușor de presupus nivelul la care se afla receptarea literaturii spaniole la noi. Dincolo de constatarea unor fapte de acest fel care ilustrează starea spirituală a momentului respectiv, în monografia *Tentația Spaniei* este urmărită estetica receptării, desfășurarea ei progresivă, de la simplu la complex și de la evidență la complexitate, respectiv, este luată în dezbateră receptarea la nivelul traducerii, la nivelul interpretării critice și la cel al creației originale. La baza acestei cercetări în desfășurare progresivă stă o bună cunoaștere a literaturii și a culturii spaniole. Drept dovadă sunt multiplele studii ale lui Sergiu Pavlicenco despre literatura Spaniei, călătoriile sale de studii întreprinse în această țară, precum și bogata sa experiență de profesor de literatura universală, experiență acumulată pe parcursul a mai bine de trei decenii în cadrul Facultății de Limbi și Literaturi Străine.

Identificarea similitudinilor între anumite opere literare sau între anumite literaturi, studiul literaturii considerate este efectuat în dezvoltarea ei internațională, autorul ținând cont de împrejurările în care sunt puse în circulație valorile literare hispanice. Astfel, ni se propune un tablou al secolului al nouăsprezecelea, în care un rol deosebit l-a jucat cenaclul *Junimea* de la Iași, cunoscut pentru orientările sale prooccidentale.

Pentru a oferi o panoramă obiectivă de ansamblu a receptării valorilor din literatura universală Sergiu Pavlicenco își reperează afirmațiile pe opiniile și judecățile criticilor și istoricilor literari din perioadele respective în care au văzut lumina tiparului operele vizate, fiind de părere că doar astfel autenticitatea aprecierilor are de câștigat.

Considerațiile sale privind receptarea la nivelul interpretării critice, care are un caracter specific în cazul difuzării unei opere sau literaturi străine într-un alt spațiu cultural, sunt ghidate de opiniile unor prestigioși autori precum italianul Umberto Eco, cel care este de părere că opera există și funcționează datorită „deschiderii” spre realitate și, deopotrivă, a „închiderii” în procesul receptării, hispanicul Damaso Alonso, al cărui ideal de știință literară este de a stabili tipologii și sistematizări omologice, G. Călinescu, pentru care literatura străină constituia „un prilej de meditație și interpretare personală”, comparatistul francez Y. Chevrel, care „menționează că, din perspectivă comparatistă, această operă sau literatură (națională) în alt spațiu poate revela aspecte pe care, fiind studiate numai în plan național, nu și le-ar dezvălui ” (pag. 116). Se conturează astfel un anumit cadru, cel al latinității și al romanității europene, de receptare a literaturii spaniole, fenomen urmărit de către Sergiu Pavlicenco pe un eșantion al literaturii desfășurându-se amplu de la începuturile hispanisticii românești, care țin de secolul al XIX-lea, și până la cele mai recente elemente hispanizante prezente în creația anumitor autori.

Corelația dintre literatura spaniolă și cea română de la prima prezență spaniolă importantă în literatura română, *Ceasornicul domnilor* de Nicolae Costin care constituie o traducere adaptată a lucrării omonime a umanistului hispanic Antonio de Guevara și până la receptarea creatoare în literatura română de inspirație spaniolă, inclusiv în poezia basarabească a anilor șaiszeci – șaptezeci este dezvăluită relevant, autorul reușind să contureze un tablou extrem de variat al prezențelor spaniole la nivel de teme, motive, imagini, simboluri, nume de inspirație hispanică, așa cum se desprinde din creația scriitorilor clasici precum și a celor contemporani, și la nivel de stimulare a afirmării anumitor fenomene artistice. Tema quijotismului, bunăoară, prezintă de – a lungul istoriei literare: la Calistrat Hogaș, la G. Călinescu, în personajul bietul Ioanide, în opinia cercetătorului chișinăuean, a stimulat evoluția speciei romanului românesc. Se ajunge până la episodul spaniol din proza lui Aureliu Busuioc, unde „reliefează o serie de probleme și invită la meditație asupra locului și a menirii omului în viață, asupra valorilor vieții în general”.

Astfel, adoptând o optică a deschiderii spre comunicarea în planul mai vast, cel al valorilor universale, dincolo de limitele temporale și cele geografice, cercetările lui Sergiu Pavlicenco, de fapt, se înscriu în contextul eliberării comparatisticii din vechile canoane și al elaborării argumentării științifice necesare pentru a fundamenta o nouă solidaritate cu ceea ce ne apropie de latinitate.

La ceas aniversar îi urez distinsului profesor și cercetător literar sănătate și putere de muncă pentru a escalada cu aceeași energie debordantă culmile investigației literare, oferindu-le cititorilor și studenților, aflați mereu într-un nou orizont de așteptare, noi momente relevante.

Vivat, crescat, floreat!

Cum pot fi aplicate mai adecvat noțiunile “conținut” și “formă” la analiza și interpretarea operei literare? Aceste noțiuni sunt, se știe, categorii filosofice generale, care au fost elaborate de filosofi referitor la gândirea adevărată, adică în logică, apoi au fost aplicate și în filosofia artei, sau în estetică, referitor la opera artistică. În logica formală ele desemnau două entități care ar exista de sine stătător și care trebuie îmbinate într-o unitate perfectă.

Acest mod metafizic de a concepe “conținutul” și “forma” a fost supus criticii încă de Hegel. În *Știința logicii*, în care el a fondat logica dialectică, citim: “E implicată aici necunoașterea faptului că ținta și sarcina gândirii este aceea de a cerceta dacă (...) un conținut fără formă și o formă fără conținut și un interior în sine care nu se manifestă în exterior sau o manifestare exterioară fără interior sunt adevărate și sunt ceva real” [1, p. 24]. În urma acestei cercetări “se învederează că conținutul are în el însuși formă, că numai prin ea posedă el viață și valoare, că forma însăși este aceea care se transformă în aparența unui conținut, precum, și prin aceasta, și în aparența a ceva ce este exterior acestei aparențe” [1, p. 21].

Această concepție dialectică, după care conținutul și forma nu coexistă fiecare în sfera sa și doar se alătură unul la altul în actul gândirii, ci se întrepătrund reciproc, constituind două laturi inseparabile (una interioară și alta exterioară) ale unui tot întreg, Hegel o va promova și în estetica sa. După Hegel, “conținutul artei este ideea, iar forma ei plăsmuirea sensibilă, figurată. Artă trebuie să îmbine aceste două laturi în liberă și conciliată totalitate” [2, p. 76]. Însă urmează precizarea că această îmbinare nu trebuie luată “în sensul pur *formal* al corespondenței unui conținut cu forma lui artistică exterioară” [2, p. 84]. Nu orice idee se poate întrupa în forma artistică, ci numai ideea care are prin însuși conținutul ei calitatea de frumos artistic. “Ideea ca frumos artistic este ideea cu determinare precisă de a fi în chip esențial realitate individuală, precum și o plăsmuire individuală a realității cu destinația de a lăsa să apară în sine în chip esențial ideea. Prin aceasta este deja formulată cerința ca ideea și plăsmuirea ei în formă de realitate concretă, trebuie să fie complet adecvate una alteia” [2, p. 80]. O atare adecvare completă nu se poate realiza doar printr-o măiestrie tehnică. Aceasta e o condiție necesară, *sine qua non*, dar nu și suficientă. Există multe opere perfecte din punct de vedere tehnic care produc totuși impresia de “artă imperfectă” sub aspectul idealului de frumos artistic. “Numai în cea mai înaltă artă ideea și reprezentarea ei artistică își corespund într-adevăr, în sensul că forma ideii este în ea însăși adevărata formă în sine și pentru sine, aceasta fiindcă conținutul ideii, conținut pe care ea îl exprimă, este el însuși conținut adevărat. Pentru aceasta e nevoie (...) ca ideea să fie determinată de sine și pentru sine însăși ca totalitate concretă și să aibă, astfel, prin sine însăși

principiul și măsura particularizării sale și a modului determinat al fenomenului (...). Astfel, numai ideea cu adevărat concretă produce adevărata ei figură; iar această corespondență a ideii și a formei este idealul” [2, p. 81]. Cu alte cuvinte, nu numai calitatea de frumos artistic, ci și calitatea de adevăr artistic aparțin atât conținutului ideii cât și formei ei exterioare, căci numai ideea ce exprimă un adevăr artistic conține în sine în germene și poate genera forma sa artistică adevărată, ca o realitate individuală și concretă prin care se manifestă în exterior, ca fenomen, ca aparență, această idee. Prin urmare, unitatea dintre conținut și formă era, în concepția dialectică a lui Hegel, un proces continuu de trecere a conținutului artistic al ideii în forma ei artistică și viceversa, ceea ce a deschis o nouă perspectivă în tratarea acestor noțiuni. Însă Hegel nu a demonstrat modul concret în care are loc această trecere reciprocă în opera de artă. Și apoi faptul că el reducea conținutul ei la ideea artistică mai suferea încă de un oarecare panlogism, ce conținea riscul unei interpretări reduționiste în spiritul raționalismului clasic. Riscul s-a agravat la acei esteticieni și teoreticieni literari care, pretinzând că îl urmează pe Hegel, defineau specificul artei ca o expresie a unei idei oarecare într-o oarecare formă materială sensibilă, dând uitării faptul că la Hegel era vorba anume de o idee artistică adevărată, prin însuși conținutul ei, care numai datorită acestei calități specifice se putea realiza într-o formă artistică adevărată. În consecință, conținutul operei literare era redus la un conținut de idei generale abstracte (filosofice, sociale, politice, morale, religioase etc.), care pot fi extrase din text și tratate ca atare, iar forma concepută ca o sumă de mijloace artistice de concretizare, sensibilizare a acestor idei. De fapt, se promova “vechea dihotomie “conținut” și “formă”, care taie opera literară în două jumătăți: de o parte conținutul brut, iar de altă parte, o formă suprapusă, pur extern” [3, p. 188].

O reacție la această analiză dihotomică a operei literare a fost formalismul. Întrucât conținutul ei nu are o valoare artistică intrinsecă și aceasta depinde exclusiv de forma ei, studiul operei literare trebuie să se concentreze, declarau formalistii, asupra analizei formei concrete în care a fost modelată limba. Formaliștii ruși au mers cel mai departe în elaborarea unei poetici, care renunțând la noțiunea “conținut”, să studieze și să sistematizeze procedeele de elaborare a limbajului poetic și a textului literar în proză. Pe dânsii îi interesa exclusiv “arta ca procedeu” (titlul unui articol programatic al lui V. Șklovski), ca tehnică literară. Ei ironizau noțiuni ca geniu, inspirație artistică, fantezie creatoare ș.a. Pentru ei scriitorul era înainte de toate un iscusit meșteșugar literar care știe cum să facă o operă literară. Titlul articolului lui Boris Eihenbaum *Cum e făcută “Mantaua” lui Gogol* avea de asemenea o semnificație programatică.

Cu toate contribuțiile novatoare la studierea laturii tehnice a creației literare, care este într-adevăr o mare și istovitoare muncă de plămădire a limbii, este deci și meșteșug literar, metodă formală, după cum a demonstrat convingător M. M. Bahtin într-un amplu studiu critic [4], a eșuat în atingerea scopului programatic, acela de a studia forma literară nu ca expresie a conținutului artistic, ci doar în

raport cu materialul ei lingual, acela de a face din poetică un fel de lingvistică a limbajului artistic. Cu formalişti ruşi începe “mirajul lingvistic” (Pavel Toma) care s-a perpetuat, mai ales, la structuralişti francezi în încercarea lor de a dezvolta metoda formală într-o semiotică literară.

În teoria literară sovietică metoda formală a fost abandonată chiar de unii din reprezentanții ei de seamă. Mai toți autorii sovietici de manuale de teorie literară L. I. Timofeev, G. L. Abramovici, N. A. Pospelov, N. A. Guleaev ș.a. au dat o interpretare justă, în principiu, a unității dialectice dintre conținut și forma operei literare. Totuși concepția dihotomică nu a fost depășită până la capăt, fiecare autor continuând să taie opera literară în două jumătăți, unele componente fiind trecute la conținutul ei, iar altele, la forma ei.

Și concepția semiotică a comunicării literare este, în fond, dihotomică. Înlocuind noțiunile estetice “conținut” și “formă” cu noțiunile împrumutate din teoria informației “mesaj” și “cod”, adepții acestei concepții tratează și opera literară ca pe o transmitere a unui mesaj deja elaborat printr-un cod deja existent. Într-o altă terminologie ei promovează de fapt vechea concepție dihotomică despre pre existența separată a conținutului (care în opera literară nu poate fi redus doar la mesajul ei) și a formei (care nu poate fi identificată cu un cod). Or, abia în opera literară, după cum releva M. Bahtin [5, p. 352] ia naștere concomitent atât un nou “mesaj”, cât și un nou “cod”. Spre deosebire de comunicare informativă opera literară ne produce o revelație artistică, iar unitatea indisolubilă dintre conținutul și forma ei se caracterizează atât prin originalitate, cât și prin unicitate, deoarece conținutul artistic este unic și are o formă artistică unică și nu poate fi redat integral într-o altă formă.

Nici noțiunea “formă internă”, ca o verigă intermediară între forma externă și conținutul interior, nu a putut duce la soluționarea problemei principale: unde se poate trage prin opera literară o linie de demarcație tranșantă între conținutul și forma ei. Unii autori o trasează la un nivel, alții la altul, fapt ce a și dus la ideea că linia de demarcație poate fi trasată la nivele diferite cu ajutorul noțiunilor “structură” și “material”. Acestea nu reprezintă nicidecum, relevă R. Wellek și A. Warren, “o simplă rebotezare a vechii linii de demarcație. (...) Noțiunea de “material” include atât elemente care înainte erau considerate ca făcând parte din conținut, cât și elemente care în trecut erau socotite de natură formală. “Structura” este o noțiune care include atât conținutul cât și forma, în măsura în care acestea sunt organizate în scopuri estetice” [3, p. 189].

Noțiunea de structură cu mai multe nivele sau straturi ne poate face o reprezentare teoretică concretă despre modul în care are loc în opera literară trecerea conținutului în formă și a formei în conținut.

Primul model teoretic de structură stratiformă a operei literare a fost elaborat de esteticianul polonez Roman Ingarden în celebra sa lucrare *Das literarische Kunstwerk (Opera artistică literară)* publicată în 1931 (a fost reeditată în Germania în 1972). Drept suport metodologic a fost fenomenologia lui Edmund Husserl care s-a vrut “o întoarcere la lucrurile înșiși” concepute

înainte de toate ca fenomene. Însuși termenul fenomenologie în concepția lui Husserl, după cum precizează Jean-Francois Lyoterd, “semnifică studiul “fenomenelor”, adică a ceea ce apare conștiinței, a ceea ce este “dat”. Trebuie să explorăm acest dat, “lucrul însuși” pe care îl percepem, la care ne gândim, despre care vorbim, evitând să făurim ipoteze, atât despre raportul care leagă fenomenul de ființă al cărei fenomen este, cât și despre raportul care-l leagă de Eul pentru care el este fenomen” [6, p. 6]. Aici rezidă deosebirea principală dintre fenomenologia husserliană și cea hegeliană. Dacă pentru Hegel fenomenul era o manifestare obiectivă a Ideii, Husserl prin așa-numita “reducție fenomenologică” urmărea să pună în paranteze orice idei sau reprezentări preconceptuate despre lucru, pentru a pleca în cunoașterea acestuia de la percepția nemijlocită a lui ca fenomen, adică de la ceea ce este “dat” înainte de orice idee despre el. Tot ce știm sau credem că știm despre un lucru trebuie supus mai întâi unei reflecții fenomenologice autocritice, pentru că “există întotdeauna un prereflexiv, un necugetat, un antepredicativ pe care se sprijină reflecția...” [6, p. 7]. De aceea trebuie să plecăm nu de la ideea despre lucru, ci de la lucrul însuși și să-l cercetăm mai întâi ca fenomen pur, ca un ceva “dat” nemijlocit.

Fenomenul în concepția lui Husserl nu era doar forma exterioară a lucrului, nu se reducea la ceea ce Hegel numea “aparență sensibilă” a Ideii, ci prezenta o structură complexă cu mai multe straturi: “învelișul lingvistic; felurite trăiri psihice; obiectul reflectat în conștiință; sensul ca structură invariantă și conținutul expresiilor lingvistice” [7, p. 718].

Acest concept husserlian de fenomen R. Ingarden l-a aplicat la analiza structurii operei literare, iar apoi și a altor opere de artă. Conform lui R. Wellek și A. Warren, R. Ingarden în lucrarea sus-numită ar fi distins și definit cinci straturi în opera literară și anume: 1) stratul sonor al cuvintelor; 2) stratul unităților semantice; 3) stratul obiectelor reprezentate; 4) stratul punctelor de vedere și 5) stratul “calităților metafizice” (sublimul, tragicul, teribilul, sacrul etc.) care “îi permit lui Ingarden să reintroducă probleme legate de “sensul filosofic” al operelor literare fără riscul obișnuitelor erori intelectualiste” [3, p. 202-203].

În studiile de mai târziu, scrise în limba polonă, Ingarden revine la modelul său de structură stratiformă a operei literare, explicitând și dezvoltând unele idei din prima sa lucrare. În studiul *Bidimensionalitatea structurii operei literare* el insistă asupra necesității de a ține seamă de faptul că opera literară, spre deosebire de artele spațiale (pictura, sculptura, arhitectura), are două dimensiuni, constituite din componente diferite. “Astfel, într-o dimensiune noi avem de a face cu mai multe *faze-părți* ale operei care se succed consecutiv, iar în cea ce a doua – cu mai multe componente eterogene care ne *apar concomitent* (sau cu “straturi”, cum le mai spun)” [8, p. 22-23]. Cu alte cuvinte, opera literară are o dimensiune temporală, orizontală, iar alta verticală, de adâncime. Ingarden relevă că “ambele aceste dimensiuni sunt de neconceput una fără cealaltă”, fapt căruia el, după cum mărturisește, nu i-a acordat atenția cuvenită în prima sa

lucrare (ca și continuatorii săi care se vor călăuzi după aceasta), ceea ce “este fără îndoială o eroare” [8, p. 23]. Pentru că în opera literară (de asemenea în film și în spectacol) fiecare strat nu apare dintr-o dată în întregime, ca în artele spațiale, ci se constituie treptat, de la o fază la alta, adică sunt în devenire pe tot parcursul textului. Deci, straturile nu formează numai dimensiunea verticală a operei literare, ci fiecare are și dimensiunea, durata sa temporală.

În acest studiu Ingarden definește patru straturi care constituie un minimum obligatoriu pentru opera literară de orice gen, inclusiv pentru poezia de idei, nondescriptivă. Definiția primelor trei straturi este în fond identică cu cea expusă de teoreticienii americani.

Primul strat este *o formațiune lingvistico-sonoră* de cuvinte. Rolul acestui strat este mai mare și mai evident în poezie, unde natura sonoră a cuvintelor se organizează în versuri, versurile în strofe, iar acestea în anumite forme de specii (sonetul, poemul etc.). Însă și în proză natura sonoră a cuvintelor nu este deloc neglijabilă, fiindcă avem și aici anumite structurări ritmice, intonaționale, melodice care creează o atmosferă emotivă, exprimă anumite stări sufletești. Dacă într-o comunicare orală pur informativă natura sonoră a cuvântului nu este, după F. de Saussure, decât un suport material convențional pentru transmiterea unui concept mental și de aceea nu importă dacă e un semn fonetic, sau grafic, într-un text literar-artistic sonoritatea cuvintelor capătă o funcție expresiv-artistică proprie. Ingarden susține chiar că “numai fiind citită cu voce tare opera literară se realizează în deplinătatea mijloacelor sale” [8, p. 24]. De altfel, și M. Bahtin, un estetician de altă formație filosofică, mărturisea că în text “*eu pretutindeni aud voci*,” [5, p. 372]. De aceea se poate spune că în literatura artistică cuvântul scris și amuțit își recapătă graiul cuvântului viu, rostit.

Însă în opera literară cuvintele, fiind o formație sonoră ce ne desfată estetic auzul, exprimă totodată anumite semnificații și sensuri. Constituind primul strat, îmbinările de cuvinte generează în același timp cel de al doilea strat al ei – *semnificația cuvântului* sau *stratul semantic*. Acest strat se constituie ca un proces continuu de includere a unor unități semantice mici în unități tot mai mari: cuvintele în îmbinări de cuvinte, acestea în propoziții și fraze, frazele în perioade, care la rândul lor formează un tot întreg de ordin superior (de ex., “povestirea”, “vorbirea” ș.a.m.d.).

Din țesătura de semnificații și sensuri apare al treilea strat – “*obiectul reprezentat*” sau “*lumea reprezentată*”. Noțiunea de obiect e folosită aici în sensul larg de lucruri și ființe cu însușirile și acțiunile lor, de oameni cu manifestările lor exterioare și interioare, cu relațiile dintre ei, de situații, de peisaje naturale și urbane, de evenimente etc. care în totalitate formează un tot întreg, numit de obicei “*tablou*, în sensul nu pe deplin exact că *toate obiectele pot fi cuprinse ca și cum dintr-o privire*” [8, p.27].

Însă *lumea zugrăvită nu numai că există în opera literară, ci și se prezintă cititorului în mod vizibil...*[8, p.27]. Aici stratul obiectului reprezentat trece în cel de al patrulea strat, unde “capătă o altă semnificație cuvântul *tablou*, care este

des utilizat în analiza literară fără a se înțelege cu suficientă claritate despre ce este vorba în acest caz” [8, p.27-28]. Într-adevăr, nu este ușor să ne facem o idee clară despre deosebirea dintre *tabloul* din acest strat cu *tabloul* lumii din stratul obiectelor reprezentate, despre raportul funcțional dintre aceste două straturi. R.Wellek și A.Warren, cum am văzut ni l-au prezentat ca *stratul punctelor de vedere*, fără să indice termenul german utilizat de Ingarden. Ei consideră că acest strat și cu stratul *calităților metafizice*, ar putea fi incluse în stratul *lumii*, în domeniul obiectelor reprezentate, recunoscând totodată că “ele sugerează probleme foarte reale în analiza literaturii. “Conceptul *punctul de vedere* (*Point of View*) a fost elaborat în critica americană” de la Henry James încoace și mai ales de când teoria și practica lui James au fost expuse în mod mai sistematic de Lubblock, *punctul de vedere* s-a bucurat de multă atenție” [3, p. 202]. Modul cum este tratată această noțiune de către Percy Lubblock în *Puterea ficțiunii* (1921), precum și interpretările ei contradictorii de către mulți alți autori din diferite țări sunt examinate critic de către naratologul olandez Jaap Lintvelt într-un studiu consacrat special acestei probleme controversate [9].

Se pare că la Ingarden e vorba de o altă noțiune mai largă decât *punctul de vedere* (acesta fiind doar un caz particular), care vizează nu numai perspectiva narativă din narațiunea homodiegetică (sau din *romanul ionic* după clasificarea lui Nicolae Manolescu din *Arca lui Noe*), ci și narațiunea heterodiegetică din *romanul doric* în care autorul este omniscient și omniprezent ca Dumnezeu. Or, după cum susține pe bună dreptate, credem, Genette: “Dacă naratorul este omniscient nu există punct de vedere, căci numai printr-un abuz de termeni se vorbește de punctul de vedere al lui Dumnezeu... Din faptul că Dumnezeu cunoaște toate punctele de vedere urmează că nu i se poate atribui nici unul” [9, p. 56]. Noțiunea lui Ingarden nu este legată de vreun tip de narațiune, pentru că prin ea el definește un strat obligatoriu nu numai într-un roman sau într-un text narativ, ci și în poezia lirică, sau în dramă, precum și în alte opere de artă, exceptând muzica pură.

În limba rusă această noțiune a fost tradusă prin cuvântul “вид”, fără a se indica de asemenea termenul original. Încă Lessing în *Laokoon* s-a apropiat mult de formularea acestei noțiuni când, scria Ingarden, se întreba din ce elemente apar în operele literare *tablourile poetice*. “Este clar că Lessing are în vedere aici un careva element nou al operei poetice diferit de obiectele reprezentate” [8, p. 270], deoarece observă că uneori descrierea cea mai delicată a lucrurilor “nu mă face să văd lucrurile înșiși” [8, p. 271]. De aceea “acest element, care joacă un rol decisiv în operele poetice, nu poate fi identificat nici cu obiectele reprezentate, nici cu *semnele* lingvistice” [8, p. 273]. Elaborarea noțiunii acestui element a devenit posibilă, relevă Ingarden, abia pe baza fenomenologiei percepției. E vorba, probabil, de conceptul husserlian exprimat prin termenul “Schau” care poate fi tradus ca “vedere”: “Aceași poziție de esență nu făcea să intervină altceva decât o “vedere” (Schau), iar esența era observată într-o atribuire originară” [6, p. 25]. Cuvântul “vedere” este foarte potrivit pentru că

exprimă atât sensul actului de a vedea, de a percepe intuitiv cât și sensul de înfățișare vizibilă (“priveliște”) a lucrului ca fenomen. Deci, cel de al patrulea strat al operei literare este stratul vederilor.

Descrierea fenomenologică a percepției lucrului, în expunerea lui J.-F. Lyotard, ne lămurește asupra sensului în care Ingarden concepe corelația dintre stratul obiectelor reprezentate și stratul vederilor lor. “Lucrul natural (...) îmi este dat în și printr-un flux de schițe, de siluete (Abschatungen). Aceste siluete, prin care se profilează acest lucru, sunt trăiri ce se raportează la lucru prin simțul lor de aprehensiune. Lucrul este un *același* care îmi este dat prin modificări neîncetate, (...). În cursul percepției schițele succesive sunt retușate, iar o siluetă nouă a lucrului poate să corecteze o siluetă precedentă, fără să existe vreo contradicție, deoarece fluxul tuturor acestor siluete se topește în unitatea unei percepției, dar se întâmplă ca lucrul să se dezvăluie prin retușări fără sfârșit” [6, p. 22] Plecând de la această concepție fenomenologică, conform căreia percepția nu este o reproducere fotografică, instantaneică a unor ipostaze statice ale lucrului, ci un proces continuu, treptat de observare a lucrului ca un flux de schițe sau siluete ale lui, Ingarden a delimitat în tabloul lumii reprezentate în opera literară două straturi. În stratul obiectelor reprezentate avem fluxuri de siluete ale lucrurilor, care se pot sau nu contopi în unitatea unor percepții de sinteză ale fenomenelor lor. Când această contopire se produce, se constituie vederile obiectelor reprezentate care formează un alt strat, care spre deosebire de stratul obiectelor reprezentate, nu este continuu, ci discontinuu, în el există spații goale sau viduri de vederi. În timpul lecturii atenția noastră este îndreptată înainte de toate asupra obiectelor reprezentate, a căror existență în opera literară este condiționată nu de stratul vederilor, ci de cele două straturi ale limbii, în deosebi de stratul semantic. De aceea cititorul nu este conștient de existența stratului vederilor care nu reprezintă o altă realitate în raport cu lumea obiectelor reprezentate. Însă vederile joacă un rol decisiv în împlinirea operei literare ca operă artistică. Deși ele nu condiționează însăși existența obiectelor reprezentate, de realizarea sau nerealizarea lor depinde modul calitativ de existență a obiectelor ca fenomene artistice, transformarea tabloului lumii în ceea ce Lessing numea *tablou poetic*, adică într-un ansamblu de vederi sensibile ale obiectelor reprezentate.

Spre deosebire de vederea unui fenomen al lucrului real, vederea obiectului reprezentat, în opera literară nu este produsul observației nemijlocite, ci al imaginației artistice a autorului, dar și al cititorului. De aceea stratul vederilor este, relevă Ingarden, deosebit de sensibil la modul de lectură, receptarea lui depinzând într-o mai mare măsură de puterea de imaginație a cititorului, de predispoziția lui subiectivă, de cultura lui artistică. Pe lângă faptul că în acest strat sunt locuri vide, și vederile realizate de către autor există în textul literar într-o formă potențială care poate fi sau nu actualizată în timpul lecturii.

O trăsătură specifică a vederilor din opera literară este faptul că ele nu sunt adresate numai văzului, ca în tabloul pictural, sau numai auzului, ca în opera muzicală, ci tuturor simțurilor, ele fiind nu ansamblu de reprezentări vizuale, auditive, olfactive, gustative și tactile ale obiectului imaginat. Neputând concura cu forma materială a altor opere de artă în ceea ce privește percepția sensibilă a vederii obiectului reprezentat, cuvântul în schimb poate exprima reprezentări mai complexe despre obiectul imaginat. O altă trăsătură specifică a vederilor literare este caracterul lor dinamic, fiecare obiect fiind reprezentat printr-un șir de vederi care urmează una după alta și diferă una de alta în funcție de situația concretă în care este prezentat obiectul, de sensul mișcării lui (apropiere sau îndepărtare), de lumină sau întuneric de unghiul sub care este văzut, de gradul de perceptibilitate intuitivă.

Și în celelalte lucrări din culegerea *Studii de estetică (Schematismul operei literare, Note despre Poetica lui Aristotel, Laokoon de Lessing, Despre structura tabloului* s.a.) Ingarden tratează opera literară ca o structură cu patru straturi. Despre “calitățile metafizice” el vorbește în câteva locuri, dar într-o altă ordine de idei. În *Opera literară și concretizarea ei*, elucidând raportul dintre “calitățile estetice active” și “valorile estetice”, el scrie: “În fiecare strat al operei literare, și ca urmare în întregul ansamblu de straturi, se manifestă diferite calități estetice active (...) de care depinde realizarea valorilor estetice care apar în procesul concretizării operei”.

Printre aceste calități estetice (sonore, coloristice, compoziționale, de armonie s.a.), care există în opera literară ca un “ansamblu calitativ polifonic ce se constituie din elementele diferitelor straturi” un rol important îl joacă “calitățile metafizice care apar în fazele culminante ale operei literare, în stratul obiectului, și adesea cuprind opera literară în întregul ei parcă într-un ultim și definitiv cerc sau cel puțin îi dau un colorit aparte...” [8, p. 80]. “Calitățile metafizice”, fiind proprii nu numai operei literare, ci și altor opere de artă (inclusiv operei muzicale care, după Ingarden, are o structură monostratiformă), creează o atmosferă specifică care, citim în *Despre structura tabloului*, învăluie evenimentele umane și extraumane, lucrurile și situațiile într-o “lumină ce le dă un farmec irepetabil” [8, p. 340]. Prin urmare, în ultimele sale lucrări Ingarden vorbește despre “calitățile metafizice”, precizând că determinativul “metafizice” nu trebuie înțeles în sensul filosofic al termenului, ca de o axă calitativ estetică a stratului obiectului reprezentat și nicăieri ca de un al cincilea strat al “sensului filosofic” al operei literare. Astfel, în studiul *Opera muzicală și problema identității ei*, unde precizează conceptul său de “strat” (Schicht), o spune explicit: “De exemplu, stratul obiectelor reprezentate în opera literară uneori, prin unele părți ale sale, are funcția de manifestare a “calităților metafizice”, cum le-am numit eu, și se prezintă ca o temelie existențială a lor, cu toate acestea însă nu este în raport cu aceste calități un start aparte (în accepția mea), dimpotrivă aceste calități sunt strâns legate de obiectele zugrăvite” [8, p. 455]. Iar în opera de “muzică pură” (fără program sau text literar) “calitățile metafizice” apar fără

nici o legătură cu obiectele reprezentate, absente aici, dar nu constituie un strat aparte al ei. De aceea, rezumă el, “în opera literară se găsesc patru “straturi”, în accepția mea, în tablou – cel puțin două. Dimpotrivă, opera muzicală este monostratică. Deși în ea nu totul este omogen, componentele ei eterogene (neacustice, din care fac parte și calitățile estetice – n.n.) nu formează un “strat” în sensul propriu” [8, p. 452].

În *Bidimensionalitatea operei literare* el admite că în principiu în opera literară s-ar putea distinge și alte straturi, fără să precizeze însă care anume. El se mulțumește să menționeze doar că în cazul inserțiunii în narațiunea auctorială a vorbirii directe a unui personaj aceasta se va constitui tot din patru straturi, astfel că numărul general al straturilor va crește până la opt. Iar în cazul inserțiunii în vorbirea directă a acestui personaj a vorbirii directe a altui personaj vom avea douăsprezece straturi ș.a.m.d. E clar însă că aici e vorba nu de straturi noi, ci de dublarea și triplarea aceluiași patru straturi. Straturile din vorbirea unui sau mai multor personaje apar, după cum precizează Ingarden, în stratul obiectului reprezentat și trebuie incorporate în acest strat.

Prin urmare, în concepția estetică fenomenologică a lui R. Ingarden, opera literară are o structură cu patru straturi. Primele două straturi 1) lingvistico-sonor și 2) semantic, aparțin exclusiv textului ei literar (ele pot apare numai în operele de artă care au text literar: spectacolul teatral, filmul, opera, opereta, cântecul etc.). Însă în opera literară găsim nu numai limba, relevă el în polemică cu formalistii, ci încă două straturi: 3) stratul obiectelor reprezentate și 4) stratul “vederilor”. Aceste ultime două straturi sunt ceea ce opera literară are comun, ca opera artistică, cu alte opere de artă cu funcție de reprezentare (cu excepția muzicii pure și a artei abstracte care au, după Ingarden, structuri monostratiforme).

În concepția lui Ingarden despre structura bidimensională și stratiformă a operei literare un loc important îl ocupă ideile sale despre “schematismul” și “concretizarea” ei. Aceste idei vor fi preluate și dezvoltate și de către alți autori. Astfel, despre “schematismul” operei literare vorbește și G.H. Gadamer cu referire la “marele fenomenolog polonez”, dar limitează aplicarea acestui concept la stratul al doilea al limbii. [10, p. 138]. Or, Ingarden în studiile *Schematismul operei literare și Opera literară și concretizarea ei* demonstrează că un anumit schematism se manifestă în toate straturile, într-un mod caracteristic în fiecare strat. Mai mult, în alte studii el vorbește și despre schematismul altor opere de artă, deci schematismul nu se datorează doar naturii cuvântului de a ne da reprezentări generale despre lucrurile individuale și concrete.

Termenul “schematism” nu este, credem, tocmai fericit și ne poate duce la concluzia eronată că ar fi vorba de careva deficiențe artistice în realizarea operei literare. De fapt, Ingarden utilizează acest termen în sensul de o “incompletă determinare a obiectului” [8, p. 42], care ne trimite din nou la conceptul gnoseologic al lui Husserl privind “inadecvarea necesară” proprie modului

general în care subiectul cunoscător sau contemplator percepe un lucru. “Această idee de inadecvare este, după Husserl, echivocă: întrucât lucrul se profilează prin siluete succesive, eu nu acced la lucru decât unilateral, printr-una din fațetele sale, dar simultan îmi sunt “date” celelalte fațete ale lucrului, nu “în persoană”, ci sugerate de fațeta dată senzorial; cu alte cuvinte lucrul așa cum mi-a fost dat de percepție este în totdeauna deschis către orizonturi de nedeterminare. (...). Astfel, lucrul nu-mi poate fi dat nicicând ca un *absolut*, există așadar o imperfecțiune nedefinită care ține de esența ce nu poate fi suprimată a corelației dintre lucru și percepția lucrului” [6, p. 22].

Generalizând observațiile sale despre “schematismul” fiecărui strat al operei literare, Ingarden conchide: “opera literaturii artistice nu este, strict vorbind, un obiect concret (sau aproape concret) al percepției estetice. În sinea sa, ea este doar un *schelet*, care în unele privințe este *completat* sau *împlinit* de către cititor, iar în altele este supus unor *schimbări* și *denaturări*. Și numai în această nouă înfățișare, mai împlinită și mai concretă (deși nici acum nu pe deplin concretă) opera *cu toate completările introduse în ea* devine un obiect nemijlocit al percepției și plăcerii estetice.” Scheletul operei literare acum “parcă transpare prin “corpul” în care la întrupat cititorul, formează cu acest “corp” un tot întreg ce i se prezintă cititorului ca un rezultat al activității lui de percepere și construire. Acest întreg, în care apare opera completată și schimbată de către cititor în procesul lecturii, eu numesc *concretizarea* operei literare” [8, p. 72-73].

În fiecare strat orice este exprimat efectiv, orice este “dat” are și un “conținut potențial”, o deschidere către “orizonturi de nedeterminare” care lasă spațiu liber pentru imaginația constructivă a cititorului. Traversând opera literară de-a lungul ei și totodată coborând în adâncurile ei, de la un strat la altul, cititorul săvârșește, de cele mai multe ori inconștient o multitudine de operații de actualizare și de completare din care rezultă o versiune proprie de concretizare a ei. Din cele patru straturi se pot construi în timpul lecturii diferite structuri concrete. “Concretizările aceleiași opere literare sunt multiple, deoarece fiecare corespunde unei anumite lecturi. (...) Câți cititori și câte noi lecturi tot atâtea noi construcții, numite de noi concretizări ale operei literare” [8, p. 73]. Ceea ce au comun toate aceste concretizări diferite este faptul că “în fiecare din ele *se realizează* una și aceeași operă” [8, p. 74]. Concretizările în care nu poate fi identificată opera respectivă nu sunt adevărate. Prin urmare, concretizarea nu este un joc arbitrar al imaginației cititorului, pentru Ingarden concretizarea fiind “rezultatul interacțiunii dintre doi factori diferiți: opera însăși și cititorul” [8, p. 73]. Opera literară și concretizarea ei nu sunt fenomene identice (identificare pe care o face cititorul inconștient de actualizările și completările sale din timpul lecturii), dar ele nici nu pot fi rupte una din alta, pentru că există anumite “granițe pentru o posibilă deosebire dintre operă și concretizarea ei” [8, p. 74].

Nu e ușor, recunoaște Ingarden, să facem o deosebire tranșantă dintre concretizările adevărate fidele operei literare și cele infidele, pur subiective. Totuși unele criterii pot fi formulate. În primul rând, toate actualizările și

completările nu trebuie să fie în contradicție cu ceea ce este “dat” în opera literară și se poate verifica în textul ei. De asemenea trebuie să se țină seama de epoca istorică în care a fost scrisă opera literară sau care este reflectată în ea. Concretizările trebuie să fie în corespunderea cu modul de a vorbi de a se îmbrăca al personajelor, cu arhitectura, cu mobilarea locuințelor din această epocă. Însă principala condiție este lectura receptibilă față de calitățile artistice și estetice (primele fiind un mijloc de realizare a celor din urmă) care și-au găsit expresia în fiecare strat și formează un ansamblu calitativ al tuturor straturilor. Numai concretizările realizate de o asemenea lectură “se cuvine a fi luate în calcul când vine vorba de aprecierea valorii *artistice* și *estetice* a unei opere de artă” [8, p. 85].

Deci, prin ideile sale despre “schematismul” operei literare (a operei de artă în general) și “concretizarea” ei R. Ingarden urmărea să dea o mai mare pregnanță caracterului creator al lecturii, care nu este un act pasiv, reproductiv, ci un “act perceptiv-constructiv”. Această concepție a lui Ingarden va fi dezvoltată de “estetica receptării” elaborată de reprezentanții școlii germane de la Konstanz H.R. Jauss, W. Iser ș.a. [11, p. 25-41].

Latura merituoasă a modelului structural ingardian de operă literară este faptul că “stabilirea acestor distincții între diferite straturi are avantajul de a înlocui tradiționala distincție derutantă (dihotomică - n.n.) dintre conținut și formă. Conținutul va reapare în strânsă legătură cu substratul lingvistic în care este inclus și de care depinde” [3, p. 204]. Acest merit rămâne actual și astăzi când știința modernă a textului literar a făcut progrese importante în elaborarea unor metode specializate și avansate de analiză textologică, dar adesea identifică opera literară cu textul ei literar, lăsând în afara câmpului de investigație straturile ei mai adânci sau făcând abstracție de conținutul ei estetico-artistice [12, p. 116-124].

Pe calea deschisă de R. Ingarden vor păși N. Hartmann, R. Wellek și A. Warren, G.-H. Gadamer ș.a., fiecare elaborând, de pe alte poziții epistemologice, propriul model de structură stratiformă a operei literare. În anii 1960-1970 modul de a concepe unitatea dialectică dintre conținut și formă ca o structură stratificată și-a găsit adepți și în știința literară sovietică [13, p. 362-363; 14, p. 3-27].

Referințe bibliografice:

1. G.W.F Hegel, *Știința logicii*. Trad. de D. Roșca, București, 1966.
2. G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*. Trad. de D. Roșca, București, 1996.
3. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, București, 1967.
4. M. Bahtin, *Metoda formală în știința literaturii*, București, 1992.
5. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва, 1979.
6. J.-F. Lyotard, *Fenomenologia*. Trad. de Horia Gănescu, București, 1997.
7. *Философский энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1983.
8. Р. Ингарден, *Исследования по эстетике*, Москва, 1962.

9. Japp Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie și analiză*, București, 1994. Vezi de asemenea studiul introductiv *Între ce și cum: punctul de vedere în roman* în care Mircea Martin prezintă această problemă într-o viziune proprie.
10. Г.Г. Гадамер, *Актуальность прекрасного*, Москва, 1991.
11. S. Pavlicencu, *Tentația Spaniei*, Chișinău, 1999.
12. I. Plămădeală, *Text versus operă // Opera ca text. O introducere în știința textului*, Chișinău, 2002.
13. В.В. Кожин, *Содержание и форма // Словарь литературоведческих терминов*, Москва, 1974.
14. А. Gavrilov, *Considerații preliminare cu privire la noțiunea de structură // Структура артистикэ а карактерулуй ын роман*, Кишинэу, 1976.

Tatiana Potâng Perspectiva narativă în romanul interbelic

În evoluția literaturii române proza interbelică a profitat de cele mai pertinente, diverse și complexe studii critice, ceea ce face ca orice nou demers critic asupra acestei perioade să fie riscant și sinuos. În același timp perspectiva unor redimensionări asupra unei perioade a cărei valori se consideră a fi de mult omologate este cel puțin incitantă. Eferescența intelectuală și literară din acea perioadă, arderea rapidă a etapelor a suscitad mereu atenția criticii literare. Însemnul acestei perioade rămâne a fi căutarea și experimentul, impunându-se noi formule românești, altă arhitectură, un alt stil și o nouă retorică, povestirea fiind înlocuită de prezentare [1]. Romanul tradițional, balzacian este detronat de romanul nou, de tip proustian ce tinde spre introspecție, analiză, subiectivism, autenticitate.

Reprezentarea tinde să se rupă tot mai mult de realitate, contrar imperativului clasic. Alunecarea insistentă de la real spre ireal, de la obiectiv spre subiectiv, de la conștient spre inconștient e o caracteristică a epocii de consolidare a romanului românesc. Se depășește realismul bazat pe relația mimesisului, autorul nu mai este un cronicar similar fraților Goncourt care ar înregistra o copie a realității, realitatea fiind reprezentată în conformitate cu viziunea pe care o are autorul asupra acesteia. Bazându-se pe realitatea obiectivă, autorul modern creează o realitate subiectivă în conformitate cu viziunea sa. Afirmatia proustiană: *Pentru mine realitatea este individuală*, a devenit model pentru o întreagă generație de scriitori români.

Problema viziunii proustiene avea să fie analizată și de Camil Petrescu în *Noua structură și opera lui Marcel Proust*: *“Prin urmare, iată, după un ocol, ajungem din nou la constatarea că artistul nu poate povesti decât propria sa viziune despre lume. E ceea ce face Proust cu hotărâre și luciditate. Ceea ce dă o voluptate de preț cititorilor lui este tocmai această onestitate de viziune,*

aplicația de a spune ceea ce e originar în conștiință proprie. Din cauza aceasta opera lui are o atmosferă halucinantă, nemaiîntâlnită la alt autor” [2, p. 32].

Romanele lui Camil Petrescu au oferit de asemenea (și oferă frecvent) criticii literare teme pentru comentarii, subiectul unor acerbe discuții teoretice fiind mai ales tehnica romanescă, fapt justificat, de altfel, în cazul romancierului care a încercat să revoluționeze structura narativă a romanului românesc contemporan, considerând că: *literatura anterioară lui Proust este o prelungire anacronică a clasicismului francez, iar artistul nu poate povesti decât propria sa viziune despre lume. E ceea ce face Proust cu hotărâre și luciditate.* [2, p. 30]

Este bine știut că tehnica proustiană a constituit pentru Camil Petrescu un veritabil criteriu valoric, iar numele autorului francez a fost invocat indispensabil în contextul analizei tehnicii camilpetresciene. O reacție mai tardivă s-a conturat în sesizarea tangențelor cu tehnica și romanele stendhaliene. În fond acestea ar fi “grosso modo” orientările de bază sesizabile în proza camilpetresciană. Carmen Mușat avea să formuleze dilematic această situație “Stendhalianism sau proustianism?” [3, p. 39]. Considerăm că această discernere exclusivistă este cel puțin riscantă în cazul romanelor lui Camil Petrescu. Se poate observa la o analiză simplă că aprecierea influențelor scriitorilor francezi asupra prozei camilpetresciene este cauzată de premise diferite ceea ce determină nefondarea concluziilor exclusiviste. Astfel, este semnificativ că atunci când se precizează tangențele cu Proust referirile se fac de obicei la tehnica romanescă: *Dar principala accepție proustiană a prozei lui Camil Petrescu – și aceasta este implicația creatoare prin esență – e de a fi așezat sub microscop faptul psihologic, descoperindu-i implicațiile, tangențele, ecourile,* [4, p. 214] în timp ce Stendhal va fi regăsit în tematică și în construcția personajelor: *Eroul d-lui Camil Petrescu este un psiholog al dragostei și luciditatea și preciziunea analizei lui se înrudesesc cu ale marilor moraliști ai literaturii franceze, și înaintea tuturor cu Stendhal însuși* [5, p. 100], (ca să cităm doar câteva exemple).

În ce ne privește vom menționa că în romanul camilpetrescian poate fi semnalată deopotrivă o influență proustiană și una stendhaliană, influențe recognoscibile pe arii romanești diferite și care nu poartă neapărat un caracter dilematic. Investigând influența proustiană în romanele lui Camil Petrescu, Nicolae Manolescu menționează: *Așezarea în centrul romanului a eului este prima măsură pe care romancierul român o adoptă... Unitatea perspectivei este consecința imediată a eului central. Până la Camil Petrescu nici un romancier român n-a părut să acorde o atenție specifică perspectivei* [6, p. 349]. Modificarea perspectivei menționată de Nicolae Manolescu și adoptarea perspectivei interne a generat o serie de metamorfoze structurale aproape imposibile în romanul cu focalizare externă.

Centralizarea eului narator va determina subiectivismul acestuia, naratorul camilpetrescian intervenind frecvent în fluxul obiectiv al faptelor, care apar modificate potrivit sinuozițiilor propriei viziuni asupra lor. În același timp

personajul narator se declară frecvent un tip lucid, analitic, capabil să discearnă adevărul: *Câtă luciditate atâta dramă...;* sau *Nu, atâta luciditate e insuportabilă.*

Luciditatea declarată a lui Ștefan Gheorghidiu, indubitabil, funcționează și poate uneori induce în eroare cititorul neavizat, dar funcționează în limitele unei matrițe iluzorii. Toate concluziile și deducțiile sale atât de meticolos organizate logic pornesc de pe niște piste false și se realizează în regimul opționalului. Perspectiva narativă internă a textului camilpetrescian favorizează aceste dimensiuni depeizante, denaturante ale realității și fiecare reacție a lumii reale își găsește reflectarea în conștiința eului narator ca într-o oglindă deformantă.

În textul lui Camil Petrescu fluxul memoriei involuntare proustiene va ceda spațiul pledoariei interpretative, iar gesturile, faptele nu mai constituie un prilej de revelare a trecutului ci o șansă pentru complexe, sofisticate și uneori iluzorii interpretări: *“La sfârșitul mesei au cerut singuri clătite și acest gest, făcut în comun, era la ei atât tendința de a se distinge ca adevărată pereche, cât mai ales un soi de educație a simțurilor, în vederea unei mari pasiuni”;* *“...pe drum nevastă-mea n-a trăit decât prezența lui. Toate comentariile le-a făcut numai pentru el sau cu el”.* Pus în situația de confruntare a faptelor, mai târziu, avea să constate stupefiat: *“Dar când să caut, cu uimire, văd că nici eu nu am nimic de spus. Ce să-i reproșez? Că pe drum a stat lipită de mine și de el? Că s-au coborât să culeagă flori? Că s-a sprijinit de brațul lui... Firește că n-aveam de obiectat nici un fapt precis”.*

În efervescenta fluxului memoriei involuntare naratorul neglijează cronologia evenimentelor ca fiind relativă. Timpul și spațiul sunt abolite, conformate visării și rememorării stărilor sale subiective. Aceasta favorizează ruptura de realitatea obiectivă a cărei coordonate metafizice sunt anume timpul și spațiul. Lipsite de coordonata temporalității, evenimentele devin imagini poetice ale realității exterioare, iar luciditatea interpretativă nu mai funcționează într-o paradigmă reală.

Nefuncționalitatea regimului lucidității a favorizat conturarea incertitudinii ca dimensiune generală a romanului camilpetrescian și implicit a perspectivei interne romanești.

Spre deosebire de congenerul său, M. Blecher, a cărui incertitudine este de natură existențialist metafizică, Camil Petrescu va rămâne tributar romanului clasic și în pofida mecanismului centralizării eului, va supune investigației o realitate asumată. Și dacă privirea eului narator blecherian este orientată spre interior, iar incertitudinea este o stare permanentă eului cu referire la sine, întrebarea frecventă fiind *cine sînt?* sau *ce sînt?*, în romanul camilpetrescian întrebarea este *ce este?* sau *cine este?* Perspectiva a rămas aceeași s-a modificat numai obiectul. Pentru acest narator nu atât eul propriu constituie un mister cât cel străin, care devine o enigmă de elucidat. Fred Vasilescu este preocupat de misterul lui Ladima, doamna T de misterul lui Fred, iar Ștefan Gheorghidiu este obsedat de aflarea adevărului cu referire la fidelitatea soției sau de fapt a

adevăratei firi a acesteia, care constituie un mister pentru el. În realitate această aventură a căutării adevărului este gratuită, deoarece misterele nu dispar, ci se transformă în *mistere și mai mari*. Interogațiile și nedumeririle vor persista și după ce a fost întoarsă ultima filă a romanului. De ce a murit Fred Vasilescu? De ce o respingea pe femeia iubită? A fost sau nu Ela Gheorghidiu o soție infidelă? Cum a putut Ladima să iubească o femeie ca Emilia Răchitaru?

Acestea sunt întrebările la care tinde să răspundă naratorul căutător de absolut, iar misterul pe care va încerca să-l elucideze decenii în șir critica literară, va genera doar interpretări, adevărul nefiindu-i cunoscut nici autorului însuși. Cunoașterea adevărului absolut este un privilegiu divin, iar atunci când naratorul modern a renunțat la statutul auctorial demiurgic a pierdut acest privilegiu, fiind capabil să ofere doar variante subiective asupra realității.

Referințe bibliografice:

1. Wayne Booth, *Retorica romanului*, București, 1976
2. C. Petrescu, *Noua structura și opera lui Marcel Proust*, în *Teze și antiteze*, București, 1971.
3. Carmen Mușat, *Romanul românesc interbelic*, București, 1998.
4. Paul Georgescu, *Polivalența necesară*, București, 1967.
5. Perpessicius, *Scriitori români*, Vol. V, București, 1990.
6. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, București, 2000.

Adriana Koronka De la poezie la dramă: particularități ale dramei poetice

Elementele poetice apar pentru prima dată în tragedia antică, unde accentuează factorii emoționali, amplificând conștiința eroului tragic. Mai târziu, le regăsim în “misterele” medievale, în care mai degrabă agrementează decât aderă la substanța dramatică [1, p. 9]. Același lirism declamativ îl vom întâlni în dramele pastorale apărute în Renaștere și în teatrul elisabetan, dar, mai cu seamă, în cel shakespearian, în care poezia intensifică tensiunea dramatică, îmbogățind valențele artistice ale textului. Prin Schiller și Goethe, teatrul poetic urcă încă o treaptă pe calea spre afirmarea sa spectaculoasă din epoca romantică atunci când în creuzetul creației sunt topite ideile mărețe încălzite de sentimente înălțătoare, vechile mituri și teme folclorice, creațiile fanteziei scăpate de sub controlul raționalului, laolaltă cu vibrația lirică profundă.

Teatrul romantic împletește elementele muzicale cu acțiunea dramatică, iar poezia nu mai este doar o formă exterioară de organizare a materialului lingvistic, ci devine o condiție “sine qua non” a conținutului. Pe această linie se va situa și drama neoromantică, demnă continuatoare a teatrului romantic, precum și teatrul simbolist și expresionist.

Așa-zisa dramă poetică este adusă în discuție la sfârșitul secolului al XIX-lea prin preluarea unuia dintre principalele deziderate romantice privind atitudinea față de realitate. Teatrul abandonează lumea reală și se întoarce la modelul preexistent de sondare a eului și a metafizicului existenței. C. Măciucă [1, p. 16] scria că în acest tip de dramă, ca și în teatrul romantic, “poezia devine o calitate intrinsecă a structurii dramatice și a metaforei scenice, a naturii și a valențelor semnelor teatrale, a capacităților de sensibilizare și de semnificare rezultate din organizarea cu o mare libertate imaginativă a unor tehnici eterogene spre a înfăptui o artă teatrală fluidă”. Noul teatru poetic redevine productiv prin folosirea de noi motive ideatice și modalități artistice, dar mlădierile poetice sunt preluate din teatrul romantic. Îl vom găsi nu numai în neoromantism, ci și în simbolismul care cultivă un teatru poetic pregătit de dramele wagneriene, saturate de mituri și simboluri, îmbogățit cu unele deziderate romantice. El acordă o importanță sporită simbolurilor, arhetipurilor și miturilor, dar coboară introspecția în adâncul eului și al existenței.

C. Măciucă [1, p. 12] sublinia că la sfârșitul veacului trecut, “sub cupola dramei poetice, au fost reunite piese aparținând unor varii curente, de la simbolism la neoromantism și expresionism, la teatrul absurdului și la teatrul epic, cultivând motive de o mare diversitate, de la miturile antice și cele folclorice până la noua mitologie plină de anxietate, a omului contemporan”. Sunt citați aici Maeterlinck, Claudel, Hofmannsthal, Yeats, Apollinaire, Cocteau, Giradoux, Garcia Lorca, T.S.Eliot, Beckett, Ionesco și multi alții. La acești scriitori în drama poetică modernă se acordă atenție frământărilor sufletești, trăirilor interioare, care prin intensitatea lor influențează întreaga atmosferă. Ea ar fi, prin urmare, un rezultat al sensibilității ce conduce spre introspecție și visare.

Teatrul naturalist ajunge la declin tocmai datorită acestei drame care respinge indiferența la frământările sufletești ale personajelor și înfățișarea realității într-un chip crud, prea brutal, care înlătură orice climat poetic.

Intuiția, sentimentul, puterile nevăzute ale subconștientului, neliniștea existențială sunt orizonturi pe care drama poetică le aduce la lumină. Apropiindu-se de poezie prin cultivarea versului, teatrul poetic are anumite particularități care îl diferențiază de aceasta. J. Ceuca [2, p. 151-152] face o disociere între poezia și drama poetică, ca două fațete ale liricului: spre deosebire de poezie, care este, cel mai adesea, o confesiune lirică, unde dramaticul se manifestă mai mult sau mai puțin în prim-plan, în drama poetică conflictul, ciocnirea puternică de forțe sunt împinse în față. Confruntat cu marile probleme ale omenirii, teatrul poetic ignoră cotidianul, apelând la abstractizare, învăluind totul în poezia care realizează o trăire în atemporal, deschizând porțile spre profunde sensuri filozofice.

Problema poeziei dramatice i-a preocupat de-a lungul timpului pe toți marii esteticieni, începând cu Aristotel, care în “Poetica” sa raportează veșmântul poetic al tragediei la conținutul ideatic și la implicațiile sale morale.

În eseu *Poezia epică și poezia dramatică*, Goethe se referă la prezentul relatat prin poezia dramatică în comparație cu faptele trecute din poezia epică. În romantism, studiile privind poezia dramatică se înmulțesc prin contribuția fraților Schlegel. În concepția lor, însăși forma acestei poezii aduce etalarea unei acțiuni, prin dialog realizându-se existența teatrului ca atare [3, p. 32]. Pentru romantici poezia dramatică ridică spectatorul la trăirile scriitorului, reușind să creeze intensitatea maximă a unor sentimente de încântare. Ioana Mărgineanu [4, p. 120] remarcă referitor la poezia dramatică disponibilitatea de a stârni “un entuziasm ce cuprinde atât creatorul, cât și spectatorul”, comuniune ce are la bază în teatrul neoromantic o exprimare a sensibilității, fără a exclude rațiunea. Nevoia de a oferi cuvântului forța de a sugestiona vine din romantism și chiar dacă neoromanticii au neglijat aspectele de teorie teatrală, recunoaștem în dramele lor estetica teatrului poetic romantic.

Critica literară s-a ocupat, mai cu seamă, de cerințele poeziei întrupate în text dramatic. Astfel, G. Călinescu [5, p. 278-280] sublinia că poezia din piesa modernă se înfăptuiește nu numai prin discursul poetic, ci și prin structura personajelor, prin acțiunea care trebuie să fie înzestrată cu sens poetic. După M. Sebastian [6, p. 175], poezia din teatru trebuie să aibă suport dramatic, să fie înglobată în acțiune, simbolul poetic deducându-se din desfășurare, fără a fi expus sau explicat. T.S. Eliot [7, p. 179] scria că “drama cea mai desăvârșită este drama poetică, în care perfecțiunea versurilor estompează scăderile dramatice”. Or, aceasta se întâmplă în drama neoromantică, unde îmbinarea dintre mijloacele poeticului și cele ale dramaticului nu este întotdeauna bine dozată, lăsând limbajul să treacă pe primul plan, în detrimentul dramaticului. Ea valorifică, în afara limbajului poetic, o serie de componente, cum ar fi: decorul, mișcarea scenică, muzica, prin care se intensifică întreaga atmosferă poetică. Neoromanticii nu aspiră să descopere un limbaj poetic nou, special, ci recurg la formele existente, cărora le dau, însă, strălucire prin asocieri inedite, prin șlefuirea cuvintelor cu migală de fini bijutieri. Aceasta îi diferențiază de simboliztii și de futuriztii începutului secolului al XX-lea, despre care M. Bahtin [8, p. 145] scria că “visau să creeze un limbaj al poeziei”. Acest mod de a aborda materialul lingvistic îi conduce, nu de puține ori, la versuri ce împrumută forme ale poeziei populare, față de care au o atitudine apropiată de cea a romanticilor, care o considerau un mare izvor, de unde țâșnesc imagini de viață și sentimente autentice.

Limbajul teatrului poetic impune, însă, o sintaxă mai complicată decât cea a limbii populare, în care apar trăsături specifice registrului colocvial: revenirea, întreruperea, abundența de atribute adjectivale, verbe la modul gerunziu, exprimând acțiuni în desfășurare, fraze în care subordonatele se grupează în jurul unei singure regente, modificări de topică cu situarea predicatului la sfârșit, pentru ca accentul să cadă pe cuvântul final, dând, astfel, greutate celor spuse. Textul câștigă în expresivitate, mijloacelor verbale adăugându-li-se unele nonverbale (mișcări, gesturi, muzică, obiecte). Analizând limbajul din teatrul

neoromantic prin prisma dialogului dramatic, vom constata uimitoarea sa forță de expresie, bazată pe rezonanța cuvintelor. Tiradele largi din teatrul lui Rostand și Eftimiu sunt completate de o scenografie adecvată. Vorbele mari, chiar dacă nu sunt întotdeauna expresia unei trăiri sincere, au nevoie de un cadru de rezonanță corespunzător. Eroul neoromantic gesticulează, se agită pe scenă, folosește gesturi largi și, prin urmare, are nevoie de mult loc.

La fel ca în simbolism, neoromanticii intuiau că “un limbaj sec, neutralizat de tehnicism, nu îi mai poate exprima și că funcțiile acestuia nu trebuie să se limiteze la un simplu mijloc de comunicare sau de expresie, ci să fie și un instrument de creație și descoperire a lumii și a propriei noastre ființe” [9, p. 49]. Din dorința ca limbajul poetic să reflecte în egală măsură universul interior, dar și pe cel exterior, aceste drame acordă o importanță deosebită metaforelor și simbolurilor, în care se îmbină în mod fericit terestru și cosmicul. Numai că simbolul din drama poetică simbolistă este folosit pentru a masca ideea, iar în cea neoromantică își păstrează transparența din romantism.

În plus, în drama neoromantică întâlnim fidelitatea pentru spiritul limbii populare și a dialogului spontan atunci când rădăcinile ei se află în folclor, în misterele populare. Alteori curgerea poetică se îndreaptă spre economia de limbaj și exprimarea eliptică din creațiile simboliste. Descoperim această trăsătură în feeriile neoromantice ale lui Maeterlinck și Hauptmann, care s-au orientat cu hotărâre spre simbolism, în vreme ce la Rostand și Eftimiu este dominantă preocuparea pentru limbajul somptuos, încărcat de metafore unice. La aceștia, versul pentru teatru aduce bogăției verbale din romantism noi sonorități, care “înălță focul luminos al artificiilor de cuvinte” [10, p.41].

Tiradele declamatorii și pozele de efect dau o notă de convenționalism teatrului neoromantic, fără a-i știrbi frumusețea artistică. Declamația nu se oprește la formele verbale, ci, așa cum scria despre feerie Al. Ciorănescu [11, p. 207], “totul e declamatoriu, totul se petrece în gesturi mari și tirade spectaculare”. Maria Vodă Căpușan [12, p. 98-991] sublinia că asistăm în drama neoromantică la lungi pasaje monologale, care sunt, de fapt, dialoguri interiorizate, dar rostirea cu voce tare a propriilor trăiri, pentru ca publicul să afle ce gândește personajul, rămâne, totuși, o convenție.

În drama neoromantică, cuvântului îi revine principala sarcină poetică, datorită sonorității sale, realizând, în opinia lui J. Ceuca [2, p. 157], “eufonia sau muzicalitatea discursului verbal care formează o dimensiune a teatrului poetic ce nu poate fi neglijată”. Poetul neoromantic înnoadă acțiunea prin magia cuvintelor, se încântă de frumusețea acestora, fixează prin vraja lor atenția spectatorilor. În estetica sa, profunzimea spirituală nu poate fi separată de perfecțiunea formală, proclamând grija pentru cuvântul declamator.

Folosirea versului în teatrul clasic francez, în teatrul renașcentist sau în cel romantic a impus o anumită distincție, ce obligă la alegerea unor subiecte înălțătoare, la conceperea unor personaje cu atitudini nobile, la cultivarea unor sentimente pure. Versul de tip tradițional, reliefa Al. Ciorănescu [11, p. 175],

întâmpină, însă, dificultăți în a reda contemporanul, realul și, prin ele, naturalul, firescul. Teatrul modern preferă, în locul versului clasic, formule ce refuză orice constrângeri de ordinul prozodiei și cultivă libertatea de expresie și spontaneitatea, care se potrivesc mai mult subiectelor și personajelor lipsite de măreția din teatrul clasic și cel romantic. Și ritmul este eliberat de tarele artificialului, devenind un mod de prezentare a stărilor sufletești ale personajelor. Vorbirea ritmată dezvăluie intensitatea trăirilor, fiind un element definitoriu al întregii manifestări scenice. Fiecare personaj are propriul său ritm, un tempou ce diferă de la o scenă la alta sau în diferite momente ale aceleiași scene, armonizându-se cu ritmurile celorlalte personaje.

Componentele nonverbale ale spectacolului joacă un rol hotărâtor în modelarea cuvântului. În deceniul al patrulea Camil Petrescu [13, p. 86] făcea o remarcabilă teoretizare a ceea ce se află dincolo de cuvânt în structura personajului. El constată interdependența textualului cu spectacularul. În teatrul neoromantic, spectacularul găsește un teren fertil: gesturile, pozele, atitudinile sunt deosebit de bogate, ajungând, uneori, la grandilocvență.

Ca și în drama poetică simbolistă, scenografiei, eclerajului, muzicii li se acordă o mare importanță, pentru că aceste drame pun preț pe atmosfera creată dincolo de textul dramatic. Este adevărat că drama romantică a fost prima care a uzat de elementele extratextuale, dar în cea neoromantică acestea ating, nu de puține ori, perfecțiunea, dându-și mâna pentru împlinirea cuvântului.

Referințe bibliografice:

1. C. Măciucă, *Motive și structuri dramatice*, București, 1986.
2. J. Ceuca, *Teatrologia românească interbelică*, București, 1990.
3. A.W. Schlegel, *Despre literatură*, București, 1983.
4. I. Mărgineanu, *Teatrul și artele poetice*, București, 1986.
5. G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, 1968.
6. M. Sebastian, *Întâlnire cu teatrul*, București, 1969.
7. T.S. Eliot, *Eseuri*, București, 1974.
8. M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, București, 1982.
9. Z. Molcuț, *Simbolismul european. I*, București, 1983.
10. I.M. Sadoveanu, *Scrieri, VII*, București, 1983.
11. Al. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, București, 1943.
12. M. Căpușan-Vodă, *Teatrul și actualitatea*, București, 1984.
13. C. Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, 1937.

Sergiu Pavlicencu Neoclasicism și clasicism iluminist în secolul al XVIII-lea

Rândurile ce urmează nu pretind a fi o încercare de precizare teoretică a noțiunilor de *neoclasicism* și *clasicism iluminist*, chiar dacă și acest aspect ar merita atenția teoreticienilor, cât o tentativă de clarificare a acestor fenomene în contextul literaturii secolului al XVIII-lea. Astfel, ne interesează dacă acești termeni acoperă fenomene literare identice sau diferite și care ar fi autorii pe care ar trebui să-i încadrăm în aceste curente. Pe de altă parte, avându-se în vedere că e vorba de fenomene literare concrete, ar trebui precizate limitele cronologice ale acestora, dacă asemenea delimitări sunt posibile, în general, în interiorul periodizării literaturii secolului Luminilor. Problema neoclasicismului și clasicismului iluminist se complică și mai mult dacă raportăm aceste fenomene la altele învecinate, cum ar fi *barocul* din acest secol, *rococo-ul*, *sentimentalismul* și *preromantismul*. Interferențele dintre aceste curente în literatura sec. al XVIII-lea au atras deja atenția unor cercetători spanioli, au organizat un simpozion dedicat acestei probleme, ale cărui materiale au fost publicate [1].

Istoriile literare și critica de specialitate din diferite țări oferă interpretări dintre cele mai diverse. Astfel, cu referință la literatura spaniolă, de exemplu, termenul *neoclasicism* s-a utilizat pentru o parte sau pentru toată literatura secolului al XVIII-lea, subliniindu-se, probabil, faptul că această literatură se conduce de anumite norme. Ceea ce nu pare a fi întocmai așa pentru că de anumite reguli s-au ținut, mai mult sau mai puțin, aproape toți care au scris în Spania de la mijlocul sec. al XV-lea până pe la mijlocul sec. al XIX-lea. Și se are în vedere mai mult partea formală, nu și cea conținutistică.

În ceea ce privește termenul *clasicism iluminist*, acesta aproape că nu se întâlnește în teoria, istoria și critica literară străină, fiind vehiculat mai mult de știința literară sovietică, care utilizează, de asemenea, și termenul de *neoclasicism*. S-a putut observa, însă, că termenii nu se identifică, dar nici nu se face o diferențiere clară între ei, încât folosirea lor pare a fi sinonimică. Și totuși, unele diferențieri pot fi făcute. Nu înainte, însă, de a face unele precizări în legătură cu raportul dintre ceea ce numim *clasic* / *neoclasic* și ceea ce înseamnă *clasicist* / *neoclasicist*.

Astfel, se utilizează cuvântul *clasic* în sensul de autor sau operă ce întrunește condițiile perfecțiunii, ce constituie un model de realizare. De asemenea, *clasic* înseamnă și ceea ce aparține lumii și culturii antice greco-latine. Dar a intrat în uz și s-a încetățenit și un alt sens: se numește *clasic* autorul sau *clasică* opera care aparține curentului artistic din secolele XVII-XVIII – *clasicismul*. De aici rezultă că o operă este clasică pentru că e exemplară, pentru că e de valoare, dar și pentru că aparține clasicismului. Dar tot atât de adevărat este că nu orice operă clasică, în sensul că aparține clasicismului, este și clasică în sensul de exemplară, perfectă, de valoare. Avem opere aparținând

clasicismului care nu întrunesc condițiile clasicității. Prin urmare, ajungem la concluzia aberantă că o operă clasică, într-un sens, nu este sau nu poate fi clasică, în celălalt sens. Aceasta se referă și la cuvântul *neoclasice*. Tocmai din aceste considerente ar fi mai corect dacă pentru ceea ce aparține curentului artistic numit *clasicism* am folosi cuvântul *clasicist*, iar pentru curentul numit *neoclasicism* respectiv – *neoclasicist*. În acest caz o operă este *clasicistă* pentru că aparține *clasicismului*, ea poate fi și *clasică*, dar poate și să nu fie. Cu atât mai mult cu cât spunem *real*, *natural*, *simbolic*, dar nu în sensul că ceva sau cineva aparține *realismului*, *naturalismului* sau *simbolismului*, pentru aceasta utilizăm, cum e și firesc, cuvintele *realist*, *naturalist*, *simbolist*. O asemenea delimitare ar contribui, în opinia noastră, nu numai la folosirea corectă a cuvintelor la care ne-am referit, dar și la o înțelegere adecvată a fenomenelor literare vizate.

Preocupări de acest gen am observat și la alți cercetători literari și vom aduce un exemplu din spațiul literaturii spaniole, deoarece ne este mai aproape, deși ceva asemănător se poate constata în toate literaturile romanice. În *Introducere* la volumul 4, intitulat *Iluminism și neoclasicism*, al lucrării *Istoria și critica literaturii spaniole*, coordonatorul acestui volum, Jose Miguel Caso Gonzalez [2, p. 19], amintește că în sec. al XVIII-lea mai mulți scriitori i-au imitat pe autori francezi sau italieni, de unde ar trebui să rezulte că în acest caz e vorba de un clasicism de mâna a doua, și nu de *neoclasicism*. Dar când scriitori de la sfârșitul. sec. al XVIII-lea au încercat din nou să-i imite pe autorii clasici antici, ei au meritat calificativul de *neoclasici*, ceea ce vizează, după cum susține criticul spaniol, mai mult partea formală, nu și conținutul operelor lor, deși tot el afirmă că critica sociologică ar trebui să explice în acest caz de ce se utilizează anumite forme literare sau artistice în legătură cu anumite conținuturi, deoarece forma și conținutul într-o operă literară sânt indisolubil legate între ele, un conținut concret dintr-o epocă își cere și își creează și o formă potrivită.

În suplimentul 4/1 la volumul amintit mai sus al *Istoriei și criticii literaturii spaniole*, este inclus articolul lui Sebold Russell Sensul cuvântului “neoclasice” [3, p.52-58], în care autorul abordează sensul cuvântului neoclasice într-o accepție tipică pentru literatura spaniolă. Referindu-se la sensurile cuvântului clasic, de unde vin cele ale cuvântului neoclasice, Sebold nu indică nici un sens cu referire și la clasicism. Dar cuvântul neoclasice este folosit de criticul spaniol tocmai referitor la neoclasicism: “Neoclasicism, atât ca practică, cât și ca termen, înseamnă o renovare a naționalului, dar și a ceea ce este antic greco-latin” [3, p. 56], precizând că e vorba de o mișcare sau de un curent hibrid, incluzând imitarea modelelor antice și imitarea modelelor naționale și că acesta ar fi criteriul după care trebuie definit neoclasicismul în contextul literaturii spaniole. Cu atât mai mult cu cât și Heinrich Heine îi numea neoclasici pe autorii renascentiști, alături de scriitorii francezi din epoca lui Ludovic al XIV-lea. Deci, imitarea modelelor antice nu se realiza întotdeauna direct din antichitate, ci prin intermediul autorilor spanioli clasici, care în sec.XVI-XVII, în Secolul de Aur, deja îi imitaseră pe antici, iar acum era vorba de o nouă imitare, fie directă din

antichitate, fie prin intermediul clasicilor spanioli, dar nici o aluzie la clasicismul francez nu se face. Prin clasicism se are în vedere doar clasicismul antic greco-latin, nu și cel francez. Aluziile la acesta din urmă par a fi mai mult peiorative, după cum arată P. Sebold Russell într-un articol intitulat *Contra miturilor antineoclasice spaniole*, în care consideră că o operă neoclasică trebuie citită în contextul istoric și artistic al neoclasicismului și numai în acest context trebuie judecată, și judecată cu sensibilitate. Numai astfel vom ști într-o zi ce limitări pentru procesul de creație și ce libertăți – cuvânt poate surprinzător în acel context – rezultă din respectarea regulilor neoclasice în compozițiile poetice și dramatice. Numai astfel vom ști ce valoare artistică poate să capete o operă neoclasică și numai astfel vom ști dacă în asemenea operă se poate realiza o asemenea valoare. Criticul spaniol se pronunță contra termenilor de franțuzit sau pseudoclasic, utilizați de critică pentru desemnarea caracterului neoclasic al unor opere. Că există influențe străine într-un fenomen sau curent cum e neoclasicismul, nu suscită obiecții. Dimpotrivă, toate sau aproape toate fenomenele literare reprezintă rezultatul unui interschimb, al unor influențe, de foarte multe ori străine, care tot de foarte multe ori este criticat. Asemenea aprecieri abundă, chiar un mare autor ca Juan Valera vorbește despre “pseudoclasicism franțuzit”. Tocmai de aceea în Spania imitarea clasicilor însemna înainte de toate imitarea anticilor și a autorilor naționali ca Garcilaso de la Vega, Luis de Leon, Francisco de Quevedo etc. Sensurile peiorative ale cuvintelor neoclasice sau chiar clasice au apărut în timpul luptei romanticilor împotriva clasicismului. Astfel, conchide P. Sebold Russell [2, p.43], “în istoria literară spaniolă termenul neoclasic va trebui interpretat în sensul lui cel mai riguros: “clasicism spaniol nou”, clasicismul “vechi” fiind pentru spanioli nu clasicismul francez, dar cel antic greco-latin și cel spaniol, ultimul mai mult în sensul de tradiție națională, de autori clasici ai literaturii spaniole.

Neoclasicismul, în general, face parte, după părerea noastră, din fenomenele literare de tranziție, care, așa cum am arătat într-un volum publicat nu demult [4, p. 56-63], pot fi numite recurente, spre deosebire de cele anticipatoare sau recuperatoare. Fenomenele literare recurente reiau, de obicei, dar în condiții noi, anumite tradiții, principii, trăsături etc. ale unor curente, școli, mișcări cunoscute și afirmate anterior în istoria literară, imprimându-le un caracter nou. De fapt, și aceste curente-recurente par a fi de natură recuperatoare, însă, precum se poate observa din evoluția literaturii universale, acestea apar la un anumit interval de timp în raport cu respectivul curent reluat, denumirii acestuia adăugându-i-se prefixul “neo-”, iar uneori și “trans-”: neoclasicism, neoromantism, neorealism, neomodernism sau neoavangardism, transavangardă, transmodernism etc. în linii mari, și aceste curente pot fi considerate de tranziție, deși caracterul lor tranzitoriu este diferit de cel al curentelor anticipatoare sau recuperatoare, ocupând un loc aparte în evoluția literară, înțeleasă ca substituție a sistemelor.

Reluarea unor curente prin adăugarea prefixului “neo-” nu pare a se supune sau a corespunde unor legități ale evoluției literare. În unele cazuri, reluarea se

produce la diferite intervale de timp, în continuarea parcă a curentului respectiv, dar în condiții noi, cum se întâmplă cu neoclasicismul sau cu neomodernismul (neoavangardismul) ori cu mai rar întâlnitul transmodernism, termenii fiind utilizați, printre altele, în contexte adecvate de către I. B. Lefter în cartea sa despre postmodernism. Alteori, distanța istorică între vechiul curent (cel clasic) și noul curent e mai mare, ca în cazul neoromantismului sau în cel al neorealismului, ca să nu mai vorbim de intervalul de timp ce desparte barocul clasic de ceea ce în secolul al XX-lea s-a numit neobaroc.

Pornind de la aceste considerente, neoclasicismul din secolul al XVIII-lea nu are niște limite cronologice precise și nici nu e delimitat suficient de clar în raport cu celelalte curente din epocă, de exemplu, cu rococo-ul sau cu preromantismul. După cum se știe, clasicismul a apărut încă în secolul al XVI-lea, s-a afirmat plenar în secolul al XVII-lea, mai ales în literatura franceză, mult mai slab în alte literaturi europene. Tocmai acest fapt a determinat răspândirea clasicismului, în varianta sa preponderent franceză (dacă avem în vedere și prestigiul cultural al Franței în Secolul Luminilor), în literatura din secolul al XVIII-lea, acum, însă, cu denumirea de neoclasicism. Considerăm important a sublinia, în legătură cu neoclasicismul, faptul că acest curent "hibrid", cum a mai fost calificat de către unii cercetători, își propune nu numai reluarea sau restaurarea modelelor clasiciste franceze sau ale antichității clasice, ci și a valorilor clasice naționale, a tradițiilor naționale, ceea ce îl deosebește de clasicismul secolului al XVII-lea și îl apropie de alte curente din secolul al XVIII-lea, cum ar fi rococo-ul, sentimentalismul sau preromantismul. De aici și dificultățile ce apar nu numai în delimitarea cronologică, dar și esteticotipologică a neoclasicismului de acestea. În mai multe literaturi naționale neoclasicismul a avut un caracter specific și a îndeplinit sarcini diferite. Un lucru reprezintă neoclasicismul în literaturile neolatine (italiană, spaniolă, portugheză), unde, în secolul al XVII-lea, clasicismul aproape că nu s-a manifestat, iar în literatura franceză clasicismul din secolul al XVIII-lea se deosebește de cel din secolul al XVII-lea, și cu totul altceva este clasicismul, bunăoară, în literatura germană sau în cea engleză. Astfel, în literatura germană clasicismul din sec. al XVIII-lea este numit "clasicismul de la Weimar" și poate fi considerat drept o punte de legătură între Secolul Luminilor și romantism, predilecția scriitorilor germani fiind mai mult pentru valorile clasice ale Greciei democratice, decât pentru cele ale Romei imperiale. Iar în Anglia, la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea, se dezvoltă un clasicism (Dryden, Pope ș.a.) orientat preponderent spre antichitatea latină și încadrat mai mult în Iluminism, având anumite afinități cu rococo-ul. Tendințe neoclasiciste pot fi observate și în literatura secolelor XIX și XX.

Deoarece clasicismul este, de fapt, un curent literar ce aparține secolului al XVII-lea, cel din secolul al XVIII-lea, după cum am menționat, se mai numește neoclasicism sau clasicism iluminist, preponderent în teoria literară sovietică. Referitor la noțiunea de clasicism, în sens terminologic, apar unele confuzii.

Astfel, clasicismul lui Voltaire aproape că nu are nimic în comun cu așa numitul clasicism de la Weimar, caracteristic pentru o întreagă perioadă din creația lui Schiller și Goethe. Uneori, în unele literaturi naționale, clasicismul din secolul al XVIII-lea se mai numește neoclasicism. Cu toate acestea, la baza diferitelor variante ale clasicismului din secolul al XVIII-lea se află unele principii estetice comune, care se revendică, parțial, din teoria clasicismului francez din secolul al XVII-lea, de exemplu, imitarea anticilor sau cultul pentru valorile clasice antice, cultul rațiunii, precum și alte norme și reguli clasiciste. Autoritatea lui Boileau și a modelelor clasiciste create de Corneille și Racine rămâne un punct de referință și pentru clasiștii din secolul al XVIII-lea, mai ales în domeniul formei, însă conținutul operelor se schimbă sub influența ideologiei iluministe. Aceasta nu înseamnă că clasiștii iluminiști preiau în mod mecanic formele clasiciste caracteristice pentru literatura secolului al XVII-lea. Astfel, cultul rațiunii din teoria clasicismului rămânea atrăgătoare și pentru iluminiști, deși atunci când evidențiază rolul rațiunii și îi îndeamnă pe poeți să fie prieteni cu rațiunea, pentru că numai rațiunii i se datorează frumusețea versurilor, Boileau pune în această afirmație un sens oarecum diferit de cel pe care îl înțelegeau iluminiștii. “În secolul clasicismului Rațiunea a însemnat Ordine, Disciplină. În secolul al XVIII-lea, Rațiunea a însemnat Răzvrătire, Refuz – întemeiat pe judecăți logice – de a se mai supune Ordinii și Disciplinei” [5 , p. 249]. La Boileau frumosul este subordonat rațiunii, iar poetul clasicist era preocupat, la crearea chipului unui personaj, mai mult de ceea ce era în el general, comun tuturor oamenilor. O asemenea tendință spre generalizare, o asemenea gândire artistică prin categorii universale, general-umane nu erau străine iluminiștilor care tindeau spre instaurarea rațiunii în lumea înconjurătoare. Totodată, clasiștii iluminiști încep să manifeste un interes tot mai mare și pentru unele trăsături concrete, individuale sau naționale ale caracterului uman. Intensificarea acestei tendințe în creația clasiștilor din secolul al XVIII-lea îi apropie pe unii autori de scriitorii sentimentaliști sau preromantici, ceea ce confirmă, mai ales în țările unde clasicismul nu căpătase o amplă dezvoltare în secolul al XVII-lea (Spania, Germania, Italia ș.a.) faptul că neoclasicismul din secolul al XVIII-lea a fost o punte de trecere de la clasicism la romantism.

Concepțiile sociale, politice, filosofice ale iluminiștilor, ideologia iluministă, în general, și-a lăsat amprenta asupra întregii literaturi din secolul al XVIII-lea. Intensificarea contradicțiilor sociale și ideologice au avut un impact direct asupra clasicismului, care în secolul anterior fusese dominant, de exemplu, în literatura franceză. Criza doctrinei clasiciste începuse încă la sfârșitul secolului al XVII-lea în cunoscuta dispută dintre “clasiști” și “moderni” și în romanul lui Fenelon *Aventurile lui Telemac*, în care se puneau la îndoială multe dintre principiile absolutismului, se formula un ideal politic și se conturau trăsăturile unui nou tip de roman – romanul politico-filosofic. “Criza doctrinei clasiciste în prima jumătate a secolului nu duce la căderea clasicismului, nici la împingerea lui spre periferia literaturii, ci, dimpotrivă, contribuie la înnoirea lui,

la căpătarea unei calități principial noi. Astfel, tragedia clasicistă nu numai că nu dispare în secolul al XVIII-lea, dar devine în creația lui Voltaire și a discipolilor lui unul dintre genurile literare cele mai caustice și mai combative sub aspect politic. Asta nu înseamnă, însă, că în literatura franceză nu existau reprezentanți ai clasicismului epigonic, care se orientau preponderent spre experiența trecutului și îl înțelegeau în sens destul de îngust” [6, p. 92]

Printre clasiștii iluminiști se evidențiază Voltaire ca poet și dramaturg, în primul rând. Astfel, poemul eroic al lui Voltaire *Henriada*, clasicist după formă, capătă evidente accente iluministe, fiind pătruns, în special, de concepția iluministă despre absolutismul iluminat. Același lucru se poate spune și despre poemul *Fecioara din Orlean*, în care clasicismul se modifică radical prin utilizarea experienței poemelor eroicomiche renascentiste și a hedonismului libertin din poezia rococo. O transformare și mai pronunțată a clasicismului se observă în tragediile lui Voltaire, prin care autorul apare ca cel mai de seamă reprezentant al clasicismului iluminist francez. Păstrând unele principii clasiciste, mai mult formale (preluarea subiectelor din antichitate sau din Evul Mediu, conflictul dintre datorie și sentiment, respectarea unui șir de reguli, deși autorul încalcă mai multe dintre ele), Voltaire introduce în tragediile sale (*Edip*, *Brutus*, *Moartea lui Cesar*, *Zaire*, *Alzire*, *Mahomet sau Fanatismul*), o nouă problematică iluministă, condamnând samavolnicia, despotismul și fanatismul religios. Pentru eroii lui Voltaire conflictul dintre datorie și sentiment se rezolvă, ca și în tragedia clasicistă din secolul al XVII-lea, în favoarea datoriei, însă datoria este înțeleasă acum în spirit iluminist, eroii nu luptă pentru interesele monarhice, ci pentru cele republicane, nu mor în numele unei religii, ci luptând împotriva oricărei forme de fanatism religios, afirmând dreptul omului la o viață demnă într-o lume bazată pe principii raționale. Dorind cel mai mult să fie dramaturg, Voltaire a încercat să-i egaleze pe Corneii și Racine, pentru care a avut o admirație deosebită. S. Bercescu [5, p. 281] evidențiază contribuția lui Voltaire la modificarea tragediei clasiciste: Voltaire “caută mijloace noi de exprimare, care să întinerească tragedia”, “propune și încearcă să practice lucruri noi care țin mai mult de fond decât de formă”, și “o face cu multă înțelepciune, izbutând să fie cel mai de seamă teoretician dramatic al secolului său”. Să nu uităm că Voltaire este autorul unor importante lucrări teoretice în acest sens (*Discurs asupra tragediei*, 1730, *Templul gustului*, 1733, *Scrisoare către Maffei*, 1744, *Comentariu asupra lui Corneii*, 1764). Referindu-se la înnoirile introduse de Voltaire în tragedia clasicistă, S. Bercescu [5, p. 281-282] precizează: “Respectă regula celor trei unități, considerând-o ca strict obligatorie pentru veridicitatea piesei. Pentru Voltaire, ca și pentru clasici (adică pentru clasiști – S.P.), ea este necesară din punct de vedere rațional, logic. Acțiunea devine însă, la Voltaire, factorul preponderent într-o tragedie. Ea trebuie să fie plină de agitație scenică, cu o plastică vie care să-i dea spectaculozitate. Vot fi înlăturate declamațiile, tiradele, confidenții și confidentele. În schimb jocul actorilor va fi sporit în energie, mai viu, mai îndrăzneț în exprimarea stărilor

sufletești...Voltaire cere și primenirea subiectelor. Alt cadru, alte epoci. Evul Mediu francez, de exemplu. Lumea nouă a Americii sau cea, străveche, a Asiei”. Rezumând, S. Bercescu [5, p. 282] conchide. “Voltaire a folosit orice gen în care a scris pentru a-și face cunoscute ideile. Ca atare, nici teatrul nu putea fi, după el, lipsit de conținut combativ. Afirmă deci că tragedia trebuie să se transforme într-o tribună, de unde scriitorul să-și poată difuza ideile pe care le socotește folositoare umanității”. În tragediile lui Voltaire se observă abandonarea concepției antropocentrice a lumii, accentele se deplasează spre zugrăvirea vieții sociale. Se schimbă și structura tragediei. Respingându-l pe Shakespeare, Voltaire asimilează, totuși, experiența acestuia, ceea ce înseamnă că Voltaire își dădea seama de faptul că în limitele tragediei clasice, axată pe evenimente și pasiuni mărețe, era imposibilă realizarea programului iluminist, mai apropiat de viața cotidiană.

Din acest punct de vedere, comedia clasicistă, inclusiv cea din secolul al XVII-lea, reprezentată de Moliere, era mai puțin convențională și mai aproape de proza vieții. Cu atât mai mult ea se potrivea pentru reprezentarea lumii reale, pentru demascarea și satirizarea aspectelor negative ale vieții pe care le respingeau iluminiștii. În acest sens este reprezentativă trilogia despre Figaro a lui Beaumarchais, în care autorul a spus prin gura unui Figaro, care făcea parte, ca și el, din “starea a treia”, tot ceea ce gândea despre contemporani.

Pornind de la înțelegerea misiunii educative a artei, a teatrului, clasicismul din secolul al XVIII-lea, ca și toți iluminiștii, intensifică caracterul propagandistic și publicistic al operelor pe care le creează, transformând adesea eroii în purtători de idei ai autorului, atât de preocupat de aceea ca mesajul, gândurile sale să ajungă cât mai direct la spectatori.

În procesul asimilării problematicei iluministe, clasicismul iluminist din mai multe literaturi, orientat inițial spre modelul francez din secolul al XVII-lea, începe să capete unele trăsături naționale. Chiar în Franța Voltaire transformă, adesea radical, modelele clasice anterioare. Cu atât mai mult aceasta se observă în literatura altor țări europene. Astfel, în lupta lor cu tradițiile barocului clasicismul din Italia se orientau nu numai spre valorile antice, dar și spre cele naționale, îndeosebi din epoca Renașterii. Un lucru asemănător se observă și în Spania, unde chiar teoreticianul clasicismului Ignacio de Luzan în *Poetica* sa tipic clasicistă, cu caracter dogmatic și normativ, deși respinge drama națională clasică din Secolul de Aur, consideră că aceasta este un tezaur enorm de frumusețe poetică, de naturalețe și stil îngrijit, iar la Calderon remarcă eleganța stilului și măiestria dramaturgului. Dramaturgia spaniolă în secolul al XVIII-lea s-a orientat preponderent spre modelele clasice franceze, respingând tradiția națională, ca în cazul lui N. Fernandez de Moratin, dar și încercând reabilitarea acesteia ca în cazul lui L. Fernandez de Moratin sau în cel al lui Ramon de la Cruz, creatorul speciei numite *sainete*, o mică piesă comică de moravuri, asemănătoare cu alte specii din dramaturgia națională de până la el, cum ar fi, de exemplu, *paso* –ul lui Lope de Rueda sau *intermedia* lui Cervantes. Adesea

poetica tradițională clasicistă se îmbogățește prin împletirea rigorilor clasiciste cu satira la adresa societății contemporane, ca în cazul lui G.Parini, trăsătură caracteristică, de altfel, și pentru Voltaire. În unele poeme clasicistul englez A.Pope descrie detalii ale peisajului țării sale, iar în satirele și epistolele în stil horatian creează chipuri vii ale contemporanilor.

Un caz aparte în secolul al XVIII-lea îl constituie așa numitul *clasicism de la Weimar*, reprezentat de Schiller și Goethe prin perioada a doua a creației lor, numită perioada clasicismului din Weimar. Purtând amprenta teoriei estetice a lui Winckelmann, care doar parțial se intersectează cu estetica lui Boileau, clasicismul din Weimar este un fenomen novator, original, ce nu are corespondențe în alte literaturi. Diferența dintre el și modelul francez este atât de mare încât unii istorici literari francezi, reieșind doar din tradiția și experiența literaturii lor naționale, pun sub semnul întrebării apartenența la clasicism a lui Schiller și Goethe. Tragediile și lirica lor au, într-adevăr, trăsături noi, care le deosebesc de cunoscutele canoane clasiciste, ceea ce vorbește despre aceea că principiile esteticii clasiciste au fost asimilate de scriitorii germani într-o manieră nouă, îndeosebi, imitarea anticilor. În unele privințe creația lui Schiller și Goethe din perioada clasicismului de la Weimar prefigurează și un șir de principii artistice ale preromantismului.

Referințe bibliografice:

1. *Los conceptos de rococo, neoclasicismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*, Oviedo, 1970.
2. *Historia y crítica de la literatura española. Ilustración y neoclasicismo*. Al cuidado de Francisco Rico, vol.4 (coordonat de Jose Miguel Caso Gonzalez), Barcelona, 1983.
3. P. Sebald Russell, *Sensul cuvântului "neoclasice"*. în: *Historia y crítica de la literatura española. Ilustración y neoclasicismo*, vol. 4/1, Barcelona, 1983.
4. S. Pavlicencu, *Tranziția în literatură și postmodernismul*, Brașov, 2002.
5. S. Bercescu, *Istoria literaturii franceze*, București, 1970.
6. *История всемирной литературы*, Т. 5, Москва, 1988.

Elena Prus Mitosfera: mitizare, demitizare, remitizare

Tradiția contemporană a exegezei mitului pornește de la un postulat mult timp infirmat: nu există fractură între scenariile semnificative ale mitologiilor antice și înlănțuirea modernă a povestirilor culturale. Primul care formulează clar ipoteza conform căreia povestirile noastre culturale, și în particular romanul modern, sunt reinvestiri mitologice mai mult sau mai puțin recunoscute este Mircea Eliade, iar C.G. Jung descoperă în paralel că anumite personaje mitologice, configurații simbolice și embleme, care sunt un fel de universalii în

imagini – *arhetipuri* și *imagini arhetipale* – susceptibile de a da seama despre repetarea de către comportamentul istoric a situațiilor și decorurilor din marile mituri și despre universalitatea comportamentelor umane. La această ipoteză a continuității între imaginarul mitic și pozitivitatea istorică epoca modernă a adăugat ipoteza privind *visul sau dorința mitică*; în opera umană, constată Gilbert Durand, fiecare își recunoaște propriile dorințe și spaime, „chipurile și descifrarea lor ridică la orizontul înțelegerii „marile imagini” imemoriale care nu sunt altele decât acelea pe care ni le repetă veșnic povestirile și figurile mitice”, cu alte cuvinte, *figurilor mitice le corespund chipurile operei* [1998, p.13]. G.Durand arată cum mitul își extrage încărcătura sa simbolică din imaginar, și, în special, din imaginile-arhetip. G.Durand a făcut o distincție netă între *arhetip* ca matrice universală, *simbol*, individualizat și fluctuant, și *schemă*, generalizare dinamică și afectivă a imaginii.

Lucian Boia, la rândul său, consideră că unitatea fundamentală a spiritului este structurată de arhetipuri, definite „ca o *constantă* sau o *tendență esențială* a spiritului uman. Este o *schemă de organizare, o matrită*, în care materia se schimbă, dar conturile rămân” [2000, p. 15]. El definește istoria imaginarului ca o istorie foarte dinamică tocmai pentru că arhetipurile sunt structuri deschise, care evoluează, se combină între ele și al căror conținut se adaptează continuu unui mediu social schimbător. L. Boia identifică opt *ansambluri* sau *structuri arhetipale* susceptibile să acopere esențialul unui imaginar aplicat evoluției istorice: conștiința unei realități transcendente; „dublul”, moartea și viața de apoi; alteritatea; unitatea; actualizarea originilor; descifrarea viitorului; evadarea; lupta (și complementaritatea) contrariilor [*ibidem*, pp.29-35].

Există o dispută între Antici și Moderni cu privire la mit, relansată în circulație de Chateaubriand. Pe de o parte, se vorbește de devalorizarea mitului. Pe de altă parte, de sensibilitatea la forța magică vie a mitului, care continue să fie actuală. Dacă anticii au preluat motivele vechi, modernii creează și mituri noi, care formează mitologia secundară [v.Gunsdorf, Caillois, Barthes]. Balzac constata în *La vielle fille* că miturile moderne sunt și mai puțin înțelese decât miturile străvechi, deși suntem devorați de mituri. ”Fapt e, nota Lucian Blaga, că oricât omul modern a găsit că trebuie să se dezbrace de mituri ca de un balast inutil, el continuă, fără să-și dea seama, să trăiască pasionat într-o „permanentă atmosferă mitică” [1969, p.300]. „În cele din urmă, bătălia contra imaginarului s-a împotmolit. De două secole, miturile și contramiturile se înfruntă. (...) s-a constatat că *demitizarea* duce direct la cristalizarea unor mituri noi. (...) Imaginarul nu poate fi distrus, poate fi doar dislocat și recompus sub alte forme”, conchide Lucian Boia [2000, p.38].

Aruncând o privire asupra stării vieții noastre culturale actuale, E.Cassirer constată două domenii separate printr-un abis: dacă domeniul gândirii raționale se extinde în mod constant, în viața practică și socială omul modern se reîntoarce la stadiile primitive ale culturii umane, capitulând în fața mitului [2001, pp.23-

24]. Monștrii mitici nu au fost definitiv învinși. Ei au fost folosiți la crearea unui nou univers și mai supraviețuiesc încă în această lume [*ibidem*, p.364].

Mircea Eliade formula problema în felul următor: „dacă mitul nu este o creație puerilă și aberantă a unei umanități „primitive”, ci expresia unui *mod de a fi în lume*, ce au devenit miturile în societățile moderne?” [1991, p.128].

La sfârșitul secolului al XIX-lea Europa se confruntă cu consecințele provocate de „moartea miturilor”. Omul epocii moderne este „deposedat de mituri”, se știe asta încă de la Nietzsche. Tonul demitizării fost dat încă de filozofii greci ai Antichității. Declinul maxim este atins în „Secolul Luminilor”. (Nota Miturile sunt considerate simple mistificări, credibile numai pentru cei naivi, fiind identificate cu o simplă legendă sau chiar cu o superstiție. După Voltaire, ele fuseseră inventate de preoți și de tirani pentru a domina masele, iar pentru Diderot erau absurde și imposibile de analizat. În ochii lui Voltaire sau d’Alembert, miturile sunt mărturia ignoranței și naivității strămoșilor, împărțind soarta discreditării religiei.)

Dar, în secolul următor, începe o reabilitare a mitului. În tradiția romantică, între mit și realitate nu este o diferență prea mare, doar cât între poezie și adevăr. (Notă: În centrul operelor romantice este figura Poetului; este mitul care comandă logica textului, tematica sa și îi impune forma: poetul ca figură de subiectivitate imaginară, a cărei ficțiune trimite la mitul latent, la autobiografie, la confesiune.)

Pierre Brunel semnalează în postfața din *Dictionnaire des mythes d’aujourd’hui* că astăzi asistăm la un proces paralel de mitizare și de demitizare (neologism care se referă la expulzarea miturilor, v. U.Eco, *Dimitizzazione*) [1999, pp.902,906]. Pe de o parte, viața noastră este înconjurată, uneori asaltată de mituri, pe de altă parte, avem sentimentul că civilizația avansată tinde să le ruineze. Literatura urmează întru totul această relație dublă cu mitul, uneori demontându-l (Robbe-Grillet), alteori continuând să se alimenteze din el (romanele lui Michel Butor sau ale lui Julio Cortázar).

Gillo Dorfless definește sfârșitul secolului al XX-lea ca un timp de „demitizare” [1975]. Noi cunoaștem, explică el, o criză a sacrului, o dezintegrare a unei structuri simbolice bogate, instituționalizată în trecut și consumată în prezent. Pierre Brunel numește „demitificare” orice tentativă de a laiciza miturile sau de a crea mituri profane. Cele de azi sunt aproape în totalitate mituri profane [1999, p.911]

Din moment ce nu mai are tangențe cu actualitatea, mitul moare ca orice fenomen epuizat. Tocmai de aceea fiecare epocă dă naștere miturilor sale. Fiecare epocă este „obsedată” de mituri mari sau cel puțin de roiuri de imagini, astfel Gilbert Durand analizează miturile intimității în secolul al XIX-lea, obsesiile miturilor hermesiene în secolul al XX-lea etc. Miturile anilor cincizeci invocate de Barthes nu mai sunt neapărat cele ale sfârșitului sau începutului secolului XX. În *Mythologies*, Barthes își face o specialitate din demitificarea miturilor curente, demonstrând că aceste mituri sunt ilustrări ale alienării omului de astăzi,

prizonier al imaginilor artificiale create de pretinsa civilizație, cum altădată era victima zeilor săi. Barthes contribuie astfel în mod simțitor la sensul nou și peiorativ al cuvântului „mit”, substituind sensul plin prin sensul vidat al termenului. R.Barthes demitifică câteva mituri ale vieții cotidiene franceze: publicitatea, automobilul, detergentii etc.

S-a afirmat chiar că perturbările și crizele societăților moderne se poate explica prin absența unor mituri proprii. Astfel, Jung, constatând criza după ruptura de creștinism, vedea în crearea noilor mituri o nouă sursă spirituală a lumii moderne.

Neajunsul explicațiilor date mitului, remarcă Dim. Păcurariu, rezidă în faptul că ele se referă, cu precădere, la miturile societăților arhaice, având *sacrul* ca element definitoriu al noțiunii de *mit*. Dar în epoca modernă, cum arată Mircea Eliade, elementele sacre, fantastice lipsesc. Miturile din epocile moderne, care au invadat creația literară: mitul lui Napoleon, mitul lui Byron, mitul lui Ștefan cel Mare, mitul lui Eminescu ș.a. n-au nimic miraculos în ele. „Toate aceste exemple n-au legături nici cu „timpul primordial” (eroii mitizați sunt localizați istoric), nici cu sacrul, dar funcția lor este aceea a miturilor, de a prezenta „modele exemplare”, ilustrând, adăugăm, maxima afirmare a puterii creatoare a omului, a aspirațiilor acestuia. Atare modele exercită o puternică seducție în opinia publică largă și, de fapt, această exemplaritate, situată la cotele cele mai înalte ale valorilor umane, constituie esența miturilor” [Păcurariu, p.27].

Lucian Boia arată că odată cu refluxul credințelor și practicilor religioase sacrul în epoca modernă nu dispare, deoarece „omul trebuie să creadă în ceva, într-o „realitate” – indiferent care – de esență superioară, singura în măsură să dea sens lumii și condiției umane. Într-o lume reală care nu poate decât să decepționeze miturile, imaginarul în general, joacă un rol compensator, „chemat să compenseze deziluziile, să facă pavăză împotriva temerilor și să inventeze soluții alternative” [p.26]. Fenomenul nou este sfârșitul monopolului religiilor tradiționale și *dispersarea sacralului*, chiar proliferarea formelor sale „alterate”. De la o etapă la alta sau de la o ideologie la alta, știința și tehnologia, națiunea, rasa, sexul, „noua societate” și „viitorul luminos” au fost, rând pe rând, sacralizate. Dealtfel, „desacralizarea”, continuă autorul, n-a schimbat nimic esențial. Acționând principiul *contrariilor*, ne găsim în fața unei religii inversate. Sacrul se „reconvertește”, dovedind că omul poate transfigura orice în religie. „Sacral este reinvestit în Știință. Știința devine Religie, responsabilă de buna funcționare a Universului și de mântuirea umanității” [*ibidem*, p.74].

Cum arată Mircea Eliade, miturile supraviețuiesc propriei lor desacralizări în forme degradate (asumând esențe sociale sau politice), sau se limitează la structura marilor religii, care însă, cel puțin în țările industrializate, sunt adoptate numai de grupuri și nu de întreaga societate. Degradate, laicizate, camuflate, miturile și imaginile mitice se întâlnesc pretutindeni. Literatura critică revine permanent asupra versiunilor moderne ale lui Don Juan, ale Poetului melancolic, ale Cinicului sau Nihilistului și asupra multor alora. Sub forme noi, vechile

mituri subzistă. Acest proces de remitzare, prin care miturile tradiționale capătă semnificații noi, evoluează odată cu istoria societății. Atributul mitului de a revigora mereu marile nedumeriri, atitudini și tradiții spirituale ale omenirii alimentează natura proteică a conceptului de mit, care și-a modificat de nenumărate ori în timp configurația, sensul și conotațiile. Variantele remitzate corespund orizontului fiecărui grup nou de generații și sunt virtuale prelungiri narative. Căpătarea semnificațiilor noi supraviețuiește deseori doar în formă fragmentată și redusă la o funcție utilitară.

Funcția proprie mitului tradițional este de a dezvălui originile, de a clarifica cauzele. Prin aceasta el este „etiologic”. S-ar părea că spiritul modern, preocupat de logică, acceptă cu greu cauzele fabuloase. În mod paradoxal însă, omul de azi nu izgonește miturile, ci mai curând le colectează, delectându-se și servindu-se de ele. Dar omul modern mai are nevoie și de mituri noi. Pierzându-și intenția etiologică, menționează filozoful francez Paul Ricoeur, mitul a dezvoltat puterea sa de descoperire, de dezvăluire a legăturii omului cu sacralul. Oricât de paradoxal ar părea, mitul astfel demitologizat la contact cu istoria științifică, este ridicat la rangul de simbol și constituie o dimensiune a gândirii moderne [1960, II, pp.12, 13].

Miturile moderne nu mai sunt povestiri fabuloase tradiționale (dar pot să continue același filon al mitului tradițional cu amprenta sacrului, intervenția forțelor supranaturale și a personajelor fabuloase (zei, eroi), ci mai curând locuri comune ale gândirii și sentimentelor aparținând unei societăți, care se prezintă adesea sub forma abstractă a ideilor și a simbolurilor: anumite imagini de oraș (Veneția, Paris, New-York, Sankt-Petersburg, Tombouctou) sau de țară (Atlantida), imagini ale epocii (la Belle Époque, les Années Folles), anumite idealuri (Știința, Progresul, Europa etc.). Ele sunt capabile să exercite o fascinație colectivă comparabilă cu cea a miturilor primitive.

Cum demonstrează Alain Pessin, miturile moderne izbucnesc cu o forță tot mai mare, deoarece „suporturile formale” în care se înscriu ele sunt dislocate în condiții de producție culturală care caracterizează societățile moderne: ele se eschivează ca totalitate explicativă semnificativă, nu mai rămân decât imagini **dense** instantanee, secvențe din ce în ce mai autonome [p. 47]. Sintezele actuale au arătat că societățile moderne se incarnează în imagini-forțe care cristalizează un fascicul de fantasmă și propun o lectură explicativă, dinamică și globală a unei situații problematice: Progresul, Rasa, Mașina, dar de asemenea, Natura, Revoluția, Poporul, Orașul etc. [v. Huet-Brichard, pp.34-38], capabile să exerseze o fascinație colectivă comparabilă cu cea a miturilor primitive. Aceste mituri – progresul, fericirea, poporul etc. - nu sunt mai puțin eficiente decât miturile tradiționale, chiar dacă noul spațiu social le face mai puțin vizibile. Ele se înscriu și se construiesc în toate formele de discurs: politic, istoric, dar și poetic, romanesc, cinematografic, publicitar. Ele se manifestă în mod sporadic, dar integrându-se totodată într-un sistem de reprezentare și oferind unui grup social o identitate și un proiect de viitor.

La fel ca și întreg domeniul imaginarului, mitul este căutarea posibilului care însoțește întreaga istorie a culturii, mereu supus **inovării, deplasării** formelor și valorilor. Omul continuă să trăiască în cuprinsul spiritual al unei mitosfere compacte, determinate de gândirea și afectele lui, mitogeneza fiind o permanență și o realitate vie. „Dar, de fapt, în orice fenomen și în orice eveniment cu răsunet cât de cât larg într-o epocă, putem căuta un mobil mitogeneziac, un izvor mai mult sau mai puțin evident al unui mit” [Kernbach, p. 83]. În linii mari, orice imagine care structurează imaginarul social și susceptibilă de a federa o colectivitate poate fi considerată mit.

Примечание [CC1]:

Mitul obligă o societate întreagă să trăiască în conformitate cu legile mitocreației.

Mitologizarea poate avea consecințe globale. Un mit poate să creeze, ca într-o reacție în lanț, un alt mit (Paris>Pariziana), sau, în egală măsură, să-l distrugă.

Astfel, mitul Parizienei este generat pe de o parte, de mitul Parisului, pe de altă parte de mitul femeii în general și de mitul femeii fatale și mitul Trecătoarei, în special.

Referințe bibliografice:

1. R. Barthes, *Mythologies*, Paris, 1957.
2. L. Blaga, *Despre mituri. În Trilogia culturii - Geneza metaforei și sensul culturii*, București, 1969.
3. L. Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, București, 2000.
4. E. Cassiere, *Mitul statului*, Iași, 2001.
5. *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, 1999
6. G. Dorflès, *Mythes et rites d'aujourd'hui*, Paris, 1975.
7. G. Durand, *Figuri mitice și chipuri ale operei-de la mitocritică la mitanaliză*, București, 1998.
8. M. Eliade, *Eseuri. Mitul eternei reînțoarceri. Mituri, vise și mistere*, București, 1991.
9. Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, Paris, 2001.
10. Dim. Păcurariu, *Teme, motive, mituri*, București, 1990.
11. Al. Pessin, *Le mythe du peuple et la société française du XIX siècle*, Paris, 1992.
12. P. Ricoeur, *Finitude et culpabilité, II*, 1960.

Iurie Vasiliev Unele aspecte ale evoluției expresionismului

Expresionismul poate fi calificat, în linii mari, drept o mișcare ideologică a sec. XX care mai plener s-a reflectat în arta și literatura de limbă germană (Germania și Austria).

Chiar de la bun început, acest curent a constituit o opoziție rebelă a civilizației care trecea printr-o perioadă istorică de mare zbucium și apoi, în consecință a provocat o criză de percepere a lumii în rândurile intelectualilor și, adesea, este interpretat de către critica literară: "...o artă care a imprimat și groaza și disperarea și rebelul într-o formă emoțional - spontană ca o reacție la evenimentele strașnice ale realității actuale." [1, p.8]

Atmosfera de agresivitate totală, pregătirile de I război mondial, concurența pe piața mondială, șomajul și mizeria care au durat un timp îndelungat în societatea germană și care, practic, semnificau o perioadă de stagnare la începutul sec. XX erau conștientizate de către viitorii expresioniști ca o existență fără de rost, fără de acțiune și fără de idei productive. La rândul său, evoluția civilizației era caracterizată drept alunecare spre o catastrofă totală, iar omul într-o astfel de societate era sortit pieirii. Această stare de lucruri ducea la un deznodământ imprezvizibil. Credem noi, că și din aceste considerente o bună parte de nonconformiști își propuneau un scop grandios, dar bine definit – înfăptuirea în mentalitatea noilor generații a unei revoluții spirituale. Modul de realizare al acestei sarcini în opinia avangardei de tineri scriitori care era: "profund nemulțumită de o lume în care totul funcționează perfect, afară de om." [2, p. 18] consta în renovarea spiritualității și chiar în "crearea noului om" . Expresioniștii, în operele lor, se străduiau să reflecteze și să explice decăderea moralei în societatea modernă capitalistă .

În mai multe monografii despre expresionism anul 1910 este menționat convențional ca un an de naștere a acestui curent în Germania . Exactitatea datei nu prezintă o importanță deosebită, trebuie doar de reținut faptul că înaintea primului război mondial apare o grupă numeroasă de scriitori cu o atitudine negativă față de naturalism ale cărui obiective sociale și estetice au eșuat destul de repede, în același timp, condamnă adepții neoromantismului care evitau în operele lor elucidarea marilor probleme ale epocii.

Apariția primelor reviste *Der Sturm* (1910-32) și *Aktion* (1911-32) în care se publicau operele tinerilor scriitori poate fi calificată drept un eveniment de o deosebită importanță în problema consolidării acestei mișcării. În ciuda faptului că pe parcursul a mai multor ani au apărut noi reviste expresioniste, aceste publicații continua să fie două centre conceptual și estetic diametral opuse ale unui și același curent.

Termenul "expresionism" a fost folosit pentru prima dată de Kurt Hiller în anul 1911 în articolul *Noi suntem expresioniști*, publicat în ziarul *Heidelberger Zeitung* [3, p. 7], pentru a evidenția un nou stil, un nou curent în literatura germană diferit de termenul "avangardism" și de arta impresionistă. (Însuși cuvântul "expresionism" a fost folosit ceva mai înainte în revista *Der Sturm* ca termen pentru nominalizarea unei noi forme din domeniul artei plastice și însemna o izbucnire revoluționară.) Dacă impresionismul este interpretat la începutul secolului ca o știință despre stil, atunci expresioniștii și același Kurt Hiller tălmăcesc acest termen (expresionismul) drept o nouă formă de redare a

emoțiilor, o normă deosebită de comportament, care cuprinde întreg conceptul despre lume.

O particularitate deosebită a curentului expresionist constă în aceea că nu există o opinie unică asupra problemei rolului omului în societate. De asemenea, diverse sunt și părerile asupra artei, în general, și literaturii, în special, asupra istoriei evoluției societății. În cadrul expresionismului putem întâlni diferite idei estetice și opinii politice, începând cu cele internaționaliste și terminând cu cele naționaliste. Astfel ajungem la concluzia că acest curent a unit în rândurile sale scriitori și oameni de artă între care nu există o absolută comunitate de vederi.

În aceste condiții este greu de supraapreciat rolul revistelor sus-menționate care, din momentul fondării lor, și-au asumat nu doar funcțiile de publicare a operelor literare, dar și consolidarea maximal posibilă a scriitorilor germani în dependență de punctele majore ale principiilor estetice pe care le împărtășeau autorii. *De facto*, în opinia mai multor critici literari, existența acestor publicații periodice a și adus la divizarea unui și aceluiași curent literar “în două direcții” [4, p. 163].

În revista *Der Sturm* sunt publicate operele scriitorilor: A. Döblin, K. Hiller, G. Benn, Y. Goll, G. Trakl etc. care, în estetica lor, se conformau cu teoria independenței artei de aspectele sociale în creația propriu – zisă, lipsită cu desăvârșire de optimism, totalmente treceau sub tăcere sau chiar negau schimbările mult așteptate în societate.

O orientare diametral opusă aveau publicațiile din revista *Aktion*, editată de Franz Pfemfert, și care, un timp îndelungat, s-a aflat sub influența mișcării muncitorești de stânga. Autorii de aici se străduiau să pătrundă în esența problemelor cotidiene, să arate realitatea și, în operele lor, cereau dezicerea de pasivitate. În paginile revistei, numeroși tineri scriitori, care în acea perioadă abia își începeau activitatea literară, și-au publicat primele lucrări, iar mai târziu, abandonând acest curent, vor deveni clasici ai literaturii germane și universale. Printre ei se numără: G. Heym, J. Becher, E. Toller, G. Kaiser etc.

Și totuși, trăsătura esențială care îi unește pe expresioniști într-un curent literar este starea de spirit identică izvorând dintr-o totală neîncredere în civilizația secolului XX, generatoare de haos și durere. Or, de aici și strigătul de revoltă și protest, ca o reacție firească a omului la nebunia și cruzimea lumii: “... de mă întreb pentru ce am trăit până acum, nu pot răspunde nimic, în afară de hărțuieli, suferințe și tot soiul de mizerie... De s-ar întâmpla odată ceva. De s-ar ridica din nou baricade. Aș fi primul care ar urca pe ele...”, [5, p.212] consemnează scriitorul G. Heym, reflectând frământările generației sale.

Un alt principiu de bază al tuturor școlilor moderniste și desigur al expresionismului constă în negarea tuturor tradițiilor literare precedente. Toți își propuneau să fixeze și să critice realitatea, și chiar dacă o și făceau într-un mod subiectiv, se străduiau să creeze propriul chip al epocii, și în prim plan apărea problema locului și a rolului omului de artă în societate. Particularitățile literare și figurile de stil, în mare parte, rezultau din modalitățile și scopurile pe care și le

puneau în fața lor expresioniștii. O încercare reușită de a schița concepția fundamentală și modalitatea de realizare a viitorului curent modernist a întreprins-o Kasimir Edschmidt, care afirmă: “... tot universul omului de artă expresionist devine o viziune. El nu privește, el pătrunde. El nu descrie, el suferă. El nu transmite, el întruchipează. El nu acceptă, el caută. Nu mai există un lanț *de facto*: fabrici, case, boli, prostituate, țișt și foame. Există doar vedenia lor.” [1, p. 20]

Spre deosebire de futuriști, unii adepți ai expresionismului (Jakob van Hoddis, Georg Heym, Georg Trakl), în poeziile lor [3, p. 33, p. 68], își manifestau îngrijorarea, iar majoritatea chiar spaima față de ofensiva generală a mașinilor și a tehnicii asupra omului, ofensivă care devine un simbol al morții lente (critica unui stat tehnocrat). Scriitorul Gottfried Benn debutează în anul 1912 cu volumul de poezie *Morgue (Morgă)*, provocând un șoc în rândurile cititorului german obișnuit cu o poezie lirică (transparentă). În continuare, autorul publică o serie de poezii în care se “constituie expresia cinismului, a nihilismului radical, vădita influență nietzscheană” [2, p. 20].

Principalele genuri care erau mai potrivite și care reflectau într-o măsură mai mare principiile estetice erau : poezia și dramaturgia.

Epicul, având niște dimensiuni destul de vaste și o tehnică complexă care folosește detalii în descrierea unui tablou uriaș: “... era mult mai puțin adecvat pentru aplicarea rodnică a concentrării telegrafic-simbolice și a vigurosului dinamism exploziv ce-i caracteriza pe expresioniști”. [6, p.425] Unele exemple mai reușite de proză expresionistă sunt primele încercări literare ale scriitorului A. Döblin. Începând cu anul 1910, tânărul autor publică în revista *Der Sturm* povestiri care, mai târziu, vor fi înserate în volumul *Uciderea păpădiei* (1913) și care sunt încărcate de elemente iraționale, grotești și considerate de către critica literară drept o influență vădit freudistă. Însă scriitorul era de profesie medic și de aceea “...se străduia să înțeleagă adevărul despre om, pe care nu-l găsea în literatura de atunci” [7, p.10].

Leonhard Frank, opera căruia se încadrează în limitele realismului critic, își începe cariera literară puternic dominat de mișcarea futuristă. Povestirea *Omul e bun* (1918), nuvelele *Prăbușire* (1925), *Karl și Anna* (1927) și îndeosebi romanul *Cetățeanul* (1924) sunt acele opere satirice în care scriitorul se manifestă deja ca o personalitate cu o atitudine rebelă față de societatea germană a anilor 20.

O dată cu apariția expresionismului au apărut, de asemenea, noi figuri de stil și procedee literare, iar cele deja cunoscute au fost completate cu un conținut calitativ nou.

Fritz Martini consemnează că limbajul expresionist “...fusesse pregătit de naturalism, neoromantism și ”Jugendstil”; tindea spre dinamism, plasticitate extatică, spre un salt dincolo de orice realitate obiectivă Creația expresionistă râvnea la pasiune, cădere și înălțare spre absolut, zguduiri, ferveoare, viziune și profeție.”[8, p. 471] Combinarea hiperbolei și grotescului era

folosită pentru a reliefa contrastul. Principiul abstracției era exprimat prin refuzul de a reflecta lumea reală. Expresioniștii, adesea, foloseau repetări emoționale, metafore asociative și, ca și alți moderniști, intenționat încălcau legile gramaticale, inventau neologisme.

Poezia, de la bun început, apare ca un gen deosebit de adecvat noilor idei care îi frământă pe tinerii autori. În lirica lor, straturile emotive ale limbii și semnificațiile magice ale cuvintelor deplasează tema principală spre lumea interiorizată a omului, spre semiconștiința lui care înăbușeau furtuna sentimentelor. Lumea reală externă servește pentru autor doar ca modalitate de a reflecta lumea interioară a personajului. Influența poeziei este asigurată pe o cale irațională, prin intermediul tablourilor monumentale, prin retorică, gesturi vorbite (adresări, urări etc.). Cu toate că stilul poeziei încalcă legile tradiționale, rima, strofa, metrica rămân aparent neschimbate și accesibile pentru cititor.

Vom încerca să trecem în revistă câteva teme pe care expresioniștii le abordează deosebit de reușit în lirica lor.

Primele teme care evoluează concomitent cu constituirea mișcării expresioniste a tinerilor poeți rebeli au fost:

- Poezia viziunilor sumbre (Jakob van Hoddis, Georg Heym, Georg Trakl ...)
- Poezia disperării, a nihilismului (Gottfried Benn, Albert Ehrenstein ...)
- Poezia speranței (Johannes R. Becher, Frany Werfel, Kurt Heynicke, Ernst Toler ...)
- Noua obiectivitate, sau noul realism (Frank Wedekind, Kurt Tucholsky, Erich Weinert Erich Kästner ...)

O temă aparte în poezie expresionistă este tema războiului, practic prezentă în opera tuturor acelor ce se considera părtași ai acestei mișcări. Din numeroasele poezii reușite la tema dată pot fi numite: (*Cântecul celui plecat* de G. Trakl, *Pălăvrăgii războiului* de Fr. Werfel, etc.).

Deoarece mulți dintre acei ce și-au început activitatea literară pe ogorul expresionismului au fost înrolați în armata germană, în lirica expresionistă au apărut poezii-elegii, poezii-dedicații acelor colegi care și-au pierdut viața pe fronturile I război mondial. (*Morituri* de K. Zuckmayer, *Oda toamnei* de Yvan Goll, etc.).

Diverși poeți abordau tema omului singuratic, întors de la război și care nu-și poate găsi locul în viața pașnică. De exemplu: (*Cealaltă posibilitate* de E. Kästner, *Soldatul* de G. von der Vring, *Întoarcerea acasă* de P. Huchel etc.) Mai târziu, această temă a fost preluată de scriitorii realiști. (Scriitorii *Generației Pierdute*).

Ideile și metodele expresioniste au fost susținute și desfășurate de alți scriitori, fiind întotdeauna receptate ca ceva nou și deci actual. În anul 1921, înflăcăratul expresionist P. Hatvani a constatat faptul, destul de anticipat pentru acea vreme, dar totuși, cât se poate de virtual, și anume că “expresionismul moare ... trăiască expresionismul” [3, p. 7].

Dramaturgia este un alt gen explorat destul de reușit în literatura expresionistă. Pornind de la conceptul fundamental al acestui curent precum că prin intermediul literaturii este necesar și trebuie de înlăptuit o revoluție în societate, autorii își propun să realizeze reforme și în modul (forma) de exprimare a acestor scopuri. Unul din cei care au pus bazele teatrului expresionist a fost dramaturgul Wedekind. În piesele lor, dramaturgii expresioniști pun accentele pe forma netradițională, ritm, sunet, culori și lumini. Alături de decorațiile convenționale, de personajele fără de nume proprii (sau care erau desemnați după sex, apartenență profesională, de clasă etc.), în dramaturgia expresionistă autorii folosesc elementul de adresare spre public sau elementul de monolog sustras (procedeu Vorbeireden), pentru a arata singurătatea personajului sau starea lui de obsesie. Printre cele mai reușite piese pot fi numite: *De dimineață până la miezul nopții* (1912), *Gas I* (1918) de G. Kaiser; *Metamorfoza* (1916) și *Omul – Masă* (1921) de E. Toller etc.

În opinia multor cercetători și a lui N. Balotă: "...expresionismul ar fi o constantă a spiritului artistic, manifestându-se atât în arta popoarelor primitive (Africa, Oceania), în arta populara (mai ales în nordul Europei) cât și în unele perioade, de criză, ale artei europene (sfârșitul evului mediu, începutul sec. XX, etc.)" [9, p. 341]. Prin acest fapt poate fi confirmată o reanimare intensă a expresionismului care are loc după cel al doilea război mondial. În literatura universală curentul reapare cu temele: antifascistă și antimilitaristă. O influență vădită a expresionismului se simte în opera dramaturgilor elvețieni M. Frisch și Fr. Dürrenmatt. Unele procedee expresioniste să repetă în opera lui P. Weis. În proza germană astfel de tendințe pot fi depistate în scrierile lui W. Borchert și W. Köppen.

Referințe bibliografice:

1. L.G. Andreev, *Istoria zarubejnoi literaturî XX veka 1917 – 1945*, Moscva, 1980.
2. P. Stoica, *Poezia germană modernă*, București, 1997.
3. B. Dörrlamm, *Klassiker heute*, Frankfurt am Main, 1982.
4. V. N. Bogoslavskii, *Istoria zarubejnoi literaturî XX veka. 1871 – 1917*, Moscva, 1989.
5. G. Heym, *Gesammelte Gedichte*, Zürich, 1947.
6. M. Isbășescu, *Istoria literaturii germane*, București, 1968.
7. D. Zatonskii, *Romanele lui Alfred Döblin*, Alfred Döblin, *Hamlet sau noaptea lungă ia sfârșit*, Moscova, 1983.
8. F. Martini, *Istoria literaturii germane de la început până în prezent*, București, 1975.
9. N. Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, București, 1997.

poetică

**Luminița Bușcaneanu Idolul feminin. Reinventarea albului
procreator (simbolism și culoare)**

Aspectul esențial al eului feminin simbolist este femeia în toată complexitatea ei modernă, emancipată, femeia “interesantă”, “Era ceva interesant în natura [...] schimbătoare aproape la fiecare moment, ea atrage ochii unui observator ca un fenomen psihic ciudat” (Traian Demetrescu, *Intim*), “femeia fatală” (I, p. 42), “Cochetă, mândră, capricioasă, încăpățanată, minciunoasă, insinuantă, paradoxală, meschină, agresivă, bizară, fantomatică și diabolică, lipsită complet de simțul realității și al ridicolului, negând orice evidență și punând în evidență numai insistențe adabracadabrante, posedată de afecțiuni și dușmăanii absurde și nejustificate, capabilă de acte perverse și chiar criminale, gata oricând să se dea în spectacol public, provocând sau simulând lovituri de teatru, cu năzbâții inventate pe de-a-ntregul și susținute de stări invizibile, incâlcite și imposibil de descurcat” (Ion Minulescu, *Trei și cu Rezeda patru*), “mamă”, “Pe sânu-ți gol îmi rezemi fruntea / Și blând adorm ca un copil” (Traian Demetrescu, *Farmec*), “soră”, “Mă-mbată glasul ei blajin / [...] Ea mă iubește ca pe-un frate, / Ca pe-un copil orfan, străin. // Se uită-n ochii-mi când suspin, / Mă ceartă-ades cu bunătate” (Traian Demetrescu, *Unei iubite*). Ea apare ca rezultat al necesității “reinventării iubirii” (Arthur Rimbaud): sfârșitul secolului al XIX-lea este marcat de cea mai gravă dintre crizele erotismului - sinteză a crizelor modernității - absența cultului erotic, “Eu trecător eram, tu trecătoare, / Și printre noi trecu Iubirea” (Șerban Bascovici, *Trecător și trecătoare*).

O cauză a crizei este anularea “iubirii creștine [Agapé]” - care însemna “afirmarea ființei prin acțiune” până la atingerea primului nivel, “satisfacția” (II, p. 351), nivelul “individualității în doi”, și, “esențialul”, accesarea la treapta ideală, creația, “când dragostea e plenară, ea culminează într-o dorință [...] de a marca simbolic unirea printr-un copil în care se pot prelungi și afirma perfecțiunea ființei iubite [...]. Copilul [...] este unirea amândurora și reprezintă efortul de desăvârșire plămădit în carne și suflet” - și afirmarea “iubirii pasiune [Eros]” (III, p. 351), “pătımire”, “suferință” care duce la “catastrofe”, “repercusiune a creștinismului și în special a doctrinei sale referitoare la căsătorie, asupra sufletelor în care subzistă un păgânism firesc sau moștenit”, iubire care impune cuplului ordinea efemerului prin capacitatea fatală de a concentra “într-un minut” “viața omenirii”, “Aș vrea ca să concentrez într-un minut viața omenirii și acel minut să ți-l jertfesc ție - atât de mult te iubesc” (Alexandru Macedonski, *La...*). Modelul tradițional de căsătorie, învechit în raport cu marile înnoiri ale “secolului pozitivist”, “Ce știi este că aceea ce să numește căsătorie este o instituție omenească, pe câtă vreme Amorul, fie ca

simțire, fie ca simț, este o instituțiune divină” (Alexandru Macedonski, *Costică*), plus “descentralizarea” “europocentrismului” (IV, p. 48) sunt instigatorii revoluției sexuale.

Noul cult erotic este, se pare, de influență orientală și, anume, de factură chineză. Matrimoniul chinez nu se axează pe relația de dragoste, “În China părinții își însoară copiii la o vârstă fragedă, iar problema iubirii nu se pune” (III, p. 374), dimpotrivă, se consideră un sentimentalism anacronic și detestabil. Dragostea este iluzie, “umbră”, “iubirea, acest sentiment la fel de vag, neclar, nedefinit ca toate celelalte sentimente, și de care noi am vrea să fim siguri” (III, p. 374). De altfel, chinezii nu aplică verbul “a iubi” decât în relația mamă-copil; între soț și soție există “afecțiune”, între iubiți - “It is romance” (“Este o romanță”) (III, p. 373). Civilizația română modernă se orientează după “buna” și “confortabila” “oră orientală” (Ion Minulescu, *Bărbierul regelui Midas sau voluptatea adevărului*) care dezleagă baierile inimii, “Inima mea este ca pădurile seculare ale Africii: pline de viață și putere, seara adorm în susurul râurilor, dimineața se redeșteaptă în cântările paserilor” (Iuliu Cezar Săvescu, *Amorul meu*), și corpului, “Nu, tată nu! Înțelege. Omul ăsta [soțul] mă dezgustă, nu vreau să-l mai văd, nu vreau să se mai apropie de mine. Îmi profanează corpul” (Claudia Millian, *Rozina*), și îngheșuie veșnicia în perimetrul voluptății accesibile, “- Foarte sincer! nu cuget nimic. N-am despre ele [femei] nici idei bune, nici idei rele. Toate îmi plac; pe unele aș vrea să le iubesc. / - Cred că un pașă nu mi-ar fi răspuns altfel... / - Și asta m-ar măguli. Singurii oameni care au înțeles adevărata menire a femeii și au dezlegat problema iubirii sunt turcii [...] / - Desigur!... Aceleași cuvinte care s-au spus în secolul al II-lea, și care se vor spune în secolul al XXIX-lea” (Traian Demetrescu, *Cum iubim*). A poseda senzualitatea sălbatică, “Amorul meu e tigrul în peșteră ascuns / [...] Ca tigrul, ca șacalul, stau gata totdeauna / Să cad pe a mea pradă, și când răsare luna, / Să fug, să fug din sânu-i și sânge și amor! / [...] Vreau sânge și viață, ca tigrul neîmblânzit; / Dați marea, dați-mi codrul, orice sălbăticie, / Dați sânuri neîmblânzite ce saltă cu trufie, / Dați buze care mușcă, ca șarpe otrăvit, / În moarte e viață; voiesc să mor iubit!” (Iuliu Cezar Săvescu, *Amorul meu*), echivalează cu a penetra spații virgine, “Amorul meu este soarele dogorător al tropicelor” (Iuliu Cezar Săvescu, *Amorul meu*). Mai exact călătoria în lumea simțurilor dezlănțuite este aceeași cu explorarea spațiilor exotice.

Dandy aduce iubirea în interioare, “odaia” “amantei”, de exemplu, spații închise, “specializate”, pentru “oficierea” actului misterios: transformarea “lutului” în lumină, “Nu-ți închipui femeie că iubesc în tine lutul, / Forma care-i pieritoare și din formă s-a născut; / Eu iubesc, ador în tine cu tot focul, absolutul” (Mircea Demetriade, *28 ianuarie 1901*). Ea întrupează marea pornire a dandy-ului “colecționar de femei frumoase” “priceput și pătimaș” “hirotonisit cu darul sfânt” (Ion Minulescu, *Roșu, galben și albastru*), tendința de posesiune a idealului, “Mie îmi plac toate femeile: blonde, brune, slabe, grase, afară de cele urâte” (Traian Demetrescu, *O confesiune*). Conștient de existența, în general, a

iubirii, undeva la “rădăcinile” ființei, “Dragostea, de pildă, există neconținut și pretutindeni în natură. Fiecare dintre noi o poartă în vârful unghiilor și la rădăcina părului deopotrivă; o caută cu elasticitatea fiecărui muschiu în parte al trupului și o chiamă cu toate fibrele frumuseții lui coapte pentru aceasta. Și totuși ea nu trăiește decât în fundul inimii unde nu-și face cuib decât dacă un complex întreg de împrejurări vor fi știut mai dinainte să îi prepare patul moale și cald în care să își culce arabescul nevăzut al ființei lui în neconținută mișcare” (N. Davidescu, *Fântana cu chipuri*), “magul” forțează apariția ei. Totul se va consuma înăuntru ființei ca efect al “drogului”, doar “acest joc însuși e cea mai mare favoare pentru un muritor. În acest joc intră numai iluzia ființei [...] de aici până la femeia adevărată sunt milioane de trepte” (Mihail Celarianu, *Diamantul verde*). Și frumusețea, “Această femeie era o perfecțiune, un ideal, - era un monstru! Da, un monstru, care avea tot ce se poate închipui. [...] Era prea frumoasă, - prea frumoasă! Ai fi iubit-o etern cum se iubește viața!” (Traian Demetrescu, *O confesiune*), se prosternă la picioarele visătorului, cu “grații de reptile” (D. Karnabatt, *Tahiti*). Șarpele voluptății hipnotizează vederea neutralizând cenzura conștiinței, “Ceva ciudat și enigmatic, în cu totul altfel, pătrunsese ființa ei și îi da, pe dinăuntru, străluciri magnetice de șopârlă sau alunecări turburătoare de șarpe” (N. Davidescu, *Fântana cu chipuri*), și raiul, “Un rai etern de voluptate” (D. Karnabatt, *Tahiti*), devine realitate, “Din țara trupurilor albe / De fee blonde și perverse / Un țipăt de delir se rupe / [...] E vițiul infinit și tragic - / Al cărnei prefăcută-n coarde” (Eugeniu Ștefănescu-Est, *Plâns de dragoste*). Eva sedusă, “E toată-un zâmbet cald de forme, o ne-nțeleasă imitare. / [...] Incorigibila nebună ce-a dat pe-un măr un paradis” (Pierrot [D. Karnabatt], *Tat twam assi*), simbolizează extazul abordabil. Ea este întruparea senzualității, nu are suflet, “Dar mi-au plăcut femeile acelea / Cu inimile simple, arzătoare” (Traian Demetrescu, *Cântec de boem*). Corpul de copilă, “O gingașă copilă purtând o stemă-n frunte... / Ea cântă mângâiată de vântul ce-n grădină, / Mișcat de-april, tot părul pe tâmpile i-l resfiră, / [...] Iar alba-i dimineață din păru-i face aur, / [...] În ochi i se strecoară albastre reverii, / Și-n sânul ei ea păstrează imaculat tezaur / Dar gingașa copilă dispăre printre flori” (Eugeniu Speranția, *Sonata IV, Nictemeron, II*) - natura fiind “o formă a eros-ului, înțeles ca <<iubire-păgână>>, pigmentată de pasional” (V, p. 40) - este trecut prin “focul” procreării nelimitate, “horă, / [...] toate florile.../ Sărutând pe una îi șoptește: <<Soră, / Ce frumoasă-i fata când se face foc!>> / [...] / La scăldat o zână leneș se coboară [...] / Revărsat pe umeri, părul ei sălbatec / Cade peste corpul cu grădini de rai; / Ard în largi orbite ochii de jăratec / Și-nfloresc pe șolduri trandafiri de maiu” (Oreste, *Vântul*), transformându-se într-un “cuptor” de senzualități, “Pe corpul teu, bronzat cuptor, / Voiu arde visuri, corp și dor / Și ale sufletului fale” (Gabriel Donna, *Reîntoarcere*), “Dar iată, deodată, mi-apare-o fecioară, / Cu formele pline, cu ochi ce omoară, / Cu părul de flăcări. // Și glasul ei cântă un cânt de iubire: / Iubite, iubite, de când te aștept! // [...] Nebună și sveltă aleargă spre mine / Și lacul albastru cu sălcii ne chiamă: / <<A voastră e

lumea, veniți, n-aveți teamă, / Iubirea v-așteaptă!>>” (Al. T. Stamatiad, *Simfonia toamnei*, V, *E toamnă deplină și frunzele cad*), un adevărat miracol audio-vizual, idolul de “sex și nervi” (VI, p. 37) pentru un nou “templu”, “Fecioare nebune, / Cu-obraji ca de flăcări, / Cu buze sângerate de chinul așteptării, de dorul sărutării, / Cu sânii ca de piatră, / Cu plete risipite, / Vor colinda pământul / Din Trâmbițe de aur vor face să răsunе / Și văile și munții, pădurile și marea; / Vor face să se-adune - oștiri fără de număr - / Acei ce poartă încă în gesturi, în privire, / În palpitarea vocii, în zâmbet, în clipire / Comoara tinereții: Avântul și Iubirea / [...] Și va veni mulțimea în templul Adorării” (Al. T. Stamatiad, *Din Trâmbițe de aur*), corp ce reprezintă prin sine “imnul” frumuseții, “Cu forme fine, cizelate, / Urcând ale vieții scări, / Ești armonie de mișcări, / Ești muzică de voluptate” (D. Karr [Karnabatt], *Imn frumoasei*), “comoară de contururi și linii” (Oreste, *Nevroză*, XI, *La un portret*) - prin fața de “omăt trandafiriu” (Barbu Nemțeanu, *Don Juan*), gura “cupă! / Sculptată-armonie în rubin” plină cu “al voluptății vin” (D. Karr [Karnabatt], *Poema gurei*), prin pieptul “dulce” (Mircea Demetriade, *Beție*) de “frunctul sânurilor” care “E o supremă invitare, / E o regească adorare / A celui mai himeric roz” (Eugeniu Ștefănescu-Est, *Frenezie*), aceeași “cupă” de sorbit “ca dintr-o floare / Vinul cărnii vinovate și în veci ispășitoare” (Oreste, *Nevroză*, XI, *La un portret*) etc. etc. - și căruia i se închină imnuri; începând, sau sfârșind, cu “orice atom”, “Muzica sonoriza orice atom... / Dor de tine, și de altă lume, / Dor...” (George Bacovia, *Largo*), cu parte sau întreg, “Când tu vei adormi pe mine / În versuri line, muzicale, / Cu ritmul respirației tale / Improviza-voi terzza-rime / La unghile-ți roze-pale” (D. Karr, *Siesta exotică*).

Unghiile, ca și părul, simbolizează “gurile” canalelor “prin care coboară în Om energiile divine și puterea dătătoare de viață” (VII, p. 392), spre deosebire de corp, care este mai ușor influențabil și poate fi tratat prin acțiunea a tot felul de culori, inclusiv nuanțele: roz, de pildă. “Înfioratul” roz, “Culori topite-n nebuloză / [...] Fiori de roz” (Eugeniu Ștefănescu-Est, *Pastelurile mele*), cel ce înseamnă alb la gradul superlativ, hotărât a se reproduce, posedat de demonul cunoașterii, abandonat magiei dansului inițiativ, “Și ea plutind ușoară ca un fulg / Mai alb ca visul albelor fecioare, / În alb înveșmântat ca o floare - / Dansa un vals mai alb ca ziua clară... // Și totuși sufletu-mi stingher nu oglindi / Decât bogatu-i păr și ochii de-ntuneric... / [...] Și se-aranca în albele vâltori de valsuri. / În ochi îi pâlăia păgâna voluptate / [...] Scăldată-n simfonia luminată / Îmi apărea în nimb de raze-nconjurată... / Prea albă-n seara ceea mi-apărea / Figura ei, prea albe cascadau / Poemele de vals legănătoare, / Prea multe roze albe-n părul ei se furișau, / Prea multe raze-o-nghirlandau / Făcând din corpul ei un magic soare” (Eugeniu Ștefănescu-Est, *În urma mea răsună cântece*), dans ce contopește miracolul creației și al iubirii într-un tot nedezmembrabil, “Baletul alb [...] / Foc roz... / Infern sublim. / Dansează tot torentul de baletiste blonde / [...] Oh, dans nervos!... / Orgie / De patimă divină!... / Elan de isterie!... / Revoltă de fiori! / În tine-i ritmul vieții / Și sufletul meu dornic... / Și focul meu

nostalgic. / Și versul meu fluid!... / Cu tine curge valul iubirei mele scumpe, / Gândirei mele-aprinse, / Durerii mele vii” (Eugeniu Ștefănescu-Est, *Dans diafan*), dezvăluindu-i omului dacă nu culmile sacralității, “Mont St. Michel [...] celebrul loc de pelerinaj. Nimeni însă nu-mi spusese că, sub lumina soarelui, muntele apare roz. Acest cuvânt monosilabic pentru mine ar fi spus totul” (I. M. Rașcu, *Vibrări. Așchii dintr-un roman*), cel puțin un moment de adevărată corespondență dintre eu și non-eu, “Viata e o vastă și-absurdă nebunie... / Fiorii ei sunt vântul vibrației febrile / A dansului frenetic / A dansului frivol. / A dansului cu care baletul se aprinde” (Eugeniu Ștefănescu-Est, *Dans diafan*), posibilitatea de realizare a “poemei culoarei roze, / Pe care orbii n-o înțeleg” (Eugeniu Ștefănescu-Est, *Flori și pudră*), poemă a iubirii în profundul și variatul ei sens uman, “orgiei de iubire” trăită în “basmul rozului Crepuscul” (Eugeniu Ștefănescu-Est, *Plâns de dragoste*), visul “zilei roze” (Alexandru Macedonski, *Dor zadarnic*), poemă solară, “Glumele soarelui roz în dimineața zglobie” (Eugeniu Speranția, *Baladele vârstei de aur, I, Pruncul*), constituind o veritabilă “zonă a extazului roz” (VIII, p. 100).

Părul are “forță divină” (VIII, p. 100), de aceea va fi supus prelucrării alchimice cu roșu și negru de foc, “În părul tău ca diamante / De flăcări negrentunecat” (Ștefan Petică, *Fecioare în alb, XV*), pletele ideale pentru “fecioara nebună” fiind “plete curgătoare / Care revarsă aur fin. / Cu fir de foc, cu fir sanghin / Iradiante de culoare” (D. Karr [Karnabatt], *Poema părului*) dotate cu puterea de a subția la maximum mușchiul, “Pe unde de-armonii torturătoare / Mi-aduceți grațiile ei fermecătoare... / [...] În păr i se-oglindește taina firii / [...] O notă basă părul i-a pictat... / Te văd creată de divine melodii / [...] Și-n părul tău - torente de cascadă - / Mi-afund privirea ca-ntr-un vers... / Și corpul tău ca spuma mă tortură, / Întreaga-i vrajă-n inimă-mi se-implântă / [...] În haina-i de lumină / Figura ei în veci de veci divină” (I. M. Rașcu, *Acorduri de vioară*), de a pătrunde inima, “O blonde plete curgătoare / În noaptea mea vă revărsați / Și sufletu-mi iluminați / Cu ploaia razelor de soare” (D. Karr [Karnabatt], *Poema părului*); părul despletit, “curgător”, “nebun” făcând parte din “complexul ofelian” de care uzitează ades simbolizării “pentru a sugera impasul erotic al feminității” (IX, p. 133).

Corpul, pe care poetul-sacerdot intrat în delirul creației îl “împietrește” în “statuă de aur, de fildeș și agată, / Scăldată în smaralde, mărgăritare negre, turcoaze și opale / [...] Prin armonii divine de linii și contururi / De forme adorate, nebănuite încă” alungând “mulțimea” din “Templul Adorării” (Al. T. Stamatiad, *Din Trâmbițe de aur*) - singurătatea “tăcerii” de dincolo de creație - se oferă “simplu”, “Ah, mi-ai spus atât de simplu că ți-i sete de iubire” (George Bacovia, *Poveste*). Ceea ce contează, de fapt, este actul sexual și anume “energia” care se emană în timpul acestuia capabilă să schimbe sensul lumii, “Actul sexual [...] în el însuși e putere fecundantă [...] e cald [...] adică dezvoltă o energie în stare să sporească, să excite tot ceea ce se manifestă în natură: orgia virilității, a cărei ocazie este sărbătoarea, ajută deci funcției acesteia prin simplul

fapt că încurajează și reînsuflețește forțele cosmice” (X, p. 229). Preludiul iubirii se prepară copios, pentru reușita orgasmului, nu fără intervenția “focului” “magic”, “Să-ți cumpăr trupul cel vrăjmaș, cu-n pumn de foc, / Cu foc scăzut, cu foc aprins, cu foc spuzit / Pân-la sfârșit, dintru-nceput, făr-de-asfințit, / Printr-un vârtej cu vreju-ntors în mare joc. / Pân-ai să cazi rotită-n brânci din jocul rupt, / Garoafe moarte-n gura neagră-a fățelor, / Sub vijelia neîtreruptelor culori, / În joc mai surd, în joc profund, pe dedesubt” (Mihail Celarianu, *Garoafele*). După dansul sălbatic al posesiunii, când “Pe patul frământat o noapte-ntreagă” s-au “trăit” deja “toate”, “Toate se trăiesc / [...] pe dantelele strivite” (Eugeniu Ștefănescu-Est, *Imagine sfântă*), trebuie să se prefigureze efectul scontat, “imaginea sfântă”, “Noi eram / Cei ce dormeam / Împlețiți în nesimțire, / Împlețiți în desmierdare, / În extaz și aiurare, / În letargică uitare! / Noi!... / Și peste noi, fluida boare-a dimineții clare / Se vărsa ca o iertare / [...] Ca o veche poezie” (Eugeniu Ștefănescu-Est, *Imagine sfântă*).

Însă aceasta, ca și alte manifestări ale poetului simbolist, nu a fost decât o “scornire”, “Am iubit întotdeauna, dar iubirea mea n-a fost din lumea asta. Am simțit toate turmele amorului celui mai înfocat, dar niciodată nu mi-am putut da seama de ființa iubită” (Iuliu Cezar Săvescu, *O greșeală*), o realizare poetică a unei viziuni păgâne, o perpetuă “finală simfonie” închinată muzei poeziei erotice Zeiței Erato, “Într-o finală simfonie din sbuciumarea mea sub cer, / Va coborî funesta nimfă cu-nfățișarea ei de fier” (Alexandru Odebenaru, *Final. Zeiței Erato*), cu oastea ei de avatururi ușor abordabile, “În umbra verde adormise / O nimfă-n brațele lui Pan: / Cu voluptăți o biruise, / Sărmana se luptase-n van!” (D. Karr [Karnabatt], *Vis antic*). După trecerea prin “foc”, ceea ce rămâne este de ordinul “pulberii” (George Bacovia, *Pulvis*), “nimicului”, “Greierul zimțează noaptea, cu nimic...” (George Bacovia, *Nocturnă*). Pe de altă parte însă, faptul raportării “nimicului” la “greier”, în special la cântecul “schițat” al acestuia, poate conferi “nimicului” și semnificația de “Marele Nimic”, enigmatică “noapte” primordială, “întunericul colorat” și muzical, “pâcla colorată” din care se iscă “valsul” iubirii etc.etc., “Așa ... tăceți ... e liniște-n natură, / Doar greierii punctează atmosfera / Cu trilurile lor adormitoare / Sânt singur pe balcon-nghirlandat / De raza stelelor pâlpâietoare... / Și ea-i departe...” (I. M. Rașcu, *Acorduri de vioară*), greierul fiind “Pe când eu, negrul greier, rapsodul fără glas / [...] Eu sânt întâiul sunet care-a trezit ecouri / Făr-a trezi pe lume fiorul unei uri, / Rapsodul ce-a rupt pacea înaltelor platouri / Și-a deșteptat visarea funebrelor păduri” (Dimitrie Anghel, *Cântecul greierului*). Adică, “tăcerea” care se obține e dubioasă, ambivalentă, contradictorie, “Ființe efemere de vis și frământare, / Vă coborâți în mine, din nou, durerea surdă... / E ziua-așa de tristă și noaptea - așa de mare, / Când demonul și-adoarme victoria-i absurdă” (Claudia Millian, *Interior*). Iubirea în sens de sexualitate, “sclavă în mantie de Regină”, în capcana căreia, “Când tu ne-ntinzi, râzând de noi, cununa / Scăldată-n crimă, sânge și rugină!”, se prinde “sufletul pustiu” (Alexandru Gherghel, *Sonet*) - iubirea totală, “deplină”, care-ți cere “sufletul și corpul” - duce la căderea “inevitabilă”

(Claudia Millian, *Rozina*). Combustia este foarte mare și prea des repetată, “Și am avut amante cât nu mai poți să numeri” (Gheorghe Orleanu, *Toreador*). Senzualitatea anulează sentimentul, limitându-se treptat la sine însăși, concentrându-se asupra focarului central, “polenul de pe solduri” (Claudia Millian, *Scarabeu*), aproape excluzând periferiile (părul, unghiile etc.), fapt care va avea cea mai nefastă urmare - lipsa alimentării cu energie cosmică. Redus de/la senzualitate, corpul se pervertește, degradează, “Sunt obosit, deși nu vin din luptă / Și trist, o, trist, deși fără motiv... / Nimica sfânt. Nimica bun. Nici o cadență / Și-un ștreang cu care nu te strângi de gât” (D. Iacobescu, *Spleen*), se îmbolnăvește și moare, “Nici eu nu știu ce am!... / Hemoragii de soare-mi bat în geam, / Cu lenevii de aur cald mă fură / Și mă sărută lung pe ochi, pe gură...” (D. Iacobescu, *Poem de amiază*). “Cine a fost” adevărata Ea: “Ochii negrii, / Părul negru, / Și-mbrăcată-n negru toată, / [...] Cine-a fost fantoma-n doliu cu ochi mari de dezgropată? / [...] N-o fi fost necunoscuta ce m-așteaptă / Și-o aștept?... / Ochii ei, reflexul unor aiurări netălmăcite, / Se dublau ca-ntr-o supremă sărutare de adio. // A trecut... / Și-n urma celei ce purta cu ea secretul / Frazelor tulburătoare de seninuri fără pată, / Am rămas ...” (Ion Minulescu, *Celei din urmă*). Situația este fără precedent: corpul care “se oferea mai rău decât dacă s-ar fi culcat în stradă, pentru că se oferea în vorbe” (Alice Călugăru, *Tunica verde*), realitatea căruia este una imaginară (un corp în alt corp), “moare”! Paradoxul e doar în aparență, conținutul e marțial; experiența de aflare a iubirii este cea mai tare și arde pe bază de sânge compuși ai simțurilor (vizual, auditiv, odorifer, tactil etc.) mistuind, transformând totul. Actul scierii înseamnă energie și împlinire precum actul sexual (XI, p. 229) și ambele au cea mai directă legătură cu moartea, “Cu viii nu mai am de-a face / [...] Și foarte des, când totul tace, / Chemând pe morți, ce dorm în pace, / I-ascult. // [...] Din lumea lor necunoscută, / Răsar, / Și când șoptesc cu voce mută / Poema lor nepricepută / Tresar” (Alexandru Macedonski, *Cu morții*). Miza este mare: spectacolul sublimării corpului prin contopirea cu infinitul pentru obținerea Luminii creatoare, “A mea ai fost, întregă, din tălpi și până-n creștet: / Căci ochii tăi albaștri ca zărilor albastre, / Ca visul, ca safirul, / Albaștri ca și marea, / Ai mei au fost! / Într-înșii mi-am îngropat Iubirea, / Mi-au îngropat chiar Arta; / În apele lor limpezi m-am îngropat, / Dar apele lor limpezi de-atunci s-au tulburat! // Căci gura ta curată ca un pahar de nuntă, / Ca lacrima de rouă, / Curată ca o nalbă, / A mea a fost! / [...] Iar purpurei regale - ce o tinea pe margini / Ca un chenar de sânge - / Beția voluptății i-a vestejit culoarea! // Căci părul tău de aur, subțire și fluidic / Ca o mătase fină, / Ca un surâs de toamnă, / Ca razele de lună, / Ne-a învăluit adesea într-o manta de gaze, / Într-o cascadă vie de aur în topire! // Căci sânii tăi de piatră, rotunzi ca și o cupă, / Vioi ca dimineața, / Rozalbi ca aurora, / Eu i-am făcut, întâiul, să bată furtunatic / Asemeni unor aripi de pasăre rănită, / [...] Căci brațele-ți-minune de tinerețe vie - / Sculptate ca de daltă, / Nervoase ca și valul, / Mai albe decât albul zăpezilor eterne, / A-mele-au fost! / [...] Căci pulpele-ți superbe, / Puternice ca viața în plină primăvară, / Și dulci, aromitoare ca

persicele coapte, / A-mele-au fost! / Eu singur le-am sărutat cu ochii, / Iar buzele-mi adesea au risipit / Pe ele, / Potop de micșunele, / Iar alte ori grămadă de roze sângerate! / A mea ai fost întregă, din tălpi și până-n creștet!” (Al. T. Stamatiad, *A mea ai fost*). Sărbătoarea este totală, “Înclinată în zbor, întinzi brațul spre cerul încremenit în lumină. De pe pământ te privesc. Și părul tău e de soare!” (Oreste, *Sărbătoarea firii*). Aceasta e “clipa” supremă a fericirii, când se realizează “visul” final, “Pierdute paradise / [...] Spre tine am zburat; / În mistica grădină / Ești simbol de lumină, / Un înger alb, curat // Trecând prin flori agale, / Picând încet petale, / Din crinii de ninsori. // Le-adun sfios și-n taină / Brodez cu ele-o haină / De rime și culori” (D. Karnabatt, *Versul*). Muza care atât de mult l-a tentat - atenție la neobișnuită putere de iluzionare și senzaționala difracție a negrului “magic” - sfântă, “Regina cerului, curată, / Purtând o mantie de in, / Tu ești mai albă ca un crin, / Fără de umbră, fără pată” (D. Karnabatt, *Regina Cerului*), și stăpână, “Regina raiului regină, / Când treci pe câmpul plin de flori, / În fața-ți îngerii se-nchină, / Cântând din harpe și viori. // Regina harului sfânt plină, / Făptura ta e un potir, / În care mâna cea divină / Turnă parfum de trandafir” (D. Karnabatt, *Regina Raiului*), candoare, “Domnița rozelor din cer, / A rozei albe de ninsoare, / Fecioară stântă-ntre fecioare, / Potir divin și giuvaer. // În mâna Tatălui ceresc, / Tu ești podoabă-n Paradis” (D. Karnabatt, *Domnița rozelor din cer*), și ispită, “Domnița-a crinului curat, / Fecioară, albă-ntre fecioare; / Potir de aur, nestemat, / Plin de armonie-îmbătătoare! / [...] Minune clară-ntre minuni” (D. Karnabatt, *Domnița crinului curat*) - ci care i s-a refuzat continuu, “Iertați!... Iar eu, în nopți când bate luna / Visând, voi plânge zâna fermecată, / Pe care voi iubi-o-ntotdeauna, / Pe care n-oi afla-o niciodată” (Barbu Nemțeanu, *Don Juan*), se revelează fulgerător în corp de lumină. Lumina negrului! “Dar cini să fii? Cum te numești / Făptură ce-mi dă soarta? / Tu, ce cu focu-ți mă răcești / Și-mi ei suflarea? - <<Moartea>>” (Mircea Demetriade, *Făt-Frumos, VI*). Se împlinește “programul” “prescris” de “ursitoarele” păgâne:

1. “Să ai în ochii tăi schintei, / Ca steaua care ți-e-nchinată, / Și vrăji de amor să porți în ei! / [...] Vei semăna pe lume flori” (*Făt-Frumos, II*);

2. “Eu te ursesc privighetoare / Să întocmești pentru iubiri / [...] Al țarei tron îl părăsește, / Pentru un alt mai strălucit: / În poezie ți-l găsește” (*Făt-Frumos, II*);

3. “Ori-ce femeie să se piarză / Ling-al tău sân de zvânturat, / O noapte focul tău s-o arză, / Și către zori de fii plecat! / [...] Vei pribegi până-n clipirea / Când pe aleasă-o vei găsi, / Și-ai să-i dai ei toată iubirea; / Pe dânsa n-o vei părăsi” (*Făt-Frumos, II*).

Prin eul poetic “simultan viu și mort” (IX, p. 80) (ne referim, cu precădere, la opera bacoviană), “explorator” care se jertfește de dragul frumosului plătind cu prețul iubirii înălțarea poeziei, universul simbolist va suporta una din cele mai excentrice experiențe de cunoaștere.

Refuzul continuității. Pentru a fi capabil de iubire, eul trebuie să iasă din sinele ocultat, închis sub dictatura instinctului letal și, îndeosebi, a presiunii

“timpului scurt”, “O melodie numai, în infinit dura... / [...] Ades, oricât ne-am zbate, spre-oricâtă depărtare / Prin ea în câte-o noapte alături ne simțim, / - Bat inimile noastre atuncea solidare / Și-n egoismul nostru, o clipă ne iubim!...” (Mihail Săulescu, *Solidaritate*, II). În realitate, nici această clipă nu aparține cuplului. Ea este negociată în schimbul energiei/aurei sufletului și corpului. Sacerdoțiul este o capcană: propovăduirea păgână a voluptății “sub agresivitatea prăpădului universal” (IX, p. 120) este o ironizare a “conștiinței profane” “burgheze”, a unei arte “post-aristocratice” (III, p. 277) care a luat “exaltarea haotică a iubirii” produsă de invazia mitului drept o “primăvară a instinctului și o renaștere a puterilor dionisiace persecutate de un așa-zis creștinism” (III, p. 277). Astfel se demistifică marea taină a “metafizicii cromatice” [“Culori topite-n nebuloză” (Eugeniu Ștefănescu-Est, *Pastelurile mele*)] simboliste, enigma rozului, nuanței, “șterse culori vizionare” (Eugeniu Ștefănescu-Est, *Dans diafan*): “visul aristocratic”, roz, e produsul de “seră”, lipsit de perspectivă, de continuitate, “Și-n timp ce ziua moare de-o grea tuberculoză / Stropind tot parcul veșted cu sângele-i bolnav - / Închisă-n glastre sera se face tot mai roză / Și freacățul tristeții se face mai suav. // Păstrează-ți veșnic sufletul închis, / O miss; o blondă miss... / Învăluie murmurul bazinelor ce curg / În izolarea roză de seră în amurg / În care să izbutească singuratic / Tristețea unui vis aristocratic” (D. Iacobescu, *Tristeți de seră*), rodul unei ultime “fantazări”, a disperării, “În ea, în rozul ei, erai, / Și tu și-a vieții nebunie. / [...] Iar în risipa de petale / Se ofilea un roz bizar, / Desprins din rozul buzei tale” (Mihail Cruceanu, *Garoafa roză*).

Îndrăgostiții niciodată nu și-au aparținut. Ei se despart înainte de a se întâlni de fapt. Toată drama se consumă în imaginația exaltată, “Iată vina mea de-aseară - / Mai mult vină... literară!...” (Ion Minulescu, *Păpușa automată*). Confuzia dintre iubirea-ficțiune (iubirea simbolistă), produsul căreia este artificial, “Avea în ea ceva fosforescent, dar surd, ca un felinar în ceață” (N. Davidescu, *Fântâna cu chipuri*), și adevărata iubire care creează și “mișcă lumea / Și soarele pe cer” (vorba cântecului) se va rezolva odată cu risipirea “nerăbdătoare” a tinereții, “Amorul mort mi-a apărut aseară / [...] Purta în blondele lui plete / Flori veștejite, / Culori uitate pe palete, / Petale risipite” (D. Karnabatt, *Amorul mort*). “Iubirea” simbolistă a fost doar întruchiparea și întruparea “părerii” Iubirii, aparență nonșalantă a morții, “Ea pare simbolul iubirii / De palidă la față ce-i / Și simbol de dureri i-s ochii / Cei negri fulgerând scânteii. // Și pururea se-mbracă-n negru / Cea mai frumoasă-ntre femei, / Căci poartă doliul acelora, / Ce au să moară-n dorul ei” (Alexandru Steuerman, *Draga*). Agitația “frenetică” se termină cu “negația” iubirii, “Există un timp al amorului frenetic, urmat de altul, negativ” (XII, p. 12), “Eram tineri deopotrivă, visători ca Poezia, / Grațioși ca Tinerețea, dulci ca două sărutări / [...] Tușeai pe-atuncea. / Și credeai că Moartea, grabnic, are-n groapă să te-arunce: / Ea luă amorul numai și se mulțumi pe-atât” (Alexandru Macedonski, *Noaptea de aprilie*).

Epoca produselor în serie pune totul sub însemnul unei inexorabile ieftiniri. Cuplul erotic modern nu va “avea geniu” nici măcar în trăirea voluptății, precum,

bunăoară, etruscii, “unul din popoarele cele mai senzuale din câte au existat”, de o “senzualitate” “înfricoșătoare, exasperată, disperată”, care “au avut geniul de a muri din pricina voluptății” (II, p. 228), ci va proba doar măști și roluri până la epuizarea timpului erotic după care, “jucării stricate”, nu va mai putea prelungi “peste fire” “timpul amorului” decât ca “obiect de carnaval” “amuzând” (XII, p. 12) și, poate, amuzându-se.

Marea iubire, adevăratul superlativ al vieții, nu vânzoleala Umbrei, “Numai acei care au iubit pot fi numiți oameni, încolo umbre” (Iuliu Cezar Săvescu, *Omul palid*), senzualitate prefăcută, distructivă, “De omul palid totdeauna / Să vă feriți. / Căci dânsul e sălbatec tigru / Nici milă n-are nici avânt, / [...] El este veșnic condamnat!” (Iuliu Cezar Săvescu, [*Copilelor, fugiți de mine*]), rămâne a fi necunoscută. Ideea de “bărbat etern” - “pentru că iubește total de fiecare dată” (XIII, p. LII) - care “propovăduiește” idealul de “fericire” dedus, în limbajul baudelairian, același cu “frumoasa limbă a veacului”, din “agitație” și “prostituție fraternală” (Charles Baudelaire, *La solitude [Singurătatea], Le Spleen de Paris, XXIII*), “sfânta prostituție”, “Cel care se plimbă singur și gânditor prin mulțime găsește o ciudată beție în această universală comuniune... ceea ce oamenii numesc dragoste e mărunț, e mărginit și palid în comparație cu inefabila orgie, cu sfânta prostituție a sufletului ce se dăruie cu totul, poate și caritate: neprevăzutului care se arată, necunoscutului care trece” (Charles Baudelaire, *Les Foules [Mulțimile], Le Spleen de Paris, XII*), și care a răspuns așijderea, “simplu”, la “setea de iubire”, nu a acoperit golul lipsei cultului erotic și “durerea” corpului-sufletului sacrificat, scos din circuitul valorilor fecunde, care, grație “corespondențelor”, rămân continuu surse inspirate, “O roză rumenă pe-un crin se-nchină, / Stufișurile-n noapte lung suspină, / Cascadele se-ngânăndepărtări / [...] Și ce durere-adâncă, fără nume, / De-a nu iubi pe nimenea în lume, / De-a ști că nimenea nu te iubește!” (D. Karr [Karnabatt], *Poemele visului*).

Iubirea se răzbună prin refuzul continuității, eternității.

Referințe bibliografice:

1. D. Dimitriu, *Introducere în opera lui Ion Minulescu*, București, 1984.
2. José Ortega y Gasset, *Dezumanizarea artei*, în *Eseiști spanioli*, București, 1982.
3. Denis de Rougemont, *Iubirea și Occidentul*, București, 1987-
4. Al. Mușina, *Eseu asupra poeziei moderne*, Chișinău, 1997.
5. A. Pleșu, *Pitoresc și melancolie*, București, 1980.
6. Barbey d'Aurevilly, *Dandysmul*, Iași, 1995.
7. Annick de Sousenelle, *Simbolismul corpului uman*, Timișoara, 1996.,
8. I. Negoitescu, *Scriitori moderni*, București, 1966.
9. V. Fanache, *Bacovia. Ruptura de utopia romantică*, Cluj, 1994.
10. Roger Caillois, *Eseuri despre imaginație*, București, 1975.
11. D. Dimitriu, *Grădinile suspendate. Poezia lui Al. Macedonski*, Iași, 1988.

12.V. Fanache, *Poezia lui Ion Minulescu sau explorarea unor semne de întrebare*, în "Steaua", nr. 35, 2 februarie 1984.

13.M. Gafița, *Prefață*, în Ion Minulescu, *Opere*, vol. I, București, 1974.

Aliona Grati Modalități de valorificare a femininului în poezia interbelică

Fără a avea deocamdată o conștiință limpede în ce privește necesitatea valorificării femininului, poezia femeilor de la începutul secolului al XX-lea demonstrează o specificitate, chiar și atunci când se îndepărtează de melodramatismul și formula lirică directă a versurilor de album ale primelor autoare. Poetele încearcă să se trateze de molima epigonismului, renunță la sentimentalismul excesiv, dulceag și idilic, probează metode înnoitoare, dar cu toate acestea ele nu abandonează convențiile clasicizante. Totuși notele particulare nu mai sunt atât de expuse ca în poezia predecesoarelor lor, ele manifestându-se la un alt nivel.

Într-o poezie care dorește să fie altceva decât expresia sentimentelor proprii, a cărui demers este creativ prin excelență, accente feminine poate căpăta imaginarul. Primii care au vorbit despre o percepție și sensibilitate aparte, ce dictează un imaginar diferit al femeilor și al bărbaților au fost psihanalizii și mitologii. Anume această nuanță de ordin psihologic și spiritual determină poezia scrisă de femeile-autoare din diferite colțuri ale lumii să manifeste o mitopo(i)eticitate distinctă.

O dată cu expansiunea simbolismului poezia devine un mod de a crea universuri privilegiate. Felul cum sunt structurate și populate aceste universuri, cum evoluează stările de spirit, care sunt simbolurile predilecte etc. trădează, în unele cazuri, genul autorului.

În volumul *Sonetos de la muerte* (1915) cilleanca Gabriela Mistral (1889-1957) creează un univers poetic cu un caracter feminin pronunțat, un univers al obsesiilor și preocupărilor feminine, al cântecului profund și inepuizabil al sufletului de femeie. Versul ia formele cântecului de leagăn, a rugii sau chiar a blestemului. Valorificarea acestei laturi a sufletului a făcut deosebită poezia Gabrielei Mistral și numele ei recunoscut în toată lumea. Femei de diferite naționalități întrevăd în versurile hispano-americanului tangențe spirituale și un model demn de urmat.

Pasională și feminină este americanca Marianne Moore *Craig* (1887-1972, în 1915 apar în revista grupului imagiștilor *The egoist* primele versuri ale poetei) în toată poezia pe care o va avea, ceea ce nu o va împiedica să fie în același timp și "extrem de originală" [1, p. 57]. Culegerile ei de poeme amintesc un album cu fotografii reprezentând ceasuri, bijuterii și ființe vii sau preluate din revistele de modă. Marianne Moore are o tendință exagerată de a vizualiza și a descrie orice cu o exactitate fermecătoare. Lumea ei este plină de obiecte delicate și exotice

pentru care arată o afecțiune netrucată. Volumele *Câteva smochine culese din ciulini* și *Balada strunitorului* (premiul Pulitzer în 1923) sensibilizează feminină a americancei Edna Saint Vincent Millay oscilează între stările de optimism și maladiiv, determinând culorile imaginilor.

Poeta japoneză Yosano Akiko (1878-1941, căsătorită cu Yosano Tekkan, fondatorul grupului *Noii Poezii*) introduce în poezia japoneză un suflu nou de pasiune și senzualitate feminină prin culegerea de versuri *Midare-gami (Părul în dezordine)* (1914), în care exaltă, în spiritul poeziei franceze, dragostea pentru ilustrul său soț.

Însă nu la toate autoarele feminitatea este pronunțată. Poeta de origine mexicană Alice Corbin Henderson rămâne neutră în acest sens, căci e preocupată exclusiv să valorifice folclorul său național. Același lucru se poate spune despre rusoaicele Marina Țvetaeva (1892-1941) și Ana Ahmatova (1889-1966), americancele Gertrude Stein și Leonora Speyer, care nici nu doreau în fond să se facă deosebite prin faptul că sunt femei. Și apoi fondul clasic nu e întotdeauna o condiție de manifestare a feminității.

Simbolismul a influențat benefic lirica feminină și în spațiul românesc. Claudia Millian face o poezie deliberat maladiivă, a nevrozei, a eroticii feminine. Nu găsim la nici o altă poetă un univers în care perversitatea să se ridice la rangul unui ritual misterios. Protagonistele Claudiei Millian sunt preotese ale dragostei fără stavile: „Sub palmieri, femei feline / Cu ochii verzi de crisopraz – / Își leagănă perversitatea/ Dantelele și voluptatea,/ În timp ce-amanții se tortură/ În largi fotolii de atlas”. În scenă sunt puse „Femei cu gust de vițiu și patimi învechite” (*Noapte*), „Femei ce vor din simțuri să soarbă suferința, / Femei îngenuncheate ciudatelor imbolduri” (*Scarabeu*).

Chiar dacă e sentimentală uneori până la paroxism, Otilia Cazimir scrie o poezie grațioasă, fragedă, de un erotism fascinant. Totul în jur se erotizează sub ochii femeii îndrăgostite. Fructele ascund dorințele intime. Femeia se vrea măr, poamă în gura iubitului său: „Din darurile toamnei pârguite, / Ți-am adunat într-un paner, iubite, / Un maldăr cald de fructe-n care vara / Și-a îngropat mireasma ei postumă. / ...Și toate te așteaptă în zadar / Să sfâșii, crud și lacom, carnea lor / Cu dinții tăi mărunți de carnivor”. Dialectica sentimentului feminin transpare în perceperea specifică a parfumurilor, miresmelor: „Mireasma florilor prea tinere și albe / Plutește prin grădini ușoară. / Din meri pe cântul cenușiu coboară / Corăbioare transparente de mătasă / Și liniștit în iarba fragedă se lasă. / Castanii drepti, cu frunze înstelate, / Înaltă parfumate piramide, / De flori în fildeș palid cizelate, / simetrice, egale și rigide”. Otilia Cazimir enunță o estetică a miniaturalului, a intimității desăvârșite. Natura are la ea imaginea unui Eden în miniatură, a unui univers mic, domestic, cald și odihnitor, scăldat de o mulțime de mireisme adormitoare de fân și zambile, de gutuie și mere, populat de găze neajutorate și păsăruici domesticite. Pentru fiecare dintre ele poeta găsește cuvinte tandre, gesturi, suavități și simpatii materno. Ea născocesc situații hazlii de inspirație horticolă sau animalieră, introducând masiv, în poezie, banalul

cotidian. Gândacii au „ochelari la spinare”, un cocoșel stă la sfat cu o puicuță cucuiată în ușuță la poiată, ariciul ține cuvântare în „al dobitoacelor sobor”.

Sanda Movilă valorifică detaliul, etalând atenția deosebită, specific feminină acordată amănuntelor. Ea preferă să creeze spații ireale, de basm, cu castele vechi, cu interioare de lux împresurate cu pietre scumpe, chihlimbar, mărgel, fildeș, porțelanuri, oglinzi argintate, cu grădini de palmieri, cu lacuri bogate de lotuși, cu havuzuri de marmoră, cu coloane și arcade. Aceste locuri exotice sunt populate de figuri, de obicei feminine, nu mai puțin extravagante: prințese japoneze (Yuki, Lya-So, Lhea), fete ciudate, marchize de Saxa: „Negresele, cu sânni / ca pere de cupru și păr de gudron, / culeg cu mâini lungi de liane fructele / în panere de soare” (*Călătorii*). Cufundată în „mările somnului”, poeta călătorește în China, Cuba, New-York ș.a., savurând diverse aventuri ireale, ca, spre exemplu, cea cu oprirea rechinelor străini ce nu permit culesul orezului sau experiența trecerii în lumea cealaltă în urma unui harakiri, executat de un japonez.

Poezia basarabencei Lotis Dolenga este de o bogată ornamentație, cu vaste panouri decorative. Exotismele, neologismele (eufonice), denumirile de pietre prețioase, pe care le folosește din abundență, sunt un fel de bibelouri ale poeziei ei, împrumutate din mediul urban, scoase de pe harta țărilor și istoriilor îndepărtate, din patrimoniul mitologic oriental, sau din „cuferele bunicilor literari” [2, p. 125]. Un fundal împodobit cu vase de China, nave de santal, blonde cascade, stepe pustii, caravane, piramide, temple, castele, biserici seculare, morminte de „jad” și de cristal, rubine și „în diamantate” lumânări; o lume ce respiră aerul narcotizant al miresmelor de flori, al fastului bizantin, dar și al celui de „coșmar de termidor”, al sângelui proaspăt de pe ghilotină și al prafului de gloanțe; o țară populată de nimfe, cadâne, blazate zâne, Feți-Frumoși, crai nebuni în costume de nobil florentin și palizi cavaleri; o apă cu fluxuri și refluxuri; un cer cu mișcarea-i neîntreruptă de comete, meteori, auroră boreală, constelații și stratosfere – toate acestea, amintindu-ne covoarele în stil persan, caracterizează poezia semnată de Lotis Dolenga.

Universul poeziei Olgăi Vrabie este populat cu flori și crăiese vrăjite de basm cu are tendința să se identifice. Poveștile sunt spațiile preferate, de refugiu al spiritului adolescentin. În această zonă facultatea creativă nu cunoaște bariere și se desfășoară în toată amploarea. Tânăra poetă creează basme, după modelul eminescian despre Feți-Frumoși voinici, crai luminoși, crăiese vrăjite, domnițe tăcute, fete de împărat întemnițate de balauri, elfi visători, pitici harnici. Fire ingenuă, poeta se simte agreabil și își găsește înțelegerea doar printre omologii săi spirituali – *copiii, florile și stelele*: „Mă-nconjoară o zgomotoasă gloată / Și eu le spun povești, minuni alese: / Cu flori de-argint, cu vrajă, cu crăiese / Și cu căsuțe dulci de ciocolată” (*Între copiii*); sau: „Visul meu are multe povești și suspine / Și le spune la flori și la stele” (*Visul meu*). Nu găsim în altă parte o atât de sinceră exprimare a sentimentului maternității, devorator, în stare să anuleze individualitatea. Dragostea pentru copil se manifestă într-o totală dăruire de

sine: „Când brațul tău subțire / Pe sân mi-l pui, / Tot sufletu-mi tresare în nesimțire / Cuprins în mâna asta mică; / Și niciodată n-am să-ți cer nimica / În schimbul lui. / Ci-n calea ta / De voi vedea o piatră ascuțită, / Am s-o acopăr în genunchi, smerită, / Cu inima-mi de calde lacrimi grea, / Să calci pe ea, / Să nu-ți rănești piciorul. / Și doar un gând visarea mi-o destreamă / Cum rupe vântul florile de fum; / Sunt multe pietre ascuțite-n drum / Și nu le poate / Acoperi pe toate / O biată inimă de mamă” (*Mama*). Cunoașterea faptului că nimic nu va sta în calea destinului îi declanșează un adevărat „naufragiul” interior.

Feminitatea intrinsecă, plonjările grațioase în misterele naturii umane conferă farmec și validitate poeziilor Liubei Dimitriu, iar nota definitivă a liricii acestei poete din Basarabia rămâne a fi suavitatea și fragilitatea de fond, fie că lansează lozinci, fie că „mângâie” lacrima.

Poetele afirmă prin creația lor drepturile fanteziei, ale imaginarului feminin în prefigurarea unei lumi, din păcate, rămasă într-o stare de evoluție embrionară. S-ar putea spune că ele compun de fapt o singură femeie arhetipală ipostaziată în mai multe chipuri. O adevărată revelație în acest sens produce poezia Magdei Isanos.

Fără a fi nostalgico-dulceagă, Magda Isanos exprimă sentimentul colorat afectiv și amplificat de o senzorialitate și senzualitate feminină pronunțată. Versurile capătă finețe din comunicarea facultăților simțuale, fie ele suave, fragede, duioase, materne, fie ele declanșate de despletirile spontane, sălbaticе, clocotitoare, șocante, venite dintr-o dragoste mistuitoare pentru viață și omenire. Ceea ce deosebește lirica Magdei Isanos de a predecesoarelor ei este faptul că „exuberanța este controlată lucid” [2, p. 301], lucru care o absolvă de căderea în platitudinea exclamațiilor siropoase. În acest mod poezia ei instituie în literatura română o nouă „convenție” a feminității.

Feminitatea, într-o formă sau alta, se face intuită la toate nivelurile, în majoritatea poemelor Magdei Isanos. Dovadă a unei feminități de structură a universului poetic este și explorarea, aproape obsesivă, a simbolului apei. Gândirea modernă favorizează privirea subterană, sinestezică, unde femeia se înrudește cu apa. În cele mai neașteptate dimensiuni, apa și femeia sugerează revelații echivalente. La Magda Isanos aceste imagini fuzionează într-atât încât nu mai pot fi separate. Într-o gândire ce operează cu antinomii, zânele, ființe neptunice, încifrează forme contrarii ale etern-femininului: frumusețea, nașterea, devenirea, dar și urâtenia, moartea, durerea, păcatul.

De unde și rațiunea seriei simbolice: Femeia – Apa – Țărână ca expresii ale fertilității universale. Maternitatea, ca esență a femeii, în viziunea Magdei Isanos, este identificată cu fertilitatea pământului, ce face posibilă perpetuarea vieții. În acest sens, simbolurile ce au funcția chthoniană germinativă a elementului feminin sunt re/interpretate, re/gândite în mai multe contexte. Cu adevărat extraordinară este imaginea Cenușăresei (cenușie ca pământul), eroină cu proveniență de basm, care este un alter-ego, un „chip” al poetei: „De fapt, eram Cenușăreasa, eram / cea care poartă viață și cântă, / eram aproape de

pământ și frântă / de marea mea putere ca un ram” (*Mama*). Conștientizarea deținerii atâtor vieți virtuale atenuează angoasa în fața morții. Iată o atitudine feminină, profundă, senină, suavă față de momentul fatal, care a obsedat întotdeauna omenirea.

Referințe bibliografice:

1. Marcus Cunliffe, *Literatura Statelor Unite*, București, 1996.
2. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia. Ed. III*, București, 1996.

literatură contemporană

Mihai Cimpoi Emil Loteanu, expresionistul neoromantic

Emil Loteanu este, structural, un expresionist neoromantic, zidit din chemări stelare și din avânturi adolescente, din “suflet de ciocârlie” și din abnegații prometeice. Tonul romantic și romanțios poartă marca convențională a timpului, poetul debutând cu volumul *Sbucium* în 1956, în context șazecist tipic, pentru care sunt caracteristice avânturile sufletești, zborurile primăvăratice ale gândului, visurile luminoase, identificarea cu Prometeu (*Vreau să fiu Prometeu, / Vreau Prometeu să fiu*), deschiderile de orizonturi largi “prăbușirile în lumină”, dezlănțuirile năvalnice de dragoste.

Întreaga această schemă – clișeu realist – socialistă o găsim în *Credo*: “*Vreau cântarea să-mi fie adiere de vânt / Când pe frunțile voastre adastă sudoare, / Alean și nădejde în ceasul când / Cumpăna dorului se înclină prea tare. / Tărie și vlagă să fie în clipa / Când luptă-n vâltorile apei luntrașul - / Și plumbi vreau să-mi fie cântarea atunci / Când plumbi cere-n piepturi vrăjmașul. / Dragei mele îi dăruie dorul ochilor mei / Licărirea lor, limpezimea lor. / Bunei mele măicuțe mângâierea și tihna / Mândria și dragostea de fecior, / Vouă, semenii mei, vouă, oameni, vă dăruie / Tot ce am pe lume mai scump, mai iubit: / Versul meu, viața pe care-am trăit-o / Și viața pe care-o mai am de trăit” (*Credo*).*

Să remarcăm totuși că Emil Loteanu este prin structura sufletească și temperamentală un romantic, el gândind poetic și chiar mitopo(i)etic în situații și topoi romantici. Roman este marca sa ontologică, datul ființial. Este – adică – o ființă romantizată nu doar circumstanțial, cerut de timp; este o ființă romantică nativă, zidită de natură. Între însuflețirea romantică și însuflețirea lirică se pune un semn de identificare absolută. Poezia este poezie, în măsura în care este romantică, marcată de entuziasm juvenil. Poetul basarabean este – prin această

candoare adolescentină, prin puritate etică, prin “sorbirea” alcoolurilor tari ale adâncului – apropiat de spiritul labișian. Ca și la autorul *Luptei cu inerția*, Sadoveanu coboară “din marele tăceri / premergătoare primului cuvânt”.

Fuzionarea simpatetică cu mișcările naturii nu generează neapărat versuri discursive, despletite, teatralizate; uneori apare pastelul fin, elegiac sau versul imaginea picturală, ingenios metaforizat: “*Ah, cerul, cerul! Ochiul meu uriaș, / Prin care păsări pleacă în surghiun. / Țarina tunsă ca un pușcăriaș / Și goliciunea tufei de alun // Toamna: pierzanie și dăruire, / Praznicul roadei aurind în pom / Și clipele sunând a despărțire / De pasăre, de frunză și de om. // Ah, ceață, băutură tremurată, / Vinuri de iarbă arsă și de dor, / Corabie mă simt, naufragiată, / Și-n vinurile toamnei mă cobor...*” (*Ah, cerul, cerul!*); “*Ecoul luminii în ape / Scoica. Peștele, Alge. // Ecoul luminii aici, pe pământ: / Omul, Fiara, Jivina. // Ecoul pădurii: / Pasărea // Ecoul frigului / Moartea. // Ecoul pasului tău: / Iubirea*” (*Ecouri*).

Prozele lui Emil Loteanu sunt de fapt niște prozopoeme cu subiecte romantice, având o factură lirico-simbolică sadoveniană și nutrindu-se din mituri, legende, biografii proiectate imaginar ale marilor personalități: mitul *Mioriței*, viața lui Eminescu sau epopeea unei bande de lăutari. Această epopee a vieții lăutărești este romantizată și ea intens, până la contururi de vis etern neîmplinit, de fapt reducând-o la o nostalgie pentru tinerețea și dragostea pătimașă, ca în cazul lui Toma Alistar. Caracterul convențional al acestui personaj ni se comunică prin faptul că există un singur Toma Alistar – eroul e învăluit în aburi de legendă și, în cele din urmă ajuns simbol... Avem de a face cu o proză lirico-simbolică în care faptele sunt romantizate, transformându-se într-o parabolă.

Timofei Roșca Consonanțe temperamentale în poezia lui Liviu Damian

Liviu Damian reprezintă generația șaizeciștilor care au făcut mult pentru revitalizarea poeziei de după război, readucerea sau apropierea ei de înaltele tradiții clasice, de perspectivele noi ale poeziei moderne. El ca și Nichita Stănescu “a revalorificat înnoirile aduse de autorul volumelor *Primele iubiri* și *Lupta cu inerția* [1, p. 408].

Ce-i drept, această influență, “valorificare a înnoirilor”, a fost concepută și interpretată de către exegeți mai mult în planul motivelor, cum ar fi acela al “căprioarei” sau al “cerbilor”, de exemplu, al “reluării ideilor”. “L. Damian – observă – cercetătoarea Ana Bantoș – reprezintă, poate mai mult decât confrății săi de condei, spiritul adus în literatura română de către Nicolae Labiș. Aceasta se referă, în primul rând, la modul caracteristic de a polemiza: nu atât recurgând la confruntări, cât reluând idei vehiculate și interpretându-le la o altă temperatură a spiritului, umanizându-le” [2, p. 419].

Cum rezultă și din acest citat, psihologismul poeziei lui Liviu Damian, dacă și se sondează, e privit la nivel de “umanizare”, dar fără a se specifica culorile lui temperamentale. “Umanismul” Editura privit mai mult ca o strategie

ideologică ca mijloc de insinuare a ideilor și sentimentelor de opoziție, ca procedeu de derutare a cenzurii. “Umanizarea, care s-a dovedit a fi unica șansă de evadare a literaturii de sub teroarea ideologicului, - scrie aceeași cercetătoare – umple universul artistic cu conținut psihologic. Iar psihologizarea e dictată de necesitatea acută de clarificare a unor trăiri ascunse în adâncurile memoriei și ale sufletului”. [2, p. 421].

Precizând și “clarificând” acele “trăiri”, idei, gânduri, nu s-a ajuns, totuși, până la ultima zonă de manifestare temperamentală a poeziei lui Liviu Damian, iar prin această reținere se pierde și firul sursei de regenerare a creației poetului basarabean, sincronizarea ei cu poezia lui Nicolae Labiș și a altor poeți români.

Referitor la senzația, pe care a făcut-o poezia lui Nicolae Labiș, privită de către mulți admiratori drept un fenomen excepțional, făcând din individualitatea poetului legendă, dar trecând pe lângă adevăratele enigme valorice ale creației sale, există mai multe păreri și sugestii. “Căci – scrie criticul literar Mircea Tomuș – admirația și respectul ne-au orbit într-atât, încât, alături de Legenda Labiș, avem acum Axioma Labiș, am putea spune chiar Dogma Labiș...” [3, p. 212-213].

Mai mult decât atâta. Referitor la “înnoiri” și la “reîntoarcerea” de către Nicolae Labiș a poeziei românești în dreptul înaltelor tradiții eminesciene, s-a vorbit despre o anumită “grabă”, în raport cu perspectivele și vizionarismul întregii poezii a epocii.

“Labiș – observă Gheorghe Tomozei – a grăbit reîntâlnirea poeziei noastre de după război cu căile de acces la tradițiile clasice, asumându-și riscul de a se exprima decis, tranșant, polemic, într-un climat literar favorizând destinul glacial, construcția cu sonorități gratuite ori imaginea “înfrumusețată” sau alunecată în trivial” [3, p. 432].

Această “grabă”, după părerea exegeților, a dus la epicizarea și sociologizarea liricii. Or “predispoziția criticii, dar mai ales a poeziei noastre tinere, de a vedea în poetul *Primelor iubiri* pe ctitorul unui nou mod de a înțelege și profesa lirica – subliniază același critic, Mircea Tomuș – se cere altfel privită” [3, p. 213].

Nu trebuie confundată, desprindem din aceleași referințe critice, jertfirea de sine a tânărului poet, “simbol clar pentru vârsta poetică”, cu valoarea de excepție a poeziei sale, sau cu ceea ce ar fi devenit poezia sa, dacă ar fi trăit poetul. Oricum, avem, în cazul lui Nicolae Labiș, o poezie “puțin neterminată”, grăbită, parcă, sub semnul presimțirii morții. “... Eu nici nu mă întreb ce ar fi devenit dacă trăia – observa cu pătrundere G. Călinescu – pentru că îl consider un poet pe deplin exprimat” [5, p. 2].

În scopul de a evidenția ceea ce este original, irepetabil, “al lui”, în poezia lui Nicolae Labiș, s-a urmărit și un traiect al descendenței ei: de la Eminescu, Rimbaud, la Esenin, Barbu, Fundoianu sau Pillat. Ca și în direcția valorificării trecutului, unde Nicolae Labiș “nu era singur”.

Deci, dincolo de acea “grabă”, atât a poetului “primelor iubiri”, cât și a criticii literare entuziasmate, începe ineditul poeziei labișiene, al cărei centru de greutate trebuie căutat în dramatismul ei interiorizat. La Nicolae Labiș, ca și la Nichita Stănescu sau Liviu Damian, ne cucerește nu atât tema, problema tratată, cât tensiunea trăirii sau a gândirii. Pe autorul *Luptei cu inerția* îl preocupă “evenimentul sufletesc”, reacția ce se dezlănțuie în intimitatea eului supus “terorii existenței”. În *Moartea căprioarei*, de exemplu, dincolo de diversitatea temelor (foametea, seceta, omul și natura, pădurea, cinegetica, ecologia, copilăria, părinții etc.) se nucleizează tragismul ființei umane, actul sau procesul degradării idealului iluzoriu în realul profan, dezagregarea eului: de la suavitate, ingenuitate la cruzime; marea durere a desprinderii de paradisul neprihănit și condiția de a recunoaște existența infernului, a răului. Ca și G. Bacovia, N. Labiș “aude” metamorfoza “plângândă” a ființei, “vede ideea” “terorii existenței”, ideea uciderii, ca în poemele sale *Râsul*, *Albatrosul ucis* ș.a. Profesiunea de credință este străluminată dinăuntru. În *Biografie*, de pildă, este exprimată o caznă profetică. Obiectivul ei este durerea neantizată, venită din increat, adresată celei ce-i da naștere în “neștire”:

“Dar nu știa de pe-atunci că în mine-o să pună
Suflet prea grav și răsunset prea slab, că adună
Abur de vis și de boală ce-ar fi să răpună
Tropotul lung și mereu al galopului meu...”

Poetul trăiește într-o *Frământare intimă*, e dus în sine, topit în emanațiile de vis căci în real începe uitarea:

“Ședeți în ascultare, prieteni prea grăbiți,
Când ostenit și palid mă voi ivi afară
În lumea cunoscută și-n raza cea solară
Voi fi uitat acestea pe care le-auziși...”

Gravitatea din poezia lui Nicolae Labiș trebuie înțeleasă în sensul condiției existențiale blagiene, care într-o *Scrisoare*, trimisă de pe tărâmul *Marii treceri*, pune o întrebare demiurgică: “De ce m-ai trimis în lumină, Mamă...?” L. Blaga, cum va face și N. Stănescu, în *Elegii* și alte volume, era în căutarea “necuvântului”, prefera graiul sublim al tăcerii, pentru a cunoaște Marele Tot. Nicolae Labiș, la fel, era trimis “să învingă veșniciei și genuină”, între “vis” și “boală”, năzuind la un “răsunset” puternic, deci dincolo de cuvânt, pentru a exprima “teroarea existenței”, cheia răului ascuns, căuta un limbaj al sublimului – încordarea în interior – iată adevărata adâncime și izbândă a poeziei labișiene.

Am recurs la această paralelă pentru a porni pe un făgaș mai adânc, privind aprecierea poeziei lui Liviu Damian sub aspect temperamental, care are multe consonanțe cu lirica lui Nicolae Labiș. O epicizare a liricii, o “grăbire” a reîntâlnirii poeziei cu “căile de acces la tradițiile clasice” se putea observa, de-a binelea, și în poezia poetului basarabean. Nu numai în *Ursitoarele* sau *Darul feceoarei*, dar și în volumele care au urmat: *Mândrie și răbdare*, *Altoi pe o tulpină vorbitoare*, *Maraton*, *Inima și tunetul*, precum și în poeme. Dar, în

aceeași poezie, descoperim un al doilea filon de poeticitate – acela care ține de temperament, de mișcarea cugetului și a trăirii. Ca și Nicolae Labiș, Liviu Damian comunică nu atât prin temă sau problemă, deși acestea sunt destul de accentuate în poezia sa, cât prin trăire, prin gravitate, prin felul de a-și încorda sau a-și mobiliza gândirea, prin propriul exemplu de sacrificare.

La Liviu Damian amărăciunile, tristețile izvorăsc dintr-un suflet rănit, neîmpăcat cu soarta – rănire, pe care poetul, fie că îi amână explicația, fie că transformă această stare de spirit într-un mijloc de atac al celor mai stringente probleme de viață. Astfel că poezia se realizează parcă sub un dublu orgoliu: unul preocupat de sinele său, calmat, stins în interior, și altul deschis către lume, sfidând, ca și Nicolae Labiș, inerția, indiferența, lenea în atitudinea față de viață. Expresia valorică a poeziei lui L. Damian trebuie căutată în acest focar, adică la intersecția celor două porniri interioare, de unde se aprinde gravitatea acestei poezii.

Că L. Damian contează pe o asemenea combustie inflamabilă și renunță la artificiile experimentale, o demonstrează și referințele sale, de asemenea ardente, la vigurozitatea, bărbăția poeziei:

“Mă interesează, de la un timp, spectacolul gătirii poeziei cu metafore înzorzonate, care se scutură la o primă atingere cu lupta, cu durerea, cu jertfirea de sine. Înainte de a apare în fața cititorului tău, mi-am zis, desparte-te de tot ce este inutil, de sulimenelile care mai degrabă slăbiciuni decât bărbăție trădează. Poți cu o singură metaforă, purtând-o așa cum strămoșii învârteau un țepoi, să vânturi o întreagă armată dușmană...” [6, p. 4].

Este important, în cazul dat, nu teoria poeziei (care, de fapt, este indefinibilă în manifestările ei), ci tonul și dispoziția de creație a poetului, gravitatea cu care profesează și comentează fenomenul artei.

Un poet, ca și orice om cu suflet sensibil, care a fost lipsit de tată mai mulți ani, care a trăit într-un timp tabuizat, înfricoșat de tot ce se întâmplă în jurul său, iar, pe de asupra, și infirm – un asemenea om are toate motivele să se gândească la existență altfel. El își asumă un drept al său de a fi și a înțelege lumea, dar și un mod de a o explica și a o aprecia. Cu atât mai mult, dacă acest om este poet, înzestrat cu harul sau patima “verbului”, identificat cu acesta. Poezia unui astfel de poet nu poate să nu fie conflictuală. Ea polemizează cu timpul, cu regimul social, cu etica și morala omului contemporan, cu ideologia și, nu în ultimul rând, cu destinul, arbitrat de sinele său.

Polemica poeziei lui L. Damian are loc în două moduri: închis, ermetic și deschis, declarativ. În ambele aspecte se ascunde un “fond” temperamental, taina intimă a eului, durerea și împăcarea lui cu lumea, cu existența, cu infinitul, cu sine însuși.

Volumul *Sînt verb*, de unde începe adevărata poezie a lui L. Damian, e, în mare parte, un fel de satiră eminesciană, scrisă în stilul lui L. Damian. E o polemică cu lumea, cu destinul, cu existența și, dacă vreți, cu filozofia ei. Atâta doar că formula ciclului nu este una fixă, canonică, cu silogisme sau aforisme,

strict calculate după o metrică clasică. Această poezie a lui L. Damian este scrisă “într-o ureche”, adică în stil donquijotesc, cum ne sugerează însuși poetul în poezia “Tot ele morile”: “Mă pregătesc de – ncăierare / în orice sfântă dimineață. / Întâi și-ntâi îmi dau pe față / Cu apă trează de izvoare.../ Sunt gata de încăierare, / Să știu cât fac și cine sunt. / Și tristă-n față îmi răsare / Fantoma morilor de vânt”. Este, în fond, o satiră, îndreptată nu numai asupra unui mod de existență, cum era cel totalitarist, dar și asupra anomaliilor lumii, în genere, cu legitățile ei, amintindu-ne de T. Arghezi cel, din *Blesteme*, de exemplu.

Mare parte din poeziile acestui ciclu alcătuiesc un joc straniu sau chiar absurd, ca să sugereze contrazicerile lumii, aceeași “teroare a existenței”, ca și la Nicolae Labiș. O trădează de acum titlurile: *Baladă într-o ureche*, *Lear*, *Pierd bumbii*, *Nesomn*, *Tot ele, morile*, *Autobuz 13*, *A tunde iarba*, *Altcineva* ș.a. “Gravitatea viziunii – scria criticul Mihai Cimpoi, la timpul apariției volumului *Sînt verb* (1968), - vine din accente, sublinieri și aluzii, strecurate pe neprins de veste în elemente simbolice cum ar fi jăromaticul, nesomnul, țistarii, apa vie, coroaița de pelin a regelui Lear, bumbii, morile.” [7, p. 165].

Drept exemplu de asemenea gravitate poate servi poezia cu titlul semnificativ “Nebunul din *A douăsprezecea noapte*, închinată cunoscutului actor Dumitru Fusu, artist și regizor al Teatrului cu un singur actor, preocupat și el de același stil al virtuozității temperamentale, creator de spectaculoasă spontaneitate.

Pune în gardă de acum formula paratextuală a piesei, precum și dubla transfigurație a eului poetic, pentru a obține semnificația, esențialul “nebuniei”; atât în temperamentul personajului shakespearean, cât și în acela al jocului actorului moldovean. Efectul acestei poezii se conține în hohotul lăuntric semidelirant al poetului L. Damian, în colizia aprecierii lumii prin prisma spectacolului jucat de către actor. Depistăm aici o cultură a gravității onirice, estetizate ca și la Leonid Dimov, sesizat doar de cititorul sau spectatorul cu gust. Ecoul acestui efect duce în adânc, spre temeliile existențiale ale veacului, dar și ale legităților, după care este construită această lume – sens, sugerat atât de unical prin imaginea simbolică de tip blagian “sfânt fum”: “Râdea nebunu-ncet, cu jale, / Iar noi râdeam în gura mare. / Râdea de veacu-i crunt, mișel. / Râdeam și noi. Râdeam de el. // Râdea nebunul, că nebunii / De sus din tron vor să-i cuvinte, / Iar noi râdeam, că el și unii / Merg șchiopătând, cu coaste frânte. // Râdea. Râdea el singur, unul, / La uși închise și la porți. / Sfânt fum, se destramă nebunul / Pândit de hohote și bolți”.

Cum rezultă și din exemplul citat, miezul originalității poeziei lui L. Damian se află în manifestările ei temperamentale, concentrate și cristalizate în nervul implacabil al spiritului său, în felul cum îi reușește să adune, să concentreze și, principalul, să asculte, prin arta recurenței, ideea ridicolului lumii. Cu alte cuvinte, impresionează poate nu atât ideea, gândul sau trăirea, cât pregătirea, gravitatea cu care sunt prezentate ele în fața aceleiași lumi.

În plan filozofic, el poate nu s-a înălțat la piscurile viziunii blagiene, să zicem. Dacă și a făcut anumiți pași în această direcție, pentru Liviu Damian nu a fost un scop doctrinar, avem de a face, mai curând, cu un fenomen intertextual, individualizat mai mult, cum am spus, prin tonalități temperamentale. Poezia lui trăiește prin atitudine și gest, prin stările patetice, sufocante ale eului, care refuză consolarea, liniștea somnolentă. Senzația, pe care o avem la primul contact cu această lirică, este frământul, “mândria și răbdarea lăuntrică”. Toate aceste calități o particularizează în stricta ei originalitate, chiar dacă are anumite tangențe cu lirica poezilor amintiți sau cu anumite curente, concepții teoretice, cum ar fi cea structuralistă, menționată în articolele citate. L. Damian rămâne fidel unui mod al său de existență artistică foarte interiorizat. Fie în spectacole onirice, în atitudini dure, sfidătoare, în situații problematice, în stări de seninătate sau de sinceră bucurie.

“Verbul” este angajat, de asemenea, într-un vizionarism interiorizat, în “minte”, am zice, în sinele identificat cu universalul, mai concret, cu latura lui demonică “infernală”, deci în perspectivă dantescă. Căci infidelitatea “verbului” are, de asemenea, consecințe grave, este o caznă totală, întrucât rămân neglijate multe din nespusele adevăruri dure, principiale. Însuși principiul maternității cuvântului este de natură universală: el presupune epuizarea de sine dar și a adevărului total: “Când vorba mă minte alunec din minte / Și intru supus în infern / Decât să vântur pe vânt cuvinte / Din marele verb matern. // Mă văd prin vremi ce demult au apus: / În vârfuri de sulii e capul meu dus / Și-n urmă huma lacomă strânge / Verbe materne – lacrimi de sânge”.

Vizionarismul, neantizat, ar rămâne amorf, dacă nu ar fi “vârfuit”, deci sublimizat, de patetism, strecurat ca o “lacrimă de sânge” prin toată structura “verbală” exemplificată. În asemenea situații poezia adoptă și un limbaj, o imaginație de aceeași gravitate. “Îndârjirea”, de pildă, ca maximă încordare spirituală și afectivă, este exprimată în termeni “tăioși”: “În vârfuri de sulii e capul meu dus”, ca și la N. Labiș: “Cu îndârjirea păstrată – cuțit între dinți...”. Valoarea sedimentată și neantizată înseamnă, în imaginația poetului, “Jăritic”, deci ardere nucleizată, arhetipală. Pentru a sfida uitarea, indiferența, poetul improvizează un spectacol bahic, confundat cu stihia naturii. Tonul este sentențios, ca și termenul angajat în vers:

“Și iată-n cupele de-argint / Mai jos de votcă și de vin / Jăritic roșu licărind / Cărunt ca iarba de pelin.../ Stă el jăriticul din basm, / Pândind la poduri și cărări / Să-ți prindă gâtița în spasm, / Să-ți scoată flacăra pe nări...”.

Chiar și atunci când transpune sentimente, tremurul din vocea poetului nu dispare, nu de aceea că ar fi emoționat, în sensul intim sau erotic al “verbului”, dar pentru că sentimentul în poezia lui L. Damian se include în întreaga condiție existențială umană, sau cum zice însuși poetul despre gingășie în poezia cu același nume: “Nu pot suferi defel / Vântul dacă e prea rece / Pumnul dacă-i de oțel, / Dorul ce ca vântul trece...”. Eul poetic nu se împacă cu vântul “trecerii” sau al “marii treceri”, în sensul blagian, și îl supune examenului de conștiință.

însăși poezia, “Versetul scris de mine / Cărunt pe ochi îmi cade”, deci de când lumea, îl “ispitește” pe poet “Cu blestem și lumină”. Fiorul necuprinderii îl predispune sau îi dictează întoarcerea în sine, în poezia nemișcării: “Mi-i dor de nemișcare”, unde cuvântul (cu proprietățile lui bine cunoscute (fonetice, lexicale etc.) e neputincios ori “S-au prefăcut tunând într-un blestem” (*Noroc de cântăreț*). De aceea Liviu Damian, ca și Nichita Stănescu, recurge la “necuvânt”: “Și cad în necuvânt / Ca bobul în pământ”, deși versul poate fi înțeles și în sens dialectic, regenerativ.

Însă ceea ce nu trebuie trecut cu vederea, în cazul dat, e că acea gravitate despre care aminteam, se conține și în marile categorii filozofice, de acum din considerentul că însuși “versul”, deci poezia, ca esență a lumii, ca “joc secund”, în sens barbian, e din “blestem și lumină”.

Eul poetic din poezia lui Liviu Damian are toate motivele pentru a exprima destinul, pentru a se confrunța cu el, de acum din primul motiv că e trecător, efemer, terifiant. Cântecul “de frunză” se confundă cu blestemul: “Tremur ca frunza. / Ca frunza mă nasc. / Sunt tânăr ca frunza. / Ca frunza mă tem. / Verde ca frunza. / Ca frunza revin. // în rouă ca frunza. / Ca frunza sub ger. / Fac umbră ca frunza. / Ca frunza blestem...” (*Destin*). (Dez)ordinea lumii face să “înghețe” “capul” și “ochii” poetului. Iată și spectacolul acestei lumi cu absurdul legilor ei, devreme ce acceptă vraiștea “frunzelor”, viscolirea destinului. Suntem solicitați a sesiza un fel de gravitate rece, glaciară, cât de neobișnuită ar părea această performanță: “Mi-i capul plin de ceață, / Buzele - de vânt, / Ochii mi-s două globuri de gheață, / Când merg abia mă mai țin pe pământ. // Viscolul îi ridică pe unii / Și-i așează pe vârfuri de copaci. / Alții se învârtesc pe loc ca nebunii, / Alții se leagă de haraci” (*Viscol*). Poetul se cufundă în filozofări, caută analogii cu destinul. Venind vorba de copacul de fag, element al pădurii ce simbolizează lumea, eul poetic îi prescrie drept perspectivă destinală, “focul”, și nu banala mobilă statică: “Pădurea nu te știe că ești dus. / De ce n-a fost să ai destin de foc, / Să încălzești un suflet degerat, / Să fii toiag, umblând din loc în loc” (*Cuminte lemn*).

Viziunea este dialectică, “dorul” se identifică cu “viitorul” într-o metamorfoză aspră, scrâșnindă, de unde, și “verbul” se vrea crispant: ”Pășesc, depășesc, dispar / Pentru singurul dar / De-a mă socoate un al / Câtelea, fără final. // Cu dinți de nisip și pământ / Mă va ajunge într-o zi / Distanța dintre ce sunt / Și cine voiesc a fi” (*Dor viitor*). Neantizarea se acceptă în funcție de regăsire a sinelui și de voința lui de a se permanentiza în timpul și spațiul nemărginit. Poetul pune față în față “jocul” vieții, inclusiv al artei și “jocul” implacabil al destinului: “Dar ce ne vom face într-o sară / Când toamna, defără, din ploi, / Destinul în prag o să-apară / Cu-n deget întins către noi? (*Spectatori*).

Această alarmă interioară cu întrebări intransigente, la care nu se poate da răspuns, ne amintește de T. Arghezi, cel din *Psalmi* sau din romane, deci ca și acesta, e în căutarea de taine, devine drastic cu ele : “Cuprinde-mă cu pace și cu

verde / Cum te-am cuprins cu rebeliuni bizare eu / ca și nebunul care nici nu crede / Dar nici nu poate fără Dumnezeu”. În poezia lui L. Damian Demiurgul, într-adevăr este ocolit. Tot odată, poetul e stăpânit de tainele existenței umane, crede în ontogeneza lor, de aceea e grav și taciturn în revolta sa stinsă în propriul suflet. Ca și L. Blaga, suferă “lumina” în care a fost “trimis”. Nu de atâta că nu o poate cunoaște, “cuprinde” cu “zorul”, dar pentru că, pe cât e de dătătoare de viață, pe atâta e și de dăunătoare, imperfectă sau chiar distructivă de suflet, permite imperfecțiunea. Această durere el nu are cui o adresa, nu-i rămâne decât să-și examineze propria existență, precum și a celor din jur. Se impune parcă o revoltă a fondului genetic, care vine din universal, din armonie și perfecțiune, așa cum la L. Blaga se “revolta fondul nelatin”, în raport cu cultura romană. Enigma și marele efect al poeziei lui L. Damian se sprijină, în cea mai mare parte, anume pe acest “fond” al unei revolte indefinite. Ea nu are o acoperire filozofică definită, “sistemică” sau doctrinară, ca la autorul celor trei sau patru “trilogii”, deci continuă într-o infinitate sfidătoare și incitantă prin insolitul ei. Miezul acelei revolte se poate intui doar după culorile acelei gravități la care ne-am referit.

Poetul ne oferă un întreg tablou al suferinței de această boală “fără nume” a sufletului. El se numește semnificativ *Flagel*. Poezia comunică în limbajul sublimităților onirice. El depășește “graiul” și “vederea” obișnuită, conștiința locului a spațiului din care provine. Se vrea îmbrăcat în strai de stea. “Mâinile” i-s “înghețate de arsuri”, are senzația unor alte legi ale existenței, bazată pe alte principii, unde “blestemul” se aplică cu “deșarte guri”, adică în limbajul gravității, al încordării maxime. Avem o identificare totală cu universalul, în sensul abandonării imperfecțiunii statornicite în lumea pământescă: “Iar alteori mă simt cuprins de ciumă. / Feriți-vă din cale, oameni buni, / N-am grai și nu mai văd minuni, / Nu știu de unde-s, din ce humă. // Ieșiți cu foc străvechi în calea mea, / Cu șumuiegele de paie și cu păcuri, / Duceți-mă legat pe vârf de mături / Și îmbrăcați-mă cu strai de stea. // Nu mă lăsați s-ajung până la leagăn / Cu mâinile-nghețate de arsuri, / Cu blestemul deșartei guri / Căzut peste țărâna ce ne leagă. // Nu vă uitați în ochii mei pe drum / Și nici la jocul vântului în scrum. / Uitați-vă în stele și-n pământ, / Că doar acolo sunt dacă mai sunt”.

Eul poetic apare ca un condamnat de soartă, îndeplinindu-și cinstite datoriile, dar cu o indignare profundă și ascunsă, stinsă în sine, cum am spus: “Și dacă trec cu capu-n jos / Eu nu sunt supărat pe lume, / E-un fel de boală fără nume / Ascunsă poate-n miez de os...”. A se vedea că “boală fără nume” e pusă în raport cu frumosul, cu suavitatea: Eu nu sunt supărat pe voi / Frumoase tinere copile / Și nici pe farmecele zilei / Și nici pe - iarba din zăvoi”. Poetul trăiește “Motivul sentimental” al smulgerii premature din frământul existențial, simte fiorul acelei legături cu veșnicia, nedesprinderea totală cu neantul: “Mi-i oarecum să ies la drum / Așa cu genele de brumă, / Cu tăpile crescute-n humă / Cu capul răsucit în fum”. Nu e o declarație subiectivă, care s-ar referi la propria dispoziție a eului poetic. E o “tristețe milenară”, deci universală, ce poate fi

adresată, ca și la T. Arghezi, “Stăpânului”, devreme ce poetul roagă să fie “lăsat” în fața “schitului”, “Să-ngroape tristețea milenară / Sub bolovanii de granit”. Inexprimabilul, atât de ermetizat și încifrat, în cazul dat, reprezintă, tot un semn temperamental, am spune chiar de cea mai mare gravitate, exprimat în spirit metafizic. La același revoltat, T. Arghezi, el își găsea expresia în blestem sau în ispitorul *Testament*, în revolta din unii *Psalmi*. La L. Damian, metafizicul se vrea exprimat prin semnele făpturii omenești, ca un suspin al firii acesteia și al existenței în genere. În acest sens, metaforele, simbolurile, metonimiile sunt de o concentrație maximă, gravă și vorbesc de asemenea despre temperamentul specific al lui L. Damian. Ceva arghezian observăm și în atitudinea lui L. Damian față de Creatorul lumii. Dacă “teologul protestant”, cum l-a numit pe T. Arghezi cunoscutul critic român Nicolae Balotă, era revoltat pe Creator, “dedicându-se întinericului” [8, p. 158]. L. Damian e decepționat nu atât de inexistența Creatorului, cât de neputința Lui: “Port o piatră pe suflet. / N-o poate ridica nici Dumnezeu. / Ca munții e, ca apele în muget / Piatra de pe sufletul meu...”. Poetului nu-i rămâne decât să se împace și să se închine aceleiași poveri “de sens și de chin”: “Povara de sens și de chin / Mai grea ca piatra de mormânt, / La tine, piatra mea, mă închin / Și-ți mulțumesc că sunt” (*Închinare*). Optica lui suferă transfigurări stranii, impresiile se multiplică într-o confuzie, provocând un râs, de asemenea sublimizat, cu sens invers: “Încerc să mă uit pe rând la mine / Cu ochii fiecărui om întâlnit / Și râd până mi se face gura ruine / Până curg lacrimi, până le-nghit” (*Altcineva*). Mai mult decât atâta: eul poetic se vede ființă mitică sau fantastică, nu numai cu calități excepționale, dar și cu preferințe ieșite din comun, cu “dor fără hotar”: “Atunci apar la praguri și vă cer / Să-mi dați o deplasare-n infinit / Unde coboară fulgere din cer / Și se preschimbă pietrele în mit” (*Centaur*). În sfârșit o expresie a sublimității temperamentale a lui L. Damian e însă și tăcerea. Anume în ea, după sugestia poetului, se ascund marile neliniști ale lumii. Tăcerea ar fi, ca și la L. Blaga, un supralimbaj: “De câte ori am vrut să nu rostesc / Dar fug tăcuți pe sub copaci aricii, / Și prea mulți oameni în tăcere – albesc, / Și ies din țevă prea tăcute – alice. / Și prea tăcute plugurile eră / În dimineața ast-de primăvară, / Și iarba în tăcere răsărind / Tăcută se întoarce în pământ” (*Dialog cu tăcerea*).

În următoarele volume, poetul scoate masca, renunță la disimularea onirică, la formula încifrată, la beția bizarismului și decide un dialog deschis cu lumea, cu cititorul. Nu de aceea că i-ar displace ermetismul oniricizat, căci anume acesta a contribuit, în mare parte, la relansarea și subtilizarea poeziei sale, păstrându-se și în continuare. Deschiderea dialogică spre cititor este permisă acum grație faptului că tonalitățile sale temperamentale s-au cizelat, s-au estetizat și s-au stilizat într-atâta, că au devenit un mod de gândire, trăire și comunicare poetică. Poezia apare acum interogativă, exclamativă, dojenitoare, învinuitoare, zeflemitoare, tribună, dar, principalul, s-a trezit voința, curajul, de a polemiza sau a discuta complexitățile existenței într-un mod mai liber, pornind de la niște realități, obiecte, lucruri sau fenomene imediate, adică din imediata

vecinătate, arhicunoscute. Gestul acesta ne amintește de personajul liric al lui Marin Sorescu, cel “biat de univers...și plin de gânduri până la marginea spaimei de ineditul existenței”, cum l-a caracterizat G. Călinescu. Autorul volumelor *Tinerețea lui Don Quijote*, *Tușiți* sau *La liliaci* promova o gândire profundă, filozofică, pornind anume de la “lucrurile umile”, de la “fantasticul” lor. M. Sorescu miza pe banal, pe ridicol, uneori chiar pe absurd; temperamentul său se manifesta prin verva ironică, pe înăsprirea sarcastică sau chiar satirică. Pentru Liviu Damian este caracteristică îngândurarea, examinarea, pe această cale, a sublimităților lumii materiale și a celei spirituale, este înăsprit de gânduri până la suspin.

Deschiderea către cititor, sau dialogul cu acesta, are loc într-un fel de visare – stare unde sentimentul de dor sau iubire se decantează prin toate ramificațiile vieții ca un râșor de câmpie, ce trece prin atâtea nisipuri pentru a curge cristalin în sufletul celui care așteaptă cu sete. Verbul acceptă o ritmicitate liberă, spontană, se așterne aidoma acelei curgeri, își află echivalente semnificative, începând cu aluviunile pământului, cu tot ce înverzește și licărește, și terminând cu înalturile cerești, cu mișcările astrilor, cu farmecul luminilor – peste tot se îngemănează mândria și răbdarea firii: “Și iar parcă-am merge cu tine / la vale prin spumă de floare / urmați de pâraie și – albine / scăldați în cutremur de mare // Și iar ridicați pe aripe / de păsări zburând în neștire / vâslim printre munți, printre clipe / ce picură lin peste fire...”.

Versul pare că s-a domolit, și-a dezbrăcat extravaganța simbolurilor alambicate. Înșuși eul poetic pare mai înseninat, ieșit din nebulozitatea trăirilor în neștire; inconveniențele bizare au dispărut de la sine.

Nu a dispărut însă combustia temperamentală. Ea se alimentează din tainele firii înăsprite. Cu alte cuvinte, și aici, ca și în *Sînt verb*, poetul contează pe fondul intim al personajului său, pe ceea ce păstrează el în tăcere pe tot parcursul vieții și existenței: dorul, dragostea, mândria, răbdarea. Poetul se dovedește un expert al acestei metafizici. El vorbește în termenii existenței materiale și spirituale. Focul se aprinde de la scânteia lăuntrică și se răspândește ca pe o “miriște arzândă” prin tot ceea ce este incandescent, para având de fiecare dată altă culoare sau nuanță. Mistuit de atâta lumină lăuntrică eul poetic se întreabă: “Ce să fac cu atâta soare / Ce-mi străbate sufletul? Ce să fac cu mări de aer / urmărindu-mi umbletul?...”

Ca și în poezia populară, cea clasică, eminesciană, sau cea modernă, blagiană ori argheziană, atestăm în lirica lui Liviu Damian o specifică transfigurație panteistă. Eul poetic conversează cu acest zeu al naturii, care, deși e bătrân și “orb”, “scrierea ta verde / ceru-ntreg o vede”. În spectrul naturii, al “toamnei”, de exemplu, poetul descoperă o a doua biografie intimă, spirituală, a noastră. Elementul naturii, din care am provenit, ar fi proiecția ar fi proiecția materializată a gestului nostru vital sau spiritual: “Cuvântul ce-am vrut să-l spun / cresc cu frunză de tutun / Pân să-l prind și să-l adun / se făcu dâră de fum //

Cântecul cel pentru tine / nerostit și necântat / s-a ascuns într-un ciorchine / de pelin sau de muscat”.

Liviu Damian nu este un simplu admirator al priveliștii naturii, ca autorul nemuritoarelor *Pasteluri*, dar nici un total metafizic, pentru care natura ar apare în rol de semnificat al misterului, al “marii treceri” sau sursă de re-spiritualizare a existenței prin inocență, ca la autorul *Buruienelor*. Alături de inocență, pe L. Damian îl interesează vitalismul naturii. În natură el află o îngânare a palpitațiilor sufletului omenesc. Asociațiile, analogiile îi stârnesc multiple referințe la existența intimă, etică, morală a omului, sau, cum zice însuși poetul într-o secvență lirică din ciclul *Sufletul toamna*: “Balada se țese din ploi / Lumina-i topire de vise. / Izvorul trăiește în noi / mari sentimente deschise”.

Pornind de la acest principiu al organicului: om – natură – istorie – neam – pământ – univers etc., poetul pune în vigoare prețul clipei, care trece, și o surprinde în întreaga ei complexitate existențială, ca în “La un pas de pastel”, dedicată poetului Gheorghe Vodă: “Am fost noi spic sau lângă spic am stat? / în lanul nopții care-adânc vibrează / secera lunii e atât de trează / de parcă ar ieși la secerat”.

Mitul naturii nu este complet metafizicizat ca la L. Blaga, servind scopurilor “luciferice”, dar e supus unor neliniști, legate de permanență, perenitate, de organicitate, în genere. L. Damian nu are tângă pentru cunoașterea absolutului, a Marelui Tot. Pe el îl neliniștesc structurile, dialectica, continuitatea, spasmele germinării, și ale reintegrării, rupturile, conștiința valorilor, fiorul pierderii, zbuciumul geniului, cu alte cuvinte, punctele nodale în rețeaua ontologică. Apropierea de ele presupune o vibrantă mobilizare temperamentală. Exemplul eminescian este model pentru L. Damian, iar poezia *Eminescu trăind*, consacrată marelui clasic, poate servi drept etalon de mobilizare temperamentală a autorului ei: “Cu sufletul pre frunze călcând / sub luna ce-și țese răcoarea / cântă neajunsă de gând / durerea lui, marea. // Cu suflet de abure blând / străjuie pacea din grâne / Luceafăr de sus, păstorind / tot ce prin munci va rămâne // Cu suflet pre valuri pășind / trece cu facile netulburi / și-i arde hlamida pe vânt / cum lacrima-i arde în pulberi”.

Lui L. Damian îi place să vorbească despre “mitul real”, al copilăriei, de exemplu, adică în spirit modern. *Amintirile din copilărie*, din ciclurile *Sărbătoare*, *Aștept un arici*, *De-a baba iarba* reprezintă o adevărată enciclopedie a satului, văzută, trăită și alcătuită cu respirația oprită de către copil sau adolescent. Obiceiul, datina, ritualul, eresul, întâmplarea, evenimentul, faptul de viață, nu sunt, pur și simplu, evocate, ci, mai degrabă, invocate, re-trăite cu adânc fior dramatic. Poetul recurge la mitul copilăriei, de asemenea, ca la un fond matricial, unde s-a întipărit icoana sufletului neprihănit al neamului, celula existenței. Poetul are nevoie imperioasă de această copilărie, așa cum personajul său simte nevoia unui arici în preajmă, deoarece numai cu aceasta își poate împărtăși gravele tăceri, în sens retoric, blagian:

“Păzeam livada cu meri / și nu știam unde să mă ascund / de frig și de frică. / Îl auzeam împlând pe sub pomi / îmi venea inima la loc / mâncam un măr / tușeam de două-trei ori. / Și iar așteptam ariciul. // De fiecare dată / când nu pot adormi / aștept un arici. // De fiecare dată / când frunzele se frământă în beznă / aștept un arici. // Odată lumea m-a văzut / foarte vesel într-un avion / unde ceilalți se simțeau prost. / Așteptam un arici” (*Aștept un arici*).

Cu fiecare carte personalitatea poeziei lui L. Damian se conturează tot mai mult, respectiv și calitățile ei temperamentale se evidențiază mai din plin. Nu numai în planul virtualității ei artistice propriu-zise, atunci când tratează diverse teme și motive ale realității, mobilizându-și facultățile sale intelectuale sau emotive. Poetul însuși își divulgă sau chiar își etalează autoritar calitățile temperamentului său artistic, mai ales în cadrul artelor sale poetice, când își definește conștiința de creație, conceptul de poet și poezie.

Volumul *Altoi pe o tulpină vorbitoare* este concludent în această perspectivă. O sugerează de acum metafora genericului. Traducând-o în termeni simpli, ar însemna că poezia reprezintă o nobilă durere sau act de supremă conștiință a nobilei suferințe: “Ce-i poezia? Un altoi / de gânduri vechi pe gânduri noi. / Și invers, am mai zice noi. / Un fel de junghi / în verde trunchi. // Un fel de rană ce ascute / simțirea ramurilor mute / până-o pface-n verde clar / rodind căpșuna și pojar. // Un fel de junghi / în verde trunchi / ce parcă-n glumă, parcă-n joacă / două dureri le întorloacă / și-apoi se-aruncă-n plină vară: / Să piară, să răsară // Din rană crește ramul”.

Esența poeziei din aceste versuri nu se reduce la enunțarea proprietăților definitorii ale poeziei, cum ar fi intertextualitatea, continuitatea, spontaneitatea și alte caracteristici, binecunoscute de altfel. Poezia, cum reiese și din aceste versuri, e însuflețită, mai ales, de vocea personajului liric, de caracterul termenilor metaforici care o exprimă, de tonul discursului, de timbrul limbajului, asigurând o respirație lirică deosebită, cum ar fi: “altoi”, “un fel de junghi / în verde trunchi...”, “Un fel de rană ce ascute / simțirea ramurilor mute...”, “rodind căpșună și pojar...”, “două dureri le întorloacă...” etc. Concluzia: poezia, atât în concepția lui L. Damian, cât și în versurile de față, ia naștere într-un regim de maximă încordare ori suferință, e ca o “rană deschisă”, trăită la înaltă temperatură.

În virtutea acestei culminații și are loc procesul căutării și zămislirii propriu-zise. El reprezintă o luptă a diverselor forțe, într-o fază onirică, “în beznă”. În această ipostază eul poetic e “dus”, cunoaște starea uitării de sine. Ceea ce se alege în urma acestui spectacol “nocturn” e “floarea” râvnită. Ea și potolește focul, “rana” poetului, acum “înviat”. Asistăm la un tip de mesianism ardent, unic poate în poezia basarabeană a anilor șaizeci: “Iar toată noaptea s-au mâncat / și nor cu nor, și ram cu ram / și stea cu stea, și crin cu crin / și am cu n-am, și el cu ea. // Iar toată noaptea s-au bătut / și of cu of, și mult cu mult / și se părea cu s-a părut / și se iubeau cu s-au iubit. // O floare, una, a rămas / în câmpul gol de lângă iaz. / O floare, iat-o pe pervaz. / Și eu alături. înviat”.

Culorile sau nuanțele temperamentale proprii individualității creatoare a lui L. Damian vor fi declarate de însuși eul poetic în cadrul consumului său sufletesc. “Trandafirii” – simbol al frumosului, “adus” ca dar, cunoscut în intimitatea poetului o cale a regenerării, al “cutremurului” și al “uscăciunii”, al “viscolirii” cu “petale roze”, al durerii “spinilor”. însuși “bobocul”, ce apare dintre aceeași “spini”, ca valoare și dăruire râvnită, “îi arată o limbă de foc”:
“Trandafirii pe care ți-i duc / se cutremur în mâini, se usuc, // cad petalele roze pe jos. / Mă urmează un viscol duios. // Mi-i buchetul din spin lângă spin - / spinii toți ce de mine se țin. // între ei se deschide un boboc / și-mi arată o limbă de foc”.

Așadar, modul de existență a poeziei lui L. Damian este arderea. Ea provine din scânteia de grație și nu trebuie forțată: are stihia și rațiunea ei, legile insolite. Arderea înseamnă, până la urmă, iubire. Puritatea e calea cea mai sigură spre ea: “Sărută apa și rămâi / curat ca lacrima dintâi. / De foc nu te apropia. / La ceasul tău / el va veni / și primul te va săruta. // Pe toate focul le cunoaște / și le iubește când le arde: / și har și coarde”.

Intransigenta temperamentală este destul de pronunțată și în relațiile cu confrății de creație, cu “meșterii” sau cu apreciatorii de frumos, cu exegeții. Poezia în convingerea poetului trebuie apreciată în parametrii ei temperamental care asigură “Chemarea la vreme”, adică mobilizarea conștiinței: “Iertată să fie pornirea mea, meștere / când spun să m-audă prin secții zețarii: / un vers nu-l culegeți cu semne de purice. / Să scriem poezia cu literă mare. // Cântarea ca focul a fost și-o să fie. / Ea lasă intacte, divine pădurile / când însăși chemarea la vreme o scrie / cu litere mari pe un colț de hârtie”.

Anume de pe aceste coordonate temperamentale trece poetul la “judecarea” (acesta-i termenul potrivit pentru gestul artistic temperamental el lui L. Damian) fenomenelor vieții și realității, inclusiv a celor de natură etică, morală, intimă, erotică, socială, filozofică, etc. Poezia jenează, stingherește prin tonul ei familial, patern, prin invectiva aprinsă menită să ardă decăderea morală și spirituală a interlocutorului: “Mi-i rușine să mă uit în ochii tăi. / Mi-i rușine fața zilei s-ontâlnesc. // într-o gaură de șoarec m-aș ascunde / într-o lacrimă m-aș îneca. // Arde-un foc în piept fără cruțare. // Arde-o pasăre ce-aripile își frânge. // Văd izvorul, dar nu îndrăznesc / să-ating apa lui care mă plânge”.

L. Damian este poetul discursului, al “vorbirii”. Pe această coordonată el se apropie de N. Stănescu. Ca și poetul *Necuvintelor*, care pune mare preț pe oralitate, pentru a obține acea tensiune semantică a comunicării, L. Damian își dezlănțuie și el comunicarea, oferind cuvântului deplină libertate în luptă cu contrariile. Deci n-ul satisface virtuozitatea “verbului” cu mărginitele sale atribute semantice, sugestive etc. Poezia sa contează, cum am văzut, pe “stările aprinse”, prin care ne poartă cuvântul, prin “lupta contrariilor”. însuși poetul se întreabă și răspunde la întrebarea: “Ce e poemul? Poate o întâlnire / de stări aprinse, de porniri contrarii / de verbe prăbușite în iubire / pe marginea vuindelor fruntării...” (*Fila cu martori*).

Ce-i drept, N. Stănescu se afla în căutarea unui statut de poeticitate, lansa în filozofii ontice, polemizând, nedeclarativ, cu concepția sau viziunea hegeliană referitoare la spiritul absolut. În același context, autorul *Elegiilor* trăda și o confundare cu conceptul de poeticitate eminescian, “re-scriind” ontologic *Oda (în metru antic)*.

Firește că L. Damian era la curent cu acest experiment de relansare a conceptului modern de poezie, dar nu s-a implicat în mod principal într-o astfel de aventură paradigmatică, așa cum a făcut-o autorul celor “11 elegii”. Dar asta de loc nu înseamnă că poetul *Inimii și tunetului* se distanța atât de mult de stănescianism. Înțelegând “cazna” poetului ploieștean, L. Damian căuta să contribuie cu versul său la ceea ce se cheamă “ocrotirea eului” uman. Nu pe cale pur metafizică, dar pornind de la faptul concret de viață. Faptul de viață pentru poetul *Părții noastre de zbor* este celula în care se concentrează o lume, este “partea de zbor” a Eului. Efortul temperamental, consumat în perspectiva ocrotirii eului, fie și la nivele diferite, este ceea ce îi apropie pe cei doi poeți de generație.

Poemele lui L. Damian – *Un spic în inimă, Partea noastră de zbor, Cavaleria de Lăpușna, Coroana de umbră, Elenograma* sunt, în acest sens, adevărate pledoarii patetice, care, în ultima analiză, vin să releve și să întregească demnitatea eului.

Un singur exemplu: poemul *Un spic în inimă* reprezintă o anatomie a eului, demonstrată pe cel mai nobil sector de viață – acela al dăruirii în numele continuității. Este semnificativ prologul acestui poem: “Când a căzut secerat / pe albele plete-ale inului / de doctor – plâns / de zbor nepărăsit / și neuitat de stele / s-a văzut / că omul acesta / avea un spic în inimă...”.

Intensiva participare afectivă a poetului la actul revitalizării eului, marcat prin sublimități universalizatoare, face ca poezia să depășească faptul divers, aparent, și să se contopească, prin el, cu condiția existențială, să se reverse în continuități dialectice generalizatoare, metafizice.

Referințe bibliografice:

1. M. Dolgan, *Modernitatea liricii lui Liviu Damian*, în cartea *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări*, Chișinău, 1998.
2. A. Bantoș, *Liviu Damian: avatarurile descoperirii verbului*, în cartea *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări*, Chișinău, 1998
3. M. Tomuș, *Istorie literară și poezie*, Timișoara, 1974.
4. Gh. Tomozei, *Cele 7.690 de zile ale poetului Nicolae Labiș*, în cartea *Moartea unui poet*, 1972.
5. G. Călinescu, *Precuvântare // Contemporanul*, Nr. 47, 28 noiembrie, 1958.
6. L. Damian, *Răspund cu o floare*, *Literatura și arta*, 1978, 6 iulie.
7. M. Cîmpoi, *Enigmele verbului*, în cartea *Alte disocieri*, Chișinău, 1971.
8. N. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, 1979.

Viorica Zaharia

**Despre tipologia personajelor în proza
lui Vlad Ioviță**

Marea majoritate a personajelor nuvelor lui Vlad Ioviță aparțin tipologiei tradiționale, cu precădere țărănești, dar se manifestă atipic în momentele de autorevelare interioară, în care este introdusă frecvent vibrația poetică. Evitând confruntările de anvergură, în care să fie implicate grupuri sociale, colectivități umane numeroase, Ioviță este atras de cazuri individuale, fapt ce convine rigorilor nuvelei.

O bună parte din nuvelele sale mărturisesc un conflict dublu: unul epic și altul interior, psihologic. Primul are doar semnificația unui punct de sprijin, dominant fiind cel psihologic. Iar țesătura epică a nuvelor se menține și devine convingătoare mai mult prin notații revelatoare. Notații ce constau în replici, gesturi și gânduri aparent disparate, dar care se circumscriu mai degrabă în zona observației și a analizei. Fragmentarea epicului la Ioviță este continuă, iar unitatea compozițională, arhitectonică a narațiunilor lui se realizează prin sprijinirea pe subtext, pe unitatea fondului de idei. Această tehnică a narațiunii, extrem de liberă, își găsește justificarea în înțelegerea scopului urmărit de autor. Ioviță ne lasă să înțelegem că pentru eventualele incoerențe epice ale prozelor sale este de vină celălalt plan conflictual, cel interior, unde faptele nu se supun rigorilor rigide. Tot aici își au sursa și “ciudățeniile”, “sucelile” unor personaje din nuvelele sale.

Prin interesul acordat psihologiilor elementare, în plan comparativ cu literatura din țară, nuvelistica lui Vlad Ioviță poate fi inclusă în categoria prozelor de aceeași factură ale unor autori precum Nicolae Velea, Sorin Titel sau Dumitru Radu Popescu.

Predilecția autorului pentru genul scurt se explică și prin faptul că Ioviță este un decodificator neobosit al psihologiilor precare. Se pare că, pentru a se revela, posesorii unor astfel de psihologii, au nevoie de momente doar. Un gest, o reacție, o vorbă exprimă întreaga lor viață interioară. Iar în absența complexității psihice și a trăsăturilor de caracter predominante, ceea ce individualizează această categorie de personaje din proza lui Vlad Ioviță este câte o ciudățenie, câte o mică “suceală”. Criticul Mihai Cimpoi va vorbi chiar despre “perioada firilor sucite, a ciudaților, a “ingenuilor””[1, p. 10] în activitatea scriitorului. Autorul însuși îi va încadra într-un “microcosmos... În literatură nimic nu e mai interesant decât caracterul. Fie că-i zicem “ciudat”, fie că îl denumim “om simplu”, din timpurile clasice ale lui Shakespeare literatura e preocupată de materializarea ideii în metaforă sau în caracter, adică în imagine.

„Omul va rămâne mereu obiectul de competență al literaturii. Ca și al artei în genere...” [2, p. 10-11].

Fără îndoială că după decenii de personaje exclusiv pozitive sau exclusiv negative, proza lui Ioviță, cu personaje pitorești, imposibil de clasificat, trebuie să fi produs o puternică impresie. De altfel, chiar și azi când am ajuns, în această privință, la obișnuință și chiar la blazare, încă ne mai simțim șocați luând contact cu indivizii năstrușnici pe care îi aduce în prim plan scriitorul. În egală măsură ne iau prin surprindere faptele lor, care se constituie într-o adevărată colecție de curiozități.

Din punct de vedere structural personaje precum Vanuța Milionarul, Aristide Fântânarul, Nani-Nebunu, Zaharia, Istina și alții, aparțin familiei de spirite a oamenilor obișnuiți, mărunți. Acțiunile întreprinse de ei însă, și situațiile în care sunt puși, ne determină să-i clasificăm în categoria „ciudaților” și „suciților”.

Manifestările psihice ale multora dintre ei pot fi explicate și în lumina descoperirilor psihologiei moderne. Vlad Ioviță semnaleză, prin intermediul acestor personaje, fenomenalități de natură lăuntrică bizare, ignorate sau trecute cu vederea de alți confracți de condei. În loc să fie surprinse comportamentele tipice, le sunt pândite manifestările ieșite din obișnuit, manifestări ce contrazică simțul normalității. De obicei, „ciudațeniile” acestor personaje nu sunt, în realitate, decât manifestări ale unor contradicții secundare, de ordin pur individual, care-l particularizează pe erou și atribuie contradicțiilor sale esențiale un specific cu totul personal. Renunțarea la „ciudațeniile” ar împiedica oglindirea acestor contradicții, ar simplifica personajele, le-ar uniformiza, după părerea noastră. Într-un cuvânt, autorul și-ar văduvi prozele de elementul autenticității. Utilizarea excesivă a oricărui procedeu prezintă, până la un punct, pericolul convenționalului. Ioviță, însă, e un artist oarecum autentic și reușește să descopere în fiecare din personajele amintite ceva cu totul personal, ceva ce le deosebește de semenii lor, niște contradicții proprii doar lor, aparte, niște „ciudațeniile”.

Excentricitatea pitorească a personajelor amintite și a altor din aceeași galerie, poate fi discutată și în legătură cu literatura americană a primei jumătăți de secol. Dar personajele lui Ioviță sunt doar puțin „ciudate”, mai degrabă „originale”, sunt niște expresii concrete ale unei copilării continue. Molestând firescul, ca formă generalizantă, personajele de acest tip îl consolidează pe cel de excepție, adică acela care „confirmă regula”. Iar regula este de obicei una care se expune unei conjuncturi, deci este ea însăși „sucită”, cu toate că deține semnificațiile adevărului. De aceea toate ciudațeniile acestor personaje se dovedesc în cele din urmă a fi constructive, impunând o realitate care inițial pare de neconceput.

Ceea ce impune acestor personaje un stil comportamental specific este ambianța socială și condițiile individuale de existență determinate de noul tip de civilizație. Propensiunile lor temperamentale și întreaga natură psihică se

dezlănțuie într-un climat socialist comunist, cu distorsiunile-i inerente. Țărani, tractoriști, mici slujbași, învățători, artiști chiar, oamenii lui Ioviță, deși impulsivi de multe ori, sunt spirite cuminți, resemnate, care acceptă datul sorții fără a-și pune prea multe întrebări. Un asemenea dat ei îl văd și în realitatea socială, cu toate implicațiile ei aberante.

Proze precum *Năzdrăvanii*, *Ce nalți sunt plopii*, *Dincolo de ploaie*, *Dans în trei*, *Fântânarul* și altele, își racolează subiectele și substanța dramatică din sfera unor traume morale. Eroii acestor nuvele sunt indivizi a căror existență a fost influențată în chip esențial de un eveniment răvășitor, de un fapt care i-a scos din condiția normalității singularizându-i și făcându-i refractari măsurilor comune de evaluare.

Comportamentul anarhic al acestor personaje în raport cu legile de funcționare acceptate unanim și acceptarea unui ritm propriu, particularizat, diferit de înțelegerea comună, dă posibilitate autorului să dezvăluie esența unor fenomene sociale de cea mai mare importanță, a unei problematici omenești majore. În acest sens nu-i putem reproșa lui Vlad Ioviță că Aristide, de exemplu, sau chiar moș Căprian în manifestările sale din partea a doua a nuvelei *Râsul și plânsul* vinului sunt niște personaje bizare, căci prin ele autorul comunică lucruri esențiale despre atitudinea oamenilor față de cataclismele sociale. Orice război este un eveniment absurd în viața unui popor și declanșarea lui implică unele aspecte de neînțeles - cel puțin pe moment.

Toate aceste proze sunt centrate pe detectarea elementului dezaxator, în efortul de a scoate la lumină tocmai fața nevăzută a lucrurilor și dezvoltarea pe îndelete a motivării din adâncuri a dislocărilor morale.

Prin detalii de atmosferă și cadru Vlad Ioviță instaurează o stare de spirit care emană din chiar condiția eroilor săi. El reușește să ne dezvăluie un cu totul alt mod de a reacționa sufletește la evenimente și frapează nu prin complexitatea psihologică a eroilor săi, ci prin ciudățeniile lor caracterologice. Aceste personaje alcătuiesc o umanitate ale cărei gesturi, chiar și cele mărunț cotidiene, trădează o dezarticulare esențială. O dezarmonizare intervenită în zonele profunde ale alcătuirii morale, cu răsfrângeri mai mult sau mai puțin puternice asupra tuturor împrejurărilor existenței. Deși nu sunt eroi reprezentativi ai societății sau tipuri sociale, ci cazuri mai particulare, aceste personaje "ciudate", "întoarse pe dos" rămân niște figuri de neuitat pentru că au ieșit în lumină într-o anumită perioadă istorică, s-au format și s-au afirmat dimpreună cu această epocă, pecetea căreia o poartă. Ele nu devin simboluri ale acestei epoci, ci doar niște existențe posibile în parametrii generali. Simple sau complexe, manifestările acestor personaje subliniază la un moment dat exact cantitatea de adevăr, de conștiință pe care vrea s-o impună autorul.

Referințe bibliografice:

1. M. Cimpoi, *Nostalgia spațiului epic*, prefață la volumul *Friguri*, Cișinău, 1985.

2. V. Ioviță, *Friguri*, selecție de Ludmila Ioviță; prefață de Mihai Cimpoi, Chișinău, 1985.

literatură comparată

Petru Golban, Tatiana Golban Tragedia antică ca sursă de inspirație

în teatrul din secolul al XX-lea

Studiul de față se axează pe încercarea de a prezenta tragedia greacă antică, prin prisma expresiei tematice și a prototipului literar al personajului, ca sursă majoră de inspirație pentru scriitorii din secolul al XX-lea.

Aspect esențial al civilizației antice, tragedia și comedia au constituit un element important al organizării vieții civile, având la bază componentul mitico-arhetipal prezentat sub forma dramatică de text literar și expresie scenică.

Tragedia și comedia greacă marchează începuturile istoriei teatrului din Europa, influența acestor genuri în perioadele următoare fiind extrem de puternică, sau cel puțin persuasivă pentru a vedea că majoritatea pieselor de teatru moderne merită a fi incluse într-o listă a continuității formelor dramatice antice.

O astfel de listă ipotetică ar putea conține opere dramatice care, pe de o parte, au la bază – modificând, totodată – conținutul, tematica și personajul tragediilor grecești cunoscute și, pe de altă parte, cele ce oferă referiri sumare la perioada de existență a tragediei antice. Lista vizează în special texte dramatice posterioare perioadei antice scrise în engleză, germană și franceză, manifestându-se în primul rând scriitorii care au abordat conținutul teatrului antic mai mult sau mai puțin direct (modificându-l, însă, într-o măsură mai mare sau mai mică) și care s-au axat pe dimensiuni de expresie dramatică ce țin de filosofie, condiție umană, psihologie, relațiile de familie, societate etc.

Până în secolul al XIX-lea, receptarea tragediei antice grecești s-a produs în special prin intermediul lui Seneca, care a fost uneori pe nedrept clasificat drept traducător al pieselor antice din greacă în latină, unii autori din perioadele

posteriore creând astfel texte dramatice având la bază doar cunoașterea operei lui Seneca – de exemplu cazul operei *Hippolyte* de Garnier sau cel al *Agamemnon* de Toutain.

Scriitorii secolului al XX-lea, însă, s-au apropiat mai mult de originalul grecesc, adică s-au concentrat în jurul aspectelor originare, ceea ce a conferit teatrului modern un aspect al continuității literare mult mai vizibil, dar în același timp și mult mai diversificat. Diversificarea s-a produs atât la nivelul relației teatru antic – teatru modern, dar și la cel al relațiilor teatru antic – compoziție muzicală, teatru antic – adaptare radio și/sau TV, teatru antic – cinematografie etc.

În ultima instanță, putem clasifica modul în care teatrul antic a influențat dramaturgia modernă prin prisma următoarelor componente ale receptării literare:

Categoria 1. Traducerea și/sau modificarea cât de puțin posibilă a pieselor grecești pentru a le face compatibile cu cerințele de expresie scenică modernă și contemporană;

Categoria 2. Adaptarea și modificarea liberă a textelor antice în vederea transmiterii mesajului și a conținutului acestora în cadrul unor tradiții dramatice diferite;

Categoria 3. Reinterpretarea și modificarea radicală a textelor antice grecești prin crearea de conținuturi și expresii tematice „noi”, dar afișând, totodată, și o serie de teme, motive și structuri dramatice (direct sau prin prisma unor intermediari) ușor recunoscibile ca fiind de origine antică greacă.

Aceste categorii tipologice pot fi, însă, redimensionate, iar conținutul lor rămâne a fi rezultatul unor cercetări aprofundate de literatură universală și comparată, ce trebuie să excludă, însă, totalmente, abordarea subiectivă a problematicii date.

O primă abordare sumară relevă faptul că influența teatrului antic asupra perioadelor istorice ce au urmat – influență privită la modul general – vizează în primul rând categoria 2 (cat. 2) și 3 (cat. 3), iar acestea, împreună cu prima categorie (cat. 1), ar putea fi încadrate, sub aspect de reprezentare tematică și vizate cronologic, în următoarea listă (Lista 1), pe care o considerăm concludentă:

Lista 1 (autori din perioade diferite aflați sub influența tragediei antice – conform categoriilor de receptare literară)

Cat. 1:

- Robert Garnier (Franța, puternic influențat de opera lui Seneca) – *Hippolyte* (1573);

- Lewis Theobald (Anglia) – *Electra. A Tragedy, As Translated from Sophocles* (1780);

Cat. 2:

- Jean de la Peruse (Franța, influențat de *Medeea* de Seneca și de traducerea în latina de către umanistul scoțian George Buchanan a operei *Medeea* de Euripide) – *Médée* (1553);
 - Charles Toutain (Franța) – *Agamemnon* (1556);
 - Robert Garnier (Franța) – *La Troade* (1579) și *Antigone, ou La Piété* (1580);
 - Pierre Corneille (Franța) – *Medée* (1635) și *Oedipe* (1659);
 - Jean Racine (Franța) – *La Thébaïde, ou Les Frères Ennemis* (1664), *Andromaque* (1667), *Iphigénie* (1674) și *Phèdre* (1677);
 - Voltaire (Franța) – *Oedipe* (1718);
 - Johann Wolfgang von Goethe (Germania) – *Iphigenie auf Tauris* (1779/1787);
 - Vittorio Amedeo Alfieri (Italia) – *Antigone* (1782), *Polinice* (1783), *Agamemnone* (1783), *Oreste* (1783), *Merope* (1783);
 - Peter Bayley (Anglia, influențat de Sophocles, Alfieri și Voltaire) – *Orestes in Argos; A Tragedy, in Five Acts* (1825);
 - André Gide (Franța) - *Oedipe* (1930);
 - Jean Giraudoux (Franța) – *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935); *Électre* (1937);
 - Jean-Paul Sartre (Franța) – *Les mouches* (1943);
 - Jean Anouilh (Franța) – *Antigone* (1944);
 - Bill Dunlop (Scoția) – *Klytemnestra's Bairns* (1987);
- Cat. 3:
- Jean COCTEAU (Franța) – *La machine infernale* (1932);
 - Pierre Corneille (Franța) – *Andromède* (1650) și *La Toison d'Or* (1660);
 - Eugene O'Neill (America) – *Mourning Becomes Electra* (1931);
 - T. S. Eliot (Anglia) – *The Family Reunion* (1939).

În plus, în cartea sa *Le mythe de Phèdre: les Hippolyte français du dix-septième siècle* (Paris, 1996), Allen G. Wood menționează o serie de versiuni franceze din secolul al XVII despre destinului personajului antic Hipolit, iar piesele aparținând scriitorilor Pérouse and Toutain pot fi găsite în volumul *Théâtre français de la Renaissance, dirigé par Enea Balmas et Michel Dassonville. La tragédie à l'époque d'Henri II et Charles IX. Première Série. Vol. I (1550-1561)* (Paris, 1986).

Lista 1 vizează o prezentare sumară a influenței teatrului antic grec dintr-o perspectivă amplă tematică în cadrul unor perioade istorice diferite, iar ceea ce propunem în continuare reprezintă o tipologie a receptării schematizată în funcție de elementele tematice și de conținut generale (Lista 2), și în funcție de personajul dramatic, adică o perspectivă de esență individuală (Lista 3), ambele aspecte aparținând secolului al XX-lea și fiind considerate în relație cu substratul mitologic al Antichității.

Lista 2 (autori din secolul al XX-lea aflați sub influența tragediei antice – conform aspecte tematice și de conținut generale)

Africa

- Efua Theodora Sutherland (1924 - 1996) – *Edufa* (1967);
- Edward Kamau Braithwaite (1930 -) – *Odale's Choice* (1962);
- John Pepper Clark (1935 -) – *Song of a Goat* (1962);
- Ola Rotimi (1938 - 2000) – *The Gods Are Not to Blame* (1968);

America

- Robinson Jeffers (1887 - 1962) - *Medea* (1947), *The Cretan Women* (1954);
- Eugene O'Neill (1888 - 1953) – *Desire Under the Elms* (1925), *Mourning Becomes Electra* (1931);
- Maxwell Anderson (1888 - 1959) – *The Wingless Victory* (1936);
- Maya Angelou (1928 -) – *Ajax* (1974);
- Woody Allen (1935 -) – *Oedipus Wrecks* (*New York Stories*, 1989);
- Joel și Ethan Coen (1954 – și 1957 -) – *The Big Lebowski* (1998);
- Ted Demme (1964 - 2002) - *Blow* (2001);

Anglia

- T. S. Eliot (1888 - 1965) – *The Family Reunion* (1939);
- Ted Hughes (1930 - 1998) – *Seneca's Oedipus* (1969), *Phèdra*, *Oresteia*, *Alcestis* (1998);
- Sarah Kane (1971 -) – *Phaedra's Love* (1996);

Franța

- Jean Giraudoux (1882 - 1944) – *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), *Electra* (1937);
- Jean Cocteau (1889 - 1963) – *Orphee* (1926);
- Jean Paul Sartre (1905 - 1980) - *Les Mouches* (1943);
- Jean Anouilh (1910 - 1987) – *Eurydice* (1941), *Oreste* (1942), *Antigone* (1944), *Medea* (1946);
- Marcel Camu (1912 - 1982) – *Orfeu Negro* (1959);

Grecia modernă

- Michael Cacozannis (1922 -) – *Electra* (1962), *The Trojan Women* (1971);

Italia

- Pier Paolo Pasolini (1922 - 1975) – *Edipo Re* (1967), *Medea* (1969), *Appunti per un' Orestiade Africana* (film, 1970).

Lista 3 (autori din secolul al XX-lea aflați sub influența tragediei antice – conform mitologizării personajului literar)

Personajul Alcesta

- T. S. Eliot – *The Cocktail Party*;
- E. T. Sutherland – *Edufa*;

Personajul Antigona

- Bertold Brecht – *Antigone*;
- Jean Anouilh – *Antigone*;
- A. R. Gurney – *Another Antigone*;
- Tom Paulin – *The Riot Act: A Version of Sophocles's Antigone*;

Bacantele

- Harz Partch – *Revelation in the Courthouse Park* (compoziție muzicală);
- Wole Soyinka – *Euripides' Bacchae: A Communion Rite*;

Personajul Filocet

- Seamus Heaney – *The Cure at Troy*;

Personajul Hippolit

- Eugene O'Neill – *Desire Under the Elms*;
- Derek Mahon – *Phaedra* (influențată de Racine, Seneca și Euripide);

Personajul Medeea

- Maxwell Anderson – *The Wingless Victory*;
- Robinson Jeffers – *Medea*;
- Jean Anouilh – *Medea*;
- Brendan Kennelley – *Medea*;

Personajul Oedip

- Jean Cocteau – *The Infernal Machine*;
- Igor Stravinsky – *Oedipus Rex* (compoziție muzicală);
- Andre Gide – *Oedipus*;
- Ola Rotimi – *The Gods are not to Blame*;
- Steven Berkoff – *Greek*;
- Maurice Valency – *Conversation with a Sphinx*;

Personajele Oreste, Agamemnon, Electra, Clitemnestra

- T. S. Eliot – *The Family Reunion*;
- Jean-Paul Sartre – *Les Mouches*;
- Jean Giraudoux – *Electra*;
- Eugene O'Neill – *Mourning Becomes Electra*;
- Jack Richardson – *The Prodigal*;
- Steven Berkoff – *Agamemnon*;
- Maurice Valency – *Regarding Electra*;

Personajul Prometeu

- Percz Bysshe Shelley – *Prometheus Unbound*;
- Tom Paulin – *Seize the Fire: A Version of Aeschylus's Prometheus Bound*;

Troienele

- Carol Braverman – *The Yiddish Trojan Women*;
- Brendan Kennelley – *The Trojan Women*.

Atât personajul mitului antic reflectat în tragedia greacă cât și aspectele de conținut ale acesteia au fost și sunt supuse receptării și modificării la nivelul textelor literare din secolul al XX-lea și din zilele noastre – aceasta ar putea constitui însă problematica unui alt studiu, mult mai amplu, în care accentul va fi plasat pe felul în care mitul original de esență individuală și general umană a suferit schimbări de expresie tematică în vederea adaptării acestuia la concepția artistică aparținând diferitor scriitori, perioade și spații culturale.

Referințe bibliografice:

1. F. Claudon, K. Haddad-Wotling, *Compendiu de literatură comparată*, București, 1997.
2. D. -H. Pageaux, *Literatura generala si comparata*, Iași, 2000.
3. V. Pandolfi, *Istoria literaturii universale*, București, 1972.
4. T. Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1963.

Dumitru Apetri Receptarea prin traduceri a dramaturgiei ucrainene

În lista generală a traducerilor românești din literatura ucraineană, efectuate între anii 1924 și 1984, listă destul de impunătoare sub aspect cantitativ (peste o sută de cărți), un compartiment, foarte modest, este repartizat dramaturgiei – genului literar care se prezintă în contextul culturii moldovenești sub două forme: 1) pe scena teatrelor, prin tălmăcirile menite uzului intern, adică pentru teatre (e vorba despre versiunile într-un exemplar sau în câteva); 2) în bibliotecile de masă, în aspect de cărți obișnuite, editate, de regulă, nu în tiraje de masă, ci într-un număr mic.

Prima formă de existență ne interesează mai puțin, întrucât un asemenea gen de transpuneri deservește exclusiv teatrul și, datorită acestui fapt, aparține teatrolgiei. Însă dramaturgia este, în primul rând, un gen al beletristicii, prin urmare, pentru ea, ca și pentru alte genuri ale artei cuvântului, intermediarul lingvistic, adică tălmăcirea în chip de carte obișnuită, constituie forma necesară de existență a operei într-un alt context spiritual. Asupra dramaturgiei ce funcționează pe scena teatrelor ne referim doar pentru că ignorarea ei ar duce la un tablou unilateral de receptare a acestui gen literar în Republica Moldova.

Nu pretindem la o prezentare exhaustivă a dramaturgiei ucrainene jucată pe scena teatrelor noastre. Studiarea acestei activități nu este finisată. În dimensiuni monografice este investigată, după câte știm, doar activitatea Teatrului Academic de Stat A.S. *Pușkin*, actualmente *M. Eminescu* [1]; au apărut de asemenea două cărți de tipul pliantelor cu ocazia jubileului de 25 de ani ai Teatrului moldovenesc muzical-dramatic *V. Alecsandri* din Bălți [2].

Dar cărțile citate, precum și unele articole ale literaților și teatrologilor din Moldova și Ucraina (L. Cemortan, Gh. Cincilei, A. Pânzaru, I-Gh. Șvitchi, A. Chirtoacă, V. Sahnovski-Pankeev, L. Baraban, A. Romanet) ne ajută să reconstituim, în linii generale, tabloul prezenței dramaturgiei ucrainene în teatrele moldovenești.

În perioada interbelică în teatrele noastre au fost jucate următoarele piese: *Nazar Stodolea* de T. Șevcenko, *Maiștrii timpului* de I. Kocerga, *Urmașii* de Iu. Ianovski, *Cotovschi* de Iu. Dold-Mihailik, *Uniunea cutezătorilor și Vioara hufulului* de Iu. Mokreev.

În perioada 1945-1984 numărul pieselor aparținând dramaturgilor ucraineni s-a mărit de câteva ori. Dramaturgia clasică o reprezintă în Moldova piesele lui I. Kotlearevski (*Natalka din Poltava*), I. Franko (*În numele căminului familial*), M. Starițki (*Noapte de mai*, după N.V. Gogol, *Soartă amară*, după Iu. Krașevski), S. Gulak-Artemovski (*Un zaporojean de peste Dunăre*), G. Kvitka-Osnoveanenko (*Logodnă la Goncearovka*), I. Karpenko-Karâi (*Cea lipsită de talent*), V. Vasilko (*Domnița caută fericire*, după povestirile Olgăi Kobâleanska).

Dintre scrierile dramaturgilor sovietici au văzut lumina rampei teatrelor noastre în anii '40-70 *Dumbrava de călini* de A. Korneiciuk, *Urmașii și Fiica procurorului* de Iu. Ianovski, *Logodnă la Malinovka* de L. Iuhvid, *Curcubeul și Roma, 17, post-restant* de N. Zarudnâi, *Faraonii și Cerbii albaștri* de A. Kolomieț, *Faust și moartea* de A. Levada, *Tihnită-i noaptea ucraineană* de E. Kupcenko, *Scumpă mămică* de I. Bagmut ș.a.

Cele relatate demonstrează că pe parcursul perioadei studiate dramaturgia ucraineană a fost prezentă în teatrul moldovenesc, relațiile teatrale literare moldo-ucrainene constituind o realitate culturală [3, p. 149-155]. Îndeosebi au fost strânse legăturile și evidentă influența din partea culturii ucrainene în anii '20-30, când scriitorii se aflau în aceeași organizație scriitoricească.

Astfel, în prima formă de existență (adică pe scena teatrală, prin mijlocirea versiunilor de uz intern) dramaturgia e prezentă, se poate spune, activ. Dar receptarea genului dramatic nemijlocit prin traduceri propriu-zise nu poate fi considerată satisfăcătoare.

Cota scrierilor dramatice în arsenalul tălmăcirilor din literatura ucraineană constituie puțin mai mult de patru procente.

În perioada investigată literații moldoveni au transpus în total douăsprezece scrieri dramatice. Piesele *Cooperatori tineri* a lui M. Tarasiuk, trad. S. Dumitrașco, *Nouă ianuarie a anului 1905* de O. Dihtear, *Îi dator* de S. Cerkasenko, *Chestea de onoare* de I. Mikitenko, trad. Caț și *Natalka din Poltava* de I. Kotlearevski, trad. V. Filip, au fost editate în cărți aparte, celelalte scrieri au apărut în diverse culegeri.

După război în Moldova au început să apară câteva serii de cărți care popularizau, de rând cu dramaturgia națională, mostre ale acestui gen literar care aparțineau literaturii multinaționale sovietice. În aceste cărți și-au găsit locul și unele piese ucrainene.

Comedia muzicală a lui L. Iuhvid *Logodnă la Malinovka* tipărită în volumul *Culegerile de piese pentru cercurile de activitate artistică* (trad. L. Corneanu, ESM, 1947), drama lui A. Homenko *Satana la nuntă* (trad. C. Popovici și V. Tolocenco), a lui A. Levada *Faust și moartea* și cunoscuta comedie a lui M. Zarudnâi *Curcubeul* au apărut în seria *Piese*. Două scrieri într-un act (*La etapa dată* de E. Kravcenko și *Cerul* de L. Sinelnikov) au văzut lumina tiparului în seria *Piese într-un act*, iar drama lui T. Șevcenko *Nazar Stodolea* a fost plasată în volumul lui de *Opere alese* (Chișinău, *Cartea Moldovenească*, 1964).

Amintim aici că dramaturgia ucraineană e prezentă în literatura tălmăcită de literații noștri (este vorba despre cărțile destinate tineretului studios) și în chip de fragmente. În culegerea colectivă *Scriitorii Ucrainei de vorbă cu copiii* (Chișinău, 1954) e plasat fragmentul piesei lui An. Șian *Bogatâri*, iar în cartea de lectură extraclassesă *Pagini alese din literatura ucraineană* (Kiev-Cernăuți, 1973) aflăm acte din *Natalka din Poltava* a lui Kotlearevski, din comedia *Stăpânul* de I. Karpenko-Karâi și din drama eroică *Moartea escadrei* de A. Korneiciuk. Dar un atare tip de publicare a operelor dramatice seamănă cu o atitudine formală și de aceea nu prea merită încuviințare.

Cum vedem, despre traducerea dramaturgiei ca despre un factor activ al procesului literar deocamdată nu poate fi vorba.

Binevenita inițiativă de la începutul anilor '30, când an de an, la Editura de Stat a republicii apăreau modestele ca volum cărți de dramaturgie, n-a găsit susținere în continuare. S-a ajuns la situația că în timp de 50 de ani (din 1934 până în 1984) cititorului i sa oferit, în limba lui maternă, o singură carte de dramaturgie ucraineană – *Natalka din Poltava* de I. Kotlearevski care a apărut în 1969, către jubileul bicentener de la nașterea scriitorului. Apropos, dintre cărțile, scoase în Moldova în ediții aparte, e din categoria realizărilor de seamă doar nominalizata dramă a lui I. Kotlearevski.

Atitudinea față de tălmăcirea dramaturgiei care s-a creat în sfera raporturilor literare moldo-ucrainene nu prezintă un mare contrast, dacă o comparăm cu situația din domeniul schimbului, prin mijlocirea traducțiilor de dramaturgie, care s-a produs în perioada cercetată între alte literaturi din imensul spațiu sovietic. Organizând, la finele anilor '70, o discuție a problemelor acestui aspect al relațiilor literare, revista *Teatr*, constata următoarele: *Trebuie să recunoaștem cinstit: actualmente a vorbi cât de cât serios despre problemele traducerii dramelor, la nivel teoretic, teatrologia nu este în stare. Din care parte vom căuta să ne apropiem – din partea tălmăcirii sau din partea dramei – cercul de probleme nesoluționate creează impresie de unul închis* [4, p. 6-21; 66-87].

În domeniul creației artistice indicele cantitativ nu este primordial și nici decisiv. De aceea, în pofida unei propagări relativ active a dramaturgiei ucrainene de către teatrul moldovenesc, și cu toate succesele substanțiale obținute de republica noastră în sfera tălmăcirii operelor de beletristică, e tocmai timpul să examinăm atent, ca să ne lămurim, dacă acordăm în măsură suficientă atenție genurilor și speciilor principale sau s-a creat o disproporție care acționează în dauna unor necesități interne ale literaturii receptorii. Nu trebuie să uităm că în procesul de receptare a dramaturgiei se face simțită tendința de substituire a cărții traduse prin versiunea de uz intern, în esență – cu spectacolul teatral.

La începutul anilor '80, referindu-se la relațiile reciproce de atunci dintre teatre și dramaturgi, Ion Druță menționa: *...doar a fost un timp când scriitorul nu era un garson în teatru, a fost un timp când el a stat la leagănul acestei arte. Mai întâi a apărut arta cuvântului, apoi arta gestului și cu totul nu demult arta*

regiei [5, p. 265]. Fără îndoială, spectacolul teatral nu e numai o formă impresionantă, dar și exclusiv de eficiență de comunicare cu creația dramaturgilor, totuși ea nu este capabilă a înlocui cartea. Devenind un bun al bibliotecii publice, de carte se servește și cititorul de masă (muncitorul, plugarul, slujbașul) și personalitatea de creație: scriitorul, artistul, cercetătorul literar, specialistul în studiul artelor ș.a.m.d.).

Savanții filologi și criticii din Republica Moldova nu o dată au constatat că, în contextul literaturii moldovenești din deceniile 3-8, dramaturgia nu este cel mai bogat gen literar, semnalând dezvoltarea ei înceată, în anumite cazuri nesatisfăcătoare [6]. Ei au menționat de asemenea lipsa unor specii dramatice [7] sau natura lor lacunară [8].

A contribui la dezvoltarea cu succes a speciilor genului dramatic (tragedie, dramă, comedie, tragicomedie, melodramă) se poate, desigur, și pe calea traducerii celor mai bune opere și, incontestabil, a celor care ne interesează pe noi, adică realizări actuale pentru literatura noastră (acest moment nu e mai puțin important), dar create de scriitorii Ucrainei.

Despre o receptare just proporționată de către literatura din Moldova a genurilor principale ale literelor ucrainene, precum și despre o preocupare deosebită ca prin filiera tălmăcirilor din orice literatură să fie stimulate căutările tematice și artistice ale dramaturgiei naționale se va putea vorbi, credem, numai având pe polițele bibliotecilor de masă o ediție antologică ce ar insera operele de vârf ale dramaturgiei ucrainene.

Într-o astfel de ediție, în compartimentul clasicilor ar trebui să figureze *Natalka din Poltava* de I. Kotlearevski, *Nazar Stodolea* de T. Șevcenko, *Un zaporojean de peste Dunăre* de S. Gulak-Artemovski, *Lâmerivna* de P. Mirnâi, *Logodnă la Goncearovka* de G. Kvitka-Osnoveanenko, *Fericirea furată* de I. Franko. Dramaturgia deceniilor 4-8 ale sec. XX ar putea s-o reprezinte vreo piesă a lui A. Korneiciuk, drama *Moara de almaz*, feeria *Marko în iad* și comedia filozofică *Maiștrii timpului* de remarcabilul I. Kocerga, *Urmașii și Fiica procurorului* de I. Ianovski, tragediile *Sub vulturul de aur* de I. Galan, *Faust și moartea* și *A fi ori a nu fi* de A. Levada, scrierile dramatice *Curcubeul* de M. Zarudnâi, *Cerbii albaștri* și *Îngerul sălbatic* de A. Kolomieț, *Cununa de lauri* de L. Dmiterko și alte opere reprezentative ale genului respectiv [9].

Printre realizările remarcabile ale dramaturgiei ucrainene din ultimii ani se includ și următoarele piese axate pe o problematică actuală: *Bordura* de M. Zarudnâi, *Hotarul liniștii* de P. Zahrebelnâi, *Întoarce-te în lăcașul tău* de I. Mușketik, *Zei pe porți* de V. Drozd și *Ploile* de L. Sinelinikov.

Sunt apreciate de publicul spectator și piesele unor dramaturgi tineri. Dintre acestea s-ar putea recomanda pentru tălmăcire *Cântec la clavecin* și *Întrebă cândva și ierburile* de Iar. Stelmah, *Catedra* și *Răscrucea* de V. Vrublevska, *Al treilea* de L. Horleț, *Un borcan de lapte condensat* de Iar. Vereșceak, *Apa din fântâna părintească* de V. Folvarocinâi, *Streinul* de L. Nikonenko După cum

vedem, literatura ucraineană, modernă și contemporană, ne oferă posibilități largi de selectare a operelor dramatice.

În încheiere vom constata: dacă prin mijlocirea teatrului, cultura noastră a întreținut relații strânse cu dramaturgia ucraineană, atunci prin intermediul cărții traduse contactul cu acest gen nu este satisfăcător. În atare situație, nu putem vorbi despre o receptare egală a genurilor principale ale literaturii ucrainene. Dar problema esențială constă în faptul că necesitatea activizării procesului de tălmăcire a celor mai reușite specimene e dictată și de cerințele interne ale contextului recipient, adică de acea rămânere în urmă a genului nostru dramatic loc în comparație cu celelalte două genuri principale – genul epic și cel liric.

Referințe bibliografice:

1. L. Cemortan, *Prietenul nostru - teatrul: Pagini din istoria teatrului academic moldovenesc de stat A.S. Pușki*, Chișinău, 1983.
2. I.-G. Șvitchi, *Un sfert de veac în luminile rampei: Pagini pentru o istorie a Teatrului moldovenesc muzical-dramatic "Vasile Alecsandri" din Bălți*, Chișinău, 1982; *Teatrul moldovenesc muzical-dramatic "Vasile Alecsandri" din Bălți*. Autor-alcătuitor Gh. Cincilei, Chișinău, 1982.
3. Mai detaliat vezi: L. Cemortan, *Din răbojul prieteniei: Momente din istoria relațiilor teatrale-literare // Nistru*, 1979, nr. 9.
4. Detaliat a se consulta materialele discuției plasate în numerele trei și patru ale revistei *Teatr* din 1979.
5. И. Друцэ, *Писатель у театрального подъезда // Современная драматургия*, 1983, nr. 2.
6. A se vedea în această privință: F. Levit, *Dramaturgia anului 1957 (Nistru, 1958, nr. 8, p. 125-137)*; stenograma discutării dramaturgiei moldovenești (*Nistru*, 1960, nr. 8, p. 123-132) care a avut loc în timpul Decadei literaturii moldovenești în Moscova, 1960; studiul monografic al lui H. Corbu *Dramaturgia sovietică moldovenească* (Chișinău, 1966) și al lui N. Bilețchi *Эпические и лирические элементы в молдавской советской драматургии* (Кишинев, 1972); materialele Seminarului republican al dramaturgilor organizat la Tiraspol în 1974, între 15 martie și 4 aprilie (săptămânalul *Cultura*, 6 aprilie 1974, p. 10).
7. N. Bilețchi, *Un gen dat uitării: Problema pieselor într-un act // Moldova Socialistă*, 12 iunie, 1968; Expozeul cuvântării la efectuarea totalurilor anului literar 1972 (*Cultura*, 24 martie, 1973, p. 9), articolul *Unele probleme ale dramaturgiei* (*Nistru*, 1973, nr. 8, p. 133-138); Piesa într-un act a fost și subiectul interviului *Promisiunile "micii" dramaturgii* oferit de Gh. Malarciuc

săptămânalului *Cultura* la finalizarea unui concurs – măsură de susținere a genului respectiv.

8. Cunoscutul savant filolog V. Coroban de asemenea demonstrează într-un articol (*Satira – gen oropsit*, în *Moldova Socialistă* din 13 ianuarie, 1972) starea nesatisfăcătoare a satirei, iar N. Bilețchi a evidențiat de mai multe ori fizionomia amorfă a comediei – consecință a nerespectării cerințelor de bază ale genului.
9. În particular, în acest sens a se vedea: monografiile lui И. Киселёв. *Конфликты и характеры: Вопросы развития украинской советской драматургии* (М.: СП., 1957). Idem. *Встречи с современником: Драматурги Украины* (М.: СП., 1979), Д. Вакуленко. *Сучасна українська драматургія. 1945-1972: Основі тенденції розвитку* (Київ, Наукова думка, 1976), articolul lui В. Бурбела. *Герой п'еси – молодий сучасник: Українська драматургія останніх років // Радянське літературознавство*, 1983, nr. 12, p. 15-23.

Tatiana Golban Mit și literatură: umanizarea personajului Electra în creația poezilor tragici ai antichității grecești

Studiul de față se axează pe latura artistică a materializării mitului sub formă de creație literară, ceea ce reprezintă una dintre modalitățile, poate cea mai importantă, de reprezentare verbală și non-verbală a *mythosului* originar, în cazul dat aparținând antichității grecești și, în particular, vizând mitul Electrei întrupat în piesele lui Eschil, Sofocle și Euripide.

Scopul nostru nu este definirea mitului clasic și nici crearea unei tipologii interpretative a acestuia, ci mai degrabă vom încerca să stabilim unele coordonate de exprimare în textele dramatice a unui episod relevant din ciclul tragic al Atrizilor – statutul și rolul Electrei în uciderea Clitemnestrei de către fiul ei Oreste – prin metode comparatiste de identificare a elementelor ce unesc și diferențiază, totodată, viziunile artistice și filosofice individuale ale lui Eschil, Sofocle și Euripide.

Printre aspectele definitorii ale totalității *mythosului* antic grecesc, tragicul reprezintă, poate, esența formativă a acestuia, iar reprezentarea tragicului mitic nu s-ar fi putut realiza mai relevant din punct de vedere estetic decât sub forma literară a tragediei ca specie a genului dramatic.

Printre multiplele ipostaze ale tragicului, constituite în cicluri mitice sub forma de *povestire sacră și reprezentativă pentru condiția umană individuală și civică prin relația pe care o deține cu divinitatea* (adică ceea ce am putea defini ca mit în concepția noastră), destinul familiei Atrizilor ocupă un loc aparte datorită unei varietăți remarcabile a tipologiei personajului și a deschiderii tematice.

În fine, printre destinele și evenimentele, ce țin de tragic, ale urmașilor lui Tantal, considerăm ca experiența de viață a Electrei merită o abordare aparte, dat fiind faptul că, în viziunea noastră, acest personaj tragic antic reprezintă unul dintre modelele cele mai relevante ale umanizării eroului mitic transformat în personaj literar complex.

Eschil, în trilogia *Orestia*, este primul care o include pe Electra în cadrul literar al unor relații textuale sub formă de piesă, deși aici purtătorul acțiunii este Oreste, Electra rămânând un personaj pasiv. Din contra, Sofocle și mai târziu Eschil deschid perspectiva situării Electrei în centrul desfășurării acțiunii, reprezentând-o ca elementul central și dinamic al tragediei, care, datorită sufletului ei vulcanic, devine conștiința activă și animatorul acțiunii.

Cu toate aluziile la credințele primitive și invocările dese ale divinității, *Electra* lui Sofocle este o tragedie aproape curat umană, în care caracterele eroilor și viziunea lor asupra existenței le decid, de fapt, acțiunea, reușita sau nenorocirea. Electra se caracterizează prin ură exagerată față de Clitemnestra și printr-o dorință arzătoare de răzbunare a tatălui, care, ne sugerează autorul, izvorăsc în primul rând din sentimentul datoriei și al dreptății ca elemente constituente ale unei personalități umane individuale și nu ca trăsături de tip tipar ale conceperii și creării eroului (personajului) tragic. Ar mai fi, bineînțeles, și credința religioasă elenă conform căreia cel ucis nu are liniște în lumea de dincolo până nu este răzbunat, dar ceea ce receptorul operei lui Sofocle înțelege cu adevărat este pietatea, iubirea și tandrețea feminină, porniri care, alături de ură și răzbunare, creează o personalitate a contrastelor, o trăire vibrantă ce se desfășoară la cea mai mare tensiune, trecând de la cea mai mare dramă a disperării la cea mai mare exaltare sufletească și bucurie.

În ultimă instanță, la Sofocle, elementul principal de reprezentare a personajului Electra îl constituie, ca de fapt în întreaga sa creație, laitmotivul suferinței; suferință prin care eroul se înalță deasupra condiției umane obișnuite, reprezentând – prin sacrificiul ce ține de suferință, ură și dorință de răzbunare, și acceptat în mod conștient – necesitatea restabilirii echilibrului tulburat al universului, chiar dacă se necesită comiterea hybrisului.

La Eschil, contrar concepției lui Sofocle, eroul tragic învață prin suferință, iar Euripide lărgeste aria reprezentării literare a concepției tragice a suferinței, dându-i noi dimensiuni în cadrul dezvoltării compartimentelor tematice.

În piesa *Electra* de Euripide, întâlnim personajul principal ca reprezentând același nucleu dinamic al dramei, același factor de legătură a acțiunii, marcat de o intensă suferință izvorâtă din faptul că s-a comis o nelegiuire împotriva tatălui

ei, nelegiuire care trebuie pedepsită pentru că s-au încălcat legile omeniei. Aici, însă, Electra lovește și ea în Clitemnestra alături de Oreste, factorul psihologic al urii găsindu-și materializarea în cruzimea acțiunii fizice a eroinei (perspectivă tematică inovatoare), după care ambii frați intră într-o stare sufletească îngrozitoare. Atât aceste inovații în desfășurarea acțiunii, cât și deznodământul fericit al piesei (Oreste este achitat de Areopag, iar Electra se căsătorește cu Pilade și pleacă în Focida), sau chiar și faptul că acțiunea se petrece departe de Argos, la țară, în fața casei modeste a unui muncitor de pământ, relevă că Euripide, deși nu a atins nivelul artistic al celor doi predecesori ai săi, scriind al treilea despre Electra, a dovedit, însă, un pronunțat spirit de observație în tratarea existenței umane în cadrul aspectelor sale cotidiene, reușind o regenerare a subiectului mitic prin exprimarea acestuia cu o libertate artistică surprinzătoare.

Meritul introducerii *mythosului* original al Electrei în teatru, adică în cadrul creației literare, îl deține, de fapt, Eschil, deși așa cum am precizat mai sus, personajul Electra din trilogia sa apare sumar și pasiv, parcă pierdut în impunătoarea expectativă eroică a *Orestiei*, expectativă ce amintește de poemele epice *Iliada* și *Odiseea*. Datorită subtilității, profunzimii și nu în ultimul rând datorită erudiției lui Eschil, acesta a reușit, însă, să pășească într-o nouă dimensiune a culturii și artei, ce marchează cadrul tranziției de la eroul epic la cel tragic. Sub aspect mai amplu, ne-am putea referi la o tranziție de tipul erou mitic – erou epic – erou tragic – personaj literar. Eroul tragic, în special, trebuie să îmbine toate calitățile fizice și morale ale modelului anterior, dar și să aducă aspecte noi, în special curajul de a îndura vina moștenită (vezi mitul și descendența Atrizilor), precum și capacitatea de a suferi.

Credem că alături de suferință ca element specific uman, cea mai importantă calitate ce umanizează eroul tragic al lui Eschil este simțul acut al responsabilității combinat cu pietatea în fața zeilor. Oreste, însă, eroul principal al trilogiei, în momentul hotărâtor al misiunii sale – asasinarea propriei mame drept răzbunare pentru moartea tatălui – afișează slăbiciune, nehotărâre și îndoială. Acest aspect – deși reprezintă o altă dovadă a umanizării mitului pe cale artistică – este opus caracterului Electrei, care exprimă dârzenie, mândrie și hotărâre de a duce misiunea până la capăt.

Ne întrebăm dacă nu este oare aceasta explicația faptului că Sofocle și apoi Euripide se axează totalmente pe o *eroină* (Electra) și nu pe un *erou* (Oreste), așa cum vor face mult mai târziu Giraudoux și O'Neill.

Ambii poeți tragici ai antichității elene și-au intitulat operele *Electra*, concentrând acțiunea în jurul personajului mitic Electra, devenită eroină tragică care, chiar dacă oscilează între emoții extreme opuse, nu lasă niciodată loc ezitării.

Credem că tocmai acest spirit plin de hotărâre de a acționa o diferențiază pe Electra de fratele său Oreste, așa cum la nivel de creație dramatică Sofocle și Euripide se hotărăsc să se diferențieze, în ceea ce privește specificul tratării tematice a mitului Electrei, de Eschil.

Observăm, astfel, în tragedia greacă antică, nu doar o preocupare față de mitul Electrei exprimat în textul dramatic și în reprezentarea scenica a acestuia, ci și o încercare de tipologizare a acestui personaj prin conferirea de trăsături și repercusiuni tematice multiple conform sensibilității artistice specifice fiecărui dintre cei trei autori. Credem că acest aspect al literaturii antice, deși pare adus în discuție de numeroși istoricieni și comparatiști ai literaturii, merită o abordare metodologică mai atentă în cadrul unui studiu mai amplu.

Mai mult, importanța a ceea ce am putea numi *literarizarea personajului mitologic* prin umanizarea acestuia în cadrul textului literar, în cazul nostru a personajului Electra, este dovedită și de continuitatea literară a reprezentării centrale a acestui personaj în creațiile unor autori aparținând unor spații, perioade și curente literare diferite – ca să amintim doar viziunea anti-puritană și psihanalitică la O'Neill (*Mourning Becomes Electra*), sau modelul existențialist la Sartre (*Les Mouches*) – ceea ce ar constitui, iarăși, problematica unui studiu aparte mai amplu.

Referințe bibliografice:

1. A. Ciorănescu, *Principii de literatură comparată*, București, 1997.
2. A. Marino, *Comparatism și teoria literaturii*, Iași, 1998.
3. D.-H. Pageaux, *Literatura generală și comparată*, Iași, 2000.
4. V. Pandolfi, *Istoria literaturii universale*, București, 1972.
5. R. Surdulescu, *Critica mitic-arhetipală*, București, 1997.

Ioana-Paula Armasar Urmuz și Flaubert

Controversele receptării. Cu un destin ciudat în istoria literaturii române, prețuit de scriitori și „evitat” de criticii profesioniști (controversa receptării fiind în acest punct convergentă cu cea a lui Flaubert), Urmuz intră în mit, date fiind și slabele informații cu privire la biografia sa. Îi revine păcatul estetic de a fi scris prea puțin, păcat echivalat cu cel al sinuciderii, dacă urmăm sensul strict al „legilor” vieții. „O dată cu grefierul Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, și-a luat viața, într-o noapte de toamnă a anului 1923, și acela care ar fi putut să devină marele Urmuz...” [1, p. 85].

Considerația grupurilor moderniste, partizane ale „antiliteraturii”, de la începutul deceniului al treilea al secolului trecut, se datorează faptului că vedeau în Urmuz un precursor, un „poet damnat” al veacului, un revoltat de geniu.

Critica literară l-a receptat și acceptat cu întârziere și rezerve academice. Eugen Lovinescu îl ignorase, George Călinescu îi acordă câteva pagini în *Principii de estetică* (1939) surprinzând latura sa parodică, Vladimir Streinu îl introduce în sumarul antologiei sale *Literatura română contemporană* (1943), iar Tudor Vianu îi discută prozele într-un articol din *Figuri și forme literare* (1946) sub titlul *Locuri comune, sinonime și echivocuri*.

Clișeul. Născut la trei ani după moartea lui Flaubert, Urmuz se integrează familiei de sceptici și deziluzionați a autorului *Doamnei Bovary* care scrisese că

„nimeni, niciodată nu-și poate exprima exact cum trebuie nici cerințele, nici concepțiile, nici durerile, și pentru că graiul omenesc e o căldărușă spartă, în care batem mereu niște melodii bune să facă urșii să joace, atunci când noi am vrea să înduioșăm stelele” [2, p. 196].

Conștientizarea sau cel puțin senzația acută a unei astfel de crize a limbajului paralizează stilul și formația literară a lui Urmuz, într-o poetică a parodiei și a pastișei caricaturale. Proza lumii moderne, imaginea ei discursivă este aici o expansiune totală a flaubertianului *Dicționar de idei primite de-a gata*.

Făcând legătura între planul practicii negative generate de conștiința acută a convenției literare, și planul reflecției „metafizice”, autorul *Paginilor bizare* se dovedește conștient că literatura, „compusă din...”, nu mai este aptă să exprime „încâlceala” și „contradicția”, definatorii ființei umane. Persiflând automatismele limbii, exagerând din ele ceea ce e grotesc, potențându-le conținutul latent, Urmuz ajunge, pe calea sa, la problema incomunicabilității și alienării.

Cronologic vorbind, scriitorul român este unul dintre cei dintâi scriitori europeni care aduc în față fenomenul alienării prin limbaj, văzut ca o fatalitate pe coordonate comice, dar străbătută de fior existențial. Tragicul nu mai este tratat tradiționalist, ci prin parodiarea acestui stil și cu conștiința dureroasă a impasului absolut: „*comical este refuzul mecanicizat și convenționalizat al mecanicului și convenționalului*” [1, p. 73]. Râsul lui Urmuz, a cărui sursă de creație comică este alienarea prin limbaj, este un râs crispat, halucinat, sporind sentimentul de compresiune interioară.

În punctul inițial al direcției folosirii în sens satiric clișeele lingvistice (forme golite de orice conținut viu de gândire), ca simulacre ale comunicării, îl găsim pe Gustave Flaubert, analizatorul profund al fenomenului prostiei, care știm că și-a alcătuit, pentru uzul propriu, azi faimosul *Dictionnaire des idées reçues*. Cele aproape 1000 de articole includ „idei primite”, banalități pe care le formulează omul incapabil (momentan sau structural) de „proces” intelectuale.

Am semnalat în altă parte deja puternicul efect satiric pe care-l are această acumulare de stereotipii și automatisme la Flaubert și, la noi, la Caragiale, și vedem că lumea prozei urmuziene, unde discursul individual este substituit implacabil de un discurs al clișeului publicistic, al „ideilor de-a gata” citate în forme caricaturale, este adesea o radicalizare a lumii schițelor lui Caragiale. Este - după cum consideră Adrian Lăcătuș în monografia sa, *Urmuz* - prima asumare în literatura română a scepticismului flaubertian față de libertatea spirituală în modernitate.

Matei Călinescu (în *Urmuz și comicalul absurdului*, eseu din volumul citat mai sus) a atras atenția asupra tehnicii lui Urmuz generatoare de comic absurd, a umorului negru, a exploatării automatismelor limbii în sensul grotescului, constatate în literatura noastră doar sporadic înainte de el, al cărui obiect inițial este limba osificată de clișee, exprimând locuri comune. Urmuz exploatează fără încetare dictatura stereotipiilor vorbirii și inerția automatismelor expresiei. În

spatele folosirii lor se află o conștiință ale cărei intenții, stări și preocupări trebuie să ne intereseze, căci ea ajunge pe cale proprie la problema imposibilității de a comunica. Și voit sau nu, Urmuz este, cronologic vorbind, unul dintre primii scriitori, de la noi și de aiurea, care pun în lumină acest fenomen.

El folosește clișeele în cascadă, fără legătură unul cu altul, sugerând absurdul.

Astfel, vidul este total și banalul intră sub semnul delirului, delir riguros și solemn la Urmuz. Clișeele sunt introduse în contexte aberante în care-și relevă propria esență aberantă („cripta învechită și roasă de vremuri”, „fără să obțină nici un rezultat”, „gest timid, dar plin de caritate creștină”, „emoționat până la lacrimi”, „o puse la păstrare în loc sigur”), iar efectul comic este obținut prin folosirea acestor forme de limbaj într-un sens paralogic, confuzia cu zoologicul și alte regnuri fiind permanentă.

Alienarea este tema urmuziană (lunecarea din uman în alte forme ale vieții, organice sau chiar anorganice), iar începutul procesului de dezumanizare îl constituie „tragedia limbajului” care capătă funcția magică de a transforma numitul în real, în obiectul însuși care a fost numit (ideea corespondenței necesare între nume – de persoane – și realitatea fizică este formulată de Urmuz într-o notă explicativă la *Algazy & Grummer*).

Nicolae Manolescu (*Arca lui Noe*) amintește că Tudor Vianu în *Figuri și forme literare* a remarcat umorul care provine la Urmuz din persiflarea clișeelelor limbii și din specularea echivocului unor cuvinte. Toate bucățile lui Urmuz oferă exemple clare în această privință. El nu folosește pur și simplu clișeul, ci schimbându-i intenționat contextul uzual, atrage deodată atenția asupra lui. Ismail, sechestrat în borcan - ni se spune - de iubirea părintească, este apărat în felul acesta de „corupția moravurilor noastre electorale”. Expresia tip pentru o altă categorie de fapte produce aici un anumit șoc verbal. Sau, adaugă autorul, Ismail, care iese periodic din borcanul său spre a participa la diferite serbări populare, speră „să contribuie la rezolvarea chestiunii muncitorești”. Clișeul e cu atât mai absurd cu cât contextul e mai străin. Tudor Vianu numește aceasta „persiflare a fixismelor din limbă”, iar Nicolae Manolescu vede aici ceva mai mult: o recondiționare a lor, o repunere în funcțiune în scopul de a servi la obținerea unei expresivități noi.

Putem urmări această nouă funcționalitate a clișeelelor și în exprimările tip din primele fraze ale prozei *Ismail și Turnavitu*, aparținând stilului științific al limbii. Frazele par să fie extrase dintr-un tratat savant. Din contradicția stilului științific cu obiectul său literar rezultă acest efect curios specific urmuzian. Întrebuințarea voit inadecvată a registrelor limbii face de pildă ca stilul juridic și stilul administrativ să apară într-o circumstanță familială, cum este aceea din *Pâlnia și Stamate*. Într-un stil de enciclopedie botanică naratorul prezintă în fond un personaj de roman, pe care ne-am deprins să-l considerăm un om viu, în carne și oase, dar Ismail este privit dintr-un unghi atât de insolit încât optica tradițională asupra personajului literar (și a omului) pare radical modificată. Și

prezentarea lui Turnavitu constă din lipirea planului propriu cu cel figurat al exprimării. Cele două biografii merg împreună, fără ca a doua s-o figureze metaforic pe prima, dar sudate perfect în destinul unui om-ventilator [3, p.14,15)

Nicolae Manolescu consideră că în materie de invenții de limbaj, există două feluri de „progres”: când invenția rămâne în cadrul regulii jocului și când ea schimbă însăși regula, și-l numește pe cel dintâi *jeu de langage*, iar pe cel de-al doilea *coup de langage (luare în derâdere)*, pentru a sugera caracterul oarecum gratuit și amuzant al unuia, față de caracterul batjocoritor al celuilalt. „*Deși receptate multă vreme ca jocuri ingenioase și hazlii, invențiile lui Urmuz schimbă însăși regula jocului, adoptând un mod de expunere ce pare, la prima vedere, incompatibil cu obiectul expus, el a făcut-o pentru că omul însuși a încetat să i se mai înfățișeze, precum prozatorilor realiști, din epoca doricului sau a ionicului, drept natural și congruent sub raportul comportării externe sau interne, produs organic al unei biologii complexe, pe scurt, ca o ființă înzestrată cu un set de însușiri în parte proprii, în parte caracteristice pentru întreaga specie*” [3, p. 16].

Personajele. Reprezentarea noastră, transmisă de Renaștere, reprezentare asupra noi-înșine ca microcosm, se îngustează prin descoperirea omului mecanic de către Flaubert, la noi de către Caragiale și Urmuz. Bouvard și Pécuchet sunt copiiști, ființe cu existență mecanică, și copiiști redevin după scurta lor dereglare caricaturală în științe, arte și sentiment. De la ei și până la „eroii mecanomorfi” (Radu Petrescu) ai lui Urmuz nu a mai fost decât un pas.

Personajele urmuziene se dovedesc adeseori „mutanți” de neconceput (de exemplu Ismail este în același timp: un om, o plantă, un produs, o legumă, un obiect).

Sașa Pană a găsit printre manuscrise o notă răzleață unde Urmuz afirma că: „*Personalitatea nu e rezultatul vreunor virtuți ascunse sufletești. S-ar părea că e mai mult gradul de concentrare diferit și de densitate pe care fluxul vital universal, împrăștiat la întâmplare, l-a căpătat oprindu-se în fiecare dintre indivizi*”. Și se dovedește [3, p. 17] că omul urmuzian este în adevăr, nu doar ca ființă morală, ci și în structura lui ontologică, rodul hazardului combinării și concentrării particulelor cosmice universale.

Unul din „fenomenele” cele mai evidente ale universului făpturilor urmuziene este apariția acestora în cupluri. Ismail și Turnavitu, Cotadi și Dragomir, Algazy și Grummer sunt asemenea perechi al căror nume alăturate amintesc firmele vechi ale magazinelor pe care erau scrise numele proprietarilor asociați. Există între membrii cuplului o prietenie, o complicitate și o meschinărie imbecilă, care amintește de cuplul de stupizi mic-burghezi al lui Flaubert, Bouvard și Pécuchet. La Urmuz, membrii cuplului sunt mai puțin naivi și au mai multă malignitate: sunt complici în farse, sunt tiranici și manifestă sadism în acțiune.

Utilizând (voit sau nu!) această schemă clasică a cuplului flaubertian, Urmuz pune problema comunicării și a relațiilor umane, relații care ar fi

reductibile, sub masca raportului de prietenie, la diferite forme de supunere și de agresiune, simbolizate prin devorarea reciprocă a celor doi eroi din *Algazy & Grummer*.

Făcând o corelație în sens invers, pornind de la concluzia că „*Bouvard și Pécuchet* e o carte foarte urmuziană!” [3, p. 33], Nicolae Manolescu ne va face demonstrația că cuplul cu gesturi simetrice format din cei doi „bonshommes”, unul mare, altul mic, nu ne evocă doar filmele cu Stan și Bran, dar și pe Algazy și Grummer, Cotadi și Dragomir, reciproca fiind, matematic vorbind, oricând adevărată: „*Quand ils furent arrivés au milieu du boulevard, ils s’assirent, à la même minute, sur le même banc. Pour s’essuyer le front, ils retirèrent leurs coiffures, que chacun posa près de soi, et le petit homme aperçut, écrit dans le chapeau de son voisin : Bouvard; pendant que celui-ci distinguait aisément dans la casquette du particulier en redingote le mot : Pécuchet*”.

După eșecurile în planurile ambițioase, revin spășiți la vechea lor meserie de copiiști. Romanul lui Flaubert care-și lasă personajele cam în acest punct ar fi trebuit să continue cu ceea ce omuleții copiază, și anume cu un uriaș „sottisier”. Că ideea i se păruse nebunească însuși autorului o vedem din confesiunea către Turgheniev: „*Quelle peur j’éprouve! Quelles transes! Il me semble que je vais m’embarquer pour un très grand voyage, vers des régions inconnues et que je n’en reviendrais pas*” („*Ce frică mi-e! Ce transe! Mi se pare că o să mă îmbarc pentru o călătorie foarte lungă, spre regiuni necunoscute și de unde n-o să mă întorc*”). Manolescu vede în aceste rânduri presimțirea marii călătorii a romanului secolului al XX-lea, în locuri necunoscute realiștilor, contemporanii lui Flaubert. Tot el avansează ideea că între frazele din „sottisier” ar fi putut foarte probabil să se afle una asemănătoare cu aceea ironizată de Valéry: „*Marchiza ieși să se plimbe la ora 5*”. Bouvard și Pécuchet ar fi urmat să copieze „*spécimens de tous les styles*” și încă „*sur un grand registre de commerce*” (din care trebuie să fi avut și Algazy sau Dragomir unul): cum să fi lipsit tocmai stilul romanesc? Ultima frază a romanului ni i-ar fi înfățișat pe eroi într-o postură semnificativă, aplecați pe pupitru, scriind: „*Finir par la vue des deux bonshommes penchés sur leur pupitre et écrire*”.

Urmând teoria vârstelor romanului, Manolescu consideră că „Bouvard și Pécuchet sunt însuși romanul corintic aplecat asupra modelelor sale și copiindu-le”. Prin extindere, putem încadra proza urmuziană în același tip de roman, gest susținut de cuplurile sale de personaje.

Termenul „corintic” propus pentru a treia vârstă a romanului, după doric și ionic, este caracterizat de împărțirea scriitorilor între utopia unui umanism regăsit și cruzimea lipsei de speranță. Astfel se explică antipsihologismul acestei literaturi, dispariția eroului, adică a individului cu biografie specială, generalitatea alegorică, satira expresionistă, simbolul și mitul. Romanul de acest tip este unul al ingenuității pierdute. Nu mai este vorba de sublimul primei creații, ci de o succesiune creatoare. Titlul cărții lui Nicolae Manolescu se dovedește, în final, a fi metafora romanului din ce-a de-a treia sa fază, ce

devine o arcă a lui Noe, umplută de ființe mizerabile care sunt salvate de la potop: romanul corintic e o lume de supraviețuitori.

„Urmuz grefier! – exclamă sora, fidelă amintirii lui - ... două noțiuni care nu se împacă. Scria, scria copiind dosare. Noaptea târziu, schița printre ele, portative cu chei muzicale”. Muzica fiind la autorul lui Fuchs (*Fuchsiada*) o pasiune binecunoscută, sora lui greșea totuși socotind că operația copierii îl oprea pe Urmuz de la crearea unor opere muzicale. Adevăratul revers al îndeletnicirii de a copia nu era, la grefierul de la Casație, muzica, ci literatura, în sensul flaubertian. Grefierul n-a dat nici o atenție conținutului dosarelor (doar rezizarea sinuciderii a fost singurul „folos”), dar a fost definitiv câștigat de limbajul lor.

Proza lui Urmuz, o treabă de copist – Nicolae Manolescu exploatează acest element biografic al lui Urmuz, ajutor de grefier - face din autorul său unul sublim, și care are în vedere însăși literatura. „Urmuz e un Bouvard și un Pécuchet care a renunțat la toate proiectele practice, și-a cumpărat un pupitru, hârtie, tocuri, cerneală, și se așterne pe copiat: *“Ainsi tout leur a craqué dans les mains. Ils n’ont plus aucun intérêt dans la vie. Bonne idée nourrie en secret (...): copier. (...) Ils s’y mettent”* [3, p. 35].

Rezultatele *compunerii* literaturii prin descompunere și recompunere, reduse cantitativ sub imperiul inhibiției generate de suverana conștiință critică, fac din Urmuz, acest scriitor cu operă minimă și carieră postumă maximă, un scriitor flaubertian, un continuator, volens-nolens, într-un spațiu literar ce depășește frontierele românești.

Burghezia. Flaubert se referea la burghez, în oroarea lui binecunoscută, la „burghezul ca abis”. Personajele urmuziene sunt tot atât de abisale ca și Bouvard și Pécuchet.

Metoda abstracționistă a lui Urmuz face evident absurdul din viață, nu-l inventează, și îl face evident cu o eficacitate de care, probabil, metoda realistă nu s-ar dovedi în stare. În detaliu, totul e absurd, în ansamblu, coerența e perfectă.

La Urmuz, burghezia apare deodată în negativitatea ei: irațională, incongruentă și grotescă. Individualitatea s-a atrofiat. A rămas mecanismul implacabil al supraindividualității. Ființele nu și-au pierdut doar interioritatea, (sunt marionete automate și, totodată, manevrabile), ci și omenescul [3, p. 23].

Societatea burgheză arătată de Urmuz este lipsită de orice transcendență morală, este o altă față a lumii Hortensiei Papadat-Bengescu (ambii zugrăvesc burghezia națională, deși pleacă de la viziuni social-estetice diferite). Ea, societatea burgheză, seamănă cu o împărțire de obiecte agresive în care totul este reificat, de la eros la crimă și de la negustorie la politică. Burghezia Hortensiei Papadat-Bengescu e o clasă bolnavă, epuizată, dar privită, totuși, în pozitivitatea ei. Lumea urmuziană este paralelă cu cea bengesciană, dacă nu chiar altă față a aceleiași lumi. Meserii serioase, transformate în capcană, exhibiție și spectacol: formă reconstruită a publicității comerciale. Negustorii își agresează clienții, îi captează la propriu. Relația capitalistă fiind una de agresiune în vederea

profitului, Urmuz o înfățișează ca o agresiune directă și fizică (în *Algazy și Grummer*).

Concepție și stil. Toată avangarda pare a fi stăpânită de tendința de a înlocui – ca subiect al operelor de artă – realitatea dată, cu pura ei posibilitate. Neîncrezător în valorile tradiționale și în conceptul de literatură (de reflectare placidă a realului) Urmuz își formulează protestul exploatând echivocul expresiei de „hrană spirituală” la finalul deja amintitului *Algazy & Grummer*, unde personajele se devorează unul pe altul („... *Înfomețați și nefiind în stare să găsească prin întuneric hrana ideală de care amândoi aveau atâta nevoie, reluă atunci lupta cu puteri îndoite și, sub pretext că se gustă numai pentru a se complecta și cunoaște mai bine, începură să se muște cu furie mereu crescândă, până ce, consumându-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os ...*”). Această metaforă a cuprinderii, a autotransformării și metamorfozării am întâlnit-o la Flaubert într-o confesiune, care exprima prin acest act supremul grad de apartenență și asumare.

Despre acribia lui Urmuz, Arghezi povestise într-un *Medalion* cum acesta telegrafia la tipografie schimbări de virgule și cum corupea pe lucrători să modifice și șpalturi. Cât despre manuscrise, în marea lor majoritate, scrise pe file de caiete de școală, Sașa Pană, recuperatorul lor, vorbea despre un lădoi de circa un metru cub, în interiorul căruia constatase că se află doar cunoscutele șapte schițe, și unde exista numai una inedită, *Fuchsiada*, de cea mai mare întindere. Dar fiecare din aceste schițe fuseseră corectate și transcrise, și din nou recorectate și retranscrise, de opt, de zece și unele de mai multe ori.

O dată cu Urmuz, romanul, ca specie literară, romanul românesc va deveni laboratorul celei mai ciudate experiențe din întreaga lui istorie: rescrierea literaturii existente. Întâiul, la noi, Urmuz a presimțit noutatea sursei flaubertiene a genului. Concentrat, redus la esență, nu este doar personajul urmuzian, ci însuși romanul său. Acesta este al doilea nivel la care funcționează regula literalității. Spre exemplificare, conținutul romanului „în patru părți” *Pâlnia și Stamate*: descrierea locului acțiunii, prezentarea personajelor, acțiunea propriu-zisă, deznodământul. „Forma clasică de roman este respectată cu sfințenie, dar goliță de vechiul conținut, în sensul că rigidei caroserii, cu părțile ei componente de totdeauna, nu-i mai corespund o acțiune coerentă și nici personaje logic motivate, ca în romanul realist” [3, p.28].

Ceea ce remarcam înainte la nivelul lingvistic putem observa și la nivelul compoziției romanului : romanul e ca o frază sintactic corectă și familiară, dar al cărui sens este absurd. *Pâlnia și Stamate* este, raportat la romanul realist parodiat, „ca un automobil arhaic scos la o cursă contemporană, a cărui caroserie amuzant de demodată ascunde un motor modern” [3, p.29]. *Fuchsiada* este un alt exemplu de roman parodie, unde raportarea nu se mai face la mecanismele prozei realiste, ci la mecanismul textual. În locul logicii viului (al evenimentelor sau psihologiei), *Fuchsiada* este construită integral pe o logică a limbajului. Din mărturisirile surorii autorului, rezultă că acestuia îi plăcea să se inspire din

sonoritatea unor cuvinte, din numele de persoană citite pe firme, din conversația de societate *à batons rompus*, din exprimările șablon, etc. Clișeele auzite ca și cele literare, reprezintă mina nesecată a acestei inspirații. Dar clișeul nu poate fi decât repetat întocmai și copiat!

Sensul copierii de la Flaubert ne îndrumă spre înțelegerea modernă a literaturii ca o uriașă tautologie: nemaicopiind viața (treaba realiștilor!) literatura se copiază pe sine. Astfel, literarul se identifică cu literalul.

Referințe bibliografice:

1. M. Calinescu, *Eseuri critice*, București, 1967.
2. G. Flaubert, *Doamna Bovary*, București, 1976.
3. N. Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol.III., București, 1983.

Tatiana Ciocoi Cel mai iubit dintre brazilieni

Paulo Coelho, pe numele lui adevărat Paulo Coelho, căci pseudonimele literare și-au pierdut actualitatea în timpurile noastre de transparență și democrație, s-a născut în 1947 în Brazilia, la Rio de Janeiro, unul dintre cele mai frumoase porturi naturale din lume, situat pe coasta de S-E a Oceanului Atlantic și descoperit în 1502 de un conchistador portughez pe nume Goncalo Coelho. Viața scriitorului, devorată de diverse ispite (abandonează studiul dreptului pentru a colinda lumea, devine compozitor de muzică populară și ziarist specializat în muzica braziliană, colaborează cu *Poligram* și *CBS* până în 1980, apoi își reia voiajurile inițiatice), găsește un calm relativ în irezistibila magie a orașelor din Sudul Franței, unde se stabilește pe o perioadă de patru luni în fiecare an, dimpreună cu soția sa (a patra la număr), pictorița Christina Oiticica. Constatările acestea ar fi însă lipsite de relevanță dacă între proiecția destinală a scriitorului și creația lui artistică nu ar exista o legătură strânsă și dacă Paulo Coelho nu ar fi, la momentul de față, cel mai bine vândut autor din toate timpurile. Ideologia literaturii a cedat sub presiunea politicii marketingului, succesul sau insuccesul autorului de bestseller-uri fiind un construct al atotputernicelor mijloace media care se ocupă nu numai de profitul operei de artă, ci și de modelarea imaginii autorului-VIP. Consumatorul de literatură are dreptul , vrea și trebuie să cunoască picanteriile vieții private a idolului său și această așa-zisă post-politică a liberalismului e dublu orientată: spre spirit și capital în același timp.

Opera lui Paulo Coelho a înregistrat o reușită internațională fără precedent, fiind tradusă în 55 de limbi și vândută, cu un tiraj de 43 de milioane de exemplare, în 140 de țări ale lumii. Primul său roman, *Pelerinul din Compostela*, publicat în Brazilia în 1987, reflectă experiența autorului din timpul parcurgerii, pe jos, a faimoasei Rute de Santiago, itinerarul vechilor pelerini ai Sfântului Iacob din Compostela, întins pe o distanță de 830 de kilometri. Cel de al doilea

roman, *Alchimistul*, publicat în Franța în 1994, îi aduce lui Paulo Coelho faima și notorietatea mondială, beneficiind de o critică de întâmpinare în exclusivitate favorabilă. Pentru ansamblul operelor literare care au urmat (*Sur le bord de la riviere Piedra, je me suis assise et j'ai pleure* (1995); *La Cinquieme Montagne* (1998); *Manuel du guerrier de la lumiere* (1998); *Veronika decide de mourir* (2000); *Le Demon et mademoiselle Prym* (2001)), Paulo Coelho a fost apreciat cu numeroase distincții literare, printre care Marele Premiu al cititoarelor revistei *Elle* în 1995 și premiul „Grinzane Cavour“ în 1996. Ultimul său roman, *Onze minutes* (Paris, 2003), a devenit un soi de carte de căpătâi a fiecărui intelectual ce și-a mai păstrat încă respectul de sine în aceste timpuri de dezumanizare și globalizare a culturii. Îmi vine în memorie un imens articol publicat în *LG* din noiembrie 2002, în care autorul (fără a bănuși că îmi va folosi vreodată, nu i-am reținut numele, de aceea, voi cita liber) avertiza cititorul rus că astăzi, a spune că nu l-ai citit pe Paulo Coelho, este echivalent cu a afirma, ostentativ, atunci când soliciți un post de lucru, că nu cunoști computerul și nu vorbești engleza.

Ori de câte ori am de a face cu un autor în vogă, un ușor amestec de curiozitate și suspiciune mă determină să descopăr pârgurile, mecanismele ascunse ale succesului său imediat și atotcuprinzător, căci dincolo de globalizare, pentru care nu contează nici limba, nici ideologia și nici rasa, ci doar locul de expansiune a capitalului, gusturile literare ale triburilor noastre urbane, spre onoarea lor fie spus, nu depind întru totul de imperiul banului. Nu poți să-l determini pe omul zilelor noastre să citească, în masă, *Amadis din Gaula*, atribuit lui Vasco de Lobeira, oricâtă publicitate i s-ar face. Pentru a fi citit, un roman scris la începutul mileniului al III-lea, trebuie să poată concura cu facilitatea informării oferită de mijloacele mass-mediei, cu plăcerea și spectaculozitatea jocurilor interactive computerizate, cu tornada producțiilor cinematografice hollywoodiene și, nu în ultimul rând, trebuie să răspundă interogațiilor eului masacrat de incertitudini, trecut prin infernul cunoașterii și al autocunoașterii, căci după Freud, pre-freudian nu mai poate fi nimeni.

Toate romanele lui Paulo Coelho sunt mai mult sau mai puțin fidele acestor criterii impuse de un lector imediatist și corupt: texte scurte și accesibile, de o seducătoare virtuozitate verbală, caracterizate prin revenirea în forță a povestirii, prin dorința de a reintroduce istoria și Istoria, prin nostalgia fabulelor moralizatoare extrase din biografia altuia, celebru sau anonim, prin regăsirea plăcerii ficțiunii care suscită în cititor un soi de voluptate estetică, o stare de spirit pentru care curiozitatea, plăcerea și utilitatea lecturii constituie o normă. Proiectate pentru o „societate hedonistă,“ cum apreciază, mai nou, sociologii occidentali mentalitatea țărilor puternic industrializate, narațiunile lui Coelho provoacă o satisfacție aproape nirvanică a lecturii. Secolul al XX-lea a produs puține scrieri de acest fel: frumoase până la lacrimi, benefice, terapeutice și binefăcătoare, ele întrețin dorința cititorului de a nu spulbera vraja lecturii, de a rămâne pentru cât mai multă vreme în această cocainizată anestezie a subconștientului, devorat de complexul propriei bunăstări situate în centrul

mizeriei generale a lumii. Un clasic al genului ar fi Antoine de Saint-Exupery, poate de ceea, râurile subterane ale textualismului romanelor lui Coelho conduc anume spre poveștile umaniste ale scriitorului francez. Strălucit scrise, romanele lui Coelho sunt, bineînțeles, postmoderniste, pentru că astăzi nici măcar un spot publicitar la un nou fel de biscuiți nu poate fi altfel decât postmodernist, dar și pentru că topoii curentului nu-i sunt străini naratorului brazilian, chiar dacă intertextualitatea sa este mai mult autointertextualitate, autocitare și autopastișă.

Totuși, secretul “prizei la public” a romanelor naratorului brazilian are motivații infinite mai profunde, coborând în substraturile obscure ale imaginarului nostru colectiv. Multiplele canale culturale care irigă societatea contemporană sunt otrăvite de conștiința dezalterării și a morții: literatura a murit, arta în totalitatea ei a murit, Dumnezeu a murit sau poate nici nu s-a născut vreodată, El este orb, surd și răutăcios, El nu se obosește să-și aplece urechea la suferințele oamenilor, Dumnezeu este una cu Diavolul, nu au existat niciodată nici vise, nici visuri, nici speranțe și nici mântuire. Viața este aici și acum, viața este “începutul morții,” cum ne învăța Sartre, moartea este singura experiență reală, personală și sigură, de aceea, scopul artei este de a le reaminti oamenilor că ei sunt niște jalnice ființe perisabile. Nenumăratele injustiții săvârșite, de-a lungul secolelor, sub stindardele creștinismului rasist, patriarhal și sexist, percutază în reacția de nesuferință a categoriilor sociale persecutate, provocând un val de reabilitare a marginalizaților ordinari, handicapați, negri, evrei sau femei. Azi nu mai poți scrie un roman, da un interviu, nu mai poți trimite un simplu mesaj electronic sau flecări la o țigară și o cană de cafea, fără a ține cont de normele corectitudinii politice (PC, “political correctness”, în varianta originală, americană). Învinuirea de antisemitism a căpătat proporțiile “vânătoarei de vrăjitoare” ce a făcut ravagii în Europa veacurilor trecute. Să ne amintim numai de cazul “Martin Walzer,” scriitor german de mare prestigiu, care a fost “linșat” public în vara anului 2002 pentru simplul fapt că aluziile noului său roman, *Moartea criticului*, trimiteau spre figura celebrului estetician și profesor de literatură, Marcel Reich-Ranitzskij, un evreu de origine poloneză, copilăria căruia a trecut în Auschwitz-ul nazist. Alții și-ar dori, cu dragă inimă, să fie și ei negri, un preț rezonabil pentru “cumpărarea indulgențelor,” iar numărul bărbaților travestiți în femei, dornici de a naște, de a educa copii și a încerca pe propria piele efectele mitului libidinos al dragostei masculine, crește cu fiecare an.

Nimic din toate acestea nu există în romanele lui Coelho. Amestec de ficțiune și filozofie, ele se configurează în niște fabule speculative și mitologice cu o finalitate orientată spre exorcizarea demonului suspiciunii, al disperării și al morții. Construite, în mare măsură, după formula narațiunii-parabolă, ele răspund manierei colective specifice de a da sens vieții, de a produce speranță, de a inventa o lume mai bună. “Complexul lui Sisif” se consumă, în mod neașteptat, pozitiv, iar vastul imaginar ludic legat de simbolul crucificării încetează să mai exerseze acel efect terifiant ce a redus la inutilitate semnificația oricărui sacrificiu. Cu fiecare roman al său, Paulo Coelho sporește, în sufletul

milioanelor săi de cititori, încrederea în forța destinului și a visului, invitându-i să-și asculte bătaile inimii și să-și trăiască “Legenda Personală” pentru a descoperi sensul existenței. “Legenda Personală,” - ne explică bătrânul rege nomad din *Alchimistul*, - “este ceea ce tu ți-ai dorit dintotdeauna să faci. Fiecare dintre noi, în prima tinerețe, știe care este Legenda sa Personală. ... cu toate acestea, pe măsură ce timpul se scurge, o forță misterioasă încearcă să ne demonstreze că realizarea Legendei Personale este imposibilă. ... există un mare adevăr în această lume: oricine ai fi și orice ai face, dacă îți dorești ceva cu adevărat, dorința ta ia naștere în Sufletul Universului. Ea este misiunea ta pe acest Pământ. ... iar atunci când îți dorești ceva cu adevărat, întreg Universul conspiră pentru a-ți permite să-ți realizezi dorința” [1, p. 36-37].

Astfel, *Alchimistul* este o fascinantă poveste filozofică ce aduce pe prin plan istoria lui Santiago, un tânăr cioban din Andaluzia căruia îi apare în vis o comoară ascunsă în nisipurile Egiptului, la poalele nu se știe cărei piramide. Pentru a-și realiza visul, tânărul cioban se vede nevoit să-și vândă șase oi și să pornească la drum având în buzunar un bilet de vapor și două pietre: una albă, “Ourim,” ce însemna “nu” și una neagră, “Toumin,” ce însemna “da,” ambele primite în schimbul unei cărți de la bătrânul Rege din Salem, un soi de spiriduș sau de “zână” indispensabilă oricărui basm. Învățătura magului e simplă: tânărul trebuie să meargă până la capătul Legendei sale Personale, să țină cont de limbajul semnelor, iar atunci când nu va mai reuși să le repereze, Ourim și Toumin îl vor ajuta, cu condiția ca întrebarea adresată să fie întotdeauna obiectivă. Povestea lui Santiago avansează pe dublul front al realității și al visului, onirismul născându-se chiar din fascinația cotidianului. Ciobanul andaluz ajunge, rând pe rând, prădat de un maur ce vorbea spaniola, vânzător într-o prăvălie de cristaluri, transformată cu munca și ardoarea tânărului într-o afacere înfloritoare, traversează deșerturile Africii și se îndrăgostește de cea mai frumoasă fată a Oazei, cucerește încrederea Alchimistului care îl învață să descifreze Limbajul Universului, este prins de emisarii unui trib adversar și condamnat la moarte apoi, vorbind cu deșertul, cu vântul și cu soarele în Limbajul Universului, care nu este altul decât cel al dragostei, este grațiat și devine el însuși un alchimist. Dar peripețiile tânărului om nu iau capăt aici. Ajuns la piramida din visurile sale, este atacat de un grup de hoți care îl iau la bătaie, crezând că acesta ascunde în nisip o pungă cu bani. Povestea lui Santiago despre comoara visată stârnește râsul pungașilor, mai ales că unul dintre ei avusese un vis similar, doar că de astă dată, comoara era îngropată sub ruinele unei vechi biserici din Andaluzia, ceea ce nu însemna, bineînțeles, că trebuia să facă atâta amar de cale pentru a se convinge că visul nu e mai mult decât un vis. Dar visul, cu persuasiune și abnegație, poate deveni realitate. Sub ruinele uitatei biserici, Santiago găsește comoara, își cumpără o turmă de oi și se însoară cu cea mai frumoasă fată a deșertului. “De fapt, viața este generoasă cu cei care își trăiesc Legenda Personală” [1, p. 188], - spune la sfârșitul acestei povești minunate ciobanul andaluz.

Alchimistul lui Coelho este o invitație la căutarea sensurilor majore ale existenței, un îndemn spre opțiunea care să fertilizeze viața printr-o prezență activă și binefăcătoare. Ca în orice scriere de acest gen, există și în *Alchimistul* lui Coelho un timp și un spațiu al miracolului, un univers romanesc plasat în relativitatea coordonatelor geografice și construit în jurul metaforei drumului. Povestea desemnează în mod exemplar cercul în totalitatea sa (drumul inițiativ al lui Santiago începe și se încheie în Andaluzia) și punctul dinăuntrul cercului (comoara găsită ca răsplată pentru fidelitatea față de scopul propus), dublând astfel semnificația conținutului prin forma narațiunii. Condiția enunțului implică elementele unui exotism oriental (pustiul, caravanele, oazele înfloritoare, morgantica față de deșerturilor etc.), combinate cu imagini extrase din tradiția mitologiei celtice (Regele din Salem pare să fie un mistic înțelept al druizilor, Alchimistul este un englez refugiat în pustiuurile Africii pentru a căuta piatra filozofală, iar Santiago întreprinde un drum inițiativ obligatoriu tuturor cavalerilor Graal-ului pentru atingerea unor înalte idealuri etice necesare pătrunderii în misterele existențiale). Fără a distruge unitatea subiectului, construit dintr-o suită de episoade ușor izolare și cu un mesaj ideatic propriu, fiecare segment al fabulei reprezintă o condiție limită în care voința, atașamentul și curajul protagonistului sunt puse la încercare. Prezentarea schematică a arhetipurilor care structurează inconștientul colectiv (binele și răul, dragostea și ura, generozitatea și avariția etc.), facilitează captarea sensului, dublată de certitudinea și alura limbajului narațiunii orale.

Formula alchimistă a fericirii, piatra filozofală sau Graal-ul mistic căutat din cele mai străvechi timpuri, se dovedește a fi cât se poate de simplă și la îndemâna oricui. Lecția parabolei din *Alchimistul* este o replică adresată civilizației noastre nihiliste, reconstituind încrederea în idealurile pierdute ale justiției, ale dragostei și ale umanismului. Comoara este ascunsă în sufletul fiecăruia dintre noi, dar pentru a o găsi, e necesar să redescoperim limbajul sincerității și să reînvățăm a desluși semnele destinului cu fidelitate, cu resemnare și cu persuasiune totodată. Creatorului de romane, un cavaler angajat într-o luptă inegală cu Logosul, Paulo Coelho îi “vinde” propriul elixir al reușitei concentrat în motto-ul care deschide povestea filozofică a ciobanului din Andaluzia: ”Alchimistul este acela care cunoaște și utilizează secretele Marii Literaturi.”

În *Al cincilea munte* Paulo Coelho continuă tema încrederii în ființa umană, în capacitatea ei de redresare morală și de ameliorare a condiției existențiale. Conflictul romanului nu izvorăște doar dintr-o antinomie dintre gândirea magică precristiană și gândirea logică a omului contemporan. El își trage seva mai ales din teroarea singurătății omului în Univers și din pierderea semnificației primordiale a tragicului. Romanul începe cu un “cuvânt înainte” al autorului, un soi de confesiune a lui Paulo Coelho în care se conține cheia parabolei “celor cinci munți”: “De fiecare dată când credeam că am atins culmile reușitei, se întâmpla ceva și eu iarăși cădeam în jos. Atunci mă întrebam: de ce

trebuie să fie așa? Oare sunt condamnat să mă apropii mereu de visul meu sacru, fără a-l putea atinge vreodată? Oare Dumnezeu este atât de crud încât să-mi trimită o iluzie - o oază la orizont - doar ca să mă facă să mor de sete în mijlocul deșertului? ... Am avut nevoie de mult timp pentru a înțelege că lucrurile nu stau așa. Unele evenimente au loc în viața noastră pentru a ne readuce pe calea adevărată a Destinului. Altele, sunt necesare pentru a ne da posibilitatea să ne aplicăm cunoștințele. Iar anumite evenimente au menirea de a ne *învăța ceva*" [2, p. 8].

Situat între istorie și legendă, romanul reconstituie profilul prorocului Ilie, extrăgându-l din prăfuita mitologie biblică pentru a reactualiza eternele interogații asupra existenței lui Dumnezeu și a voinței divine. Ca și în *Alchimistul*, cronotopul din *Al cincilea munte* dezvăluie dimensiunile basmice ale narațiunii consumate într-un timp preistoric (anul 870 î.H.) și într-un spațiu geografic inexistent pe actualul mapamond (statul Finicia). Subtil cunoscător al textelor biblice, Coelho își propune să realizeze o viziune a cosmosului în care revenirea continuă, ciclică a faptelor cotidiene este supusă unei alte aprecieri valorice, foarte asemănătoare cu aceea care îi determinase pe primii creștini să transforme obișnuitul în neobișnuit. Estompând granițele dintre realitate și vis sau dintre viață și moarte, prorocul Ilie citește semnele Mântuitorului în configurația propriilor cicatrici, într-un arbust care ia foc de la fierbințeala nisipului încins, în foamea, setea, disperarea și moartea care îl însoțesc în peregrinările sale prin lume. Fiecare detaliu de viață pe care naratorul îl introduce în fabulă contribuie la explicitarea modului în care a fost posibilă înrădăcinarea creștinismului și, implicit, a motivelor care au condus la dezagregarea marilor mituri colective fondatoare. Traiecția destinală a miticului vizionar precreeștin, iar transferată la o altă scară, și evoluția civilizației în întregime, este un lung șir de suplicii adeseori supraomenești. Funcția cathartică a romanului rezidă în spulberarea pesimismului fundamental al filozofiei unui Dumnezeu teribil: "Doamne, dar și Tu mi-ai greșit. Tu mi-ai dat suferințe mai mari decât puteam să îndur, Tu ai luat din această lume femeia pe care o iubeam. Tu ai distrus orașul în sânul căruia mi-am găsit odihna, Tu m-ai abătut din calea pe care mergeam. Cruzimea Ta aproape că m-a făcut să uit de dragostea pentru Tine. Si în toată această vreme eu am luptat cu Tine, dar Tu nu ai dorit să primești lupta mea. Dacă ai măsura păcatele mele cu ale Tale, ai vedea că Tu îmi ești datornic. Dar cum azi este Ziua Pocăinței, iartă-mă cum Te voi ierta și eu, și numai așa vom putea merge mai departe" [2, p. 234].

Roman al eroului cu destin exemplificator, *Al cincilea munte* este un vast câmp de bătălie dintre forțele diabolice și cele divine, oferindu-i lectorului prilejul ancorării într-o lume a faptelor fertile. Transferul experienței autobiografice în componentele spirituale ale prorocului Ilie (toate romanele lui Paulo Coelho sunt profund autobiografice), îi permite naratorului brazilian să-și definească propriul crez: nici un sacrificiu nu este inutil, nici o suferință nu trece neobservată, nici o durere nu este nemotivată. Când zidurile Akbarului s-au

prăbușit, arse și distruse de oastea asirienilor, puținii locuitori rămași în viață au ținut sfat (“noi am chibzuit asupra vieții și am hotărât că trebuie să trăim mai departe” [2, p. 241], apoi, de la cel mai mic și până la cel mai bătrân, și-au îngropat morții, și-au reconstruit casele și străzile, și apeductele, și templurile. După câțva timp, Akbarul devenise mai frumos și mai înfloritor ca odinioară pentru că nenorocirea comună i-a solidarizat pe oameni, întinerindu-i pe cei bătrâni și inutili, sensibilizându-i pe cei cu sufletul congestionat și motivând sacrificiul aducător de progres.

Dacă *Al cincilea munte* este romanul pătrunderii în misterele divinității prin transgresarea limitelor durerii, atunci în *Sur le bord de la riviere Piedra je me suis assise et j'ai pleure* (Paris, 1995), naratorul plonjează în descrierea unor stări afective profunde, menite să dinamizeze ființa umană în vederea descoperirii sacrului căci, ne amintește Paulo Coelho în nelipsitele sale prefețe, “experiența spirituală este înainte de toate o experiență *practică* a iubirii” [3, p. 12]. Procedeele construcției universului narativ se aglutinează, de astă dată, în jurul formulei romanului-jurnal intim, un truc literar ce permite exhibiționismul eului narant. Personajul focalizant este Pilar, o femeie care a învățat, de-a lungul vieții, să fie puternică și să nu se lase debordată de propriile-i sentimente. De un ușor eritaj proustian, romanul transcrie complexitatea conștiinței și a memoriei într-un limbaj impregnat de simbolism și intercalat cu dialoguri mai crude și mai contemporane, de o imperioasă actualitate. Narațiunea homodiegetică urmărește istoria de dragoste a protagonistei cu un bărbat înzestrat cu darul vindecării, ce se refugiază într-o mănăstire pentru a căuta, în religie, soluția conflictelor sale interioare. “Legenda Personală” din *Alchimistul* revine în acest roman al subiectivității invadând câmpul de percepție al protagoniștilor care, pentru a merge până la capătul dorinței (libidoului) și al visului (dragostea conceptualizată), sunt nevoiți să depășească un șir de obstacole: frica de a se abandona sentimentului, complexul vinovăției, prejudecățile sociale și truismele miturilor falice. Pentru a descoperi propriul adevăr, Pilar și iubitul ei, rămas anonim pe tot parcursul romanului, ca un soi de personificare a dragostei în general, se refugiază într-un sat uitat de lume și de istorie, undeva, printre cețurile Pirineilor. De o fascinantă poeticitate, istoria amanților este un “caz clasat” cu un final fericit. Calea comuniunii dintre un bărbat și o femeie percutază în preceptele biblice ale renunțării de sine și ale altruismului: “Viața spirituală nu este nimic altceva decât dragoste. Noi nu iubim pentru că vrem să-i facem bine, să-l ajutăm sau să protejăm pe cineva. Procedând astfel, noi vedem în aproapele nostru un simplu obiect, iar pe noi înșine, ca pe niște persoane generoase și înțelepte. Aceasta nu are nimic în comun cu dragostea. Iubirea înseamnă comuniunea cu un altul și descoperirea în el a sclipirii lui Dumnezeu” [3, p. 13].

Obiectivele romanului lui Paulo Coelho sunt multiple, deschizând un evantai de posibilități interpretative cu rezonanță în formula unui Bildungsroman sau în cea a unei creații de genul “education sentimentale.” Ceea ce însă merită

reținut din acest roman este un anumit amendament, o corectare adusă imaginarului sacru. Ideea face rumori, în ultima vreme, încă timid, dar din ce în ce mai des, în discursurile narative scrise și orale. Este vorba despre masculinitatea exclusivă a religiei : Dumnezeu, Iisus și Sfântul Duh sunt bărbați, iar creația, geneza, nașterea, în cele din urmă, este imposibilă fără concursul femeii. Că ideologia creștinismului a fost “croită” și “ajustată” după figura lui Adam, descendenților căruia li s-a rezervat în istorie dreptul privilegiat de “purtători de cuvânt” ai lui Dumnezeu, astăzi nu mai este un secret pentru nimeni. Discursurile de ultimă oră ale istoricilor religiilor, ale intelectualilor mai mult sau mai puțin feminisți și chiar ale unor teologi, lasă să se strecoare îndoiala și neîncrederea într-un Dumnezeu-homosexual, cu atât mai mult cu cât, ultimele descoperiri în domeniul geneticii au demonstrat că cea care se poate autoreproduce este femeia, și nu bărbatul. Soluția redresării morale a societății contemporane, decăzute în vacarmul drogurilor, al libertinajului sexual, al homosexualismului și al delirului prepotenței, este întrevăzut de unii sociologi cu o anumită trecere pe coridoarele Vaticanului, în întoarcerea cu fața spre Dumnezeu, dar nu spre un Dumnezeu holtei, văduv sau hermafrodit, ci spre un adevărat ideal al familiei compusă din tată și mamă. Si, așa cum demonstra antropologul și lingvistul german, Hermann Winterhager în *Der Philosophische Himmel* (Frankfurt am Main, 2001), incantația „Tatăl nostru carele ești în ceruri...” ar trebui adusă la faza ei originală, arameică, dinaintea traducerii ei în limba greacă și a răspândirii, în această variantă schimonosită, în toate limbile lumii, când ea avea semnificația unui imn adus Divinității Primordiale, un Ea și un El conjugați în actul Creației.

Romanul lui Coelho se deschide printr-o dedicație: “Pentru I. C. și S. B., a căror comuniune în dragoste mi-a permis să văd fața feminină a lui Dumnezeu.” Demascând profitul Vaticanului în promovarea dogmei Imaculatei Concepții, călugărul îndrăgostit, care nu este decât un alter-ego al autorului, se întreabă: “Cât timp va trebui să mai treacă până vom admite o Sfântă Treime în care să apară și femeia? O Sfântă Trinitate a Spiritului Sacru, a Mamei și a Fiului?” [3, p. 184].

La Paulo Coelho preferința pentru stările de criză care facilitează zbuciumuri interioare adânci, explorarea unor zone sufletești necunoscute de care eroii iau act ca de ceva nou, eliberându-se de anumite refulări, constituie o trăsătură constantă a narativității sale. Un exemplu ilustrativ îl oferă *Veronika decide de mourir* (Paris, 2000), roman în care raportul medical (fictiv) al unui doctor în psihiatrie este utilizat de scriitor în calitate de material constructiv al fabulei-anchetă psihanalitică. Densitatea informațională este comprimată de limitele spațio-temporale ale subiectului consumat pe durata a șapte zile în incinta unei clinici de boli mintale. Procedeu, ușor adaptabil la un scenariu filmic, este o reușită găselniță a autorului pentru a capta granițele nebuniei umane: universul ospiciului servește drept reactiv sau agent chimic pentru dezvoltarea radiogramei opace a demenței generale a lumii. Problema

sinuciderii, bătorită de literatura epocilor anterioare, ancorează în matricea absurdului camusian, fără a plăti însă un tribut filozofiei nimicului. Coelho nu concepe sinuciderea ca pe o revoltă metafizică împotriva vieții lipsite de sens. Protagonista romanului este o tânără frumoasă și înzestrată, cu o bună educație primită într-o familie ce nu i-a refuzat dragostea și atenția cuvenită, având prieteni, amanți și o profesie care-i asigura un minim necesar unei vieți decente. Cu toate acestea, în ziua de 21 noiembrie 1997, ea decide să moară. Alegerea unei date concrete pentru a renunța la viață și a unui motiv derizoriu (faptul că un ziarist occidental stupid nu cunoștea în ce parte a globului pământesc se afla țara ei de baștină, Slovenia) conduc, într-adevăr, la ideea absurdului existențial și la drama inteligenței care refuză conștient să se acomodeze, prin indiferență, la o trăire limitată. În explorarea cauzelor sinuciderii, la care zilnic recurg milioane de oameni, indiferent de starea și condiția lor socială, Paulo Coelho pleacă mereu de la lecțiile desprinse din Freud și întreaga școală a psihanalizatorilor contemporani. Fenomenul studiat de doctorul Igor, în baza notițelor cărui naratorului își țese pânza evenimentială, pare să fie un proces psiho-somatic cu un circuit închis: pe de o parte, depresiile sunt cauzate de insuficiența în organism a unei substanțe chimice numită serotonină, pe de altă parte însă, deficitul fiziologic este produsul dereglării așa-zisei regiuni a complexelor. După cum reiese din cercetarea multiplelor cazuri de demență întreprinse de doctorul Igor, excesul de normalitate, impus de frica transgresării normelor moralei publice, este cauza pierderii normalității: „O mare parte a nevrozelor și a psihozelor provin anume de aici... fantasmele sunt niște impulsuri electrice în creier și dacă nu sunt realizate, ele își descarcă energia în alte domenii” [4, p. 199]. Situate în straturile obscure ale subconștientului, complexe descrise de doctorul Igor se referă la refularea „Legendei Personale” care este, și pentru acest roman, cuvântul de ordine, crezul personal al autorului. Circumstanțele vieții umane sunt în așa fel compuse încât să împiedice trăirile veritabile, năzuințele cele mai intime fiind reduse la **ceea ce trebuie** să faci, în timp ce un control riguros al frontierelor zădărnicește *ceea ce ți-ai dori* să faci în viață. Psihiatrul sloven constată cu stupeoare că fiecare om, cel puțin o dată în viață, și-a imaginat participarea la o orgie, fără ca termenul să denote cu necesitate desfrâul, îmbrăcând, mai curând, conotațiile libertății de acțiune. Iată de ce, sinuciderea, care intervine în urma unei sincope de serotonină în sistemul nervos central, nu poate fi prevenită printr-un simplu tratament medicamentos. Individul confruntat cu această experiență-limită trebuie să-și recapete curajul de a fi *diferit* în mreaja uniformității cutumelor cotidiene. Ospiciul este locul ideal pentru așa ceva. Eticheta de „nebuni” le deschide pacienților doctorului Igor perspectivele unui comportament autentic, nestingherit de privirea pietrificatoare a societății ce ia contururile monstruoase ale Meduzei Gorgona.

Suicidul ratat o conduce pe Veronika printre acești „nebuni normali,” unde va fi folosită drept cobai pentru un experiment al doctorului Igor, la prima vedere, inuman. Fetei i se spune că doza de somnifere luată pentru a-și curma

viața i-a necrozat celulele inimii și că, în consecință, nu i-a mai rămas de trăit decât o săptămână. Confruntată cu iminența morții și certitudinea că sfârșitul va surveni nu imediat, când ar fi fost atât de simplu să-și ducă la capăt intenția ratată, și nu într-un viitor nelimitat, pentru a lăsa loc unor posibile recidive, ci în decursul a șapte zile. Rezonanța biblică a cifrei șapte trimite la simbolul Genezei, iar în cazul dat, la re-naștere, la re-găsirea sensului vieții. Într-un timp atât de scurt, Veronika trebuie să reușească realizarea atâtor lucruri mereu amânate pentru mai apoi, mereu abandonate pentru un viitor relaxat și nestăvilit de barajul datei exacte a morții: vizitarea muzeului municipal, o discuție sinceră cu mama ei, o interpretare la pian a unei sonate, combinată cu o experiență sexuală inedită, mersul desculț prin ploaie, o înjurătură, o beție și un moft copilăresc de a nu răspunde la binețe atunci când nu ai chef să o faci. Toate aceste lucruri simple în aparență spulberă ca prin farmec blestematul „mal de vivre” al civilizației noastre moderne, resuscitând în Veronika o nestăvilită dorință de a trăi. Și, cum acest roman hollywood-ian nu este o excepție față de celelalte, finalul fericit încununează „povestea nebuniei și a sinuciderii cu happy-end”.

Milioanele de lectori care au găsit în *Alchimistul* și în *Al cincilea munte* un ghid pentru frământările lor cele mai intime, descoperă în istoria Veronikăi o pastilă producătoare de serotonină, o rețetă pentru ținerea sub control a disperării. Din acest punct de vedere, romanul lui Paulo Coelho atinge dezideratele supreme ale operei de artă, cuprinse între limitele frumosului artistic și cele ale utilului.

Oare trebuie să ne mai întrebăm de ce Paulo Coelho este cel mai bine vândut autor din toate timpurile? Răspunsul mi se pare de prisos, după cum inutil este să explicăm de ce distincțiile sale literare vin anume din partea cititoarelor revistei „Elle” și a membrilor clubului „Grinzane Cavour.” Cu fanatismul specific primelor creștine, care au văzut în predica lui Iisus „nu există de azi înainte nici bărbat, nici femeie, nici sclav, nici evreu...” un prim act de justiție, lectorul feminin al parabolilor naratorului brazilian își adoră cu gelozie și fervoare idolul lor cu chip de bărbat.

Referințe bibliografice:

1. P. Coelho, *Alchimistul*, Paris, 2002.
2. П. Коэльо, *Пятая гора*, Москва, 2002.
3. P. Coelho, *Sur le bord de la riviere Piedra je me suis assise et j'ai pleure*, Paris, 1995.
4. P. Coelho, *Veronika decide de mourir*, Paris, 2000.

**Andrei Murahovschi Cariera tânărului în romanul
*Le Rouge et le Noir***

Romanul *Le Rouge et le Noir* se caracterizează prin confruntarea personajului principal Julien Sorel cu realitatea și conține anumite indicații despre lumea înconjurătoare, cuprinzând itinerarul tânărului de la starea inițială (provincie) spre cea finală (urba). Chiar de la început, eroul este dominat de ideea obsedantă – victoria prin orice mijloace. Însă cariera lui Julien este determinată pronunțat de perioada istorică și condițiile sociale în care trăiește. În primul rând, chiar titlul romanului reprezintă simbolul reușitei în societate. Culoarea roșie sugerează cariera militară, revoluția și dragostea, iar cea neagră – sutana ecleziastică, reacția și moartea.

Julien Sorel este dotat cu inteligență și energie, care îl vor ajuta mult în viață. Dragostea față de lectură, precum și memoria fenomenală, sunt primele trăsături ce îl deosebesc pe Julien Sorel de anturajul mediocru. Personajul romanului *Le Rouge et le Noir* își face “educația intelectuală” [v. Bernard Combeaud, p.24] la seminarul din Besançon. Julien este primit cu răceală de către abatele Pirard, care, totuși, apreciază vastele cunoștințe ale noului venit. “Dans cette maison, entendre, mon très cher fils, c’est obéir.” [1, p.176]. Prima sa avansare este funcția de ajutor a profesorului. Următorul pas este examenul, unde tânărul dă dovadă de cunoștințe foarte bune, deklasat însă din cauza unei intrigii. Apoi Julien e apreciat de episcop, ce descoperă în el un tânăr ce va obține multe succese: “(...) si vous êtes sages, vous aurez un jour la meilleure note cure de mon diocèse, et pas à cent lieues de mon palais épiscopal ; mais il faut être sage” [1, p.208]. Ne convingem încă o dată de cunoștințele eroului la sfârșitul romanului. Aflat în închisoare, el citează cu ușurință pasajele din diferite opere.

Stendhal prezintă o reflectare veridică a societății anilor '30 al secolului al XIX-lea în Franța, să nu uităm că subtitlul romanului este *Cronica anului 1830*. Perioada Restaurației nu poate oferi posibilitatea afirmării unui tânăr ambițios. “La chasse au bonheur”, dorința de a reuși în societate nu poate fi realizată eroic, timpurile marilor victorii ale lui Napoleon sunt depășite, iar eșecul de la Waterloo vine să spulbere pentru totdeauna ideea renașterii marelui Imperiu francez. Tânărul Sorel privește cu părere de rău timpurile de odinioară, *Mémoire de Sainte-Hélène* este cartea sa preferată, iar imaginea lui Napoleon este medalionul său protector. De-a lungul întregului roman, Julien regretă de mai multe ori vremurile marelui cuceritor: “ (...) il regarda tristement le ruisseau où était tombé son livre ; c’était (...) le *Mémoire de Sainte-Hélène*” [1, p.26] sau “Hélas! peut-être manqué-je de caractère, j’eusse été un mauvais soldat de Napoléon” [1, p.86]. Revolta față de lumea ostilă constă în comparația permanentă ce o face seminaristul între timpurile de odinioară și realitatea prezentă: “Hélas, vingt ans plus tôt, j’aurais porté l’uniforme comme eux! Alors un homme comme moi était tué, ou général à trente-six ans” [1, p.346].

Julien poate fi numit descendentul epocii lui Napoleon – romantice și eroice. Această perioadă oferă posibilitatea realizării unei cariere militare, unei ascensiuni rapide pe scară socială datorate curajului, onorii și abilităților personale. În roman, percepătorul, seminaristul și secretarul Sorel raportează de

mai multe ori posibilitățile și realizările sale la cele ale lui Napoleon. Dramatismul romanului, după L.G.Andreev, vine din suprapunerea celor două epoci [5, p.346]. Terenul de luptă nu-l mai constituie vastele câmpii, iar armele dușmanului sunt ipocrizia, fățarnicia, minciuna, lașitatea.

Contextul istoric nu-i permite realizarea visurilor sale eroice pe căi oneste. Restaurația nu oferă posibilitatea aplicării în practică a talentului și energiei sale. Curajul și aptitudinile personale nu mai sunt suficiente pentru a deveni general sau mareșal. Acum contează banii și proveniența nobilă. Așadar, este nevoit să rămână surd la glasul conștiinței sale și să se lanseze în iureșul intrigilor societății. Înarmat cu aceste principii, Julien Sorel urcă rapid treptele societății: preceptor, seminarist, bibliotecar și secretar.

Pentru a se ridica deasupra condiției sale, tânărul trebuie să joace regulile jocului: având o viziune revoluționară asupra vieții el se preface a fi docil și ascultător la seminarul de la Besançon; îl admiră pe Napoleon însă devine membrul complotului monarhic al aristocraților; cu toate că are un suflet bun și este sentimental, Julien e întotdeauna rece și bine calculat în relațiile sale cu oamenii. Cariera capătă o importanță crescândă pentru el. El dorește să demonstreze superioritatea sa asupra elitelor ce nu se bucură pe bună dreptate de privilegiile sale. În acțiunile sale Sorel este inspirat de marile idealuri ale epocii revoluționare și dorește restabilirea echității sociale.

O mare importanță o are burghezia ce se afirmă ca clasă socială în aceasta perioadă. Cu toate că țin în mâini puterea statală, aristocrația conștientizează că, de fapt, își pierde poziția în societate. Ambele pături îi sunt odioase lui Julien, căruia nu-i este caracteristică dorința exagerată de îmbogățire, iar față de aristocrați el acceptă o poziție distanțată, dorind să demonstreze supremația sa morală.

Tânărul Sorel este nevoit să aleagă culoarea neagră, deoarece doar așa poate să ajungă la rezultatul scontat. Ascensiunea sa socială nu mai poate fi aidoma celei lui Napoleon: visurile romantice cedează locul unui calcul rece și bine gândit. Însă societatea este mult prea diferită, iar Julien este personajul unei alte epoci răstăcit în mediul anilor '30 ai secolului al XIX-lea.

Referințe bibliografice:

1. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, 1997.
2. B. Combeaud, *Le Rouge et le Noir*, Paris, 1996.
3. Б.Г. Рейзов, *Французский роман XIX века*, Москва, 1977.
4. C. Străchineanu, *Trepte ale devenirii umane*, Iași, 1996.
5. Л.Г. Андреев, Н.П. Козлов, Г.К. Косиков, *История французской литературы*, Москва, 1987.

Dumitru Apetri Receptarea prin traduceri a folclorului ucrainean

În comparație cu genurile literare principale – liric, epic și dramatic – procesul de receptare a folclorului ucrainean prin mijlocirea cărților editate a început nu imediat după 1924, anul formării RASSM, ci mai târziu, pe la mijlocul anilor '50, și, până la finele perioadei investigate de noi (1984), cam puțin s-a realizat.

În total au fost editate trei cărțuții de dimensiuni foarte mici care conțin câte o poveste populară (*Mănușa*, 1956, reeditare în 1967; *Vițelușul de paie*, 1973; *Spicul de grâu*, 1975), un volum substanțial *Povești norodnice ucrainene* (19,19 coli editoriale) și o carte modestă ca mărime (2,36 c.e.) care inserează proverbe, ghicitori și zicători intitulată *Poporul când ți-o ticluiește, cearcă de-o clintește* (1983). Aceasta din urmă inaugurează receptarea a unei noi specii a folclorului ucrainean – repertoriul paremiologic.

La operele din cărțile nominalizate se adaugă încă opt povești ucrainene incluse în culegerea de orientare ateistă *Cum să ajungi în rai* (Chișinău, 1964) ce cuprinde povești de ale rușilor și bielorușilor și compartimentul de folclor creat de copiii din Patria lui T. Șevcenko – parte integrantă a volumului antologic *Peste deal, peste vâlcea* (Chișinău, 1978; selecția și traducerile de poezii Ion Gheorghiuță și Aurel Ciocanu).

Cum vedem, atenția editorilor s-a concentrat asupra a trei specii folclorice: povestea care alcătuiește materia a cinci ediții și figurează totodată prin opt titluri în nominalizata culegere *Cum să ajungi în rai*; creația paremiologică plasată într-un volum aparte; genul liric reprezentat de folclorul versificat al copiilor: treisprezece miniaturi lirico-umoristice incluse în volumul *Peste deal, peste vâlcea*. Bineînțeles, folclorul ucrainean este bogat în specii și majoritatea lor lipsește. După cum ne indică bibliografia întocmită de folcloristul N. Băieșu și inclusă în cartea *Relații folclorice moldo-ruso-ucrainene*, câteva povești, povestiri, anecdote, proverbe și zicători găsim inserate în paginile presei periodice din Moldova, dar acestea nu schimbă tabloul general.

Menite cu preponderență copiilor și adolescenților, edițiile de traduceri (excepție face culegerea *Cum să ajungi în rai*) sunt lucrate cu gust, ilustrate măiestrit. Chipurile și tablourile executate estetic îndeplinesc în cazul dat funcții importante: atrag cititorul tânăr, îi stimulează imaginația, contribuie la descifrarea mesajului profund al creațiilor fanteziei populare. O caracteristică pozitivă o constituie și calitatea elevată a majorității tălmăcirilor, precum și tirajul de masă care variază între 15 și 45 mii de exemplare.

Folclorul ucrainean îi bogat și divers. Ca și creația populară orală a altor popoare, el este oglinda cea mai fidelă a vieții neamului care l-a creat. Anume ca o “zidire a ființei naționale” e privit folclorul de către scriitorii noștri C. Negruzzi, V. Alecsandri, M. Eminescu, dar și de unii folcloriști [1, p. 9].

Profunzimea lui ideatică, înaltele însușiri artistice sunt calități care îndeamnă la o receptare mai largă.

De o audiență intensă se bucură în lume cântecul ucrainean, însă cititorului nostru încă nu i s-a pus la dispoziție nici o plachetă de cântece. Pe drept menționa N.V. Gogol: cântecele ucrainenilor sunt și poezie, și istorie, și mormânt părintesc [2, p. 112-113]. S-a exprimat profund și original și poporul: *сказка – складка, песня – быль* – povestea-i o compunere, cântecul e întâmplare trăită, fapt real. Editarea unui volum de cântece cu texte paralele, în ucrainește și în românește, se impune și ca un gest de răspuns (desigur, cu întârziere) la cele două cărți frumoase de cântece aranjate pe note care au văzut lumina tiparului din Kiev încă în anii '70: *Cântecele Moldovei* (1972) și *Cântece moldovenești populare* (1977). Își așteaptă tălmăcitorul și baladele – scrieri lirico-epice cu subiect, cu un conținut fantastic de basm, legendar-istoric sau eroic și bogatul folclor familial și calendaristic: *щедрівки, колядки, коломийки, спиванки etc.*

Majoritatea genurilor folclorice practicate de ucraineni sunt pătrunse de umor: să ne amintim de umorescă, de povestirile și cântecele umoristice, de fabule și *усмішки*. O culegere care ar întruni cele mai reușite specimene de acest tip ar fi primită de cititorul nostru cu deosebită căldură.

La etapa actuală, când pentru recrearea capodoperelor folclorului ucrainean sunt de față principalele premise (nivelul înalt al artei traducerii, existența cărților ce conțin specimenele cele mai reușite ale genurilor cu comentariile textologice respective) atitudinea, care a fost manifestată în perioada cercetată de noi, în privința folclorului ucrainean, arată cam anacronic.

Fără a încerca o categorisire valorică și fără a da prioritate vreo uneia dintre specii e de regretat, credem, și lipsa dumei. Ce-i drept, o dumă întâlnim totuși în variantă românească și e salutar faptul că *Rugămintea de pe urmă* (1928) – această creațiune celebră s-a bucurat de atenția folcloristului de prestigiu Victor Gațac [3, p.162-166].

Poveștile au destinatarul cel mai numeros: preșcolarii, elevii din clasele primare, medii și pe cititorii adulți; proverbele, ghicitorile și zicătorile sunt menite contingentului din școala medie, iar folclorul creat de copii e adresat elevilor din claselor primare. Deci, diapazonul adresantului este relativ larg.

Dacă vom căuta să ne lămurim care a fost aportul criticii literare la procesul de elaborare și de integrare a traducerilor în contextul spiritualității noastre, vom constata o contribuție neînsemnată a ei.

Cunoscutul folclorist V. Gațac a luat în discuție varianta românească a dumei *Rugămintea de pe urmă* – o traducere a textului *Побег трѣх братьев из города Азова, из турецкой неволи*, pe care o consideră o creație de foarte înaltă forță emotivă. Ea aparține, zice cercetătorul, specimenelor eminente ale poeziei epice a poporului ucrainean și a obținut o largă popularitate mondială. Confruntând mai multe variante românești cu textul sursă, autorul constată că organizarea versului e caracteristică pentru cântecele populare moldovenești și

că, în genere, traducerea reprezintă un fapt interesant ce mărturisește pătrunderea dumei ucrainene în literatura populară manuscrisă ce s-a creat în spațiul cultural de la est de Prut [3].

Dintre cărțile care conțin exclusiv folclor ucrainean s-a bucurat de atenția criticii doar culegerea de proverbe, zicători și ghicitori *Poporul când ți-o ticluiește, cearcă de-o clintește* care a apărut în seria *Din înțelepciunea popoarelor*. Autorul recenziei, subsemnatul, constată o selecție, o tălmăcire și o ilustrare reușită, în principal, a textelor, o aranjare pricepută a materiei în grupuri tematice, dar concomitent vizează câteva momente de tălmăcire inadecvată comise de folcloriștii E. Junghietu și S. Moraru [4, p. 5].

Această carte a fost comentată, ce-i drept, peste doi ani de la apariție, și de către Alexandrina Matcovschi, cercetătoarea a relațiilor literare moldo-ruse. Dumneai menționează, mai întâi, varietatea tematică a materiei, comunitatea de motive în creația paremiologică a rușilor, ucrainenilor și moldovenilor, ilustrarea ingenioasă a pictorilor V. Ciupin și L. Nichitin, apoi apreciază maniera simplă și stilul accesibil al prefațatorilor E. Junghietu și S. Moraru, conchizând că a fost recreată cu succes factura lexicală a originalelor, dar nu întotdeauna s-a reușit a păstra particularitățile poetice ale originalelor [5, p. 72-73].

În paginile presei din republică aflăm încă o intervenție (autor – subsemnatul) care prezintă cititorului, într-o manieră admirativă, creația poetică a copiilor – culegerea ontologică *Peste deal, peste vâlcea* din care aflăm că apariția editorială a fost alcătuită cu pricepere și tradusă inspirat de către poeții Ion Gheorghiu și Aurel Ciocanu. E de regretat că afirmația despre calitatea tălmăcirilor nu a fost ilustrată cu exemple și că nu s-au făcut și alte referințe concrete la compartimentul *Din folclorul ucrainean* [6, p. 12].

Cum am putut să ne convingem, majoritatea tălmăcirilor din creația populară a ucrainenilor a rămas în afara interpretărilor critice, iar viziunea de ansamblu asupra procesului de receptare a folclorului ucrainean lipsește.

Înainte de a trece la discutarea calității textelor tălmăcite e necesar să menționăm că și în compartimentul mic de folclor ucrainean se profilează neajunsurile caracteristice practicii editoriale din Moldova: transpunerile se efectuează după variantele rusești (numai în unele cărți se indică datele acestora), o parte de cărți au ieșit de sub tipar fără indicarea edițiilor folosite. În genere, această ultimă împrejurare complică extrem de mult comentarea traducerii, dar când e vorba despre opere folclorice, care circulă în mai multe variante, confruntarea textelor, de regulă, devine aproape imposibilă.

Din cele șase cărți tălmăcite, textul sursă este indicat numai în două.

În pofida acestor circumstanțe, noi am reușit să identificăm, în majoritatea cazurilor, edițiile cu care s-a lucrat, iar confruntarea majorității textelor ne permite să evaluăm rezultatele activității literaților noștri.

În linii generale, tălmăcirile românești dispun de o calitate apreciabilă: sunt reproduse de cele mai multe ori și mesajul ideatic-tematic, și particularitățile artistice.

Referitor la prima versiune importantă, publicată de Gh.V. Madan în perioada investigată de noi (vezi ziarul *Cuvântul moldovenesc*, III, nr.2, 1928, 12 martie, p. 2-3) – *Rugămintea de pe urmă* – V. Gațac, în articolul său citat mai sus, arată că textul a suportat unele transformări: e lipsă în textele ucrainești introducerea din varianta românească (versurile 1, 16), în partea inițială aflăm comprimări și transferuri, s-au făcut unele adaosuri religioase care se răsfrâng negativ asupra mesajului și particularităților artistice, structura versului e asemănătoare, în mare, cu cântecele populare moldovenești. Cu toate acestea, varianta românească reproduce conținutul de bază și freământul emotiv al originalului.

În linii mari putem aprecia pozitiv și versiunile poveștilor. Confruntarea originalului cu variantele poveștilor editate aparte – *Mănușa*, *Vițelușul de paie*, *Spicul de grâu*, dar și a multor opere din culegerea *Povești norodnice ucrainene* (de ex., *Pădurel*, *Conu-Mușunache*, *Spicul de grâu*, *Ciobănașul* ș.a.) ne permite să constatăm că în ele au fost păstrate cadrul subiectului, simbolica, morala populară, specificul imagistic al limbajului, dinamismul acțiunii și astfel de elemente compoziționale cum sunt introducerea, finalul, structura în trei trepte a subiectului ș.a.m.d.

O impresionantă încărcătură ideatică comportă în povești onomastica și bestiarul. Față de bestiar s-a manifestat o atitudine creativă, dar nu s-a procedat la fel privitor la unele nume de oameni din culegerea *Povești norodnice ucrainene*.

În prima cărțuie tălmăcită, *Mănușa*, G. Meniuc a ales pentru bestiar variantele expresive: *Broscuța-Ortac*, *Iepurașul-Saiînsus*, *Șoricelul-Roademult* ș.a.m.d. Peste 11 ani, la reeditare, dânsul a revăzut textul poveștilor și în unele cazuri a ales variante și mai pitorești rimând numele în maniera copiilor. *Șoricelul-Roademult* a fost înlocuit cu *Șoricelul-Mititelu*, *Broscuța-Ortac* a devenit *Brosculeana-Holbana*, *Iepurașul-Saiînsus* – *Iepurilă-Urechilă*.

Reușite sunt și numele de șoareci *Titirez* și *Fofârlez* (povestea *Spicul de grâu*) alese de Gr. Botezatu pentru nominațiile ucrainene *Круть* și *Верть*.

Un șir de nume-caracteristică, colorate stilistic în tonalitatea originalului, a propus și B. Rabii pentru culegerea *Povești norodnice ucrainene*: *Conu-Mușunache* pentru *Пан Котофеї*, *Capra-cornorata* pentru *Коза-дереза*, *Boulet-boulean*, *coaste unse cu catran* pentru *Бычок, смоляной бочок*. Dar în versiunile acestui autor întâlnim unități onomastice nereușite. *Котигорошко* e redat prin *Mazăre-Voinicul*. Suntem de părerea că poetul I. Gheorghiiță a procedat just păstrând în versiunea cărții lui A. Miastkivski *Făt-Frumos* și *Kotigoroșko* numele ucrainean. Vom observa că ucrainenii păstrează numele eroilor din folclorul românesc: *Făt-Frumos*, *Ileana-Cosânzeana*. Ființele din basme care întruchiează răul *Злидні* din opera omonimă au devenit *Pezele rele* (corect – *Pazele rele*).

În culegerea *Povești norodnice ucrainene* cititorul va întâlni încă o unitate onomastică – *Pădurel*, care nu reproduce sensul numelui respectiv ucrainean.

Onomasticul *Телесик*, din povestea omonimă, este explicat în nota subpaginală astfel: *de la verbul a se înghesui, a se arunca dintr-o parte în alta, de ex., în trăsură. În varianta rusească, după care a tradus B. Rabii, lipsește explicația sensului acestei unități onomastice. Se prea poate că și fără explicații ea trezește în imaginația cititorului rus asocierile scontate.*

Acest caz ne demonstrează odată în plus cât e de important să se traducă din original sau măcar orientarea să se facă după el și cât e de necesar și binevenit pentru alte culturi din fosta Uniune ca tălmăcirile rusești să fie adecvate. În culegerea nominalizată întâlnim o poveste alterată total și aceasta din cauza variantei rusești.

Eroul tradițional din folclorul ucrainean *Kotigoroško* (povestea omonimă) îi salvează de la moarte pe șase frați ai săi, dar ei s-au dovedit a fi necinstiți și l-au trădat. *Kotigoroško* i-a iertat, iar atunci când dâșii au manifestat avariție și lipsă de voință, curaj și l-au trădat încă o dată, eroul i-a pedepsit. Așa-i în original și așa-i cu dreptate, meritat, instructiv (răul trebuie să fie pedepsit), dar despre altceva se vorbește în traducerea rusească și românească – despre faptul că i-a iertat.

Reproducerea formulelor tradiționale (introducerea, finalul) s-a efectuat prin alegerea echivalentelor artistice respective – fapt acceptat în știința despre traduceri. Ilustrăm prin câteva expresii: *Вот вам сказочка, а мне бубликов вязочка – Iar eu am încălecat pe-o roată și v-am spus povestea toată (Pădurel); Такая красавица, что ни в сказке сказать, ни пером описать – Așa de frumoasă era că la soare te puteai uita, dar la dansa ba (Mazăre-Voinicul).*

O particularitate distinctă a limbajului poveștilor este caracterul metaforic, de rând cu simplitatea, accesibilitatea și laconismul expresiei. La recrearea acestor calități de asemenea s-au obținut rezultate palpabile. Am putea aduce exemple din oricare poveste, dar ne vom limita la câteva.

În povestea *Mănușa* (trad. G. Meniuc) citim: *și s-a arătat o mogâldeață de urs* (expresia îi aleasă pentru *Медвідь-набїд*), *mărogel* se exprimă vulpea (în sens – *mă rog*).

Tinzând să compenseze pierderile, uneori inevitabile, ale unor elemente artistice, B. Rabii și P. Cărare își permiteau uneori să înfrumusețeze anumite pasagii. De exemplu, expresia *насись, насись, бычок – смоляной бочок* (*Vițelușul de paie*) s-a materializat sub pana primului traducător într-un catren, la al doilea – într-o proză ritmată: *Bouleț-boulean, / Coaste unse cu catran, / Paște iarbă grasă, / Verde și mustoasă* (B. Rabii); *Paște până-n seară, vițeluș de paie cu pielea bălaie și coastele de smoală* (P. Cărare).

Transcriem încă vreo câteva expresii măiestrite din poveștile *Pezele* (corect – *Pazele*) *rele, Vițelușul de paie și Copii- Mușunache*:

Все гости уж и выпили изрядно и наелись вдосталь, а беднягу и росинки маковой не перепало – Тоți de acum s-au săturat de mâncat și de băut, da săracul nici pe limbă n-a pus nimic; вот баба и стала донимать – a înserut baba a-l sâcâi; и завяз – și s-a prins ca-n clește; стали они жить-

поживать, да добра наживать – Au început ei a trăi în belșug și a huzuri de bine; взял и занес – zis și făcut; давай его улетать – înfuleca de-i trosneau fălcile.

De remarcat că s-au comis și scăpări în reproducerea plasticității limbajului, iar unele pasaje laconice din povești au fost lungite peste măsură.

În povestea *Pădurel*, copilul scump și drag e privit cu nesaț: *смотрят не нарадуются*, în textul lui B. Rabii, el îi atâ de iubit, încât îl pierdeau (?) din ochi. În limba noastră, în situații similare, se spune astfel: *a-l mânca cu ochi, a-l sorbi cu privirea*.

Tendința exagerată de a potența artisticitatea poveștii *Mănușa*, la reeditarea din 1967 (trad. G. Meniuc), s-a soldat în cazuri particulare cu expresii dulcege, necaracteristice pentru personajele respective. Să ne dumerim: lupul zice *miluiți-mă, lăsați-mă și pe mine*, mistrețul se adresează: *îndurați-vă*.

În procesul de transpunere a poveștii *Pădurel*, lui B. Rabii i-a trebuit pentru unele sintagme de două ori mai multă materie lexicală și, în consecință, primul alineat s-a mărit aproape de două ori.

Un alt tip de lacune îl constituie văduvirea de detalii sugestive a unor scrieri.

Ochii lui Conu-Mușunache din povestea omonimă ard ca două focuri verzi, epitetul *verzi*, care surprinde cu exactitate specificul cromatic, a fost eliminat.

În *Pazele rele*, spiritele malefice s-au plodit ca gândacii de bucătărie, la același tălmăcitor – *ca furnicile*. Să luăm în considerație: furnicile în folclorul românesc sunt simbolul hărniciei și nu al unor vietăți necurate ce se plodesc abundent.

În 1954, la Congresul I al scriitorilor Moldovei, în referatul său despre traducerile literaturii artistice, B. Istru constata: *Două feluri de neajunsuri se întâlnesc în traducerile din literatura artistică făcute de editurile noastre: întâi – traducerea aproape cuvânt în cuvânt a textului original, al doilea – отсебятина, traducerea plină de elemente străine de original, dar mai palide, mai neexpresive. Și unul, și altul sunt neajunsuri, împotriva cărora editurile și Uniunea scriitorilor sunt datoare să ducă o luptă hotărâtă* [6, p. 1-2].

Aceste carențe se întâlnesc adeseori în paginile culegerii *Povești norodnice ucrainene*, reflectând amprenta perioadei de transpunere a lor în limba română.

Povestea Mazăre-Voinicul:

Пошел тогда в погреб – в темницу глубокую, отомкнул своих братьев, а они едва-едва дышат – După asta s-a dus în beci – în temnița adâncă, a descuiat (?) frații, da ei abia-abia suflă (corect – suflau). A descuiat frații e o tălmăcire *mots-à-mots*.

Povestea Ciobănașul:

Стал...змей к городу подступать – Și-a făcut arătarea (?) un zmeu.

În textele poveștilor *Pădurel*, *Mazăre-Voinicul*, *Chirică Dubălaru*, *Ciobănașul*, *Mănușa*, *Conu-Mușunache* și în altele aflăm nu puține fabricații personale. Șarpelui din *Pădurel* îi apar inopinat mâini, în *Mazăre-Voinicul*

draconul îi înzestrat și el cu mâini, tot aici se ivesc de undeva o sută de voinici, în *Ciobănașul* toți muzicanții cântă, din voia tălmăcitorului, la trompete.

Niște fabricații personale sunt și expresiile *ca să fie ca-n povești, după cum le-a fost vorba, spurcăciunea de zmeu, nici n-a luat sama, dacă-i veni și alte asemănătoare*.

Se întâlnesc în tălmăcirii nu puține inexactități.

Ciobănașul: *Cum așa dreaptă (?) să-ți măriți fiica (corect: fiica dreaptă)*.
Conu-Mușunache: *s-au luat la ceartă (?)*; în original: *смали спорумь*, adică *au început a discuta* și mai exact – a polemiza; *Mazăre-Voinicul*: *aici om mâne (?)*; în original – *здесь заночуем*, adică – *aici vom masă sau înnopta*.

Analiza calității artistice a tălmăcirilor ne permite să facem următoarele concluzii: textele editate până la mijlocul anilor '60 s-au uzat moralmente. Calitatea lor artistică de mult nu mai satisface cititorul, iar ortografia veche și veșmântul lingvistic rusesc le face cu totul anacronice.

Ca realizări artistice se mai pretează, în anumită măsură, *Mănușa*, *Vițelușul de paie* și *Spicul de grâu*. Prin urmare, tânărul cititor e în așteptarea unui volum nou de povești care ar insera exemplarele cele mai reușite ale genului și ar corespunde cerințelor actuale sub raport artistic, estetic și poligrafic.

Însemnătatea culegerii de proverbe, zicători și ghicitori *Poporul când ți-o ticluiește, cearcă de-o clintește* e determinată nu numai de selectarea celor mai ponderabile ziceri, de aranjarea lor bine chibzuită în grupuri tematice, de prezența prefetei scrisă profesionist, dar și de tălmăcirile reușite în majoritatea lor.

Astfel de variante românești ca *Plugul te hrănește, arcul te rănește; Lucrul bine început e pe jumătate făcut; Dacă te grăbești, de râsul lunii ești; Peștele nu-i pâine, saț nu ține; Oaspetele mult nu șede, dar multe vede; Cu înțelegere și priință toate-s cu puțință; Așa mi-i de frig că, dacă n-aș tremura, pe loc aș îngheța; La cel frumos ți-i drag a privi, cu cel deștept ți-i drag a trăi; Copeica cea câștigată e mai scumpă decât rubla furată; Rabdă, cazace, ataman te-i face reproduc nu numai sensul profund al originalului, dar și calitățile lui artistice: simplitatea zicerii, energia și laconismul expresiei, ritmul, rima interioară, nuanțele umoristice ș.a.m.d.*

Nu totdeauna însă tălmăcitorii au reușit să păstreze specificul poetic al textelor gnomice, să economisească, în măsura cuvenită, materia lexicală. Unele ziceri conțin conjuncția *i* pe care creația paremiologică nu o prea acceptă, în altele e prezentă conjuncția adversativă *ci* necaracteristică limbajului colocvial.

Proverbul, zicătoarea adesea luau naștere în timpul unor acțiuni de înaltă tensiune fizică, psihică și intelectuală (situația dicta transmiterea rapidă a gândului, comunicarea sensului principal), de aceea ele apăreau fără explicații de completare și fără elemente lexicale de legătură. Una din particularitățile esențiale ale expresiilor paremiologice este omiterea predicatului în a doua parte a frazei, când acesta se subînțelege. Traducătorii însă nu l-au omis în toate cazurile posibile.

Faptul că expresiile înaripate populare se memorizează ușor, că ele îți rămân imediat în minte și în suflet și pornește îndată transmiterea lor din gură-n gură, de la o generație la alta – toate acestea datorează nu numai gândului profund pe care-l conțin, dar și formei perfecte.

Printre calitățile lor artistice se numără ritmul și rima, de regulă interioară. În cazuri aparte tălmăcitorii ar fi putut obține și un ritm mai evident, mai sesizabil și o rimă mai bogată. De exemplu, în zicătoarea *O șatră albastră acoperă lumea toată*, precum și în proverbul *N-o lua prea înainte, dar nici în urmă nu rămânea* s-ar fi putut ajunge la o rimă interioară, schimbând doar topica la începutul propoziției: *O albastră șatră acoperă lumea toată, Prea înainte n-o lua, dar nici în urmă nu rămânea*.

Scăpările vizate nu pot minimaliza radical valoarea literară a culegerii date. Contactul cu acest volum va prilejui o adevărată satisfacție estetică și adolescentului, și cititorului matur.

Delectare estetică va încerca cititorul și la familiarizarea cu compartimentul de folclor ucrainean inserat în culegerea *Peste deal, peste vâlcea* (trad. I. Gheorghiuță), deoarece în toate miniaturile lui lirice se simte pana translatorului experimentat, pana poetului care a însușit specificul creației artistice a copiilor prin propria creație și, desigur, deosebita intuiție poetică.

În încheiere vom remarca următoarele.

De pe la mijlocul anilor '50, când a apărut prima carte de folclor ucrainean în limba română și până în 1978, legătura cu creația populară a ucrainenilor a fost permanentă, dar exclusiv prin specia poveștii. Editarea, la finele anilor '70 a culegerii tematice *Peste deal, peste vâlcea* și la începutul anilor '80 a cărții *Poporul când ți-o ticluiește, cearcă de-o clintește*, a pus începutul familiarizării cu creația poetică versificată a copiilor și cu moștenirea paremiologică. Majoritatea tălmăcirilor efectuate în anii '50 nu este acceptabilă, la etapa actuală, sub raport artistic. Această situație impune crearea altor variante românești, de o calitate artistică elevată, pe potriva noilor deziderate estetice.

Referințe bibliografice:

1. Parțial a se vedea: Bostan G., *Poezia populară românească în spațiul carpato-nistrean. Istoriografie, studiu comparat, texte*. – Iași, 1998.
2. Н.В. Гоголь, *О малороссийских песнях // Собрание сочинений в семи томах, Т. 6, М., Худож. лит., 1967*.
3. В.М. Гацак, *Неизвестный молдавский перевод украинской думы // Relații folclorice moldo-ruso-ucrainene, Chișinău, 1981*.
4. D. Apetri, *Poporul când ți-o ticluiește, cearcă de-o clintește // Literatura și arta, 22 decembrie, 1983*.
5. A. Matcovschi, *De la lume adunate... // Învățămintul public, 4 septembrie, 1985*; Idem, *Видання слов'янського фольклору в Молдавії // Народна творчість та етнографія, Київ, 1985, № 6*.
6. D. Apetri, *Duios oratoriu poetic // Moldova, 1979, nr. 4*.

7. B. Istru, *Despre traduceri literare artistice în moldovenește* // *Moldova Socialistă*, 30 iunie, 1954.

reconsiderări

Dumitrița Smolnițchi De la legenda și balada istorică la epopeea națională

Literatura română modernă a apărut pe harta Europei cu anumită întârziere, fiind rezultatul unor procese și evoluții interne îndelungate, dar și al unor transformări și salturi calitative care s-au produs în domeniul creației artistice în țările occidentale. Prin aceasta se explică diversitatea și juxtapunerea în interiorul ei a diferitelor genuri, maniere și metode literare. Pașoptismul nu are o estetică unitară, el este eclectic. Romantismul este dominant, dar coexistă cu tendințe clasice, făcând loc și unor elemente de tip preromantic și realist, care se juxtapun și se întrepătrund în diferite scrieri literare. De cele mai multe ori, în teorie predomină clasicismul, în timp ce în creație – viziunea romantică. Speciile literaturii clasice (fabula, satira, epistola) coexistă cu meditația lamartiniană, lirica socială, balada eroică, romanul istoric etc. În acest context literar și din perspectiva *Daciei literare*, tentativa poezilor din secolul al XIX-lea de a implementa în literatura română epopeea ca gen literar este explicabilă. Cu atât mai mult, că această specie, prin excelență clasică, dar cu trăsături de bază ce corespundeau întru totul viziunii romantice (grandiosul, sublimul, miraculosul asimilat cu fantasticul, înclăștările armate terifiante etc.), alcătuia coeziunea logică și firească dintre cele două curente.

Inaugurarea uneia din sursele fundamentale de inspirație ale literaturii române din această perioadă - care era tradiția istorică, alături de descoperirea și valorificarea creației folclorice – au alcătuit cele două surse de inspirație de bază, care au condiționat apariția epopeii naționale. Pe de o parte, strădaniile și năzuințele scriitorilor noștri convergeau spre ideea dominantă a demonstrării originii și vechimii poporului românesc pe aceste meleaguri, a evocării neconținutelor lupte și jertfe pentru apărarea gliei strămoșești, pentru libertatea patriei, pentru păstrarea unității și neatârării neamului, relevând totodată figuri luminoase ale voievozilor și domnitorilor intrați în legendă. Pe de altă parte, scriitorii pașoptiști considerau folclorul drept un adevărat receptacol al veacurilor trecute, transmis din generație în generație. Virtuțile creației populare orale de a reflecta specificul național, culoarea locală, de a reda particularitățile caracteristice ale poporului răspundeau întocmai idealurilor acestei generații. În aceste condiții, crearea unei epopei naționale devine o preocupare majoră constantă.

Primele încercări de a pune bazele epopeii naționale au fost precedate, în mare parte, de specii epice scurte în versuri cu tematică istorică, caracteristice epocii. *Legendele și baladele istorice* sunt exemplare în acest sens. Unul din efectivele puncte de reper în acest proces divers și complicat l-au constituit tradițiile folclorice și legendele istorice în versiunea lor neculceană.

Fără a examina problema într-un mod detaliat, vom menționa că balada ca definiție, reprezintă în sine un poem narativ pe motive eroice, legendare, uneori fantastice. *Baladescul*, după părerea lui R. Stânca, se compune din interferența elementului dramatic cu cel liric. În cazul baladei, poezia nu mai este simplă comunicare a unei stări afective, comunicare directă, nemijlocită, ci comunicare a unei stări active prin mijlocirea unui eveniment. Acest eveniment trebuie să fie simbolic, sentimental și să presupună o cât mai profundă semnificație umană.

Legenda este tot o narațiune care are drept subiect evenimente sau personaje date drept istorice, sau fapte reale amestecate cu altele miraculoase. Categoria *legendei istorice*, care ne interesează în cazul nostru, este înrudită cu balada propriu-zisă anume prin miezul ei tematic și prin efectul estetic spectaculos pe care îl comportă.

Și balada, și legenda istorică au tangențe evidente cu epopeea, care poate fi definită drept narațiune în versuri a unor fapte eroice care se produc, de obicei, în împrejurări miraculoase. Într-un fel, epopeea ar fi definită ca un „colaj” dintre legendă și baladă, dar de proporții mult mai mari. Pornind de la această înțelegere a lucrurilor, nu e de mirare faptul, că mulți dintre cei care au creat legende și balade istorice în literatura noastră, îndemnați de conceptul clasic asupra literaturii și de viziunea romantică asupra lumii, au gândit în aceeași cheie și crearea epopeii istorico-eroice, deși, de cele mai multe ori, nu și-au dus la bun sfârșit intențiile inițiale.

Cea dintâi încercare în acest sens, dacă e să acordăm credit de încredere propriei sale mărturisiri dintr-un *Promiu* la partea a doua a *Culegerii de poezii*, apărută la Iași în 1854, îi aparține lui Gh. Asachi. *Stefaniada* – așa s-ar fi intitulat această experiență artistică, care, însă, împreună „cu multe alte compuneri române s-au făcut pradă incendiului din 1827, care din nefericire au mistuit cea mai mare parte a capitalei Iași.”

Liantul istoric al lucrării, conform titlului, îl alcătuia, pe semne *Letopisețul* lui Gr. Ureche, legendele închinare domniei lui Ștefan cel Mare din *O samă de cuvinte* ale lui I. Neculce, cât și unele dintre lucrările lui D. Cantemir. Unii cercetători au presupus că o parte din această epopee ar fi constituit-o balada *Ștefan cel Mare înaintea Cetății Neamțu*. Supoziția a fost infirmată, însă, de D. Popovici. „*Fragmentul care ni s-a păstrat, susține cercetătorul, își are unitatea lui, nu trădează prin nimic faptul că ar fi trebuit să se încadreze unei opere de mai mari proporții.*”

Nu putem susține cu certitudine nici una dintre păreri. Se prea poate ca Gh. Asachi într-adevăr să fi compus o epopee, atât de dorită în acea epocă. Iar, chiar dacă balada în cauză nu a făcut parte din *Stefaniada*, ea ar fi putut să constituie,

cel puțin, o treaptă de pregătire în crearea acesteia sau o rescriere a unui fragment din epopee, transformat de către autor într-o lucrare finită.

Cărturarul moldovean dorea să trezească în suflete, în acea epocă de servilism și apăsare străină, simțiri înalte și virtuozitate. În atmosfera de avânt național, stimulat și de reactualizarea spiritului ce domnea în Italia pe vremea studiilor sale, Gh. Asachi vroia să ofere compatrioților săi o pildă cu care să se mândrească și de care să caute a fi demni. Poetul a fost captivat de figura plină de virtute a mamei lui Ștefan, văzând în persoana ei o demnă urmașă a străbunelor romane, o femeie „*pătrunsă de simțiri eroice, vrednice de Elini și Romani*”. Gh. Asachi remarcă cu deplin atașament: „*Aceste sentimente (de patriotism, n.a.) au fost în acea epocă atât de obștești Moldovei, încât și femeia era de asemenea însuflețită, precum se vede din fapta Doamnei Elena...*”.

Evocarea trecutului istoric are la Gh. Asachi o tentă romantică în haină clasică. Scriitorul trebuie încadrat într-un proces larg de influențe și curente literare, caracteristice epocii. N. Iorga remarcă: „*Asachi încearcă balada istorică pe care o face după normele romantismului, ale celui german, pe care-l cunoștea dintr-o întinsă citire*”; iar G. Ibrăileanu vorbește de o influență a romantismului francez, înrudindu-l în această direcție cu D. Bolintineanu și V. Alecsandri: „*A doua fază (a creației lui Gh. Asachi, n.a.) e datorată influenței romanticii franceze – Hugo, Lamartine – nouă pe atunci: sentimentalism puternic, dezgroparea trecutului național, etc.*”

Deși recrearea literară a legendei nu-i prea reușește, Asachi mărginindu-se la un rezumat destul de prozaic al întâmplărilor pe care le consideră elocvente prin ele însele, balada asachiană a constituit, totuși, pentru generația romantică și patriotică de la 1848, simbolul dragostei de țară, exprimat în cea mai nobilă virtute: sacrificiul mamei care-și trimite fiul la moarte în numele unei adevărate învieri. Prin acest gest de sacrificiu al mamei lui Ștefan care, din păcate, la Asachi rămâne, până la urmă, în planul convenției, scriitorul voiește să ne comunice totul.

Balada reflectă, de fapt, atitudinea autorului față de istorie. Gh. Asachi vede în ea o sursă de inspirație, dar și – ce e mai important – un mijloc de educație patriotică. În felul acesta, Asachi se situează printre precursorii curentului istoric, curent care se va afirma din plin ceva mai târziu, după 1840. Interesul scriitorului pentru istorie, dar și pentru creația orală (cele două condiții ale epopeii) și-a găsit expresie anume în legendele și baladele sale. Iar de aici rămâne un singur pas până la epopee, pe care Asachi l-a și făcut, dacă epopeea *Ștefaniada* într-adevăr a existat.

Un alt presupus fragment de epopee, care ni s-a păstrat și care vizează un eveniment tot din epoca lui Ștefan cel Mare, e *Aprodul Purice* de C. Negruzzi. Conform mărturiilor scriitorului, acesta e o „anecdotală istorică” și se prezintă drept un fragment salvat dintr-o epopee, intitulată, ca și la Gh. Asachi, *Ștefaniada*. Această informație ar putea să corespundă sau să nu corespundă adevărului istoric. E cunoscut procedeele obișnuit al romanticilor de a conferi

operei (personale sau străine) o altă proveniență, învăluită în mister, indicând, în unele cazuri, un autor inventat sau atribuind-o, pur și simplu, folclorului (e cazul poemului în proză *Cântarea României* de Al. Russo sau al legendei *Cântec vechi*, „descoperit” de C. Negruzzi).

Pe plan documentar, C. Negruzzi se alimentează din cronică a lui Gr. Ureche și legenda nr. V din *O samă de cuvinte* a lui I. Neculce. Dar, C. Negruzzi nu se limitează numai la tradiția istorică cu privire la lupta de la Șcheia, pe valea Siretului, între oștirea lui Ștefan și armata ungarilor, condusă de generalul Hroit. Povestind întâmplările după textul cronicăresc, el a încercat să includă în operă scene noi, originale (momentele introductive ale poemului: cuvântarea lui Hroit, denunțarea planurilor cotoropitoare ale ungarilor de către un ostaș moldovean care îi trimite vestea lui Ștefan prin pârcălabul de Roman; discursul lui Ștefan cel Mare; precum și episodul din finalul poemului, când Purice, devenit Movilă, se căsătorește cu fiica pârcălabului căzut în luptă), ce țin de imaginația autorului, și pe care nu le găsim în nici o cronică sau document istoric. C. Negruzzi păstrează și zugrăvește cu o pană sigură atmosfera vremii și culoarea locală.

Printre modelele poetice ale lui C. Negruzzi, vizavi de acest „fragment de epeee”, ar putea fi remarcat, după cum susține regretatul cercetător I. Osadenco, poemul istoric *Poltava* de A.S. Pușkin. Scriitorul român cunoștea destul de bine opera marelui poet rus, având în vedere relațiile lor amicale din perioada anilor 1821-1823. La o studiere mai atentă a celor două scrieri, observăm că scena bătăliei, punctul culminant al poemului *Aprodul Purice*, într-adevăr amintește de episodul similar din lucrarea lui Pușkin. G. Călinescu vorbește însă și de alte posibile surse externe ale „anecdotului istoric” negruzgian. *Unele comparații*, conchide istoricul literar, *ar putea fi inspirate din poemul Il Natale* de Al. Manzoni, iar *partea lui introductivă este realizată în maniera elvețianului Gessner, răspândit la noi prin traduceri; C. Ciuchindel găsește în Aprodul Purice* chiar ecouri din Biblie.

Poemul evidențiază bărbăția și eroismul poporului în luptă împotriva năvălitorilor străini. Deci, tematic, fragmentul corespunde conceptului de epeee, dar, ca și în cazul baladei lui Gh. Asachi, *Aprodul Purice* este o lucrare finită. Pe de altă parte, „fragmentul de epeee” a lui C. Negruzzi este lipsit de vizionarismul, absolut necesar, într-o atare specie. Cunoașterea procedeelelor clasice literare nu scutește această scriere de poetizarea naivă a realității, în genul lui Al. Beldiman. Unele versuri sunt greoaie, n-au putere de evocare, nici sonoritate, și dau poemului, pe alocuri, un aspect de „cronică rimată”. Abuzul de neologisme în descrierea evenimentelor din secolul al XV-lea, defavorizează și el, în anumită măsură, genul epeei. Dar aceste deficiențe sunt nu atât ale scriitorului, cât ale epocii. Să nu uităm că acesta este primul nostru poem istoric, meritele de pionierat ale cărui nu pot fi tăgăduite.

Tablourile de luptă, însă, îi reușesc pe deplin lui C. Negruzzi. Ele sunt pline de mișcare, cu versuri energice, cadențate.

Autorul poemului reușește să selecteze anumite mijloace artistice viabile pentru a da respirație deplină tradiției istorice. Deseori el recurge la antiteză în scopul portretizării mai eficiente a celor doi conducători de oști, și comparații plastice.

Aceste calități ale operei negruzziene ne îndreptățesc să ne detașăm de afirmația acelor istorici literari care categorisesc acest „fragment de epopee” doar drept „proză rimată” și neagă existența oricărei valori artistice. În afară de aceasta, opera oricărui scriitor trebuie să fie privită și prin prisma conceptului literar al epocii respective, iar *Aprodul Purice* a fost apreciat elogios de către contemporani. Încântat de frumusețea poemului, I. Heliade-Rădulescu îi scria lui C. Negruzzi: “[...] autorul cunoaște mai bine cât îi prețuiește fapta sa și este de prisos să-ți fac complementuri pentru moșoroiiul făcut movilă, versurile frumoase, limba potrivită, obiceiurile veacului păstrate, vitejia moșilor arată de pildă celor de acum și viitorimei, parabolele juste și la toată fața se vede poetul...” În aceeași cheie își exprimă atitudinea față de lucrarea lui C. Negruzzi și M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, Al. Odobescu.

Desigur, privit din perspectiva scurgerii timpului *Aprodul Purice* nu poate fi trecut în registru la compartimentul „capodoperă”, dar ceea ce trebuie reținut cu siguranță e raportarea poemului la istorie, la trecutul național în numele și din perspectiva prezentului, tendințe care exprimau o angajare și un atașament major al epocii.

Vom remarca, în contextul dat încă două exemple elocvente.

Primul se referă la *Mihaida* lui I. Heliade-Rădulescu. Ca și în cazul scriitorilor moldoveni, cărturarul muntean publică doar un „fragment epic” din această presupusă epopee națională, rămasă și ea doar în proiect. Elanul romantic vizionar coexistă în mod firesc cu cel al tradiției istorice naționale, al mitologiei populare. Eroul central al poemului, Mihai Viteazul, o întruchipare a unui ideal creștin și social abstract. E, de fapt, o încercare de epopee retorică, salvată parțial de mai multe episoade realiste, cum ar fi, sfatul boierilor, descrierea codrului, dialogurile.

Cea de a doua, *Traianida* de D. Bolintineanu, publicată parțial în anul 1868 în *Albina Pindului*, apoi retipărită în volum – în versiune definitivă – în 1870. Este prima epopee în literatura noastră apărută în formă integrală. Autorul pornește în relatarea faptelor de la documentele istorice, încercând totodată să creeze o mitologie autohtonă. D. Bolintineanu recurge la modelul epopeii clasice și al mitologiei grecești, combinându-le cu folclorul românesc. Amestecând oameni și zei într-o narațiune complexă și complicată, poetul îndepărtează posibilitatea realizării unei epopei cu adevărat naționale și cu adevărat artistice.

Ambele epopei au fost scrise în scopul stimulării sentimentelor de mândrie națională, a sprijinirii luptei pentru libertate, imprimând scrierilor o semnificație patriotică mobilizatoare.

Printre multiple probe de creare a epopeii naționale, aparte se cuvine a fi menționat poemul-legendă *Dumbrava Roșie* de V. Alecsandri. În opinia lui Al.

Piru acesta este „*cel mai important fragment de epopoe, superior tuturor fragmentelor de același fel, publicate până atunci. Adevărata noastră poemă istorică începe cu V. Alecsandri.*”

La elaborarea lucrării poetul s-a inspirat, fără îndoială, din legenda respectivă lui I. Neculce din *O samă de cuvinte*, dar și din *Letopiseșul* lui Gr. Ureche, din *Descrierea Moldovei* de D. Cantemir, din relațiunea polonă a lui Matei Miechovski reprodusă de M. Kogălniceanu în *Arhiva istorică a României*.

Poemul lui V. Alecsandri evocă, deci, una din luptele hotărâtoare ale lui Ștefan cu regele Albert din Codrii Cosminului, la 1497. Legenda demonstrează o armonie perfectă dintre filonul istoric și cel folcloric, trecute ingenios prin fantezia și imaginația autorului. V. Alecsandri a îmbinat în structura aceste creații două surse diferite ce se completează reciproc: cea al real-istoricului (lupta moldovenilor împotriva leșilor) și cea a imaginar-fantasticului, inspirate din creația poporului. Autorul a selectat din istoria acelei lupta momentul dramatic de vârf și, reinterprețându-l conform viziunii sale, a creat o nouă istorie, cea a Dumbrăvii Roșii. Poetul, desigur, nici nu intenționa să prezinte în poemul său tabloul luptelor în ordinea strict indicată de sursele istorice, dar nici nu a rămas în exclusivitate numai în perimetrul legendei populare.

Divizând poemul, asemenea unei epopoei, în opt părți, în capitole și episoade, alternând epicul cu liricul, descrierea cu dialogul, utilizând iscusit motivele istorice și folclorice, V. Alecsandri readuce în prim-plan esența autentică a actului istoric propriu-zis. Simpla narațiune e înlocuită cu imagini, tablouri, evocări, portretizări, comentarii memorabile, poetul izbutind să creeze o lucrare de un remarcabil patos național-patriotic. Se rețin detaliile, episoadele neașteptate, exemplele de virtute și noblețe.

Referindu-se la acest poem, N. Iorga constată: „*Prea multă introducere, o prea lungă zugrăvire a pregătirilor, o prea scurtă și încărcată de nume proprii luptă, dar sunt bucăți frumoase: tabăra leșească luminată de flăcările satelor aprinse și cufundată în orgii murdare, fuga sătenilor moldoveni în noapte, sunt bucăți din cele mai sugestive ale poetului*”.

Așadar, V. Alecsandri evocă în dulci icoane „*a istoriei minune, / Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbru sombru și regal*”, punând față două motivații distincte: una de cotropire și alta de apărare. Antiteza – iată figura stilistică definitorie a poemului: antitetice sunt motivațiile, antitetice sunt imaginile celor doi conducători de armată; antitetice sunt descrierile taberelor vrăjmașe, cea polonă fiind în petrecere, crezându-se deja învingătoare, în cea română domnind liniștea ș.a.m.d.

Aidoma procedeelor lui V. Hugo, influența căruia se simte asupra poemului român, oștenii sunt caracterizați succint, printr-o metaforă: „*Voi, pardoși de la Lipneți, vultani din Războieni / Zimbri fioroși din codrii Racovii, aprigi zmei*”. La fel după modelul hugolian, e făcut din comentarii exterioare, portretul lui Ștefan: „*Ființă de o natură gigantică, divină, / El e de-acei la carii istoria se-*

nchină, / De-acei carii prin lume sub pașii lor, cât merg, / Las' urme urieșe ce-n veci nu se mai șterg.”

Ca și alți colegi de condei, V. Alecsandri încearcă să transmită prin intermediul unor personalități din istoria națională ideile și aspirațiile generației sale. Astfel, el aduce în fața cititorului figura domnitorului cu solemnitatea, grandoarea și respectul cuvenit. „Tripla maiestate” simbolizată de Ștefan prin împlinirea datoriei, mândria domniei și faima învingătoare au făcut ca timpul să-i pună „cunună de laur”. Personajul, devenind simbol național, e proiectat romantic, conform conceptului literar predominant în epocă. În poem, Ștefan cel Mare depășește datele unei personalități istorice, devenind erou literar cu alură mitică. Ca și în operele clasice, personajul se axează pe o trăsătură dominantă de caracter, cu o mare forță de generalizare.

Poemul *Dumbrava Roșie* de V. Alecsandri păstrează trăsăturile generale ale genului și se prezintă drept o epopee, dar de proporții mai mici.

Recapitulând cele relatate până aici, se poate spune că în literatura română au existat tentative serioase de creare a epopeii istorice, și despre aceasta am vorbit mai sus. Faptul că mai toate aceste încercări aveau la bază tradițiile istorice consemnate de I. Neculce, vorbește despre însemnătatea și popularitatea acestor legende.

Condiționate de dezvoltarea târzie a literaturii române moderne, de intersectarea diverselor epoci istorice, curente și metode literare, eforturile individuale de a crea epopeea națională erau mai mult decât firești. Deși n-a reușit să creeze un model definitivat de epopee națională, generația de la 1848 a pus numeroase pietre de rezistență la temelia acestui edificiu. Eforturile și strădaniile acesteia trebuie apreciate după merit.

Claudia Slutu-Grama Proza lui Sergiu Victor Cujbă

Sergiu Victor Cujbă (1875-1937) a fost cunoscut în epocă în primul rând ca poet, prozator, traducător și publicist. Dar la începutul creației literare a debutat cu proză.

Vocația pentru proză tânărul scriitor o afirmă prin nuvela în *ajunul Anului Nou*, publicată în revista *Amicul Copiilor* din decembrie 1891. În această proză tânărul condeier încerca să dezvăluie urmele tragicului cotidian pentru unii, a nobleței ascunse și a martiriului fără glorie. El cercetează „omul mărunț”, o familie compusă din tata, mama și cei doi copii – Lenuța și Ionel, care își duc, din greu, viața într-o căsuță sărăcăcioasă de la periferia urbei. Tabloul descris înfățișă un crâmpei din existența acestei familii – o zi din ajunul sărbătorii de Revelion. „Lângă o sobă derăpănată, în care pâlpaia un tăciune, ședea o femeie cu cei doi copii ai săi, o fetiță și un băiețel. Era încă tânără, dar părul său cărunț și zbârciturile feței sale o făcea mult mai bătrână decât cum era”, căci se gândea la ziua de mâine, „zi de veselie și de petrecere și ea n-avea nici măcar o pâine să

dea copiilor. Și tatăl lor era dus în oraș ca să care pentru copiii bogaților jucării și cadouri, iar copiilor lor să nu poată aduce măcar o păpușă sau ceva care să le facă plăcere” [1, p. 375].

Implicit, personajul literar, în cazul de față – mama copiilor, poartă înainte de toate pecetea creatorului său. Tânărul condeier descrie zbuciumul interior al mamei, care, în numele copiilor, este gata să presteze orice muncă, numai ca să poată „câștiga câțiva bani, pentru a cumpăra cele trebuincioase pentru mâine”, deși, după cum vom vedea, tentativa ei de a câștiga un ban eșuează lamentabil. Decizia îi veni pe neașteptate, deși forul interior era pururi de veghe: să cerșească! „La acest gând tot sângele i se urcă la cap: ea, femeie onestă, să cerșească? Ce dezonoare! Ea să întindă mâna la colțul stradelor. Dar îndată își aduse aminte de copiii cei flămânzi și sdrențeroși și se decise. Voi cerși și ce îmi pasă ce va zice lumea: pentru ei cer nu pentru mine” [1, p. 375-376]. Nuvela se încheie totuși cu un happy-end, grație unui domn bogat care, făcând un act de caritate, le-a adus un coș plin cu bucate și cu provizii și un plic ce conținea cincizeci de lei.

O altă proză a scriitorului, publicată de asemenea în *Amicul Copiilor*, este cea intitulată *Tincuța*. Tematica socială și-a găsit oglindire și aici, prin personajul ce purta numele de Lenuța – o fetiță din clasele defavorizate ale societății, care, prin amicitia Tincuței, fată de oameni bogați, își găsește o soartă mai bună: învață a citi, a scrie, capătă contur visele ei. Copilițele sânt dăscălite foarte frumos de către mama Tincuței: „Totdeauna, dragele mele, suferințele altora să vă fie cea mai mare grijă” [2, p. 473].

În 1896 Sergiu Cujbă își adună și editează lucrările scrise până la acea vreme în volum aparte, oferindu-i acestuia un titlu ce se pare inspirat din Ion Creangă – *Povestiri din copilărie*. Cartea a fost dedicată lui Victor Crărescu. „Dragă Tată, îi scria, înduioșat, fiul-literat, Tu m-ai învățat că trebuie să admir tot ce e frumos și mare, că trebuie să iubesc pe cei sărmani și umili; viața ta mi-e pildă vie de o viață rodnică și fără de prihană – tu mi-ai fost dascăl și prieten – cui altuia aș închina prima mea lucrare? S. C.” [3, p. 3]. Lucrarea a văzut lumina tiparului C. Sfetea din București, fiind ilustrată de binecunoscutul pictor Nicolae Vermont. Prefața volumului, foarte interesantă, semnată de G. Coșbuc, ni-l prezintă pe tânărul literat ca pe un autor ce a făcut o muncă onorabilă, de pionierat chiar, scriind pentru cei mici [4, p. 167-168]. Semnând prefața la povestirile lui Sergiu Cujbă, prefațatorul își dădea perfect seama ce gen dificil abordează junele autor, deoarece substanța scrierii o probează zbuciumul sufletesc al personajelor. „Știu deci din experiență, cât de anevoioasă e munca să cauți subiecte ușoare ca să le tratezi ușor, scoborându-te la nivelul intelectual al copilului și încordându-te să-i imitezi noima gândirii și gustul exprimării lui. Iacă, vorba m-a adus, fără să fi avut gând acuma, la un paradox: A scrie pentru copii e foarte greu, tocmai fiindcă e foarte ușor” [3, p. 5]. Concluzia era următoarea: „Într-un cuvânt, pleda prefațatorul, rămânând om mare, să fii cât se poate de copil” [3, p. 5].

Din cele zece proze, pe care le-a inclus tânărul scriitor în culegere, nouă sânt originale, plus o legendă germană, urmată de câteva poezii. Din titlul volumului „Povestiri din copilărie” ar reieși că specia epică a prozelor este cea de povestiri, deși anume în subtitlu, cum ar fi fost firesc, nu este o atare specificare și doar o singură dată prefațatorul ediției G. Coșbuc amintește de cuvântul „povestire” în următorul context: „Povestirile d-tale sânt o încercare și e o vorbă a nu știu cui: încercarea și când nu reușește, e o școală. Și cred eu, sânt destul de reușite, ca început. Fără îndoială, s-a mai făcut câte ceva în felul acesta și nici nu zic că ești cel dintâiu, ci printre cei dintâi” [3, p. 6]. În restul *Prefeții* G. Coșbuc utilizează termenul „poveste”. Aceste confuzii – ce specii ale genului epic a înmănunchat Cujbă în cartea sa – ne duc la cercetarea genurilor și speciilor cunoscute de știința literară. „Numeroasele confuzii și aproximații, terminologice și de conținut, legate de așa-numita „teorie a genurilor literare” (termenul de genologie propus de Paul Van Tieghem n-a prins) nu aparțin numai sferei noastre” [5, p. 703], menționa criticul și istoricul literar Adrian Marino, subliniind necesitatea cunoașterii sistematice, ordonate a problemei speciilor și genurilor literare. În cazul nostru este vorba despre speciile literare ale genului epic și anume de povestire (specie amintită în *Prefață*), cât și de nuvelă, promovată, după părerea noastră, de scriitorul Sergiu Cujbă.

Merită atenție și afirmația lui Dumitru Tiutiucă, conform căruia după perioada marilor noștri clasici urmează momentul 1890-1900, unul preponderent al nuveliștilor, în care și-a scos de sub tipar, alături de cei mai reprezentativi nuveliști ai noștri, opera în proză S. Cujbă. În continuare criticul menționa momentul reprezentativ al nuvelei românești: „A contribuit la aceasta și ideologia și estetica poporanismului și semănătorismului în concordanță cu criza premergătoare primului război mondial care și face ca nuvela să ia mai mult aspectul unor dezbateri. De aici și moralismul celor mai multe. Fără a fi tezig la mării scriitori, el conduce la perfecționarea construcției epice ce se concentrează pe un eveniment, reacție sufletească etc. decisive. De la dezbateri unor aspecte sociologice, eticitatea lumii rurale, conflictele și asuprirea din realitatea satului românesc, se trece treptat la probleme spirituale...” [6, p. 29-30].

Sergiu Cujbă, împărțând ideologia poporanistă, s-a apropiat temeinic și constant de valorile morale și civice ale individului, și-a zămislit scrierile purtând o mare dragoste pentru omul „de jos”, cu problemele lui simple la prima vedere, dar importante pentru viața lui. Prozele sale de la începutul creației literare au servit drept moment esențial în devenirea scriitorului de mai târziu, atestând capacitatea lui de a se depăși, de a nu rămânea sclavul unei formule oricât de prestigioase. S-a vehiculat ideea cum că Ioan Slavici a fost acela care i-a „îndreptat” lucrările literare la începuturi sau că Sergiu Cujbă a fost influențat de opera lui Ion Creangă, precum declara Iacob Negruzzi: „Chiar la cea dintâi povestire *Clipe senine*, se vede ușor că autorului i-au plutit înaintea ochilor, desigur, fără a-și da seama, amintirile din copilărie ale lui Creangă, cu deosebire

că la *Clipe senine* nu se găsește acel simțemânt puternic, viu, acea naivitate, cari fac din Creangă un așa admirabil scriitor popular” [7, p. 309].

Critica literară a epocii a ignorat lucrările lui Cujbă în domeniul epicii, ceea ce poate fi considerat drept un act de nedreptate la adresa eforturilor unui începător. Absența lui Sergiu Cujbă de pe eșichierul de valori al literaturii s-ar repercuta negativ și asupra imaginii pe care ne-am dori să ne-o facem despre el, dar și despre literatura basarabeană interbelică în ansamblul ei. „Urmărind cu atenție momentele unei deveniri, actul valorificării critice se îmbogățește cu o menire în plus atunci când, tinzând să definească o structură artistică, o confruntă permanent cu valorile care i-au înlesnit afirmarea și față de care vădește limpede efortul unei diferențieri” [8, p. 26], sublinia criticul literar Cornel Regman. Prozatorul S. Cujbă a asimilat influențele primite din afară în funcție de un registru propriu și de necesități (*Pășaniile unui melc*, *O noapte cu lună* etc.). în această direcție, menționa același critic, nici un efort local „nu trebuie desconsiderat și, dimpotrivă, nici o influență din afară nu trebuie absolutizată. Bunuri ale patrimoniului public, operele marilor creatori ai omenirii acționează mai cu seamă ca *fermenți spirituali* și, desigur, ca *dascăli de meșteșug scriitoricesc*. Ele stârnesc în artistul tânăr avântul unei *nobile emulații* [subl. n. – C. S.-G.] și în aceasta constă forța lor” [8, p. 26].

Cujbă este tipul de scriitor care a pus în nuvelele sale făptura prigonită a omului fixat în cadrul său amarnic de viață, cum ar fi, de exemplu în *Clipe senine* (republicată în *Biblioteca Națională Ilustrată* din 1910, nr. 2-3 cu un titlu modificat: *Cine primește steaua frumoasă?*), prima nuvelă din cartea sa, în *Lăsați copiii să vie la mine* etc. în genere, în centrul nuvelor sale se află copilul cu universul său, cu problemele pe care trebuie să le rezolve și el, cu bucuriile și necazurile inerente ale vieții: *Drăcușorii*, *La țară*, *O lecție de gramatică*, *Clipe senine* ș. a. Ultima dintre cele enumerate – *Clipe senine* (e închinată „D-lui I. L. Caragiale”) – descrie pregătirea de a merge cu steaua în noaptea de Crăciun și colindatul pe la case al protagoniștilor – Petre, Anton, Vasilică și Țopârlă, lăsând în conștiința cititorului un gust amar: este o copilărie săracă, înghețată, flămândă, lipsită aproape de bucurii și care naște în conștiința copiilor o rezistență agresivă, iminentă mediului în care își duc traiul. Astfel, prin intermediul acestor povestiri, autorul ar vrea parcă să ne sugereze ideea că viața e alcătuită din momente diferite – și faste, dar și nefaste – și că omului îi revin, în acest amalgam de durere, tristețe și de nefericire, și câteva – totuși, rare – **clipe senine**, precum e și umblatul cu steaua. Dar în spatele acestor clipe senine se ascund clipe grele, perioade în care personajul central – Vasilică – prin dârzenia și tăria sa de caracter, surmontează vicisitudinile vieții cu demnitate și cu o maturitate precoce.

Cu deosebit interes se citesc și astăzi *Pășaniile unui melc* și *Neli*, deși Iacob Negruzzi le cataloga „a fi reminiscențe involuntare din istorisiri de același soi ce se găsesc în toate literaturile” [7, p. 309].

Pentru a spori la maximum interesul micilor cititori față de personaje și puterea de influență a subiectelor povestite asupra acestora, Sergiu Cujbă apelează în multe cazuri la procedee alegorice de întruchipare a fondului ideatic și promotoare a mesajului. În *Pățaniile unui melc*, de exemplu, este osândită fără cruțare cruzimea omului față de natură și de cei mici și slabi. Vietățile (melcii, găinile sortite pentru a fi tăiate, chiar și șoarecii) se răscoală împotriva lăcomiei omenești. Din comportarea acelor necuvântătoare se desprinde ideea că libertatea se cucerește și nu se cerșește – se cucerește prin luptă comună și cu forțe comune.

Nuvela *Neli* poartă subtitlul *Istoria unui câine*, motivul fiind fără dependență logico-cauzală și temporară. Acest gen de nuvelă poate fi ușor divizată în părți, iar părțile acestea pot fi intervertite fără ca să încalce regularitatea mișcării generale a nuvelei. În *Neli* narațiunea nu este compactă și formal nuvela se împarte în trei părți, fiind întreruptă de schimbări de scenă. Subiectul este foarte simplu la prima vedere: viața unui câine în două ipostaze – când trăia într-o familie avută, pe de o parte, și viața mizeră, relațiile lui cu alte potâi, dar în libertate, pe de alta. El, într-o bună zi, săturându-se de viața monotonă, găsimd ușile deschise, ieși în stradă. Peripețiile lui ne amintesc într-un fel de celebra *Mumu* al lui Ivan Turghenev, de unde s-ar fi inspirat, prea poate, căci tânărul scriitor, admirator al literaturii ruse, a cunoscut această literatură și a făcut și traduceri din ea. Datorită personificării, câinele capătă însușiri umane, gândește și se comportă ca o persoană umană.

Caracterul social al nuvelei este evident: diferențierea dintre bogați și săraci, dintre lipitori și cei dezmoșteniți de soartă, dintre ofensați și obijduiți și cei cu rangul; o manifestare de apărare a drepturilor lumii câinești, prin care se subînțelege civilizația umană. Acest mod de personificare a lumii patrupede pare a fi surprinzător: „Mult timp îl frământară gândurile, în fine, ghemuindu-se ca un cerc, somnul binefăcător veni să-i aline suferințele” [3, p. 106]; „Amintirea acestor vorbe făcu să i se urce sângele la cap și el se roși până în vârful urechilor” [3, p. 109]; „Stând așa, îl muncea gândul ce bine să facă, cum să se jertfească pentru a răscumpăra nedreptatea ce făcuse fraților săi. De odată un gând îl fulgeră prin minte” [3, p.109] etc. Jertfa și sentimentul de vină erau principalele momente în ideologia împărtășită de reprezentanții poporanismului. Sergiu Cujbă, fiind în contact cu fondatorul poporanismului Constantin Stere, n-a putut ocoli, mai ales în prozele sale, această tematică, presărând pe ici pe colo ideile ce fac ca subiect anomalia socială și repercutările ei publice.

Despre celelalte nuvele, incluse în cartea de debut a literatului, vom prezenta expunerea lapidară a lui Iacob Negruzzi de la 1898: „*O noapte cu lună* e scrisă cu ceva afecțiune. *La țeară* cuprinde descrieri câmpenești reușite, dar povestirea e cam lipsită de interes. *O lecție de gramatică* s-ar ceti cu plăcere, dacă ar fi mai puțin manierată” [7, p. 309]. Precum am remarcat deja, în unele nuvele se observă persistența opticii poporaniste; dar nu e mai puțin adevărat faptul că realitatea de la care pleacă literatul e redată cât se poate de veridic, iar

această realitate dezvăluie suficient de grăitor vitregia condițiilor de viață a unei pături de populație, printre care se numără și copiii.

Sub raportul realizării artistice, nuvelele lui Sergiu Cujbă din volumul de debut ne prezintă unele personaje bine creionate, cum sânt, de exemplu, Vasilică și Anton din *Clipe senine*, Nicu din *O lecție de gramatică*, Trică din *Lăsați copiii să vie la mine* etc., deși prozatorul n-a înfățișat conflicte sociale deschise. Personajele sale se comportă ca niște exponenți firești ai mediului care i-a creat, fiind, totodată, și purtătorii unui grăunte de umanitate, fixat de autor în Țopârlă (*Clipe senine*), câinele Neli (în nuvela omonimă), Lică și Fani (*Drăcușorii*).

Elementele vizuale și auditive sânt prezente în unele proze, ele asigurând tabloului descris materialitatea: „Eram într-o cameră mare și înaltă. Pe jos erau așternute chilimuri bogate. Câte o rază de soare se furișa printre perdelele albe și trecând prin prismele unui candelabru, se așternea în culorile curcubeului peste peretele împodobit cu tablouri frumoase. Pe ferestrele cele mari erau borcane de porțelan. O mulțime de flori erau într-însele. Trandafiri de toate culorile, zambile, micsandre, lalele” (*Pățaniile unui melc*) [3, p. 28-29]. Un element vizual îl constituie în nuvela *La țară* descrierea casei (pe care, din considerente de economie, o omitem) și a celor ce o înconjoară: „O cărare neted bătătorită se întindea până în fundul grădinei plantată cu pomi ce-și aplecau crăcile de greutatea rodului brumăriu” (*La țară*) [3, p. 51].

Peisajul joacă un mare rol în caracterizarea stărilor psihologice ale personajelor și în conturarea locului de acțiune în proze. într-un mod absolut fermecător este descrisă atmosfera la pornitul cu steaua în *Clipe senine*. „Noaptea era foarte frumoasă. Cerul limpede și strălucitor de mulțimea stelelor: zăpada licărea, ca un giulgiu de pietre nestemate. Casele păreau îngropate sub troienele de neauă: un fum subțire se ridica spre cer. Băieții, zgribulindu-se de frig, mergeau cu voioșie pe zăpada scârțuitoare, iar umbra stelei se întindea departe, ca brațele nenumărate ale unei mori uriașe” (*Clipe senine*) [3, p. 15].

În ceea ce privește dialogul, el, precum se va observa și din exemplele aduse pe parcurs, are un rol absolut determinant în toate nuvelele lui Cujbă, evidențiind limbajul personajelor și modul lor de gândire și de activitate, contribuind mai pregnant la închegarea acțiunii operei. Particularitățile de vorbire, redade prin dialog la diverse personaje, sânt cu totul evidente. Iată un fragment de conversație dintre furnica muncitoare și harnică, în perpetuă căutare de hrană, și condrumetii ei: „De odată două glasuri se auziră în urmă.

– Ei, cumătră, dar unde așa de grăbită? Stai puțin, venim și noi.

Furnica se întoarse înapoi cu teamă. Erau un gropar și un buburuz ce se duceau la plimbare, să mai răsufle de zăduful zilei.

– Dar de unde veniți voi? întrebă furnica.

– Eu, zise groparul, am fost la înmormântarea unui șoricel și tocmai acum am scăpat.

– Am venit să mă plimb și să beau câteva picături de rouă, zise buburuzul. – Dacă vrei, mergem împreună.

– Bucuros” (*Vesela societate*) [3, p. 125].

În toate nuvelele lui Cujbă se întâlnește dialogul, fie desfășurat, fie la parametri mai restrânși.

Ca portretist, Sergiu Cujbă excelează în prezentarea aspectelor exterioare, uneori întreprinzând și analize psihologice. În ceea ce privește portretele fizice ale personajelor, el surprinde adesea, cu finețe, am putea afirma, mai ales mimica, gesturile, modul propriu de a se exprima, dezvăluind prin ele structura morală, caracterologică, a personajelor, gândurile și sentimentele ce-i stăpânesc pe aceștia din urmă.

Pentru a plasticiza limbajul, în scopul de a obține o expresie stilistică adecvată, Sergiu Cujbă a utilizat, din abundență, comparația și personificarea. „Dau să încep și când scot o dată sunetul pe gâtlej, parcă a miorlăit un motan, pe care îl calci pe coadă” (*Clipe senine*) [3, p. 12]; „Două broaște holbară la mine ochii lor cât talerile” (*Pășaniile unui melc*) [3, p. 35]; „Un cocoș cu o creastă ca macul involt, sări pe gard, bătu cu putere din aripi” (*La țară*) [3, p. 58] etc.

Dragostea de adevăr a groparului (care avea un „cap genial”, filozofa), critica societății pe care o face buburuzul, (redactor-șef la ziarul *Trompeta moșoroiului*), personaje din nuvela *Vesela societate* (inițial, nuvela a fost tipărită în revista *Amicul Copiilor* din 1893, an. III, nr. 1, aprilie cu titlul *O noapte furtunoasă*), totul e real, supus unei personificări din partea autorului, unde ființele necuvântătoare se umanizează. „Totul în lume are un rost”, va filozofa groparul [3, p. 126].

Pășaniile unui melc este în întregime bazată pe personificare. Melcul, personajul principal, are caracteristicile unei persoane umane: discută; ține alocațiuni despre libertate; se înciudă de-a binelea etc. Personificarea și șarjarea se află la baza nuvelei *Vesela societate*, unde „viespea își plecă capul și două lacrimi fierbinți izvorăra din ochii ei” [3, p. 134], iar înalta societate este redată prin șarjarea „poetului - buburuz” și a „groparului-savant” – două personaje cu certe caracteristici de politicieni.

Proverbele și zicătorile, presărate în diferite nuvele, de asemenea au scopul de a plasticiza mijloacele de exprimare a personajelor sau de a rezuma, plastic, conținutul celor povestite: „Graba strică treaba”, zice melcul (*Pășaniile unui melc*) [3, p. 27], „Vorba lungă sărăcie aduce”, conchide același melc la sfârșitul speech-ului său; „Se vede că voia să zică ceva duhliu, dar s-a potrivit ca nuca în perete” (*Pășaniile unui melc*) [3, p. 38]; „Stăpână-mea m-așteaptă, să mă apuc de slujbă, căci cine nu muncește, nu mănâncă” (*Neli*) [3, p. 112] etc.

Sergiu Cujbă este autorul a diverse proze presărate în presa epocii. Anul 1907 nu putea să nu lase urme în creația artistică a scriitorului. Grăitoare în acest sens este schița *Marea Frescă* publicată în *Viața literară și artistică* din 27 mai

1907 cu subtitlul *Viziunea lui Șerban Ropală*. Demn de relevat este faptul că Sergiu Cujbă a prezentat în această schiță un țăran, un om ieșit din rândurile celor mulți și oropsiți, care, cu timpul, a ajuns pictor, dar n-a uitat nici pentru o clipă de situația sinuoasă a țăranimii. Folosind antiteza, autorul scoate în evidență două lumi diferite, cu mentalități și cu tabieturi diametral opuse. Prima este lumea lui Ropală și a celor din mediul lui. Cea de-a doua este clasa protipendadei, a celor avuți ce huzuresc în bine. Iată cum este redată cea de-a doua clasă: „Sala Ateneului plutea în lumină. Femei frumoase în toalete strălucitoare șușoteau cu mișcări de lebede, lornetau lumea din staluri, aruncau priviri galeșe sau cochete. Domni gravi sau cu aere de importanță, discutau încet sau cu aprindere, câte un profil trufaș de ofițer, câte o chelie de financiar se întrezărea din mișcarea de capete gătite și de pălării multicolore...” [17, p. 1]. Deși compoziția este simplă, iar narațiunea se precipită într-un ritm mult prea alert deci nu are o realizare artistică deplină, totuși Sergiu Cujbă e autorul unei schițe interesante prin tematica ei, prin atitudinea lui afirmată cu glas tare față de răscoalele țăărănești din 1907, această schiță fiind eminamente o oglindire fidelă a evenimentelor petrecute în societatea românească în primii ani ai secolului XX.

Sergiu Cujbă este autorul nuvelei istorice „Poetul Antioh Cantemir și țarul Petru”, care n-a intrat în nici una din culegerile lui, fiind publicată doar în revistă. Respectiva nuvelă către anul 1919 fusese deja așternută pe hârtie și această informație o depistăm în cotidianul *Sfatul Țării* din 11 martie al aceluiași an. În ședința Societății Istorico-Literare *B. P. Hăjdeu* viitoarea nuvelă este intitulată ba *Prințul Cantemir de strajă*, ba *Prințul Cantemir de pază* [9, p. 1, 3]

În pofida tuturor tergiversărilor, Sergiu Cujbă, membru activ al Societății Istorico-Literare *B. P. Hasdeu* din Chișinău, și-a citit totuși lucrarea, precum o atestă știrea din *Sfatul Țării* de la 13 martie 1919: „S-a citit aseară o nuvelă istorică de către dl Sergiu Cujbă despre *Copilăria poetului Antioh Cantemir la curtea lui Petru cel Mare*” [10, p. 2]. Autorul însă nu s-a grăbit să o publice și aceasta vede lumina tiparului abia în 1933, în numărul 6 al revistei *Viața Basarabiei*.

Tematic, această nuvelă se deosebește radical de cele publicate în revista *Amicul Copiilor* și în culegerea *Povestiri din copilărie*. Punctul de plecare al

acestei „forme nuvelistice” (vorba lui D. Tiutiucă) îl constituie descrierea unei întâmplări de la curtea lui Petru cel Mare, țarul Rusiei, când santinela Antioh, fiul lui Dimitrie Cantemir, printr-un concurs de împrejurări, a adormit în timpul serviciului. Nesăbuița manifestată involuntar de tânărul cadet l-a mâniat peste măsură pe țar, iar pe tatăl viitorului scriitor l-a mâhnit și mai mult. A urmat pedeapsa: carcera, de unde l-a scos soră-sa Maria, o copilă foarte îndrăzneată și iubitoare ca o mamă. Atmosfera istorică este redată în mod obiectiv, prozatorul reușind, în cadrul celor trei părți ale nuvelei, să ne introducă în ambianța de la curtea țarului, să surprindă dispozițiile din anturajul și, mai ales, din sânul familiei Cantemir: a lui Dimitrie, ex-voievod al Moldovei, a lui Antioh și a Mariei, sora lui.

Arhaizarea lexicului, pentru a sugera culoarea epocii, pare a avea mai degrabă un substrat psihologic. În această privință nuvela istorică *Poetul Antioh Cantemir și țarul Petru* este, în concepția noastră, una dintre cele mai frumoase lucrări ale genului epic semnate de Sergiu Cujbă. Această nuvelă i-a dat posibilitate să se manifeste ca unul dintre prozatorii de frunte de la revista lui Pan. Halippa *Viața Basarabiei*.

Dintre speciile genului epic abordate de Sergiu Cujbă, pe lângă nuvele, schițe și povestiri, se înscriu și poveștile: *Florin*, *Moș Gerilă*, *Năzdrăvăniile lui Arvinte Palmă-Lată*, *răzeșul*, *Alte isprăvi ale lui Arvinte Palmă-Lată* și *Fluierul fermecat*. Tot „poveste”, de astă dată „cooperatistă”, este, în concepția autorului, piesa pentru copii „Unindu-ne, învingem!”. Ar fi un lucru zadarnic dacă am căuta sursa lor într-un singur basm sau mit, căci chipurile artistice, plătuite de scriitor, sânt sintetice. Măiestria lui Sergiu Cujbă se bazează pe asociații folclorice, posibil și culte, livrești, transfigurate de fantezia lui originală, după structura lui sufletească.

În 1902 îi apărea la Brașov, în ediție aparte, povestea în versuri *Florin*, care inițial văzuse lumina tiparului în revista *Amicul Copiilor* din 1892. Lucrarea făcea parte dintr-o serie de opere folclorice intitulată *Din literatura populară*. În culegerea de versuri *Cântări Basarabene* din 1919 ea a fost publicată cu un titlu nițel modificat – *Florin Voinicul*, iar ca subtitlu, ca și la Mihai Eminescu în poemul acestuia *Călin*, era specificat *File de poveste*.

O altă poveste ieșită de sub pana lui Sergiu Cujbă este cea intitulată *Fluierul fermecat*, publicată în revista *Amicul Copiilor* din 15 aprilie 1891. Semnificativ ni se pare subtitlul lucrării – *Poveste orientală* – căci trebuie să remarcăm faptul că folclorul arab și persan – acea comoară neasemuit de frumoasă – l-a pasionat întotdeauna pe literatul nostru, servindu-i drept izvor de inspirație (ca și în cazul respectiv) sau ca sursă pentru traduceri. Această poveste a constituit debutul tânărului literat.

Capacitatea de fabulare, calitate asociată rafinamentului, artei de a condensa și de a lucra cu esențe, i-a permis lui Sergiu Cujbă să-și poarte eroul în cele mai inimaginabile situații.

În Basarabia, unde poveștile erau cartea de vizită a oricărui gospodar, Sergiu Cujbă a fost, probabil, plăcut impresionat de basmele locale, încât a încercat să le adune și să le treacă prin viziunea sa, literaturizându-le. O mostră grăitoare în acest sens se prezintă „povestea moldovenească” *Năzdrăvăniile lui Arvinte Palmă-Lată, răzeșul*, urmată de *Alte isprăvi ale lui Arvinte Palmă-Lată*, care au văzut lumina tiparului în revista „poporanistă” a lui Pan. Halippa *Viața Basarabiei* din 1935 [11, p. 60-65; 12, p. 18-23].

Ambele povești avându-l în epicentrul acțiunii pe răzeșul Arvinte, am putea vorbi despre o poveste-dilogie. Problema subiectului ocupând o poziție de prim-ordin, povestitorul a tins să constituie o lucrare în care reflecția și fantezia să producă configurații, simbioze organice. În povești s-a putut unifica realul cu fantasticul, scriitorul având întreaga libertate de fabulație. „În basm, sublinia acad. Constantin Ciopraga, schemele sânt previzibile, miraculosul și feericul urmează direcții tipice, într-o mișcare mecanică; basmele se subordonează oarecum unui simbolism universal, redus în ordine morală la concurența dintre bine și rău” [13, p. 101]. Dacă schemele în basme sânt previzibile, atunci și în *Năzdrăvăniile lui Arvinte Palmă-Lată, răzeșul* și în *Alte isprăvi ale lui Arvinte Palmă-Lată* tema principală este lupta dintre rău și bine, în care ultimul iese învingător. Binele, în cazul poveștilor noastre, e întruchipat prin răzeșul basarabean, iar răul – de „personajul fantastic tipic Satan, simbolul tuturor degradărilor, pervertirilor și răsturnărilor posibile” [5, p. 663].

Autorul a manifestat un cult deosebit pentru vitejia lui Arvinte Palmă-Lată, sinonim cu Făt-Frumos din poveștile populare, scoțând în evidență frumusețea fizică și morală a eroului. Personajul se deplasează la Iași – un fapt real – pentru a rezolva un litigiu cu boierul său „care umbla să-i mai rășluiască și din pricopseala lui de moșie”. Ajungând într-un sat, unde nu e nici „țipenie de om”, el e pus în dificultate de a alege calea optimă: să meargă în capitală să-și rezolve treburile ori să salveze satul (moșia) de Necuratul. Calea a doua i se pare de onoare. El, care a luptat cu tătarii, cu turcii, datorită experienței sale de viață, posedă un acut sentiment al dreptății și al adevărului. „Apui, se destăinuie Arvinte, eu și cu Tătarii m-am bătut, și cu Turcii, și cu alte lifte străine pentru moșie și am prins la putere” [11, p. 62]. Situațiile fantastice în zugrăvirea luptei dintre răzeș și Necuratul se dezvoltă cu ușurință, reiese unele din altele, fiind alternative și circulare. Superioritatea puterii umane față de cea a forțelor malefice este ideea ce trece, ca un fir roșu, prin ambele povești. Astfel, Arvinte Palmă-Lată, considerăm noi, asemenea lui Făt-Frumos, „se face eroul istoriei naționale, ea [tensiunea spirituală – n. n.] devine destinul istoric intuit al poporului român care a trăit mereu pe un teritoriu traversat și agresat fără pauză de o altă putere <...>” [14, p. 195].

Povestea aceasta, ca și altele de acest gen, se caracterizează prin particularitățile ei de formă. Formula inițială este respectată de scriitor în întreaga-i splendoare, deși este suplimentată de elemente reale: „Iată, feții moșului, să vă povestesc despre Palmă-Lată, răzeș și el cu un scrin plin de hrisoave și o curea de moșie, s-o sai cu piciorul. Da încolo, mare șoltic și bojogar, pus numai să bage lumea-n cofă. Bine. Acu iacă, într-o zi se pornește Palmă-Lată la Târg, la Ieși”. Finalul din poveste este simplu, fără întorsăturile specifice și obișnuite majorității basmelor; lipsește și nunta care se făcea de obicei: „Și a scăpat satul acela de toate uneltirile diavolești, iar Palmă-Lată și-a luat traista-n băț și a plecat mulțumit, zicând: Cruce-ajută!”

Despre limba și stilul plastic de care a făcut uz S. Cujbă mai ales în povestea Năzdrăvăniile lui Arvinte Palmă-Lată, răzeșul s-a pronunțat colegul lui de generație, scriitorul și criticul literar Iacob Slavov: „Tot așa gradat și atrăgător sânt prezentate Năzdrăvăniile lui Arvinte Palmă-Lată, răzeșul din Viața Basarabiei nr. 7-8, 1935 și în nr. 11-12 1935, redată ca povești moldovenești cu aventuri născocite cu draci, când remarcă limba lui moldovenească nealterată. Are meritul de a fi lăsat în scris graiul neaoș al poporului, stăpân de drept în ținutul dintre Nistru și Prut, năpădit de tot felul de lăcuste străine” [15, p. 24].

Într-adevăr, mesajul lingvistic a fost cizelat de către scriitor la o înaltă cotă. Exemplificăm prin sinonimele pe care le-a adunat naratorul pentru a reda doar sensul cuvântului „drac”: diavol, necuratul, tartorul, zmau, michiduță, naiba, ucigă-l toaca, duhul întunericului etc., astfel fenomenul lingvistic căpătând o valoare artistică în anumite condiții ale procesului de creație, mai ales în povești.

Sergiu Cujbă a scris, de obicei, proze de proporții mai mici, dar aceasta nu diminuează cu nimic valoarea lor artistică. Căci a scrie o povestire sau o nuvelă este mai dificil, au spus-o diverși critici literari, decât, să zicem, un roman. Într-o proză scurtă scriitorul trebuie să fie „economic”, aici contează fiecare propoziție, fiecare gând enunțat și doar un mare maestru reușește să spună multe în pagini puține. Unele proze de ale scriitorului sânt, în opinia noastră, neașteptat de simple, uneori fără ramificații de fabulă și fără „semantica în trepte”. Se prea poate că a procedat așa, deoarece concepția sa artistică, ceea ce l-a interesat, mai ales în nuvele, a fost realitatea, Sergiu Cujbă fiind, cel puțin așa reiese din textele publicate pe parcursul vieții, un scriitor realist, care n-a căutat să înfrumusețeze viața personajelor pe care le-a creat, ci ne-a prezentat niște crâmpene de realitate, mizând pe autenticitate în diversele ei aspecte.

Sergiu Cujbă a urmat și în proză anumite modele literare, de cele mai multe ori acel „model consacrat” a fost povestitorul din Humulești, de care a fost influențat. Modelele puteau să apară numai pe un fundal ideatic și artistic bine constituit. De fapt despre existența modelelor se duc diverse discuții, marea majoritate a criticilor acceptându-le pe un segment al creației literare. Când însă scriitorul se așează statornic, umil și fidel în perimetrul lor, riscă să devină

cu timpul epigon, să-și anuleze personalitatea. în opera de mai târziu însă Sergiu Cujbă s-a debarasat de modelele din tinerețe.

Și totuși, pe lângă modele, primar, precum e în cazul tuturor condeierilor și nu numai, stau datele biografice. „Primul indiciu, de ordin biografic, remarca Basil Munteanu, privește formația scriitorului. Aproape nu există poem, roman sau orice alt fel de opere literare unde să nu vedem circulând și apărând la suprafață curente din străfundul sufletesc al autorului – sub formă de senzații, de sensibilitate, de apucături stilistice, o întreagă optică și viziune personală a limbii, ba chiar vechi amintiri transfigurată, stăruind până la obsesie. Ei bine, o mare parte din acest fond personal a crescut din lucruri văzute, trăite, învățate în copilărie sau adolescență, adevărați germeni care au însămânțat și orientat pentru totdeauna personalitatea viitorului scriitor” [16, p. 112].

De acești „germeni adevărați” a beneficiat în scrierea lucrărilor sale și autorul Povestirilor din copilărie, a altor culegeri de piese, versuri, publicistică, scopul fiindu-i să-și persuadeze cititorii, adică să le comunice viziunile sale, făcându-i pe aceștia să le adopte într-un fel sau altul, să le integreze în propria lor înțelegere și sensibilitate, întrucât orice operă literară este în fond un instrument de comunicare și de comuniune umană. Dacă pe alocuri în unele proze se simte insuficiența sondajului psihologic, simplitatea subiectelor, prezentarea superficială a caracterelor, aceste lacune sânt cauzate de lipsa unei experiențe adecvate și mai ales de lipsa de timp, deoarece Sergiu Cujbă a fost nevoit să-și câștige existența în cu totul alt domeniu decât literatura.

Referințe bibliografice:

1. S. Cujbă, *În ajunul Anului Nou // Amicul Copiilor* (București), 1891, an. I, nr. 15, decembrie.
2. S. Cujbă, *Tincuța // Amicul Copiilor*, 1892, an. I, nr. 18, martie.
3. S. Cujbă, *Povestiri din copilărie / Cu o pref. de Gheorghe Coșbuc*, București, 1896.
4. C. Slutu-Grama, *George Coșbuc – prefațatorul volumului de debut al lui Sergiu Cujbă // Conferința științifică de totalizare a activității științifice a profesorilor și studenților pentru anul 2002 / Academia Internațională de Drept Economic, Chișinău*, 2003.
5. A. Marino, *Dicționar de idei literare. I*, București, 1973.
6. D. Tiutiucă, *Nuvela ca formă a narațiunii // Antologia nuvelei românești*, București, 1990.
7. I. Negruzzi, *Sergiu Cujbă, Povestiri din copilărie: Raport // Analele Academiei Române, ser. II, t. XX*, București, 1898.
8. C. Regman, *Confluențe literare*, București, 1966.
9. *De la Societatea Istorică și Literară „B. P. Hașdău” // Sfatul Țării*, 1919, 11 martie.
10. *Informații // Sfatul Țării*, 1919, 13 martie.

- 11.S.-V. Cujbă, *Năzdrăvăniile lui Arvinte Palmă-Lată, răzeșul // Viața Basarabiei*, 1935, nr. 7-8.
- 12.S.-V. Cujbă, *Alte isprăvi ale lui Arvinte Palmă-Lată // Viața Basarabiei*, 1935, nr. 11-12.
- 13.C. Ciopraga, *Personalitatea literaturii române: O încercare de sinteză*, Iași, 1973.
- 14.V. Kernbach, *Dicționar de mitologie generală: Mituri – Divinități – Religii*, București, 1995.
- 15.I. Slavov, *Contribuții literare basarabene în dezvoltarea literaturii române până la ultimatumul din anul 1940*, București, 1997.
16. B. Munteanu, *Permanențe românești: Discursuri și portrete /* Ediție prelucrată de Eugen Lozovanu și dra D. Shelden, Cleveland, 1994.
17. S. Cujbă, *Marea Frescă: Viziunea lui Șerban Ropală // Viața literară și artistică*, 1907, an. I, nr. 20, 27 mai.

**Lilia Porubin Fascinația culorii în proza scurta a lui
Leon Donici**

Exegeza despre proza lui Leon Donici atestă o „intuiție afectivă a culorii” [1, p. XVII]. Mai bine spus, Leon Donici nu intuește culoarea sau nuanța, ci o selectează, o potrivește deliberat și cu multă știință. Cromatica lui nu este gratuită, haotică și irelevantă, ci conștientizată, gândită și regizată subtil, purtând semnificații multiple. La drept vorbind, o intuiție a culorii se observă chiar la începuturile creației sale, când stilul îi era destul de stângaci. Pe parcurs însă această intuiție devine mai sigură, evoluând într-un cult al culorii.

Fascinat de sunet, armonie, forța și misterul cuvântului, Leon Donici simte o constantă tentație de a conferi culori faptelor pentru a le mări puterea de sugestie și expresivitate. Originea acestei tentații poate fi explicată prin unele date biografice ale scriitorului. Se știe că acesta a plecat în 1918 din Rusia post-revoluționară, unde era, până la revoluția din 1917 una din celebritățile literare ale timpului. Obișnuit cu luxul existenței peterburgheze, unde era nelipsit în cele mai rafinate și luxoase cercuri literare, Leon Donici sosit în Basarabia timpului, se trezește într-un mediu cu totul diferit, într-o ambianță la început destul de indiferentă, dată fiind originea rusească a scriitorului. Schimbarea bruscă a ambianței produce în sufletul scriitorului un incurabil dor de țara pe care o părăsise și o nostalgie pentru zilele de glorie care trecuse. Însuși scriitorul, într-o scrisoare către Octavian Goga la 1 ianuarie 1923 (au trecut cinci ani de atunci): “Trăiesc o tragedie intimă despre care nu trebuie să vorbesc nimănui și niciodată n-o voi spune. Dacă aș fi fost un om bogat, m-aș duce undeva, la o mare și aș sta acolo întins pe nisip, cu ochii spre cer”. Ne pare că aici poate fi căutată, la

început, tendința hotărâtă de a atribui culori, sunete, numeroase determinative, metale prețioase.

Atras de forța și misterul culorii, de tainele ce le descoperă pe parcursul așternerii pe hârtie a semnelor grafice, ulterior devenite cuvinte, iar cuvintele - text, Leon Donici reprezintă lumea prin prisma numeroșilor indicatori capabili să sensibilizeze "ochiul" și "urechea". Toate artele apelează la simțuri pentru a purifica gândurile și emoțiile. Fără a exagera, farmecul textului rezidă, la Leon Donici, în forța cuvântului care trebuie văzut și auzit. Înzestrat cu o capacitate unică de a „construi” elementele unei lumi virtuale, Leon Donici înzestrează, de regulă, cu anumite culori, orice apariție „fizică”, proiectând-o într-un spațiu palpitant. Leon Donici – prozatorul a împăcat în sine calitățile de scriitor, pictor, muzician și regizor, calități pe care le apreciașe cu mult entuziasm la Flaubert.

Sincretismul artelor a dat, la Leon Donici, o operă care mizează, în primul rând, pe vizualitate, plasticitate și muzicalitate. Donici nu este un simplu diletant în potrivirea culorilor și nuanțelor.

Scriitorul nu numai alege cu grijă culorile, dar, când e cazul, le combină și le nuanțează. Nici o culoare, în economia textului, nu e reluată obsesiv și cu insistență țipătoare. Culoarea vine în sporirea expresivității verbale. Pentru Leon Donici "ars combinatoria" consistă, mai întâi de toate, în armonizarea culorii cu sunetul. Leon Donici își scrie prozele de parcă ar utiliza un stilou dotat cu mecanisme speciale, care, la un moment dat, la dorința celui care îl utilizează, schimbă culoarea pixului, doar prin simpla apăsare a butonului. Lumea virtuală a lui Donici este extrem de bogată în culori, nuanțe cromatice, amestecuri de culori, care provoacă, la un moment dat, senzația că te afli în mijlocul caleidoscopului și urmărești fluctuația lor ingenios mânăuită. Niciodată însă "ochiul" nu obosește. Culoarea nu se aruncă în ochi, nu întunecă și nu sustrage atenția de la esența evenimentială și de la instantaneul discursului literar. La o primă vedere, utilizarea cromaticii ar trăda lipsa unor calități artistice a textului. Dacă ar fi să eliminăm cromatica din texte, atunci am constata, cu regret, o insuficiență vădită de eleganță, frumusețe și expresivitate.

Cu tot luxul de culori, niciodată nu ai impresia ca ele abundă excesiv, că obolesc lectura sau provoacă plictiseala. Alegerea unei culori nu este cantitativă, ci calitativă. Printre culorile la care apelează, cel mai frecvent, Leon Donici sunt albul, albastrul, negrul și roșul. Aceste culori predilecte sunt complinite de verde, galben, violet, argintiu, purpuriu, cenușiu. Edificatoare în utilizarea funcționare este culoarea albă. În textul lui Donici ea e indispensabilă culorii negre. Într-un limbaj sincopat, albul mereu implică negrul. De aici și structura antitetice a mesajului. Albul, în ultimă instanță, este sugestia absolutului. Este, la Donici, o sete nesimulată de absolut. Albul, la rândul său, are, în textele lui Donici, cel

puțin, două chei de interpretare. Într-o accepție albul este o non-culoare sau chiar o pseudoculoare, o sugestie a lumii în soluție, a lumii care lunecă în vid.

Într-o altă lectură, în alte contexte, albul, o totalitate de culori, exprimă complexitatea și varietatea unei lumi exuberante. Albul declanșează potențialul de manifestare a spiritului, este armonia și desăvârșirea întruchipate, la care a ajuns scriitorul în urma căutărilor febrile, în urma combinațiilor variate întru crearea culorii primare, culorii care stă la începutul gamei cromatice și care generează celelalte culori. Albul, în proza scurtă a lui Donici, are funcția valorică a blagienei lumini create în ziua întâi. Albul este geneza oricărei vieți, albul este germenul oricărui început. Iată de ce tot albul este și sfârșitul oricărei ființări.

Așadar, albul este culoarea totală. De aceea ea e una singură capabilă să atribuie lucrurilor o calitate absolută. Alb este și erosul în proza lui Donici. Albul este atributul esențial al femeii. Femeia este la el cu „păr alb” / “bălan”, cu mânuțe fine albe, cu „umerii albi”, „degete albe”. Ea este întruchiparea însușirilor divine. Ea e o ființă dintr-o lume de dincolo de posibilitățile comune de cunoaștere. „Porumbița albă” și „crinul alb” cu care este comparată femeia iubită sunt simbolurile dragostei platonice. Puritatea, sinceritatea și profunzimea sunt notele definitorii ale acestei dragoste, de altfel, preferențială la Donici.

Albul este și culoarea dorului, a morții. Iarna, timp în care se supun morții toate ființele, dar totodată și timp în care memoriile se trezesc pentru a trezi o inexplicabilă sete de singurătate. Este timpul în care cimitirele reînvie, trezind morții în mintea și inima noastră, este timpul în care te afli față în față cu sine. În povestirea *Ninge* albul este o sugestie a neantizării. Albă e piatra de mormânt, hainele funebre, alb e și brocartul funerar. În *Requiem*, tatăl își pierde copilul rebel. Întreg tabloul e inundat de alb. Sicriul îmbrăcat în brocart alb pe o masă albă, cu trandafiri albi căzuți pe podea. Albul este culoarea cu care ne îngropăm amintirile și dragostea, este cel din urmă zăvor cu care ne închidem inima pentru orice sentiment. Albă este moartea noastră interioară. În *Aniversarea nunței* trandafirul alb este simbolul dragostei pierdute, al speranțelor risipite și al pustiirii sufletului fără dragoste.

Albul este culoarea purității, a virginității naturii originare, cea de dinaintea oricărei existențe: ...oglindă de apă netedă în care se reflecta cerul pe care pluteau nurași albi ca niște corăbii luminoase în largul unei mări necunoscute" (*Cartea vieții*). Albă este credința în divinitate. În nuvela *Pe drum spre Emaus* Cleopa, unul din doisprezece ucenici ai lui Christos, îl caută febril pe acesta. El trece prin „palate albe de marmoră” cu „păuni albi”. Marmora albă imprimă și păstrează puritatea originară. Marmora este ecranul pe care se reflectă prezentul, fără însă a fi imprimat. Cleopa este condus spre Christos de lumina albă, lumina zilei, prin ceața care îl acoperise. Este ceața care i-a acoperit însăși viața lipsită de orice sens o dală cu plecarea învățătorului. Lumina îl călăuzește și

îi alină durerea. Apariția în fața-i a învățătorului cu fața-i „de o lumină nepământească”, a rupt ceața care acoperise fața lui Cleopa. Lumina este legătura cu divinitatea. Este însăși calea de apropiere de ea. Albul este catalizatorul speranței și călăuzitorul prin haosul existenței pământești, este calea de atingere a Absolutului.

Referințe bibliografice:

1. Ana-Maria Brezuleanu, *Rătăcind între două lumi*, prefață la *Marele Archimedes*, București, 1997.

Lujan Olimpia Tudor Arghezi: natura și identitatea divinității

“Dumnezeu e mai adevărat decât tot ceea ce gândim despre El, iar ceea ce gândim este mai adevărat decât ceea ce spunem despre El” (Sf. Augustin)

Trăim într-o lume preocupată doar de problemele prezentului, lipsită de suflul credinței și fiorul transcendent și rămânem convinși de necesitatea prezenței unui Inefabil, a divinității care nu poate fi împinsă, ca orice alt obiect, într-o parte doar din cauza că încurcă firul logic al contingentului.

Orizontul uman limitat, condiția finită a acestuia, cere redescoperirea valorii lui Dumnezeu, iar prin deschidere spre infinit omul nu face altceva decât să se depășească, să conștientizeze posibilitatea întâlnirii unei realități sacre.

Puterea diferită de forțele naturii, Sacrul (perceput de om) e desemnat prin cuvântul *hierofanie* (M. Eliade, *Sacru și Profan*) – manifestare a ceva deosebit, *altfel* (“tout autre” n.t.). Vorbind despre *homo religiosus*, Eliade determină experiența existențială a acestuia ca situații care îl apropie de transcendent.

Ar fi valabilă și pentru omul arghezian caracteristica omului religios – viziunea intuitivă a lumii, puterea contemplării? Da, am putea spune, deoarece el simte misterul unei prezențe divine nevăzute dar, în același timp... *homo religiosus* crede în originea sacră a vieții și în sensul existenței umane ca “participare la o Realitate care depășește această existență” (p. 28, *Religiile*), el “ia cunoștință de Sacru” (M. Eliade, *Sacru și Profan*, p.14).

Cum să raportăm universului omului arghezian, particularitățile lumii omului religios? Oare nu-i este caracteristic același nivel înalt al empatiei simțului, intuirii?:

“Când începeam să cuget la ceva

Se strecura parcă-n gândire cineva” (*Inscripție pe scripcă*)

Existența omului e caracterizată de prezența unei forțe ascunse în esența lucrurilor și evenimentelor vieții lui care e simțită de către acesta dintotdeauna și duce la recunoașterea divinității, a Tatălui.

Sentimentul sacralului îi satisface omului religios necesitățile de căutare a valorilor și este metoda autocunoașterii și autoformării. În calitatea sa de *homo*

religiosus, “Omul depășește neconținut omul” (Pascal). El caută spiritualitatea asociată credinței în Dumnezeu: “Ne-ai creat pentru Tine, Doamne; iar inima ne este neliniștită câtă vreme nu-și află odihna în Tine” (Sf. Augustin). *Homo religiosus* crede întotdeauna în existența unei realități care se manifestă, încercând să o facă reală.

La Tudor Arghezi Dumnezeu este și rămâne necunoscut, intangibil pentru om. Ființa umană argheziană caută să cunoască Ființa Sacră (dar, cu cât se apropie mai mult de Adevăr, cu atât acesta se depărtează mai mult de el), să renunțe la incertitudinea și ambiguitatea privitor la natura Ei și, nu în ultimul rând, încearcă să o materializeze pentru a o percepe senzorial. Își imaginează Sacrul în varietatea posibilităților in/create - în întuneric, lumină, în cer, pe pământ, “în zgomot și-n tăcere”, printre oameni și spirite doar pentru a-și demonstra că Absolutul nu poate fi găsit nicăieri și, de fapt, nici nu e. Dar, Dumnezeu poate fi Dumnezeu, independent de aspirația noastră. Încetând de a se constitui ca imagine a tuturor reprezentărilor, Dumnezeu nu mai răspunde acestei aspirații. O depășește și încetează a mai fi ceva aproape umanului. Este Altul – acel care se manifestă în clipa în care omul nu se mai privește, când se întoarce spre acel Altul.

Transcendența angajează pe om la căutarea lui Dumnezeu, însă caracterul tragic al condiției umane nu e epuizat: Dumnezeu îi refuză accesul în Misterul său:

“Piscul sfârșește-n punctul unde-ncepe.

Marea mă-nchide, lutul m-a oprit.” (Psalm)

“Dar eu râvnind în taină la bunurile toate,

Ți-am auzit cuvântul zicând că nu se poate” (Psalm)

Conștient de micimea sa, omul încearcă ispita de a chema în ajutorul său, pentru aceeași cunoaștere, o forță neidentificabilă. Exegeza freudiană a descoperit ispita permanentă de a-L acomoda pe Dumnezeu aspirațiilor noastre, încredințându-i sarcina de a ne remedia precaritatea condiției, neliniștea, insecuritățile. La Arghezi divinitatea rămâne necunoscută, intangibilă, servind drept cauză a dedublării ființei umane, sursă a definerii singurătății omului : “Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!” (Psalm), însă, în același timp, îi oferă omului posibilitatea de a o concepe, de a o înțelege, a-L primi în suflet pe Dumnezeu și a se înălța spre El pentru a se identifica cu acesta - “Realitatea ultimă concepută ca transcendență ridică subiectul până la sine” (p.23, *Religiile*).

Această coincidență generează apariția unei meditații spirituale indefinibile, a intuirii, putem spune, Absolutului. Și iar, tensiunea, aspirația spre totalitate împinge omul la depășirea dimensiunii sale umane care-i va permite percepția directă a Realității ultime. Omul va conștientiza existența lui Dumnezeu condus fiind de trăirea sentimentului sacralui. Această trăire îi dă omului posibilitatea căpătării sensului existențial, determinarea spirituală și emoțională, construirea și realizarea propriei căi spirituale, unitatea cu propriul Eu și conceperea esenței acestuia.

Cât privește rațiunea umană, ea nu e capabilă, putem spune, de a înțelege misterul Absolutului. “Pentru că n-a putut să te-nțeleagă

Deșertăciunea lor de vis și lut”. (*Psalms*).

Și, incomprehensiunea Sacrului nu constă doar în faptul că acesta este Dumnezeu sau/și ceea ce se reprezintă /este reprezentat, determinat, conceput ca Dumnezeu. Nu e suficient, atunci când spunem că Dumnezeu e mister, să vedem în El o realitate inaccesibilă omului, neînțeleasă pentru spirit și să-l determinăm drept un Dumnezeu ascuns – *Deus absconditus* – care e considerat neînțeles, imposibil de cuprins, irealitate umană :

“Încerc de-o viață lungă, să stăm un ceas la sfat,

Și te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat...” ; trebuie să amintim că El a venit spre oameni pentru a se revela lor prin Iubire.

Dumnezeu este *altfel* decât ceea ce își imaginează omul - “Și că purtai toiag și barbă-ntreagă”- el este o Ceva, Cineva despre care omul nu știe, nu poate și nici nu va ști nimic, din simplul motiv al diferențierii materiei, substanței din care fac parte:

“Tu ești și-ai fost mai mult decât în fire

Era să stai, să fii, să viețuiești” (*Psalms*)

În interpretarea lui Karl Barth, Dumnezeu este “ganz anders”, și Dumnezeul ascuns este în Iisus Christos Dumnezeul revelat. Revelarea lui Dumnezeu oamenilor e atestată în Vechiul Testament, încă de la legământul făcut cu poporul lui Israel, apoi prin Iisus, astfel venind către oameni, făcându-se unul din ei, “Dumnezeu cu el”. Iisus Christos se definește prin referire la Altul pe care îl numește Tatăl Său și al cărui Fiu este. Iisus nu e recunoscut ca Dumnezeu decât în raport la acel Altul (Yahve în Vechiul Testament). Iisus, Fiu al omului, “nu poate fi înțeles nici ca exclusiv-om, nici ca Dumnezeu-absolut, ci ca adevărat Dumnezeu, ca Fiu al lui Dumnezeu” (pp. 104-105, *Religiile*). Revelat în Fiu și prin Duhul Sfânt, Dumnezeu se realizează simultan și în unitate ca Tată, Fiu și Duh Sfânt.

Pentru Shankara, lumea este o iluzie, o aparență a realității (maya). Ei nu recunosc caracterul personal al lui Dumnezeu, “căci o ființă personală nu poate fi decât în relație cu altele, iar Absolutul este, prin definiție, fără legături” (p.20 *Religiile*). În cadrul unor religii, Absolutul are persoană, e Dumnezeu întors spre om; Dumnezeul lui Isaac, al lui Iisus, al lui Abraham, al lui Mohamed. Poate, numit altfel, dar esența e aceeași. În filosofia madhyamika a budismului este Tathagata, manifestare personalizată a lui Shunyata; în hinduism a Ishvara, reprezentarea personală a brahman-ului.

În religiile africane lumea de dincolo e condusă de un zeu suprem, Creator, Stăpân al cosmosului: ”Cel mai adesea, el este considerat ca fiind prea îndepărtat pentru a fi cu ușurință accesibil...”, scrie H. Deschamps în *Religiile Africii Negre*, 1960 (citat după *Religiile*, p.88). Dar, concomitent, Absolutul, pentru africani, este și o Ființă Supremă apropiată de om, atentă la soarta lui. Care, deci, e adevărul despre Dumnezeu, cine, ce este El ? Sesizăm paradoxul departe-

aproape, absent-prezent. În acest context, R. Luneau spunea “Trebuie ca Dumnezeu să nu fie compromis (deci absent) fără a înceta totuși să fie ultimul recurs (deci prezent) care garantează omului sensul vieții sale” (citată după *Religiile*, p.88). Adică, în același timp, Dumnezeu se situează în afara oricărei relații cu oamenii și, în interiorul acestor relații, fiind sensul existenței umane. “Deși l-a alungat din rai, Dumnezeu nu l-a abandonat pe om, nu l-a dat uitării; prezența Sa în viața omului se face simțită...” (M. Eliade, *Sacru și Profan*, p.144):

“Un pas din timp în timp, greoi,

Se-apropie, dar a trecut de noi” (*Descântec*) – am putea sesiza o aluzie ușoară a trecerii - unui Ceva/ Cineva așteptat, neștiut, pre/simțit – fără opriri și întâlniri cu El.

Din moment ce nu admitem o altă realitate în cealaltă lume, Absolutul și Dumnezeu semnifică aceeași Realitate, însă una văzută și percepută altfel. Absolutul este unic, non-relativ, fără formă, simplu, Logos, Ființă Supremă, Adevăr, Spirit, necunoscut, Știință, Cunoaștere. Fără limite și liber de orice legătură. Dumnezeul-neant e “umbra mare” (*Umbra*), “vecia” (*Psalm*), supra existență:

“Un început fără sfârșit știut

Și un sfârșit fără-nceput” (*Ora confuză*).

“Sacrul imaginat e ceea-ce-apare-fără-să-fie, e o umbră difuză: apare fără să se descopere, “prezență-absență [...], natura sa specifică argheziană este volatilitatea” (N. Balotă, *Opera lui T. Arghezi*, p.205).

“Căci Dumnezeu, pășind apropiat,

Îi vezi lăsată umbra printre boi” (*Belșug*).

Absolutul nu este închis în perfecțiunea sa, nu are limite, este mereu mai mult decât este :

“Ești ca un gând, și ești și nici nu ești,

Între puțință și-ntre amintire”

Convingerea interioară profundă a omului despre faptul că Ceva există e amestecată cu speranța de a avea de a face cu o realitate transcendentă.

Întrebarea fundamentală a omului arghezian confruntat cu tainele existenței se descompune în mai multe – Tată apropiat sau îndepărtat ? Un Dumnezeu sau mai mulți ? Un Dumnezeu participant sau unul indiferent ? Amestecat în aer, pământ, apă, eter sau undeva nu-știu-unde ? Dumnezeu imanent; Transcendent ? Condamnat, prin condiția sa finită, la alegerea binară, omul a fost tentat de o sinteză. Astfel, Dumnezeu e aproape. Pe de altă parte, simultan, Dumnezeu rămâne distant, ireductibil în alteritate, Absolut, Etern, Inefabil, Inimaginabil, transcendență ca atare:

“Tu ești și-ai fost mai mult decât în fire

Era să fii, să stai, să viețuiești” (*Psalm*)

Accentuând distincția radicală a omului și a lui Dumnezeu, Biblia se raportează la dualitatea permanentă a acestora.

Scopul vieții omului spiritual se constituie în cunoașterea lui Dumnezeu și comunicarea cu El. Dumnezeu “ a creat tot neamul ... pentru ca ei să-L caute pe Dumnezeu, și nu-L vor simți, și nu-L vor găsi, cu toate că El nu e departe de fiecare din noi” (Fac.17, 26-27). “Ce este Dumnezeu, aceasta nu putem explica” – recunoaște Chiril al Ierusalimului. Dar calea cunoașterii este totdeauna deschisă – toată realitatea care ne înconjoară, inclusiv însuși omul, este demonstrarea despre existența “Creatorului” (Eur. 1,2). Ortodoxismul se oprește în fața misterului existenței divine, nu încearcă, în mod concret, să lămurească ceea ce este peste limitele rațiunii “A fi nenăscut, a se naște și a purcede” dă nume celor Trei Ipostaze: prima – Tatălui, a doua – Fiului, a treia – Sfântul Duh, scrie Sfântul Grigorie, Fiul – nu este tatăl, pentru că tatăl e Unul, dar e același cu Tatăl. Duhul nu e Fiul, cu toate că e de la Dumnezeu, dar e același cu Fiul” Această antinomie a pluralității în unitate nu rezolvă contradicțiile conceperii Adevărului absolut. E incomprehensibil rațiunii umane faptul că Tatăl nu are început și sfârșit, (întâlnim, în această ordine de idei, la Arghezi “Un început fără sfârșit știut/ Și un sfârșit fără-nceput” în *Ora confuză*), Fiul e deasupra timpului (se naște continuu și nu încetează a se naște) (am putea compara cu “Tu ești și-ai fost mai mult decât în fire/ Era să fii, să stai, să viețuiești” din “Psalm”-ul lui T. Arghezi ?), iar Duhul e veșnic unul cu Tatăl și Fiul. Dumnezeu se revelează așa cum este – Iubire, cea care ne-o manifestă. Aici e “ chiar misterul revelat al lui Dumnezeu” (*Religiile*, p.106).

F.Muller, fondatorul religiei comparate, vorbește despre încercarea omului de a descoperi ”ideea intuitivă de Dumnezeu, sentimentul slăbiciunii încercate de om, credința lui universală într-o Providență care veghează asupra lumii” (*Relig.* p.25).

“Lumina duce amintirea-n poală” (*Vânt de toamnă*)

La Arghezi, omul vede în Dumnezeu izvorul absolut (“ Doamne, izvorul meu [...] “), cel care are grijă de satisfacerea necesităților(indiferent de natura lor) omului; divinitatea este sursa “bunurilor toate”:

“ Tu nici nu-ntrebi ce voi și mi-l și dai.

Ce mi-a lipsit, întotdeauna ai,

Și-ai și uitat

De câte ori și ce și cât mi-ai dat” (*Psalm*).

În India, sacrul este sursa misticii, Brahmanul, care e principiul mântuirii și explicării. Se vorbește despre SCANG-TI, Domnul suprem, Cer și Creator. În Iran, textele avestice pentru exprimarea puterii lui Ahura Mazda, vorbesc despre putere, splendoare, utilizând cuvântul “hvarenah”.

Scrierea sacră a iudaismului, Torah sau Tanakh, desemnează pe Dumnezeul unic și abstract cu termenul de IHVH, Iahve, El, Elonim, Adonai etc. Numele adevărat al divinității absolute iudaice e cunoscut doar de Marele Preot.

Nathan Soderblom se pronunță pentru descoperirea de către om a unei puteri numite “mana”, care “ nu este nici anonimă, nici impersonală, nici

colectivă. El o percepe ca pe o putere spirituală al cărei dinamism se răsfrânge asupra comportamentului său” (*Religiile*, p.26).

Religia egipteană pune accentul pe puterea dinamică a divinului, cel care s-a creat pe sine și a creat Universul din haos (NOUN – oceanul inert) “În non-spațiul pretemporal (...) se manifestă deodată o primă țâșnire a vieții conștiente. “Când m-am manifestat ca existență, existența exista” (*Relig*, p.43).

Religiei germanilor (domeniul zeilor este Asgardr, locuința Azilor) îi este caracteristică dorința uniunii, credința în forța personală a creației și în relațiile dintre forțele unui Altundeva nevăzut și unui Aici omenesc.

“ S-ar putea să fie Cine-știe-Cine
Care n-a mai fost și care nu mai vine
Și se uită prin întuneric la mine
Și-mi vede cugetele toate” (*Duhovnicească*)

În cadrul doctrinei confucioniste se realizează conexiuni între Universul guvernat de zeul Cerului Tian și om, societate. Kong Fu Tzi, latinizat de misionarii creștini (în sec. 17) sub numele de Confucius era cu “Cerul a pus începutul Puterii (Te) care este în mine”, iar Lao Tze, în “Cartea despre Dao și Putere” explica natura și identitatea divinului în felul următor : “Dao care nu poate fi rostit/nu este eternul Dao, /numele care poate fi numit/ nu este eternul nume:/ fără nume/ este obârșia Cerului și pământului” (P.Paupard, *Ist.relig* p.138).

Cât privește interdependența dintre om și Ființa divină, în “Scrisori către Lucilius” XLI, 1-5, Seneca spune “Zeul e lângă tine, e în tine. Nici un om nu poate fi virtuos fără sprijinul divinității. El e cel care ne însuflă gânduri mari și îndrăznețe. În fiecare om de bine sălășluiește un zeu, dar nu știu care (zeul ascuns)” (N. Băcilă, *Ist.relig*).

Un vedantin indian, Bhaskara, susținea că Absolutul și individualul “nu sunt nici diferite, nici identice”; un ecou similar al acestei idei se regăsește, în Occident, la Sf. Augustin.

“Și că-n mine însuși tu vei fi trăit” (*Psalm*)

Experiența îngrozitoare a vieții fără Dumnezeu generează conștientizarea necesității unui Ceva care ar da sens vieții umane.

“În rostul meu tu m-ai lăsat uitării
Și mă muncesc din rădăcini și sânger” (*Psalm*)

În cazul misticii transcendenței, caracteristică creștinilor, experiența ia amploare interioară, fiind o ieșire din Sine, o pierdere a Sinelui dar nu în afara Credinței, o descoperire a Absolutului.

Într-adevăr, în epoca noastră se spune că Dumnezeu este un Dumnezeu ascuns pe care nu-L putem cunoaște, el încă nu e determinat, e un gol, în sfârșit, pentru gândirea umană, iar existența lui Dumnezeu trebuie să fie dovedită pentru a fi înțeleasă și crezută ca verosimilă.

Ontologia poetică argheziană însumează aceste imagini ale transcendenței goale, ale abisului, Absolutului, divinității absente.

Când eul se caută pe sine, el găsește doar golul; atunci când caută pe Dumnezeu, descoperă vidul; căutările au loc în spații închise, finite.

“Te caut dârz și fără de folos

Ești visul meu, din toate, cel frumos” (Psalm)

În condițiile unui Dumnezeu absent poetul definește ambiguitatea condiției umane, părăsirea Eului de către Sine în căutarea Altuia, de aici – tensiunea ontologică a omului arghezian. Perceperea și conștientizarea acestei tensiuni are loc prin încercarea abstractului pentru atingerea lui, transformarea lui în concret.

“Vreau să te pipăi și să urlu: “Este!” (Psalm)

Hegel tratează întâlnirea omului cu Dumnezeirea ca pe un proces dialectic, unde subiectivul, idealul este lăsat în voia sorții, iar întâlnirea reală cu Dumnezeu este împinsă spre regiunea imaginarului.

“Un pas din timp în timp, greoi,

Se-apropie, dar a trecut de noi” (Descântec)

În Dumnezeul ascuns și nevăzut se află sâmburele dorinței argheziene de a-L materializa pentru a-I verifica Adevărul. T. Arghezi nu recunoaște prezența unui Dumnezeu imaginar în Cosmos. Căutările omului arghezian sunt cele ale unei entități necunoscute, ale acelui Ceva sau Cineva, echivalente neființei absolute. Omul caută să afle identitatea Dumnezeului atotprezent, presupus și niciodată întâlnit.

Învățătura Sfântului Grigorie Palama despre energiile divine necreate își are izvorul în Noul Testament și în învățătura Sf. Părinți greci. Prin energiile divine oamenii ajung “părtașii firii celei dumnezeiești” (II Petru I.4), fără ca, prin aceasta, să devină ființa lui Dumnezeu. El rămâne ascuns în esența sa, cunoscută numai de Fiul și de Sfântul Duh. Energiile divine necreate nu există în afara lui Dumnezeu, ele sunt ceea ce înconjoară esența, manifestarea Lui în lumea creată. Relația misterioasă între esență și energii în Dumnezeu – relație care este, în același timp, identitate și distincție – păstrează transcendența totală a Acestuia și fundamentează experiența mistică de unire a omului cu Dumnezeu.

Galina Ionesi Apariția inadaptatului în literatura română
(Mihai Eminescu, Barbu Delavrancea, Alexandru
Vlahuță, Ioan-Alexandru Brătescu-Voinești)

Descendența, în literatura română, a inadaptatului din personajul romantic – ambii niște înstrăinați de mediul social în care trăiesc – a fost remarcată în nenumărate rânduri, relevându-se unele afinități și deosebiri dintre aceste două tipuri de personaje.

În continuare, ne propunem să urmărim constituirea structurii inadaptatului în proza lui Mihai Eminescu, Barbu Delavrancea, Alexandru Vlahuță și Ioan-Alexandru Brătescu-Voinești, nu înainte însă de a reaminti că inadaptatul este un personaj al epocii de tranziție, în cazul nostru fiind vorba de trecerea de la orânduirea socială feudală la cea modernă, burgheză.

Modernizarea societății române însă, deși dictată de o imperioasă necesitate istorică, a suscitât reacții negative chiar din partea spiritelor eminente ale vremii (unul din liderii mișcării reacționare a fost Titu Maiorescu). Tânăra clasă burgheză care întrunea corifeii revoluției române de la 1948, instruiți și cultivați la școala franceză, aspira să revoluționeze viața economică a României și să modernizeze organizarea ei socială. “La noi procesul revoluției burgheze a înaintat într-un mod cu adevărat vertiginos, în salturi îndrăznețe, ce au suprapus elementele noi burgheze peste vechile elemente feudale într-un chip care a dezlănțuit sarcasmele amare ale reacțiunii”, notează sociologul Ștefan Zeletin [1, p. 69]. Cu alte cuvinte, pornirile exaltate ale reprezentanților burgheziei, care se învedera a fi “fermentul adevăratei civilizații” [2, p. 213], au fost luate drept tendință de distrugere a tradițiilor naționale, a legăturilor cu trecutul în favoarea introducerii în cultura noastră a elementului străin, a “formeii fără fond”. De aici, scindarea clasei de sus în două tabere dușmane, una conservatoare reacționară și alta liberală revoluționară. Covârșitoare a fost ideologia celei dintâi clase care pretindea că luptă împotriva “edificiului social creat de renașterea economico-socială” [3, p. 105], că dorește să reînvie și să mențină vechiul regim feudal agrar și tradițiile naționale. De fapt, gruparea conservatoare reacționară, din care desprindem figuri reprezentative ca Titu Maiorescu și Mihai Eminescu, privată cu desăvârșire de simțul realității, al necesității evoluției istorice și de forța de

pătrundere a înnoirilor prezentului, tăgăduiau oricare rol social și, cu atât mai mult cultural, al clasei burgheze, considerând-o “civilizație falsă”. Plus la toate, în funcție de modul lor de activitate, promovau o cultură și o literatură “rurală, și deci reacționară, care avea să țină și mai mult încătușată evoluția mentalității românești în forme feudale” [2, p. 206].

Regretabil e faptul că o bună parte a lumii române culte, a scriitorilor din acea perioadă rămânea tradiționalistă, conservatoare. “Capete abstracte, desprinse din fapte” [3, p. 66], neînțelegând “schimbările adânci și repezi” [3, p. 66], indicând numai asupra aspectelor negative ale procesului de revoluționare socială, condamnau prezentul și plâneau trecutul.

Așadar, atmosfera generală a României acelor vremuri era expresia zbciumului “lumii în agonie, care, înainte de a muri, își idealizează propriul ei trecut, cu regimul său economic și politic” [3, p. 67].

În plan literar, ca să revenim la ale noastre, romanticii au fost acei care au adoptat, iremediabil, o atitudine negativă radicală față de societatea burgheză, renegând-o din capul locului. Or, se știe că “romantismul este, la noi ca și aiurea, o mișcare îndreptată împotriva revoluției burgheze” [3, p. 67], o mișcare a “lumii agrare aristocratice învinsă de revoluție și scoasă din arena vieții, de aceea romanticii au în totul psihologia învinșilor” [3, p. 59]. De aici, romanticul ca “primul personaj tipologic care formulează într-un mod clar și distinct trăsăturile inadaptabilității” [4, p. 25].

Inadaptatul de factură romantică, în literatura noastră, este un dezamăgit și un însingurat, așa cum apare mai pregnant în proza lui Mihai Eminescu. Și Toma Nour din romanul *Geniu pustiu*, și Dionis din nuvela *Sărmanul Dionis* întruchipează contradicția dintre setea de absolut, de libertate a spiritului, tendința spre un ideal ce nu poate fi atins în condiții terestre și lumea înstrăinată care îi îndepărtează permanent de acțiune.

Prezentului, cu care Eminescu era în dezacord și față de care adoptase o atitudine reacționară, el, în opera sa, i-a găsit substituirii “în plan metafizic”,

susține criticul Eugen Simion [5, p. 114], în virtutea obișnuinței poetului “de a vedea mitic și a ridica faptele în zonele de altitudine spirituală unde speculația este posibilă” [5, p. 114]. Cu alte cuvinte, lui Eminescu fiindu-i caracteristic “nu observarea realității, relevă Tudor Vianu, ci recompunerea ei vizionară, grea de semnificații adânci” [6, p. 81]. De aici, probabil, inadaptarea eminesciană ca tip de inadaptare “filosofic-ontologică” [4, p. 38], personajele prozei sale fiind antrenate în descifrarea sensului condiției umane.

Toma Nour și Dionis sunt, ambii, niște inadaptabili de factură superioară, niște inadaptabili “metafizici”, cum consideră același Eugen Simion, [5, p. 16] care nu pot să se integreze unei civilizații, după ei, o civilizație “pozitivistă” [5, p. 16], pe care nu o înțeleg și nu o acceptă. Ei sunt chinuiți de neputința de a-și realiza idealurile în limita unei epoci dominate de meschinărie și mediocritate, de degradarea valorilor, de prejudecăți și inerție. Eroii eminescieni refuză fericirea ce li se oferă. Dan îi propune Mariei să meargă cu el “prin oștiri de stele, prin tării de raze, (...), departe de acest pământ nenorocit și negru (...)” [7, p. 29]. Toma Nour care “și-a îmbătat ochii cu idealurile cele mai sublime, și-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi” [7, p. 91], aici, în lumea terestră, trăiește doar “decețiunea și tristețea gravată în jurul buzelor” [7, p. 91]. “Naturi rebele și serafice totodată, solitari și însetați de iubire, ei vor să-și depășească mărunta, pieritoarea condiție pentru a intra în eternitate” [8, p. 96] prin evadare în vis, și anume în imensitatea universului, învingând timpul și spațiul printr-o exacerbare transcendentală a propriului eu.

Pe Toma Nour și Dionis, ființe revoltate și dezamăgite, dar “stăpânite de aspirații mari – sociale și spirituale – (...)” [5, p. 16], autorul ni-i înfățișează și ca luptători activi; primul dintre ei, înflăcărat de idealurile naționale, participă și la luptă (e vorba de revoluția de la 1848).

În această ordine de idei, “Toma Nour, în opinia lui E. Simion, caută să pună capăt deprimării morale și tristeții filosofice prin fapte eroice” [5, p. 59], căci, raționează personajul eminescian: “Ce am de-a pierde? Viața?... Nimic mai

urât, mai monoton, mai sarbăd decât această viață... Ş-apoi sunt sătul de ea. Un vis absurd. Sufletul?... parcă cineva mai poate avea suflet în astfel de timpi?” [7, p. 156]. E o formă de manifestare a protestului eroilor romantici împotriva unei realități ostile lor, unei societăți prost orânduite, după ei, ale cărei inerții nu le pot învinge.

Deși trăiesc acut un sentiment iremediabil de dezavuare a realității obiective care le este potrivnică și nu le permite realizarea idealurilor, deși lupta în care se angajează le procură doar dezamăgire, deși sunt înfrânți “pe planul existenței reale” [5, p. 143], inadptabilii lui Eminescu biruie “în sfera superioară” [9, p. 578], ceea ce ne permite să susținem că ei nu pot fi considerați niște “învinși” la modul absolut, acesta fiind și un aspect care-i deosebește de toate celelalte personaje din categoria inadaptaților.

De notat că izbânda lui Toma Nour și a lui Dionis în sfera superioară se explică prin formula estetică a curentului literar în care se înscriu aceste personaje. Deși conștienți de mizeria existenței într-o lume cu care sunt în dezacord, ei nu propun remedii practice în vederea unei schimbări spre bine, ci dezgustați de această lume, Toma Nour și Dionis încearcă să sfideze prin aventura onirică, care, opinează criticul Eugen Simion, “nu pornește, la personajele eminesciene, din vreo atracție specială pentru lumea tenebrelor, dintr-un impuls irațional, ci din dorința de a evada din contingent, de a explora universul existențial (...)” [5, p. 13]. Visul, “ca semn al inadptabilității romantice” [8, p. 92] este la Eminescu o “terapeutică morală”, un refugiu, un tărâm al izolării de realități ostile, Toma Nour și Dionis redobândind “prin el dimensiunea sublimă a realului” [8, p. 91], trăind – tot prin vis – plener, armonios, așa cum realitatea nu le permite.

Din sensibilitatea excesivă a inadptabilului eminescian pornește structura sufletească a eroilor lui Barbu Ștefănescu-Delavrancea, care, oscilând între revoltă și neputință, sunt, în mare parte, niște “învinși”.

Similitudinea acestor tipuri de personaje ale scriitorilor menționați este peremptorie în nuvelele *Trubadurul* lui Delavrancea și *Sărmanul Dionis*. Ea a fost relevată de George Călinescu [9, p. 570] și Tudor Vianu [6, p. 139].

Inadaptatul din nuvelele lui Delavrancea *Trubadurul*, *Liniștea*, *Paraziții*, *Irinel*, *Bursierul* este o ființă de o rară curățenie morală, un timid care speră să înfrângă rutina vieții, să înlăture nedreptatea, neputând însă să se detașeze de “starea de apatie” [10, p. 139]. Tocmai această apatie, consemnată de Alexandru Săndulescu, constituie după noi, trăsătura caracterologică definitivă a învinsului delavrancian, deosebindu-l de celelalte personaje din seria tipologică la care ne referim.

De astfel, inadaptarea constituie la Barbu Delavrancea tema “cea mai interesantă prin varietatea tipurilor și mai semnificativă prin mesajul ei de protest împotriva corupției (...)” [11, p. 75], prozatorul “făcând procesul unor moravuri sociale, spre descoperirea unui erou problematic, “ inadaptatul”, “dezrădăcinatul”, “învinsul” (...)” [10, p. 77]. Acest erou are ca trăsătură fundamentală, după același Alexandru Săndulescu, oscilația între două extreme: “(...) vis și viață, între romantismul cel mai suav și realismul cel mai brutal, devenit naturalism” [10, p. 77].

Consemnasem anterior afinitățile depistate de exegeza literară între *Trubadurul* delavrancian și *Dionis* al lui Eminescu, ele vizând, mai cu seamă, faptul că ambii fac parte din aceeași clasă a romanticilor, cugete învolburate, reflexive, problematice. Din momentul în care “în plan literar, influența romantică cedează locul ideilor naturaliste” [4, p. 119], inadaptaibilitate personajelor lui Delavrancea depășește cadrul-limită al conflictului lor cu mediul social; inadaptaibilitatea izvorâtă, cu precădere, dintr-o sensibilitate excesivă, stare de apatie, revoltă pasivă. Ea mai este potențată și de anumiți factori psihopatologici ereditari, cu un pronunțat caracter de fatalitate, cum se întâmplă în cazul *Trubadurului* și a doctorului din *Liniște*.

În *Trubadurul*, notează Alexandru Săndulescu, “Delavrancea aduce un singur erou, reflexiv, monologant până la discursivitate” [10, p. 81], un dezechilibrat, un hipersensibil, sceptic, un somnambul. De aici neobișnuita slăbiciune a sărmanului student – un superstițios, un fatalist, o fire bolnăvicioasă, la toate acestea adăugându-se și disprețul și dezgustul lui față “de societatea noastră egoistă, săracă, leneșe, fudulă, sceptică, incultă și nemiloasă” [12, p. 52], căci, pe lângă maladia cu care luptă, mai are de înfruntat și o societate viciată.

Acest tip de inadapdat se distinge, în mod impresionant, prin spiritul său acuzator și contestatar: “... Lumea s-a prefăcut într-o mocirlă în care numai porcii se răsfăță!...” [12, p. 65]. Protestul lui însă are un caracter abstract, spaimile nedeslușite care-l obsedează, “provenite din haosul subconștientului” [4, p. 119] îl fac să trăiască “o metafizică a ideii torturante, așteptând de la “neștiința desăvârșită” o scăpare iluzorie” [4, p. 119].

În final, personajul lui Delavrancea este învins nu numai de o realitate socială care nu-l înțelege și nu-l acceptă, dar și de – poate într-o măsură mult mai mare – povara “unei eredități încărcate și fatale” [10, p. 80-81].

Un frate sufletesc al *Trubadurului*, după Ovid. Densusianu [13, p. 119], este doctorul, protagonistul nuvelei *Liniște*.

Întâlnim și aici un tânăr foarte inteligent, dar sărac, aflat în situația să accepte slujbe prost plătite și umilitoare, după cum o mărturisește el însuși: “Nu e vorba de sărăcia-lipsă, ci de sărăcia care te alungă să-ți slugărnicești viața în casele bogate ale parveniților. (...) Toți acești îmbogățiți prin șarlatanii și furturi sunt convinși că plătindu-ți un serviciu îți cumpără și viața” [12, p. 108].

Din cauza sincerității cu care își expunea convingerile, era în conflict cu toată lumea. I se obiecta mereu: “D-ta prea observi multe, prea știi multe și prea vorbești multe” [12, p. 112]. Umilințele pe care le suferea de pe urma acestei atitudini l-au făcut să urască lumea în toate manifestările ei de răutate, parvenire, înșelătorie, “lumea noastră șireată și proastă, lustruită și ignorantă până la sălbătăcie” [12, p. 108]. De aici și inadapabilitatea firii sale, care se exprimă nu

printr-un protest activ, ci printr-o liniște care, de fapt, trădează o stare de apatie, după noi, la cota maximă. Mai e și un scepticism, o anxietate, mizantropie, generate în primul rând, de conștiința unei eredități infectate, a unui determinism fatal: "... Cine poate opri în loc jocul fatal al legilor neîndurate din univers? Revolta noastră?!!!" [12, p. 126]. Toate acestea îi trezesc un dezgust față de viață și întreaga omenire, rezultat atât dintr-o "dramă sentimentală", cât și de "una lucidă a cunoașterii, a înfrângerii în fața unui univers misterios și ostil" [10, p. 83].

În nuvela mai amplă *Paraziții* identificăm un alt aspect al temei intelectualului inadaptat, de astă dată însă "drama celui care – după cum remarcă G. G. Nicolescu – acceptă compromisul cu lumea imorală a posedanților fără scrupule" [14, p. 138], dar numai "spre a-și asigura (Cosmin – n.n.) existența", conchide, pe aceeași linie, Pompiliu Constantinescu [15, p. 19].

Iorgu Cosmin, protagonistul nuvelei amintite, completează clasa tânărului intelectual sărac, dar "demn în sărăcia sa" [11, p. 82], cinstit, naiv, plin de iluzii, care vine la studii, din provincie, în capitală, predispus să-și croiască un drum în viață, să-și găsească un loc meritat în societate. În acest context, cercetătoarea operei delavranciene Emilia Milicescu sesizează anumite afinități între Iorgu Cosmin și Eugen Rastignac al lui Balzac [11, p. 82-83].

Societatea capitalei timpurilor lui Delavrancea și, respectiv, ale lui Cosmin era însă, potrivit lui G. Călinescu, una "înstruită la Paris în știința cărților de joc și trăind din parazitism" [9, p. 571]. Acest mediu social infam îl atrage în mrejele sale – deși doar temporar – și pe eroul nostru, "tânărul venit din sănătoasa lume morală..." [12, p. 155].

Peste o perioadă de timp de aflare în capitală, obosit a mai ține piept aroganței colegilor săi bogați și afectat de indolența profesorilor față de munca și inteligența sa, conchide plin de amărăciune că "în lume aparențele hotărâsc, și obicinuitul "ce-mi pasă!" devine ridicul. Cu cincizeci de lei pe lună pentru casă, masă, îmbrăcăminte și cărți este cu neputință" [12, p. 213]. Influențat și de

prietenul său Candian – un adaptat tipic, care încearcă să-l convingă că “în marea luptă a vieții nu este o lege fatală a meritului care să puie pe fiecare la locul lui” [12, p. 207], Cosmin, în cele din urmă, cedează și intră în această lume care urmărește doar plăcerea și profitul fără a munci câtuși de puțin, plină de vicii dezgustătoare, devenind el însuși un parazit, cercând, totodată – în virtutea muștrării de conștiință inerentă unui fond sufletesc onest – să-și găsească scuze și motive pentru a o face: “Care om a putut să zică: “Eu am fost mai tare decât împrejurările?” Omul e slab, e decăzut, e păcătos... foamea îl face să tremure...” [12, p. 241].

Prozatorul surprinde cu multă subtilitate metamorfozele psihologice ale personajului său în funcție de experiențele sociale pe care le trăiește acesta. Ținem să relevăm meritul autorului în utilizarea monologului interior, și, în contextul respectiv, nu putem lăsa în afara atenției observația lui Tudor Vianu, potrivit căruia anume Delavrancea este scriitorul care lansează în literatura română această modalitate de caracterizare psihologică [6, p. 141], valorificată din plin de către romancierii realiști ca tehnica cea mai adecvată “pentru a surprinde momentele de cotitură în evoluția interioară a omului, arătându-ne în plan mare frământările sufletești, generate de anumite schimburi importante, survenite în viața eroului (...)”, după cum observă cercetătorul literar Anatol Gavrilov [16, p. 100].

Astfel, cititorul urmărește cu sufletul la gură evoluția psihologică și morală a lui Iorgu Cosmin în mediul capitalei, unde, zice doctorul din *Liniaște*, “inteligenta în medie e mai jos decât mediocră” [12, p. 114].

La etapa când Cosmin realizează gradul de josnicie a unei asemenea ambianțe, oroarea pe care i-o provoacă aceasta crește pe măsură ce ajunge să-și conștientizeze și modul său de viață parazită: “Parazit!... Scârboasă viață!...” [12, p. 237].

În final, “fondul sănătos al eroului învinge slăbiciunea voinței” [11, p. 83] și, în mod deliberat, cum va consemna și A. Heinrich [4, p. 119], Iorgu Cosmin

refuză să se adapteze la o societate abjectă, deoarece decăderea morală, care lua proporții chiar în ochii lui, ajunge să-l îngrozească.

Intelectual inadaptat, el “trăiește drama păcatului și a căinței” [10, p. 83-84], din cauza lipsei de voință, pe de o parte, a spiritului de reacție împotriva nemerniciilor pe care le vede în jurul lui și împotriva cărora se revoltă doar câteodată, alteori privindu-le îngăduitor, ispitit fiind de ele, gata să urmeze pe acei pe care chiar el însuși îi critica aspru până atunci; pe de altă parte, prin dezavuarea, în virtutea lucidității sale, a unui mediu social venal și, nu în ultimul rând, prin prezența “marii calități psihice: muștrarea de cuget” [17, p. 68].

În celelalte două nuvele amintite mai sus – *Irinel* și *Bursierul* – Delavrancea ne înfățișează tipul adolescentului inadaptat, trăind, protagoniștii ambelor lucrări, criza pubertății. Naivi, visători, plini de candoare, la o vârstă încă relativ fragedă puși față în față cu nedreptățile vieții pe care nu le pot înfrunța, ajung, dezamăgiți, să constate cu amărăciune: “Oamenii sunt teribili” [12, p. 191], în cazul lui Irinel, și să declare, cu dezgust și dispreț: “Sunt sătul de cartea noastră: spoială și amărăciune” [12, p. 154], în cazul elevului din *Bursierul*, aici autorul referindu-se la învățământul formal din România acelor vremuri. Și tot în această nuvelă întrezărim, deși foarte vag încă, ipostaza dezrădăcinatului – elevul plânge după dorul de părinți, nu se poate acomoda severității internatului, se simte străin între colegii săi.

Atât unuia, cât și celuilalt le sunt caracteristice indigența totală a voinței, a curajului, a spiritului de reacție, date fiindu-le anumite însușiri caracterologice native: timiditatea excesivă și ultrasensibilitatea, ceea ce face din ei niște învinși tipici.

Rezumând cele consemnate mai sus cu privire la inadaptatul lui Delavrancea, conchidem că, în mare parte, autorul vizat prefigurează tipul intelectualului inadaptat, ale cărui resorturi sufletești sunt zdrobite de o realitate care nu-l înțelege și în care este predestinat sărăciei și mizeriei, pe de o parte, iar pe de alta, prin avatarurile acestui personaj, Delavrancea “ridică (...) vălul de pe

un fapt blamabil, generat de descompunerea morală a societății” [11, p. 65-66] românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Un asemenea erou problematic, aflat permanent și iremediabil în litigiu cu societatea în care trăiește, distingem și în proza lui Alexandru Vlahuță.

Felul cum este abordată inadaptarea la acest prozator, un reprezentant tipic – în plan literar, am zice, căci în viață scriitorul a fost cunoscut ca “un ins plin de energie” [18, p. 258] – al decepționismului, al pesimismului social, este mai degrabă, potrivit și opiniei lui A. Heinrich, “rezultatul generalizării unei simțiri și situații subiective” [4, p. 120].

Meritul lui Vlahuță – în contextul abordării fenomenului inadaptării – rezidă, credem, în conturarea mai precisă, în dezvoltarea mai detaliată, în raport cu ceilalți scriitori amintiți bineînțeles, a “fondului social care dă naștere dramei acestor personaje” [19, p. 166] și în zugrăvirea condiției omului de creație în societatea burghezită, a intelectualului “proletar cult” – după formula lui Dobrogeanu-Gherea – a “artistului care cade zdrobit după o luptă inegală cu orânduirea vremii lui” [19, p. 167]. Scriitorul a pornit, potrivit afirmației lui Tudor Vianu, “de la anumite concepții generale, subliniate afectiv, asupra viciilor și păcatelor care ne stăpânesc, clădind în urmă o lume întreagă făcută dintr-o orășenime lipsită de scrupule (...)” [6, p. 153].

Astfel, în prima sa nuvelă, *Din durerile lumii*, Alexandru Vlahuță aduce în prim-plan un tânăr intelectual, cinstit, “băiat bun, supus și răbdător” [20, p. 4], foarte sensibil, impresionabil, descendent din pătura țărănimii, venit în oraș la studii, unde este supus mereu vitregiilor. Radu Munteanu, poet, nicidecum nu se poate acomoda mediului social modern din capitală: “Era sărac, străin în București – e grozav lucru a fi străin în orașele mari...” [20, p. 3], mediu care i-a pricinuit îmbolnăvirea de tuberculoză – în acest context al stărilor patologice, maladeive semnalăm afinități cu personajul lui Delavrancea – și, spulberându-i toate iluziile, îi trezește regretul profund că a plecat de la țară: “La ce-i foloseau acum atâția ani de trudă și de smăcinare pe băncile școlii? Ce bine ar fi fost să

rămâie prost la pragul părintesc! Ar fi fost un țăran sănătos și voinic, să ducă plugul în spinare... Harnic, s-ar fi așternut pe muncă, ar fi tăiat ogorul strămoșesc, ș-ar fi scos din pământ hrana și fericirea senină a lui ș-a mă-sei, ș-ar fi fost amândoi îndestulați și liniștiți până la capătul vieții” [20, p. 46]. În cele din urmă, moare “se stinge ca victimă a unei firi prea sensibile, de poet, și a vieții chinuite cu care soarta lovește stăruitor, pe cei prea puțin înarmați, în toate privirile, în lupta pentru existență” [21, p. 55].

Tema acestei nuvele, în opinia istoricului literar Ion Rotaru, “anunță atitudinea poporanist-sămănătoristă, a deznădăcănațiilor (...)” [18, p. 257].

Mai pregnant drama artistului în confruntare cu o realitate socială departe de a-l înțelege și a-l accepta este prezentată în romanul *Dan*, o lucrare vlahuțiană mai realizată, “un text literar mai ambițios construit decât tot ce se scrisese până atunci despre inadaptare” [4, p. 121]. Găsim și în acest roman o fire foarte sensibilă, impresionabilă, de “o nemărginită bunătate” [22, p. 221], un om “slăbuț, blajin, sfiicios cu toată lumea, pururea gânditor, contemplativ, figură și temperament de artist” [22, p. 234]. Anume aceste însușiri, ca și în cazul lui Radu Munteanu, vor constitui pentru Dan o piedică în lupta pentru existență, în marea luptă a vieții și integrarea în societate, manifestând o pregătire psihologică salbă pentru viață.

Drama lui Dan Vasile însă poate fi explicată și prin anumite circumstanțe sociale, caracteristice societății românești din acea perioadă, din moment ce, potrivit afirmației lui Cezar Petrescu, “*Dan* prezintă (...) drama intelectualilor cinstiți în lumea burgheză” [23, p. 32]. În atare împrejurări, o bună parte dintre intelectualii umaniști sunt nevoiți să-și câștige existența prin mijloace precare – gazetăria, meditațiile – cu ocupații de ocazie și sporadice. În virtutea integrității firii lor și a modului de a înțelege întocmirea socială, ei nu acceptă compromisul, nu se pot împăca cu stare existentă a lucrurilor și aceasta, în ultimă instanță, le determină neîncadrarea în contingent, solitudinea existenței. Pe când ei trăiesc în

sărăcie, mediocritățile triumfă și luciditatea acestei realități face ca revolta lor să ia chipul unei negații amplificate, fără a face deosebire între o situație sau alta.

Cu toate acestea, societatea – silită a intra în ritmul civilizației moderne – îi elimină din sânul ei ca pe niște ființe nefolositoare, infirme. Drama inadaptabilității lor purcede din credința în “utopii”, iluzii și impresionabilitate și din incapacitatea lor de a vedea soluții, dar soluții practice, de a accepta schimbările, în ciuda “anomaliilor” acestora, ca un indiciu al progresului, dar și inerente unui proces de evoluție.

Romantici întârziați și senzitivi sunt și inadaptații lui Ioan-Alexandru Brătescu-Voinești, calificați, și aceștia, de exegeza noastră literară drept “niște învinși, niște inadaptați tipici” [18, p. 102]. Distingem în creația acestui prozator, care ne înfățișează “o întreagă clasă de eroi suferind de răul noului veac” [9, p. 575], două categorii de inadaptați, care circumscriu, într-un caz, pe Andrei Rizescu din nuvela *În lumea dreptății* și pe personajul titular din *Niculăiță Minciună*, în al doilea caz, pe boierii Pană Trăsnea, protagonistul nuvelei *Pană Trăsnea Sfântul* și pe Costache Udrescu din *Neamul Udreștilor*, deși cauza complexului lor – al tuturor – de inadaptare este una comună, și anume cea semnalată de Pompiliu Constantinescu, “inadaptarea, prin sensibilitate” [15, p. 21], ca și la Vlahuță, de altfel. De asemenea, și într-un caz, și-n altul constatăm un portret unic, relevat de A. Heinrich: “un om dezarmat și învins de un mediu social la care nu vrea și nu poate să se adapteze” [4, p. 122].

Spre deosebire de Alexandru Vlahuță care cultivă o proză lirică, Brătescu-Voinești acordă o atenție mai mare zugrăvirii mediului înconjurător.

În nuvela *În lumea dreptății* este preluată problematica intelectualului inadaptat, aceeași ființă onestă, distinsă, rafinată, impresionabilă, foarte sensibilă, integră sub aspect moral, inteligentă, dar confruntându-se cu împrejurări nefavorabile și biruită, în final, de mediul social în care trăiește, mediu afacerist și corupt, caracterizat prin “lipsa de orice altă cultură decât a codului, de orice altă preocupare decât a afacerilor și a politicii militare, de orice

altă aspirațiune, de orice alt ideal decât al câștigului și al parvenirii” [24, p. 13], deoarece categoric nu admite compromisurile, în virtutea unui soi de “absolutism etic” (G. Călinescu).

Ca și în cazul lui Dan al lui Vlahuță, cauza inadaptării, soldată cu înfrângere, a lui Andrei Rizescu rezidă, în primul rând, în excesul lui de sensibilitate, în lipsa de voință, a energiei, a curajului și a simțului practic, vădind aceeași totală nepregătire psihologică pentru viață și neputință de a protesta, vehement și adecvat, împotriva tuturor nedreptăților care se comiteau, din simplu motiv că “Andrei înțelegea lucrurile cu totul altfel” [24, p. 13].

La fel, adică în cu totul alt mod decât semenii săi, vede și înțelege lucrurile și Niculăiță Minciună, protagonistul nuvelei cu același nume, nuvelă, considerată de către exegeți, mai reușită dintre cele care țin de tematica inadaptării [25].

Autorul înfățișează în această lucrare un copil naiv, stângaci, dar “un fel de copil fenomenal” [18, p. 379] prin anumite calități intelectuale precoce, printr-o uluitoare sete de cunoaștere și putere de pătrundere și înțelegere a naturii. Și el se confruntă cu brutalitatea mediului în care trăiește și care, în final, îl duce la pierzanie.

A doua categorie de inadaptați e reprezentată în creația lui Ioan-Alexandru Brătescu-Voinești, cum s-a spus prin protagoniștii nuvelor *Pană Trăsnea Sfântul* și *Neamul Udreștilor*. În acestea, scriitorul “a căutat să priceapă generația care pierie” [26, p. 104], clasa micii boierimi, care, prin forța noilor circumstanțe social-istorice, era pe cale de dispariție. Pană Trăsnea și Costache Udrescu nu mai fac parte din lumea nouă și, respectiv, nu mai reprezintă nici o valoare socială, fiind două tipuri întârziate într-un mediu de formație nouă. Sfârșitul lor este înfățișat de către de autor ca o “moarte naturală” [27, p. 231]. Astfel, inadaptabilitatea lor nu capătă amploarea unei drame, ca în cazul lui Andrei Rizescu și al lui Niculăiță Minciună, care sunt oameni ai timpurilor noi și au toată viața înainte. Pe când înfrângerea celor dintâi, care se produce parcă de la

sine, constituie “sfârșitul firesc al unei evoluții” [27, p. 231], Rizescu și Niculăiță dispar ca indivizi, “din cauza mediului celui nou” [27, p. 231].

Cu observația din urmă vom rezuma investigația ce ne-am propus-o. Nu-i putem incrimina în mod absolut societății burgheze dramele inadaptaților. Evoluția civilizației umane, sub toate aspectele ei, precum și perioadele de tranziție de la o realitate istorică la alta cu crizele-i și contrastele sociale, economice, culturale inerente se înscriu în natura firească a lucrurilor. Timpurile noi, moderne reclamă o altă mentalitate și un alt mod de înțelegere a realității create.

La fel, nu-i putem acuza pe inadaptați de ceea ce li se întâmplă. O dată cu tranziția la un alt tip de societate se schimbă ierarhia valorilor, ei rămânând însă purtătorii unor valori culturale tradiționale, dar valori reale, care, din nefericire pentru dânsii, nu mai sunt la ordinea zilei. De aici și acuta lor criză de adaptare.

Referințe bibliografice:

1. Șt. Zeletin, *Burghezia română*, București, 1991.
2. E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, București, 1997.
3. Șt. Zeletin, *Neoliberalismul*, București, 1992.
4. A. Heinrich, *Peregrinările căutătorului de ideal. Inadaptare și alienare în literatură*, Timișoara, 1984.
5. E. Simion, *Poza lui Eminescu*, București, 1964.
6. T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, 1988.
7. M. Eminescu, *Sărmanul Dionis. Proză literară*, București, 1972.
8. H. Zalis, *Romantismul românesc*, București, 1968.
9. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Craiova, 1993.
10. A. Săndulescu, *Delavrancea*, București, 1970.
11. Em. Șt. Milicescu, *Delavrancea*, Cluj-Napoca, 1975.
12. A. Șt. Delavrancea, *Sultănica*, București, 1972.
13. *Delavrancea interpretat de ...*, București, 1975.
14. G.G. Nicolescu, *Apariția și dezvoltarea romanului ca manifestare a adâncirii realismului în literatura română în Analele Universității*, București. Seria Științe sociale. Filologie, București, Anul X, nr. 2-3, 1961.
15. P. Constantinescu, *Considerații asupra romanului românesc în Romanul românesc interbelic*, București, 1977.
16. An. Gavrilov, *Structura artistică a caracterului în roman*, Chișinău, 1976.

- 17.L. Predescu, *Barbu Delavrancea. Viața și opera*, București, f.a.
- 18.I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, vol. III, Galați, 1996.
- 19.V. Râpeanu, *Alexandru Vlahuță și epoca sa*, București, 1966.
- 20.A. Vlahuță, *Nuvele, schițe, articole*, București, 1959.
- 21.I. Gorun, A. Vlahuță. *Omul și opera. O reprivire*, București, f.a.
- 22.A. Vlahuță, *Scrieri alese*, vol. I, Chișinău, 1992.
- 23.Cz. Petrescu, A. Vlahuță și epoca sa, București, 1954.
- 24.I.-Al. Brătescu-Voinești, *Opere*, vol. I, București, 1994.
- 25.Vezi: Rotaru Ion. Op. cit., p. 379; G. Călinescu. Op. cit., p. 121; A. Heinrich. Op. cit., p. 122-123.
- 26.N.D. Chiriac, *Opera nuvelistică a d-lui Brătescu-Voinești în Disertațiuni. Critice. Prelegeri* (Anul III), Buzău, f.a.
- 27.G. Ibrăileanu, *Ioan-Alexandru Brătescu-Voinești în Opere*, vol. II, Iași, 1972.

disocieri

Nina Corcinschi O istorie captivantă a literaturii române

Cartea criticului și istoricului literar Ion Ciocanu – *Literatura română. Studii și materiale pentru învățământul preuniversitar* (Chișinău, Editura *Prometeu*, 2003) – este un manual care a întrecut toate așteptările consumatorilor de metaliteratură. Rod al unui exercițiu critic pe care harul și migala anilor l-au adus la deplina maturitate, această realizare este deosebit de utilă mai cu seamă pentru cadrele pedagogice, în paginile ei sincronizându-se criticul, scriitorul și pedagogul pentru a prezenta succint, condensat literatura română de la origini până în zilele noastre (cu excepția autorilor care lipsesc în programele școlare). Cartea începe cu un substanțial capitol de inițiere în teoria literaturii și, după un scurt fișier bibliografic plin de dezvoltări importante și care prezintă interes prin ineditul informațiilor, (cum ar fi cele referitoare la Ion Creangă) urmează analiza propriu – zisă a creației scriitorilor prevăzuți pentru studiere în școală, în liceu și colegiu. Ion Ciocanu pătrunde în laboratorul de obicei tăinuit al scriitorului și, utilizând un instrumentar cu vădite elemente de intertextualitate, psihologism, palpate a subtextului, coboară adânc în structurile interioare ale textului și, debifrându-l atent și minuțios, apropiindu-se de subtile dedesubturi, revelează taina unui sens ascuns de parabole și simboluri, propunând interpretări și viziuni personale, convingătoare.

Opera trebuie să fie înțeleasă de cititor, consideră Ion Ciocanu: „numai o atare colaborare intimă și permanentă a scriitorului și cititorului se dovedește rodnică și eficientă. Numai astfel opera literară își dezvoltă valoarea cognitivă și instructivă, la lectura ei vedem, simțim tot ce scrie și ne propune spre asimilare autorul.” (pag.361). Pentru a realiza acest obiectiv, exegetul oferă precizări

importante, fațete noi ale textului respectiv: „Dacă până acum consideram că personajele druziene Gheorghe și Rusanda se despart din cauza psihologiei și mentalității lor difere, acum, argumentează exegetul pe urmele unei destăinuirii a scriitorului însuși, amăreala Frunzelor de dor vine de la adevărul că primenirile sociale au influențat puternic personajele determinându-le să-și trădeze chiar și dragostea” (p. 394).

O mare pondere interpretativă o au și comparațiile a doi sau mai mulți autori cu fond tematic și ideatic comun, cum ar fi: *Patria – mamă ți-i gândul și fapta...* la Emilian Bucov și *Mamă, tu ești Patria mea...* la Grigore Vieru. Și dacă-n alte exegeze Grigore Vieru este suspectat de limitarea ariei sale tematice la motivul poetic al mamei, o îndreptățire a acestei motivații o citim la pagina 438: „Limitarea la motivul mamei a avut (în contextul timpului concret – istoric) o semnificație deosebită, poetul sustrăgându-se conștient și ingenios „datoriei” de a evoca „artistic” cuceririle și aspirațiile omului sovietic, binefacerile „prieteniei popoarelor” și alte teme și sarcini înscrise în hotărârile de partid și indicațiile forurilor conducătoare. Asta pe de-o parte. Pe de altă parte, chiar în contextul reluării insistente a motivului poetic al mamei, scriitorul proceda în fiecare poezie în mod original, punea în lumină semnificații noi ale motivului, depunea eforturile cuvenite pentru a nu se repeta.” Nu sunt mai puțin relevante nici comparațiile din perspectivă temporală-autorul repune în drepturi valoarea clasicilor ciopârțiți de către cenzura comunistă, iar din perspectivă spațială urmărim, de exemplu, tehnica narațiunii la Ion Creangă, pe de o parte, și la Frații Grimm, pe de alta. De fapt, dincolo de povestitorul de la Humulești, Ion Ciocanu ne ajută să-l descoperim pe Ion Creangă în ipostaza de analist subtil al vieții. El aderă la ideea că arta lui Ion Creangă rezidă în sugestivitatea operelor lui. În „Povestea unui om leneș” surprindem printre rânduri ideea de adâncime sugerată de povestitor: Decât să trăiești numai pentru „pustia asta de gură”, mai bine să mori. În povestea „Prostia omenească” recunoaștem un test de comparativitate între oameni: Cu cât acesta-i mai prost, cu atât apare celălalt mai deștept.

Anticipând întrebările care pot apărea la lectura cărții, cercetătorul vine cu răspunsuri clare, convingătoare. La nedumerirea provocată de lectura poeziei *Limba noastră* de Alexei Mateevici în legătură cu glotonimul avut în vedere de autor, limba română sau poate totuși limba moldovenească în sensul de formă regională a acesteia, Ion Ciocanu răspunde limpede și pe deplin justificat că: „Scriitorul a avut în vedere limba română în general, deoarece încă până la 1917 el se considera român și numea limba noastră-română. „Sunt român din Basarabia”, îi scria Mateevici lui Ioan Bianu la 10 aprilie 1913. „M-a atras întotdeauna cu o putere deosebită folclorul românilor noștri”, i se destăinua el aceluiași corespondent (a se vedea: Alexei Mateevici, *Opere* vol.I, Chișinău, editura Știința, 1993, p. 468).” de mare forță de convingere e și descifrarea de către exeget a metaforelor proaspete și originale ale capodoperei mateeviciene. Foarte bine este prezentat și un alt imn limbii române – poezia lui George Sion *Limba românească*, Ion Ciocanu e conștient de lipsa de artisticitate a acesteia,

dar ține să ne facă să simțim bogăția și vigoarea sentimentelor pe care ni le educă autorul: „Saltă inima-n plăcere / Când o ascultăm / Și pe buze-aduce a miere / Când o cuvântăm”. Avem nevoie de asemenea constatări pentru a fi stimulați întru protejarea limbii noastre materne aflate în pericol, deci „Nu e corect să ignorăm, zice exegetul, strigătul-îndemn adresat de poet și nouă, celor de azi, din mormântul său de demult: „O, vorbiți, scrieți românește, / pentru Dumnezeu.” Relevantă este, în aceeași privință, analiza poeziei lui Andrei Mureșanu *Deșteaptă-te române*, care deși prea retorică, exprimă cel mai bine reacția asupritului la teroriile istoriei, și prin caracterul expresiv, revoluționar a devenit chiar imnul României.

Când este vorba de poezie sau proză care nu poate fi înțeleasă în totalitate fără niște lecturi suplimentare, cum ar fi poezia lui Nichita Stănescu, Ion Ciocanu indică mai multe surse concrete care ne-ar ajuta să decodificăm textul, de altfel, cercetătorul nici nu pretinde a spune adevărul absolut: „O operă completă, observă el, rămâne totuși, „o operă deschisă” (Umberto Eco).

Nimeni nu a scris atât de convingător și cu dezvoltări concrete despre Nicolae Esinencu și Arcadie Suceveanu. Ultimul, de exemplu, este prezentat de Ion Ciocanu atât ca aparținând postmodernismului, cât și ca o replică acestui curent care pierde din eficiența creatoare, negăsindu-și originile. Or, autorul *Arhivelor Golgotei* a știut să-și asume formule lirice nebatătorite și neapărat originale, dar tot el a afirmat în „Exerciții pentru coloana vertebrală” că „Strămoșul mierlei-mierlă-i în sfânta rânduială / Iar demnitatea are coloană vertebrală”. De o originalitate impunătoare este și Nicolae Esinencu, și la acest capitol ne delectăm cu mărturii despre particularitățile de creație esinenciene, definite prin caricaturizare, șarjare, picanterii în sensul bun al cuvântului. Exegetul ne îndeamnă să simțim pe viu efectul așteptării înșelate, al răsturnărilor de situație, să gustăm din sondarea particularităților psihologice ale personajelor prezentate într-o manieră surprinzătoare. La fiecare analiză textuală, Ion Ciocanu nu uită să ne prezinte semnul distinctiv al fiecărei scriituri. În cazul lui Nicolae Esinencu, acesta este „Zborul de nereținut al fanteziei scriitoricești grație căruia operele lui se citesc cu o plăcere aleasă, dezvoltându-ne și nouă, cititorilor, gustul pentru călătoriile imaginare în lumea sentimentelor și gândurilor prin care putem cunoaște mai bine oamenii și lumea” (pag. 484).

Autorul cărții în discuție posedă un fin discernământ critic care nu-i permite să adopte cumătrismul „literar”, aprecierile bombastice, laudative, mai ales fără temei, și nici deprecierile nefondate. Pana-i nemiloasă dar și mărinimoasă slujește unui crez artistic aflat la scara marilor valori și cultivat de lecturi serioase și vaste, întrunind unul din preceptele călinesciene: „Critica este creație prin cultură, printr-o solidă cultură artistică, estetică, filosofică.”

Un mare merit al lui Ion Ciocanu constă în adoptarea unei viziuni realiste asupra fenomenului literar postbelic afectat grav de regimul totalitar comunist, o mărturie fiind modul lui de analiză a moștenirii rămase de la Emilian Bucov, Andrei Lupan etc. Spre deosebire de criticii care-l

neagă definitiv pe Emilian Bucov, de exemplu, - Ion Ciocanu, fără a scuza deficiențele și cusururile modului poetic bucovian, afirmă convingător, prin forța demonstrației, că totuși acesta este un exemplu concret de talent nativ (dovadă este creația literară a poetului de până la 1940) care însă n-a dat ceea ce promitea în tinerețe, deoarece a slujit idealuri false. Nu este corect să neglijăm poezii ca *Vântul negru*, *Stejarul meu* și altele care indică un talent autentic, subliniază Ion Ciocanu. La fel Andrei Lupan, care a fost în mare parte un autodidact, dar grație talentului a dat și opere durabile, ca *Hăt în hăt și față-n față*. Ce ne facem însă cu poeziile *Sat uitat* și altele de acest fel, se întreabă cercetătorul, nemaivorbind de crezul artistic lupanian, acesta prezintă o linie sinuoasă, dezzechilibrată pe alocuri, dacă urmărim perioada de creație dintre *Mea culpa* și *Vamă* care pun sub semnul întrebării credibilitatea culpabilizărilor conștientizate în poezia *Mea culpa*. „Responsabilitatea omului de artă se vedește și aici, cugetă cercetătorul, el urmează să simtă, să gândească și, în fine, să scrie așa, ca să nu-i fie rușine de ceea ce a „creat” (pag. 351).

Pagini memorabile sunt și mențiunile autorului la capitolul publicistică scriitoricească, fără de care, imaginea scriitorilor care o abordează, n-ar fi întregită. De exemplu, în anii de renaștere națională, unii poeți, cu riscul diminuării strălucirii lor întru metaforă și simbol, au încercat să mobilizeze publicul prin mesaje incendiare, cu elemente mai curând epice, retorice, discursive. Și dacă în cazul lui Dumitru Matcovschi, promotor al atmosferei baladești și folclorice, al zicerii înțelepte și sfătoase, cu semnificații etice și sociale profunde, această trecere putea fi oarecum prezumtivă, militantismul lui Grigore Vieru, Nicolae Dabija, mai ales al Leonidei Lari, s-a dovedit de-a dreptul surprinzător. Aceștia au părăsit tărâmul fanteziei debordante, al lirismului pur și s-au implicat în viața socială cu o energie impresionantă, Leonida Lari și Nicolae Dabija având și posturi importante în parlament. Dar să nu uităm de împrejurările care au obligat poezii să facă acest pas. Plăsmuitorii versurilor „Amărâtă țărână / Și izvor amărât, / Bănuț-ați vreodată / Cât de mult v-am iubit?!” (Leonida Lari) sau „Ce caută poezii în biblioteci / Când ei sunt așteptați pe baricade... / Când cititorii li-s uciși din fașe, / ce caută poezii în biblioteci?” (Nicolae Dabija) nu puteau rămâne indiferenți la adevărurile despre deportări, foametea organizată, deznaționalizarea și rusificarea populației băștinașe și, au devenit între timp publiciști de succes, cu realizări importante în acest sens. Ar fi fost bine ca Ion Ciocanu să facă referințe și la cartea de publicistică a lui Nicolae Dabija „În căutarea identității”, mai ales că Domnia sa în săptămânalul „Literatura și Arta” a făcut și o recenzie frumoasă la apariția acestui manual de istorie, care reprezintă un instrument de nădejde pentru cunoașterea de sine a românilor basarabeni. Sugerăm acest lucru, deoarece Ion Ciocanu a formulat prețioase cugetări asupra poeziei publicistice. Încă în cartea „Dincolo de literă” (Timișoara, 2002), el recunoștea o anumită doză de dreptate celor care se arată nemulțumiți de versul angajat: „Poezia trebuie să rămână

poezie, pentru exprimarea adevărilor sociale, politice, chiar și a celor etice existând publicistica propriu-zisă. Însă nu odată, mai cu seamă în epocile frământate, cum a fost pentru noi perioada anilor 1987-1990, poezia a luat înfățișare publicistică sau poate, invers, intenția publicistică a autorilor tindea să se realizeze prin mijlocirea poeziei, considerată o formă de expresie mai eficientă decât articolul sau eseul gazetăresc.” (pag.137). Și-apoi „Cum să scrii despre Ilie Ilașcu și să nu pomenești fraza rostită de el „Eu vă iubesc, Popor Român!”, să nu prezinți starea concretă a personajului venit în poezie direct din închisorile de la Tiraspol?” (pag.137). Și în cartea *Literatura română*, autorul pune punctul pe *i* la acest capitol: „Elementul publicistic nu este blamabil cât timp comunicarea poetului este dominată de metaforă, se întemeiază pe o energie interioară acaparatoare a atenției cititorului și – principalul - scriitorul dezvăluie o stare de lucruri reală, exprimând sentimente, idei și atitudini a căror importanță și actualitate sunt în afara oricăror îndoieli. De exemplu: „Sunt pata cea de sânge, zisă / Republica Moldovenească / Ce-n loc să frigă ucigașul / Încearcă veșnic să-i zâmbească.” (Grigore Vieru, pag.451).

Un scriitor autentic știe să salveze poezia publicistică de retorism sterp și sărăcie stilistică, dacă simțu-i artistic este capabil să „încarce” mesajul poetic cu energie interioară, să acutizeze sensibilitatea cititorului, să-l incite pe acesta și să-l mobilizeze intelectual și moral, fără a ocoli metafora sau chiar simbolul. Și să nu uităm ce impact au avut poeziile lui Adrian Păunescu, Nicolae Dabija etc. în anii de renaștere națională, în care tancurile au fost oprite cu cântece și poezii patriotice. Astfel, dacă există și acest tip de poezie, ea trebuie tratată fără rezerve, în funcție de ponderea ei ideatică.

Ca și în cazul lui George Călinescu și nu numai, critica ciocaniană este și creație, opera investigată câștigând astfel în cromatică și valori stilistice, fiindcă, pentru a nu fi o expunere *stricto sensu*, intervine mâna scriitorului, care, fără a recurge la „zorzoane stilistice” (vorba autorului), oferă o interpretare plastică, suculentă, pulsată în permanență de un spirit ardent, care nu numai efectuează scriitura, dar o și trăiește Ion Ciocanu este artist prin viziune și metaforă, prin gândire, ironie și aluzii subtile, chiar și prin umor (pentru a fi mai picantă prezentarea autorului, cercetătorul ne propune și câte un banc la adresa acestuia – cum ar fi în cazul lui George Topârceanu).

La sfârșitul fiecărei exegeze, cititorului i se oferă teste de evaluare – adevărate ghiduri către esențe, menite să activeze informația primită, s-o pună în circulație, să provoace un aflus de libertate în gândire – creator la rândul său. Ion Ciocanu își îndeamnă cititorii spre cunoaștere prin descoperire și creație, în acest sens este solicitat lucrul individual și pe echipe, exersarea clasteringului, a compunerii, a descrierii bazate pe argumentări solide.

O vocație de pedagog tenace vădesc și întrebările provocatoare sau întrebările capcană, care incită spre meditație și polemică, cum ar fi: „În ce constă importanța corespondenței și a publicisticii lui Alexei Mateevici pentru generația ta?” sau „Care sunt, după părerea ta, asemănările și deosebirile de

concepție și de realizare dintre romanele *Zbor frânt* și *Viața și moartea nefericitului Filimon?* etc.

Cititorul este familiarizat pe parcurs, cu opiniile lui Vasile Coroban, Dumitru Micu, Mihai Cimpoi etc., despre autorii și operele analizate, iar în postfața cărții autorul propune un fișier bibliografic de autori, lectura cărora ar facilita asimilarea procesului literar românesc în toată complexitatea lui. Deși pe pagina de titlu se menționează modest că „Literatura română” e o exegeză „pentru învățământul preuniversitar”, calitățile enumerate și altele, care mai pot fi dezvăluite, largesc cu mult aria destinatarilor noii cărți a lui Ion Ciocanu, aceasta incluzând neîndoiește studenții, profesorii și pe toți acei care doresc cu adevărat să cunoască bine literatura noastră națională.

Vlad Caraman O introducere în teoria textului de Ion Plămădeală

Text, textualism, intertext, transtextualitate, macrotext, microtext, metatext etc., sunt concepte care în ultimele două secole s-au bucurat de o atenție deosebită a savanților teoreticieni ai literaturii, lingviști, sociologi, filosofi. Orice mișcare literară, lingvistică, culturală, orice curent artistic nou interpretează din perspective diferite textul. În teoria literară textul e privit și analizat din următoarele puncte de vedere: estetic, ficțional, ca produs al discursului, ca act de comunicare, ca producere și deconstrucție, ca practică semnificantă, textul ca narațiune, ca *imago mundi* etc. O sinteză concentrată exclusiv asupra unor direcții fundamentale din știința textului este bine conturată și structurată în cartea *Opera ca text. O introducere în știința textului* a cercetătorului literar Ion Plămădeală, apărută în anul 2002 la prestigioasa editură *Pрут Internațional*. Cartea însumează 203 pagini și este propusă tuturor celor interesați de problematica limbajului și comunicării literare – studenți în filologie, profesori, lingviști sau literați.

Materialul propriu-zis al volumului este structurat conform principiului istoric și valorii investigațiilor despre text.

După considerațiile inițiale, capitolul I *Textul ca unitate comunicativ-discursivă* debutează cu elucidarea textului ca realitate scriptică și ca suport al instituției sociale. *Domeniile și etape de cercetare* ale textului încep de la gramatica pozitivistă, apoi, cu evocarea lui Ferdinand de Saussure intră în lingvistica structurală. Materialul se ilustrează cu citate din lucrarea capitală *Curs de lingvistică generală*. În opoziție cu Saussure se stabilește N. Chomsky și M. Halle, cu gramatica generativ-transformațională și etapa poststructurală, înregistrată pe parcursul anilor '60 ai secolului trecut. Concluzia capitolului este firească, de orientare semiotică: “Limba fiind un sistem de semne, iar textul – o succesiune de semne lingvistice cu valoare comunicativă și socială”. Astfel se proiectează primul pas spre definirea conceptului de text artistic.

În Capitolul II *Elemente pentru definirea semiotică a textului* se avansează alte modalități de definire a conceptului de text, iar semiotica e concepută ca o metaștiință a comunicării. Un rol esențial îi revine, în acest sens, lui M. Bahtin, care a lansat ideea despre funcționarea sistemelor de semne în societate. Autorul comentează cu lux de amănunte interpretările modelelor semiotice ale lui Ch. S. Peirce, ale lui Ch. W. Morris, triungiul semantic al lui Ogen și Richards.

În paragraful *Textul ca produs al discursului* se ajunge la următoarea concluzie privind relația text-discurs: "... discursul apare într-o viziune ca substrat al textului, iar în alta – ca manifestare a acestuia, deci ca text".

Capitolul III *Descrierea lingvistică și retorico-stilistică a structurilor textului* aprofundează noțiunea textului și insistă în special asupra textualității care, în definiția lui Emauel Vasiliu, reprezintă "proprietatea unui șir de elemente (propoziții) de a fi text". Acest fenomen este exemplificat și argumentat în bună cunoștință de cauză. I. Plămădeală reevaluează la nivelul textualismului teoria clasică a retoricii cu componentele ei de bază: *inventio*, *dispozitio*, *elocutio* etc., în paralel cu noile teorii și modele retorico-semiotice ale lui Heinrich Plett și Ch. W. Morris.

În următoarele trei capitole se investighează tranziția sintagmatică de la teoriile lingvistice asupra textului la cele literare. O viziune nouă, chiar o reevaluare a noțiunilor de **narațiune** și **povestire** atestăm în capitolul *Textul narativ în limbajul naratologiei*, exemplificat cu opere artistice precum *O mie și una de nopți*, *Hanul Ancuței*, *Odiseea*, *În căutarea timpului pierdut*. Aceste constatări atrag după sine discutarea noțiunilor de **narațiune**, **povestire**, **istorie** ale lui Gerard Genette și termenii consacrați ai lui W. Booth **diegesis** – modul narativ și **mimesis** – modul dramatic sau **showing** – a arăta evenimentele și **telling** – a povesti, a spune.

Despre condițiile care permit textului artistic să funcționeze se vorbește în capitolul V *Literaritatea. Text versus operă*. Toate ideile din această secțiune bat în una și aceeași țintă – să demonstreze că literaritatea reprezintă factorii care fac dintr-un text oarecare o operă artistică, iar ficțiunea în textului literar vizează universul povestit de discursul literar. Aici ieșim din sfera în care textul se prezintă primordial și concepem opera ca o *imago mundi*. La aceeași idee se referă compartimentul *Literatura – de la reprezentare la auto- și antireprezentare*, în care "ficțiunea", echivalent modern al mimesisului, a fost asimilată de "literaritate" și extinsă asupra totalității câmpului poetic.

În dimensiunile ei definitorii apare ilustrată în continuare modalitatea artistică principală de transfigurare a textului – ficțiunea: *Ficțiunea ca model și mediere a realității*; *Actele de limbaj ficționale*; *Ficțiunea ca "lume posibilă"*; *Literaritate și ficțiune*.

Ultimul capitol, *Textul ca producere și deconstrucție*, ne propune ca premisă epistemologică interpretarea Tel Quel-istă a textului; textul ca practică semnificativă; fonotext, genotext și intertextualitatea – modul în care un text interacționează cu alte texte.

Poetica la răspântie (în loc de concluzii) face o incursiune în istoria poeziei, cu diferitele ei interpretări, încheind discursul critic cu interogația fundamentală și mereu actuală: “Ce este literatura?”, “Ce face dintr-un text verbal o operă literară?”. Soluții care lasă acest capitol (teoria textului) deschis spre noi interpretări și analize.

Elena Prus, Vasile Cucerescu Geopoetica între urban și rural

Romanul *Fuga românilor în punctul C* și cele nouă povestiri scurte apărute la New York: Eastern Shore Editions, 2003 aparțin cunoscutei autoare Aurora Cornu “personalitate cu o mare libertate de gândire, o intelectuală adaptată perfect stilului aristocratic european” (Eugen Simion), personalitate complexă care este prozatoare, poetă, actriță și regizoare. Debutează la 14 ani cu versuri și se află, alături de alți scriitori, printre speranțele liricii românești. Începând cu 1954, timp de patru ani, destinul a unit-o cu Marin Preda. În 1965 se instalează la Paris. Dar se mișcă cu dexteritate prin spații: București, Paris, Londra, New York și domenii artistice. Interpretează rolul principal în filmul lui Eric Rohmer *Le Genou de Claire*. În Anglia realizează filmul de lung metraj *Bilocation*. Scrie și publică poezie și proză în română, franceză și engleză. Este autoarea volumului de *Poezii* (republicate în 1995). Coautoare a lui Eugen Simion e într-un dialog despre Marin Preda în volumul *Marin Preda – Scrisori către Aurora* (2001). Figurează alături de „jeunescrivains” (Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Ion Alexandru, Ștefan Bănuțescu, D. R. Popescu, Ana Blandiana, Nicolae Manolescu) în volumul *Histoire de la litteratures (2), Enciclopedie de la Pleiade*, publicată de Raymond Queneau la editura Gallimard. Cartea vădește un constructiv caracter de sensibilizare publică a dramei istorice și de conștiință prin care au trecut nenumărate popoare ale Europei: intruziunea ciumei roșii, comuniste până în cele mai incomprehensibile labirinturi ale vieții sociale și personale. Pentru prezență mondială, fără a ieși sau renunța la limbajul său, sau cum ar considera-o G. Călinescu drept o scriitoare de limbă străină, reușește în mod spectaculos să împingă în fundal, în context literar mondial universul geografic românesc cu toate atributele indispensabile spectacolului temporal și se perindă prin intermediul peisagisticii interioare a poeziei textului mai multe epoci în care oamenii își trăiesc viața ca niște actori piesa pe scenă. Timpul, conceptualizat în termeni a-la Văcărescu sau Preda, înglobează în sine o conotație nestatornică și imprevizibilă, în special pentru cei lipsiți de o opinie politică durabilă (cf. Adalgiza).

Căutările identitare însoțesc complexul proces de mondializare. Nimeni nu este cetățean al lumii înainte de a fi cetățean al comunității locale sau naționale. Interesul față de o țară se definește în funcție de identitatea sa națională, a cărei

dimensiune culturală evoluează în timp și în spațiu. Dar identitatea națională se construiește prin raportare la exteriorul său, prin proiectări și angajamente la scară locală, națională, regională și, de asemenea, cerință mai nouă, la scară planetară. La ora transformării lumii într-un sat planetar, noua arhitectură de apartenențe multiple nu exclude nici una, ci le articulează într-un mod inedit. Civilizația mondială este bogată și puternică prin diversitate și pluralism cultural. A promova multiculturalismul (înțeles ca ideologie a mondializării) nu înseamnă a susține trecutul cu identități fixate odată pentru totdeauna, ci din contra, a susține deschiderea prin dialogul civilizațiilor și culturilor. Preluăm o teză de maximă importanță care discerne din proza autoarei: ce fel de români suntem noi, ca intelect și sensibilitate, ca zestre culturală și sistem de valori, ca tip de comportament social?

Perioada antebelică în romanul *Fuga românilor* în punctul C este viu ilustrată de microuniversul rural localizat în Frasinets, un sat de vis care întrunește în sine calitățile și sentimentalismul unui sat neaoș românesc, magic, a cărui natură provincială poate fi definită ca fiind tributară prozei lui M. Sadoveanu unde nimic important nu se întâmplă (într-o atmosferă calmă, liniștită). Cu ochii satului sunt privite personajele, cu morala lor, cu judecata lor, iar tradițiile satului modelează comportamentul și destinul personajelor. Satul este un microcosmos într-un cerc închis, o societate cu o rețea relațională strânsă, cu o rețea de relații solide, dar rigide. Autoarea realizează o varietate tipologică a portretelor rurale, conturând personaje pe care le are orice sat. Saga satului românesc, tentant mioritică, abundă în evenimentele atât ordinare cât și apocaliptice, asemenea universului Macondo, fiind secundată de viziunea preponderent infernală a urbanului – Ploieștiul de altă dată. Era ultima fază a modului normal de viață în spațiul baladesc carpatin, căci odată cu desfășurarea acțiunilor militare și în Frasinets (deși timpul era mai răbdător aici ca în orice altă parte) el se transformă dintr-un spațiu care era în așteptarea „frenetică” a războiului într-un epicentru constituant segmentului blestemat Berlin – Moscova (ori prin extensie medieval-renascentistă, în calea tuturor „răutăților”).

Lumea războiului (promovând o politică civilizatoare, umanistă vis-a-vis de condiția umană încercată de timpuri cumplite, dar totuși păstrând atitudinea de grijă față de conaționali printr-o vie și îndestulătoare prezență a produselor în magazine în comparație cu introducerea tichetelor, golirea magazinelor, crearea artificială de deficit în anii de după război, etc.) se confruntă cu lumea turbulenței postbelice, cu retrospectiva Bucureștilor după cel de-al doilea Război Mondial (însușind preocupările de ordin artistic ale vieții generației în tranziție, debusolate, nepregătite de a se adapta în contextul vitregiilor inimaginabile ale dictaturii proletarietului). Sub ochii noștri o veche civilizație dispare, o alta, încă în formare, îi ia locul. Această permanentă transformare are drept consecință o instabilitate a universului antropologic al universului contemporan cu structuri fluctuante, uneori de-a dreptul derutante. Asistăm la o revoluție complexă pe linia raporturilor umane din universul rural. Acest univers nu mai este unul

idealizat ca în literatura de până nu demult, autoarea a prins cu exactitate, în imagini închegate, o dinamică fără precedent a satului românesc. Satul este, pentru autoare, o imagine a întregii României. Valoarea tradiției și a valorilor rurale este și națională și universală; naționalul se ridică la universal, universalul își croiește drum prin național. Națiunea și naționalul aici își au rădăcinile. Tot de tradiție și de universul rural este legată și ideea de umanism, de tot ce a constituit conștiința umană, ca perenitate istorică. Eternitatea și infinitul rural este, de fapt, o litotă a umanului. Așa cum Macondo din renumitul roman al lui Marquez a introdus Columbia în circuitul valorilor spirituale universale, reprezentarea satului - România de către autoare și-a propus să ne facă cunoscuți în lumea largă. Manifestarea popoarelor conștiente de sine constituie o bogăție a umanității. România (corabie cu busola stricată), degringolada instituțiilor, insecuritatea cetățeanului, adâncirea disparităților sociale, absența unui sentiment al solidarității civice și descompunerea conștiinței naționale creează o stare de fapt dezolantă.

Aici, la porțile Europei se mai duce o luptă pe viață și pe moarte între adevăr și minciună, între bine și rău, între dreptate și nedreptate, între libertate și jug „frățesc”, între Dumnezeu și Satana. Adânciți în bovarisme provinciale, ne scapă realitatea globală, relația centru-periferie.

Coexistența fundalului tradițional rural, care devine tot mai inert și mai expus vicisitudinilor tranziției cu o urbanizare superficială vulgară (care este mai ușor de împrumutat) contextualizează drama istorică, socială și spirituală, în care se identifică o dezordine profundă și o derută interioară, o criză a reperelor și domnia bunului plac a celor mai puternici și mai obraznici, altfel spus, o erupție a imoralității.

Vizionarismul personajelor devine și mai elocvent în limitele sistemului izolaționist comunist cu accente incontestabile care rezidă chiar din neglijabila imposibilitate de a părăsi țara... Evadarea nicidecum nu înseamnă debarasarea de un tărâm indezirabil, ci intrinsec implică salvarea umanului în lupta nedreaptă cu predispoziția autorităților comuniste, înclinată patologic spre cele mai neverosimile atrocități. Presarul Vârlan întruchipează distinct odiosul sistem al poliției secrete comuniste, susținut temeinic de spectrul inimitabil și interminabil al tehnicilor subversive. Grație condiției „de piatră” a omului se face posibilă o răsturnare a baricadelor istoriei contemporane, și nu practicilor exorciste (episoadele cu țiganii, Zimra și Stephanie), oculte, deificate care mergeau mână în mână cu irezistibila dorință de a părăsi țara. Căci istoria este „o invenție, o iluzie ... o prințesă a umbrelor, care dispare odată cu venirea luminii”. „Istoria e doar un coșmar nocturn relatat la trezire”.

Acest excurs reliefează incursiunile personajelor romanului pe valurile care poartă nesigur în larg specimene ca țăranul bonom Gheorghe din Frasinets (tatăl Stephaniei, alias Fanoutza) cu a sa nevastă Eufrosinia, incorigibili Theodore și Norel, capricioasa Olivia – verișoara Fanoutzei, flușturatica Adalgiza, Titi – protectorul Adalgizei la senilitate, profesorul Fajon în

decadență, etc. Personajele romanului și povestirilor scurte nu sunt numai de fapt citadină și rustică, dar oameni bine profilați și cultivați.

Gigantul Gheorghe, cel care a practicat nenumărate slujbe în tinerețe, a investit cu multă râvnă și sacrificiu de sine în singurul său odor – Fanoutza. Cu voluptatea lui Balzac autoarea zugrăvește tacticos drumul vieții Fanoutzei, începând cu alaiul de peripeții din sânul familiei (chiar de la o vârstă fragedă), apoi începutul dezhădăcinării ireversibile (continuarea studiilor la liceul din Câmpina), experiențele Bucureștene, învăluită fiind de euforia retorismului noului sistem, dezamăgirile profunde față de noua orânduire și culminând cu stabilirea personală la Paris. Ea niciodată nu-și privea eul într-o totală indiferență de problemele cotidiene. Ba din contră, întotdeauna a pledat pentru identificarea egoului personal („Vreau să-mi găsesc eul meu” îi zice tatălui). În vederea promovabilității principiului Fanoutza cutează să se ridice ca un șarpe în fața tatălui (șarpele ca simbol / metaforă în acest roman are valori multiple; dacă pentru Fanoutza desemna identificarea propriei traiectorii spirituale și sociale, atunci – în context mai larg, circumscris ansamblului de relații dintre state – șerpilor, în căutare de lapte, designează implacabil o posibilă metaforă pentru rapacitatea „peșitorilor” petrolului românesc, atât pentru „prietenu” de la răsărit cât și pentru cel de la asfințit). În același timp, prin dimensiunea caracterului său, Fanoutza poate fi considerată un prototip al *Lolitei* lui VI. Nabokov. Complexul său tipologic nu coboară la sexismul nabokovian, ci stălează tentația către resorturi aristocratice ale căror fațete urmează să îmbine armonios idealurile estetico-etice cu cele sociale.

Oportunismul o obligă pe Stephanie la cele mai inexplicabile acțiuni cu finalități imprevizibile (pretențiile de căsătorie pendulează de la o epocă la alta, obsesia inițială pentru un muncitor transcende ulterior către un alt reprezentant mult mai merituos). În fond, Stephanie se mărită cu „schimbarea” (tipul arivistei, parvenitei desăvârșite).

Putem presupune că nu se realizează doar o reducere stilistică a romanului la persoana autoarei. Comedia observației transpare de la început până la sfârșit, devenind omniprezentă în dezhănuirea trăirilor inerente. Altfel spus, romanul de față inferează cu asiduitate plăcerea caracterelor de a-și nota experiențele trăite într-un roman al experienței.

Nu este o simplă fugă, ci una exact dimensionată, spre punctul C. Un punct care ar fi poziționat, virtual – punctul C – mai departe decât A sau B ca reprezentare geometrică, presupunând și referințe urbane și rurale, naționale și mondiale.

pro didactica

Lilia Frunze Textul – factor de informare și modelare a comunicării

Obiectivul major de predare-învățare a limbii și literaturii române în școlile alolingve constă în formarea competențelor de stăpânire a limbii care ar permite absolvenților să-și continue studiile în limba română în vederea ulterioarei integrări socio-profesionale. Alt obiectiv are drept scop principal înzestrarea elevilor cu cunoștințe, priceperi și deprinderi în domeniul limbii și literaturii ce le-ar asigura respectarea normelor limbii literare în toate sferile de activitate socială.

Metodica limbii nematernă urmărește scopul de a le cultiva elevilor aptitudini și competențe de comunicare, vorbire fluentă, priceperea de a înțelege și formula enunțuri corecte în limba învățată [1].

Realizarea acestor obiective ale instruirii la limba nematernă necesită și un principiu cardinal adecvat acestora – cel de orientare a instruirii spre comunicativitate permanentă.

Acest pronunțat specific al metodicii limbii nematerne trebuie să ia în calcul particularitățile distinctive ale procesului de învățământ, recunoscute de majoritatea cercetătorilor-metodiști [2, p. 39-44; p. 10-13] și anume:

- a) Materialul lingvistic se însușește în baza unităților sintactice comunicative: Îmbinarea de cuvinte, propoziția, fraza și, principalul *textul coerent*.
- b) În scopul improvizării unui mediu lingvistic real exersările de vorbire imită anumite situații comunicative concrete: *la magazin, o seară la teatru, o convorbire telefonică etc.*
- c) Selectarea materialului se face în conformitate cu necesitățile de comunicare, adică se respectă principiul eșalonării tematice a materialului de vorbire căruia i se subordonează cel gramatical. La început de an școlar e bine să le propunem elevilor texte pe marginea subiectelor legate de realitatea înconjurătoare: *școala, vacanța, toamna, plaiul natal etc.*

Noțiunile gramaticale se însușesc nu după principiul sistematizării lor, ci în funcție de necesitățile comunicaționale.

Textul este un factor de informare și modelare a comunicării aflate sub semnul valorii și un model de vorbire la care tindem să ajungă elevii.

Există o adevărată prăpastie între a ști să citim și a ști să învățăm, a ști să exploatezi lectura, adică să beneficiezi cum trebuie de acest mijloc specific care este textul tipărit (după Bertrand Schwartz, *Educația mâine*, București, 1976).

El este un factor-reper în procesul studierii limbii și literaturii în baza deprinderilor integratoare, fiind un puternic liant al acestei discipline la diferite niveluri de predare/învățare.

Anume textul literar sau cel nonliterar asigură exersarea deprinderilor de limbă și însușirea celor noi în baza unui material bazat pe fapte și situații concrete, bogate și explicite. Toate acestea servesc drept cel mai bun model lingvistic și artistic.

Orice tip de text favorizează cunoașterea întregului sistem al limbii prin diferite elemente de civilizație și întregește, completează și elucidează competența socio-culturală a elevului alolingv. Prin prezența unui text bine gândit, structurat cultivăm la elev dragostea de lectură, iar mai apoi dezvoltăm una dintre cele patru deprinderi integratoare.

R. Barthes spune că: *Textul asigură atât condiția funcțională a lecturii, cât și pe cea a plăcerii.*

Fiind și un generator de *plăcere*, textul literar, selectat conform principiilor didactice moderne, produce delectarea intelectuală (bucuria cunoașterii, descoperirii, relaxării chiar uneori) și atracția estetică (bucuria trăirii emoțional-senzoriale și emoțional-psihologice) a elevilor.

Prin selecția textelor de limbă pe criterii valorice, i se poate crea elevului alolingv dorința de a-și aprofunda și perfecționa cunoștințele și capacitățile chiar și după absolvirea școlii, ceea ce constituie un obiectiv important la însușirea unei limbi.

Pentru formarea competenței comunicative este foarte important mediul lingvistic. Un prim pas în această direcție îl constituie audierea unor texte dialogate sau monologate autentice.

În selectarea și prezentarea textelor este recomandabil a se respecta o anumită ierarhie, și anume: de la simplu la complicat, de la elementar la complex, de la ușor la greu. La începutul însușirii limbii se recomandă ca textele să fie puțin adaptate, fără însă să se piardă din specificul limbii române vorbite.

Cerințele față de textele propuse pentru audiere pot fi reduse la următoarele:

- să fie accesibile pentru nivelul concret de cunoaștere a limbii;
- să conțină o informație actuală, tipică, autentic;
- să contribuie la familiarizarea similitudinilor și diferențelor între limba maternă și limba studiată;
- să corespundă necesităților comunicative ale elevilor;
- să fie atractive, pentru a suscita interesul elevilor;
- să oglindească viața cotidiană;
- să corespundă nivelului de vârstă, intereselor, necesităților elevilor etc.

Textele nu trebuie să conțină prea multe cuvinte necunoscute sau structuri gramaticale care n-au fost încă predate. Acest lucru nu va facilita studierea limbii și dezvoltarea competențelor de comunicare. Ar fi foarte bine dacă atunci când se va elabora un text pentru un manual s-ar ține cont și de gradarea dificultăților în raport cu nivelul de posedare a limbii.

Textele trebuie să devină din clasă în clasă tot mai complicate, dar nu dificile, să solicite elevilor efort de gândire, să le ofere posibilitatea de a înțelege diferite nuanțe ale exprimării. Regretabil e faptul că în prezent o bună parte din textele oferite de unii autori de manuale nu favorizează atingerea scopurilor scontate.

Azi, când elevii au acces la diferite surse de informare (computer, Internet etc.) și mai puțin recurg la lectură, ar fi binevenite manuale în care

textele i-ar face pe elevi să descopere, să creeze, să dobândească informații în urma cărora s-ar dezvolta abilitățile practice de limbă.

Referințe bibliografice:

1. Vasile Șerban, Liliana Ardelean, *Metodica predării limbii române. Curs intensiv pentru studenți străini*. – Editura Didactică și pedagogică, București, 1980.
2. *Методика преподавания рус. яз. в нац. школе. Под ред. Н. Бакеева, З. Даунене, Л., 1986.; Методика преподавания рус. яз. в нац. школе. Под ред. Л. Шакурова, Л., 1990.*
3. *Metodica predării limbii și literaturii române. Editura Didactică și pedagogică, București, 1995.*
4. *Limba română în școlile alolingve. - Lumina, Chișinău, 1994.*
5. *Predarea și învățarea limbii prin comunicare (Ghidul profesorului)*. – Cartier, Chișinău, 2003.
6. *Limba și literatura română pentru școala alolingvă. Curriculum școlar*. – Dosoftei, Iași, 2000.

Lilia Frunze

Dezvoltarea deprinderilor de lectură și de analiză a textului

Astăzi nivelul exprimării verbale la elevi este foarte scăzut, iar sărăcia expresiei este o reflectare a sărăciei vieții interioare. Explicația stă în faptul că tinerii au pierdut interesul pentru lectură, fiind solicitați, în cea mai mare parte a timpului lor liber, de radio, de discuri, de cinematograful, de televiziune, internet etc.

Numai școala, adică numai orele de limbă și literatură română, nu sunt suficiente pentru însușirea și exprimarea corectă într-o limbă. Un factor aparte îl are mediul socio-lingvistic. Profesorul ce predă la alolingvi nu reușește să compenseze insuficiențele mediului oricare ar fi eforturile depuse.

O altă problemă stringentă la ora actuală este elaborarea de manuale, unde textul-model ar ajuta întru totul la formarea deprinderilor de vorbire. În unele manuale textele prezentate nu numai că nu favorizează dezvoltarea deprinderilor de exprimare, ci, dimpotrivă, dezavantajează, stopează acest proces. Pentru fiecare profesor este foarte important ca elevul să înțeleagă despre ce este vorba în text sau cel puțin la prima etapă să intuiască acest lucru. În timpul lecturii unui text la elevi trebuie să se dezvolte deprinderea de a cunoaște limba vie cu multiple nuanțe de pronunțare individuală. Într-adevăr, dezvoltarea competențelor comunicative ar trebui să beneficieze de texte cu referire la diverse sfere de activitate a omului. Cele mai atractive texte sunt cele colocviale, care sunt axate pe dialoguri, conversații, interviuri. În același timp nu trebuie

neglijate nici textele care provin din celelalte stiluri funcționale ale limbii: publicistic, beletristic, juridic-administrativ.

Atunci când selectăm un text pentru a-l învăța pe elev limba literară, e absolut necesar să formulăm următoarele întrebări:

- de ce trebuie ca elevul să citească acest text?
- ce deprinderi de vorbire îi va oferi elevului acest text?
- cum trebuie textul analizat ca să-l perceapă elevul?

Tradițional, citirea și analiza unui text este considerată un instrument de dezvoltare intelectuală. Dezvoltarea deprinderilor de lectură și analiză a textului poate avea loc și în urma însușirii vocabularului și a gramaticii. Se știe că vocabularul și gramatica se asimilează mai ușor în context. De aceea un mare rol revine materialului destinat pentru citire, adică textului.

Înțelegerea unui text scris înseamnă decodarea informației conținute în cel mai eficient mod și nu în ultimul rând îl ajută pe elev să-și dezvolte deprinderile de vorbire, citire, audiere și scriere. Indiferent de natura textului elevul trebuie să-și formeze capacități de a recepta cele citite, de a le comenta (interpreta) și de a le evalua.

Având în fața lui un text adecvat, elevul își formează deprinderi de citire corectă, își îmbogățește vocabularul și își însușește limba ca mijloc de comunicare.

Un text bun are drept scop dezvăluirea unor elemente importante, a mijloacelor de exprimare orală și scrisă.

Un text-model dezvoltă la elevi deprinderea de a corela cele citite cu viața reală, în funcție de cunoștințele, imaginația și experiența proprie a elevului. Pentru a forma deprinderile de vorbire, audiere, lectură și scriere este necesar, atunci când lucrăm la un text, să îndeplinim câteva cerințe:

- să receptăm informația din text
- să analizăm / evaluăm informația
- să facem transferul sau aplicarea informației.

Un text-model ar trebui să conțină următoarele întrebări: cine?, unde?, când?. Atunci când textul va ține cont de aceste cerințe și la elevii noștri se vor dezvolta toate competențele de comunicare.

În baza textului le oferim elevilor posibilitatea de a comunica în altă limbă, posibilitatea de a înțelege rolul unei limbi, accesul direct la moștenirea literară și filosofică; îl introduce pe elev într-o activitate ce poate fi plăcută și profitabilă pentru el în timpul liber; intensifică interesul și plăcerea de a călători prin țară și prin statul vecin. De asemenea îi oferă elevului posibilitatea de a avea acces la noi surse de informație.

Arca lui Noe

Nicolae Sauca

Observații asupra particularităților structurii
lexicale a *Istoriei ieroglifice* de Dimitrie Cantemir

Spre sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de al XVIII-lea urmau să aibă loc modificări considerabile în structura lexicului limbii române. Erau, acestea, în legătură, bineînțeles, cu evoluțiile ce interveneau în viața culturală și în domeniile diverselor științe, mai ales social-politice.

În mersul activităților respective se încadrează plenar și Dimitrie Cantemir, unul dintre cei mai mari cărturari ai acelor timpuri. Ocupat de diverse domenii ale științelor ai căror termeni lipseau în română, el e nevoit a găsi “o haină nouă” de limbă, necesară unei imense bogății de cugetări. În acest scop Cantemir apelează la cuvintele de origine latină sau greacă ori le creează singur în baza modelelor derivate existente în limba română. Din acest punct de vedere, prezintă un anumit interes romanul istoric alegoric *Istoria ieroglifică*, cea “plăcută distracție” sau “istorie secretă” scrisă între anii 1704-1705. “Limba *Istoriei ieroglifice*, subliniază P.P. Panaitescu [2, p. 90], se deosebește deopotrivă și de limba bisericească a vremii, și de cea a cronicarilor dinaintea lui; ea este o încercare de a crea o limbă literară nouă, adaptabilă unor forme literare care nu mai fuseseră folosite până la dânsul în limba română”. Cantemir, intuind înșiruirea lucrurilor, în introducerea *Istoriei, Izvodorul cititorului sănătate*, scrie precum că “simcea (materia – n.n.) groasă ca aceasta” a limbii, “prea aspră piatră, multă și îndelungată ascuțitură să-i fie trebuit am socotit”.

Pentru structura lexicală a *Istoriei ieroglifice* sunt caracteristice:

I. Frecvența sporită a cuvintelor formate după unele modele derivate, dintre cele mai vechi, specifice în deosebi vorbirii orale populare, însă la care apelează autorul pentru a crea un șir de cuvinte noi, situații noi.

I.1. E vorba, mai întâi, de determinativele formate după modelul Subst. + -esc = Adj., unul dintre cele mai vechi, avându-și începuturile în traco-dacă și în greacă (vezi și: [3, p. 32-33]). În română găsim atât adjective cu forma -esc a afixului: elinesc, filosofesc, latinesc, cât și conținând varianta -icesc, considerată de lingvista Fulvia Ciobanu [4, p. 101] “sufix obișnuit” neologic: etiopicesc, loghicesc, platonicesc, poeticesc, ritoricesc (comp. etiopic, logic, platic, poetic, ritoric) etc.

I.2. E vorba și de substantivele formate cu -i -e sau -eni -e de tipul fățărnicie, hirișie, vinovăție, monarhie, Elinie, Moldovenie, slobozenie. De asemenea de: -ă -u (afrodisău); -ar (apar, pitar, serdar, șetrar, ușar); -aș (armaș, fustaș, cămăraș) ș.a.

I.3. O clasă numeroasă o constituie substantivele abstracte derivate cu ajutorul celor mai diverse postfixe: -al -ă (chivernisală, probozeală, socoteală, pribală, rătunzală, sufereală), -inț -ă (îndoینță, ostenință, învoینță, priință, alături de știință, trebuință), -im -e (diferime, greuime, alături de mărime), -ur -ă (începătură, înghițitură, împunsătură, sfătuitură).

Între alte structuri abstracte, un loc deosebit revine substantivelor deverbale în -re, care atribuie textului un spirit dinamism, alături de mulțimea verbelor acțiunii. Bunăoară: în pag. 39 [1] întâlnim substantivele: putere, adunare,

nerușinare, alegere, iar alegere; la pag. 43: fire, fire, fire, hotărâre, hotărâre, nezburarea, hotărârea, deosăbirea, deosăbire, hotărâre; pag. 44: adunare, adunare, strămutare, grămădirea, putere, alergarea.

2. Paginile romanului sunt împeștrite de numeroase neologisme de origine greacă, latină și turcă, primele dând celor scrise de autor nuanțe de aspect modern: *anonim, antipatie, pathos, axiomă, ateist, anomalie* etc. Frecvența neologismelor pe unele pagini este deseori impunătoare. A se vedea, de exemplu, pag. 65: *filozofie, gramatică, etimologie, ieroglific, fizic, a ritorici*; pag. 66: *filosoafă, sofismat, silloghism, poetică*; pag. 77: *tiran, axiomă, planete, ippoghei, ocean* etc. (A se vedea și *Scara numerelor și cuvintelor streine*, pag. II și urm.).

Se întrezăresc aici și începuturi ale unor modele neologice postfixale de formare a cuvintelor (cu *-ic, -ist, -ism*) sau afixoidale (cu *filo, mono, log*). Astfel, sunt numeroase derivatele adjectivale neologice formate cu ajutorul morfemului *-ic*: *ieroglific, hronic, arctic, antarctic, dialectic, etic, fizic, poetic, retoric, schiptic*.

Cunoașterea perfectă a elenei îi permite autorului să apeleze mereu la cuvintele de origine greacă, dintre care multe le găsim în limba română contemporană și în alte limbi europene de cultură avansată. Toate acestea ne conving că autorul *Istoriei ieroglifice* și-a dat seama prea bine de imposibilitatea exprimării noțiunilor științifice, “loghicești și filosofești”, prin intermediul limbii vorbite, dialectale, “brudii”, și de aceea apelează la un șir de cuvinte noi împrumutate din alte limbi.

3. Substantivele diminutive din paginile romanului au menirea de a veni cu semnificații, deseori peiorative, mai lesne înțelese de cititor decât numeroasele neologisme. Diminutivele sunt formate cu ajutorul morfemelor *-iț -ă: colibiță, păduriță*, (cf. *pădurițe*), *păsăriță* (cf. *păsărică, păsăruică*), *tindiță*; *-uț: cerdăcuț*; *-uț -ă: jigăniuță*; *-aș: cuptoraș, dulăuaș*; *-uș: vițaluș*; *-ișor: puișor*; *-el: păhărnicele, stolnicel, ușărel*.

4. Dintre prefixe mai des întrebuințat, ca și în limba contemporană, este *ne-*: *neclătită* (=neclătinată), *nenăscut, nepriatină, nesocoteală, nesupus, neștiință, netrebnic, nevinovat, nevrednic, nezburare*. Specifică, în aceeași ordine de idei, este întrebuințarea verbelor fără prefixul *în-* / *îm-*: *gălbeni, tâmpla*; compară și substantivele deverbale *plinire, tâmplare*.

5. Dintre compuse și afixoidate menționăm următoarele structuri: *Strutocamila, Cacodemonul, Coracopadalis, Monoșeroleopardalis, Camilopardalul, aftocrator, allofil, istoriograf, mateologie, omofil* etc.

6. Un procedeu preferat de Cantemir este repetiția, cuvintele respective fiind deseori prefixate sau sufixate: *cuvântul cuvintelor, începutul începuturilor, sfârșitul sfârșiturilor, meșteșugul meșteșugurilor, vrednice vrednicii, nenorocit norocul, învățăturile la școală învățate, pasire dobitocită* sau *dobitoc păsărit* (au văzut), (o minune între voi este) *cămila nepăsărită* și *pasirea necămilită; tropșind – stropșind* (frunze) ș.a.

7. Caracterul alegoric al operei presupune a priori utilizarea cuvintelor unul în locul altuia la figurat, în deosebi a substantivelor:

7.1. Substantive comune: albinele – “țărani de dajde, birnicii”; mreață – “ferman”, muștele – “ciocoimea, slugile boierești”, tăunii – “curtenii, aprozii”, trântorii – “scutelnicii”, viespile – “siimenii, dărăbanii”.

7.2. Substantivele proprii formate de la cele comune sau proprii: Leul – “domnitorul Moldovei”, Ursul – “vornicul Vasile Costache”, Mreana – “fata lui Basarab Vodă”, Corbul – “Constantin Brâncoveanu”, Inorogul – “Dimitrie Cantemir”. Apoi: Hulpea, Ceacalul, Șoimul, Uleul etc.

Asemenea structuri sunt și ele unități importante în completarea sistemului lexical al operei literare, plasate putând fi la clasa cuvintelor formate prin conversiune.

7.3. Alte substantive formate prin conversiune: înnotatul (apei), cereștii (toți), rămasul (bărbatului), ritorică (scaunul ritoricai), dialectică (dialecticii).

O observație generală ce se poate sprijini pe exemplele extrase din paginile *Istoriei ieroglifice* este că aceasta reprezintă un exercițiu lingvistic extraordinar, o încercare ieșită din comun de a scoate limba română din găoacele vorbirii dialectale, pentru a o plasa în capul mesei, alături de limbile de înaltă cultură ale acelor timpuri. Țesutul lexical al romanului în cauză constituie o etapă nouă în istoria cuvintelor românești, a derivării acestora pe diverse căi.

Referințe bibliografice:

1. Trimiterile le facem la ediția Dimitru Cantemir, *Istoria ieroglifică*, Chișinău, 1957.
2. P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, București, 1958.
3. N. Sauca, *Formarea adjectivelor...*, Chișinău, 1985. Vezi și: N. Sauca, *Structura derivativă a determinativelor în -esc. Contribuții la studierea limbii și literaturii moldovenești*, Chișinău, 1979.
4. *Studii și materiale privitoare la formarea cuvintelor în limba română*, vol.I.

Ștefania Isac Observații asupra dinamicii lingvistice românești vs. împrumuturile de origine engleză

Fenomenele lingvistice de derivare semantică și lexicală contribuie la îmbogățirea lexicului unei limbi. E cert faptul că elementele lexicale ale unei limbi își îmbogățesc conținutul semantic și lexical sub influența lexemelor din alte limbi.

Prin urmare, derivarea semantică ca procedeu al denominării se manifestă sub forma polisemiei lexicale, realizată din cuvântul apărut/împrumutat în limbă

care la rândul său completează, în baza unor anumite legități, cu noi sensuri cuvântul autohton. Prin urmare, derivarea semantică echivalează cu fenomenul polisemiei. Procesul derivării semantice poate fi ușor ilustrat în baza materiei lexicale oferite, la nivelul vorbirii, de interferența semantică între sistemul limbii române și cel al limbii engleze. Semnificativ în această privință este exemplul cuvântului împrumutat din engleză *mouse* [maus] (s.n. Periferic cu care se poate deplasa cursorul pe ecranul unui computer) și cuvântul autohton “șoarece”/”șoricel” – un animal mic din specia rozătoarelor. Sub influența semnificației engleze acest cuvânt, monosemantic în limba română, devine cunoscut și cu a doua semnificație – engleză.

Acest proces se intensifică pe măsura însușirii din ce în ce mai temeinice a materiei lingvistice din perspectiva *interferențelor*, a similarității verbale și a cunoștințelor despre modalitatea de adaptare a lor la normele limbii receptive.

Or, structura derivativă a cuvintelor neologice de origine engleză atestate în lexicul limbii române are mari tangențe cu structura multor cuvinte din multe limbi europene, ceea ce ne permite să vorbim despre un fenomen internațional de derivare atât sub aspect semantic, cât și lexical.

Constatările referitoare la aceea că limba română rămâne în continuare o limbă derivativă de tip postfixal (numărul sufixelor depășește peste 600), s-au semnalat, în ultimele decenii, și în creșterea ponderii prefixării în termenii neologici ce țin de domeniul tehnic și cel al științei. Bineînțeles, nu se împrumută sufixul sau prefixul, ci cuvinte care conțin afixul respectiv, devenit productiv numai după ce cuvintele împrumutate au fost asimilate de limba receptoare [3, p. 268].

Constatarea pe care o face Al. Graur [3, p. 269] precum că “mijloace de formare a cuvintelor se împrumută greu”, ”multe dintre afixele intrate pe cale de împrumut de vocabular duc o viață efemeră și sunt repede înlocuite” vine să contrazică cele menționate de M. Avram [1, p. 82]: «Limba româna dispune de numeroase afixe și procedee de compunere de origine străină dovedind o mare capacitate de interferență, nu numai în lexic, ci și în cuvinte analizabile, deci și în împrumutarea unor formații».

S-a constatat că studiile, în care se cercetează fenomenul derivării cu afixe, în urma contactului dintre limbi, atestând o îmbogățire a inventarului atât în planul conținutului, cât și al formei, sunt mai puține. Exemple mai clare sunt de data recentă, și acestea caracterizează variantele culte ale limbii.

Au fost atestate aproape 50 de prefixe în sistemul englezei moderne de

formare a cuvintelor. Examinând prefixele în engleză și română, după cum și era de așteptat, am atestat că două limbi în comun împart majoritatea prefixelor în romanice și de origine greacă și, puțin diferite de acestea, prefixele de origine germanică care, de asemenea, prezintă interes. Prefixele estimate în lista de mai jos nu sunt numai cele existente în engleză; am selectat doar prefixele prezente în corpusul de cuvinte împrumutate de limba română, acestea fiind prefixele care se vor transfera din engleză în română cu semnificația împrumutului: (N. B! “Ge”- origine germanică, “Rom” - origine romanică și “Gr” - de origine greacă).

Prefixele transferate din engleză în română

<i>ENGLEZA</i>	<i>ROMÂNĂ</i>	<i>EXEMPLE din corpus</i>
<i>in- (Ge) “into”</i>	+	<i>indoor, input; ~games – “jocuri de cameră”</i>
<i>Mis - (Ge) “bady, wrongly”</i>	—	<i>Misfit- “nefericit”</i>
<i>out- (Ge) “out of”</i>	—	<i>Output “ieșire” outsider- “dobândă” ”DEX”</i>
<i>Over - (Ge) “below or beneath”</i>	—	<i>underdog, underground- “nefericit”, “nelegal”</i>
<i>a - (Rom) “from”</i>	+	—
<i>bi - (Rom) “two”</i>	+	<i>Bipac- “procedeu de filmare combinată”</i>
<i>Com -, con-, co- (Rom) “with”</i>	+	<i>compailer, concatenare – “Program complex de reproducere a mesajului prin cod mașină”; “ânlănțuire, conexiune”</i>
<i>de - (Rom) “separation”</i>	+	<i>Derelict- “Epava unei nave abandonate”</i>
<i>dis - , di- (Rom) “with a negative force”</i>	+	<i>disconfort, disfuncție</i>
<i>in- ,il-, ir- (Rom) “with negative force”</i>	+	<i>Iregular</i>
<i>Non- (Rom) “negative force”</i>	+	<i>nonstop</i>
<i>pre - (Rom) “before”</i>	+	<i>predictabil, preprint</i>
<i>Re - (Rom) “back, again”</i>	+	<i>Remake “Ecranizarea nouă a unui film turnat mai demult”, reprint- “retipărire”</i>
<i>di- (Gr) “twice”</i>	—	<i>Dioxină “Substanță chimică otrăvitoare prezentă în ierbicide”</i>

În dinamica lingvistică atestăm o importanță remarcabilă pe care o au

prefixele care exprimă ideea de superlativ, de maximum cantitativ (*super-*, *supra-*, *hiper-*, *ultra-*), dând naștere unor derivate marcate stilistic prin grad sporit de afectivitate și contribuind astfel “în mod direct la evoluția limbii” [2, p. 150].

Constatarea realității lingvistice prin cercetarea limbii și evidențierea caracteristicilor limbii, contribuind la elaborarea unor norme în stare să reglementeze funcționarea limbii pe un anumit spațiu, în concepția Sandei-Maria Ardeleanu, ține de datoria lingvistului. Conceptul de *normă* “astăzi nu mai reprezintă o realitate a gramaticilor, a regulilor scrise.”...[idem, p. 149]. De aceea astăzi nu se mai vorbește de *normă*, ci despre existența *unei pluralități de norme individuale*, norme elaborate de *teoria imaginarului lingvistic* și, în special ne vom referi la *normele comunicaționale*, care sunt elaborate ca urmare a studierii limbii în mass-media. Locutorul comun este principalul creator de limbă, căci anume el dispune de un imaginar lingvistic foarte bogat și influențează în mod direct evoluția limbii.

Iorgu Iordan explică acest fenomen prezent încă în perioada interbelică în felul următor: “Emotivitatea omului modern, mare prin ea însăși, este alimentată, cu multă amabilitate, de spiritul comercial care ne stăpânește tiranic. Reclamele recurg la hiperbole și superlative. Procedeu este de origine nord - americană, așa că, chiar dacă prefixele au aspect romanic, ele evocă adesea, în ce privește sensul, o modalitate anglo-saxonă” [4, p. 493].

Cuvintele care conțin în structura sa prefixul *super-* venite din limba engleză: *supercargo*, *superconductor*, *superlong*, *superman*, *supermarket*, *superavion etc.*, extrase din *Dicționarul de neologisme* de F. Marcu și *Anglicismele în limba română* de G. Ciobanu au servit drept model de formare pe teren propriu a cuvintelor noi: *superproducție*, *supermagazin*, *supervedetă*, care circulă alături de corespondentele lor din engleză, confirmare a importanței derivării semantice în dinamica limbii.

În limba engleză prefixul *super-* poate să se combine cu adjective, cu substantive. Datorită influenței limbii engleze o productivitate deosebită capătă nu numai prefixul *super-*, dar și *hiper-*.

Hiper- este un prefix neologic, de origine grecească, împrumutat de limba română din limbile moderne, printre care și engleza. În aceste limbi prefixul are o largă întrebuințare în terminologia științifică, în special în cea din domeniul medicinei, matematicii, deci e conceput ca un element savant.

Prefixul *hiper-* exprimă:

1) Superioritatea cantitativă și calitativă (exagerarea, excesul), indicând depășirea limitei superioare a normalului, *hiper-* sugerează ideea de “patologic”(în sensul de exces) în terminologia medicală (domeniu în care *hiper-* e folosit în opoziție cu *hipo-*) sau, mai rar, de “greșeală” în terminologia lingvistică: *hiperaciditate*, *hiperemotivitate*, *hipersonoritate*, *hipercorectitudine*, *hiperdialectal*.

Derivatele cu prefixul *hiper-* sunt: I. **substantive** (majoritatea în *-ie* sau -

ism) analizabile în raport cu: 1. substantiv: *hiperaciditate, hiperplan*; 2. adjectiv: (formații parasintetice): *hipersuprarenalism*. II. **adjective** (mai rar), analizabile în raport cu un adjectiv: *hiperbranhicranial, hipercorect, hiperentuziast, hiperfin etc.*

Unele adjective cu *hiper-*, din limbajul cultural, care exprimă superioritatea calitativă, intensificarea unei însușiri, valoare însoțită uneori de o nuanță ironică, sunt echivalente cu gradul superlativ absolut: *hiperentuziast, hiperfin, hiperiritabil, hiperconștient etc.*

2) Caracterul suplimentar (foarte rar) la substantive: *hiperparazit*.

În limba română prefixul *non-* pătrunde prin împrumuturi din franceză, începând din prima jumătate a secolului al XIX-lea și apoi prin împrumuturi din alte limbi, inclusiv, și, mai ales, în ultimele decenii ale secolului nostru din engleză. În special, generațiile cu *non-* au teme neologice. Prefixul *non-* este productiv cu deosebire în unele terminologii științifice (filozofie, jurisprudență, medicină, lingvistică etc.)

Mai slab este reprezentat prefixul neologic internațional *non-* în formațiile românești. El își păstrează în româna actuală statutul de element străin, neasimilat încă, pe care îl avea încă în perioada interbelică. Pe lângă *non-intervenție, nonvaloare, nonviolență și nonviolent*, întâlnim în paginile presei și formații lexicale împrumutate din engleză, dar transparente și analizabile în română: *non-profit și non-stop*, precum și *non-guvernare, non-libertate*.

În DEX sunt înregistrate 10 formații lexicale analizabile, către care se adaugă 19 formații lexicale din alte surse: *non-actiune, non-aliniere, non-artist, nonautori, nonfigurativ, nonreflexiv, nonliterar, noncarte, nonom etc.*

Formațiile lexicale cu *non-* sunt:

1 **substantive**, analizabile în raport cu un substantiv: *nonconformism, non existență, nonintervenție, nonsens, nonvaloare, nonviolența*;

2 **adjectivele** analizabile în raport cu un adjectiv: *noncomputațional, nonconformist, nonliterar, nonșalant, nonreflexiv, nontransponibil, nonverbal, nonfigurativ etc.*

Posibilitatea de a forma cuvinte cu *non-* este practic nelimitată.

În articolul de față am intenționat să evidențiem doar unele aspecte ale proceselor ce au loc în limbă din perspectiva dinamicii lingvistice, căci evoluția limbii este determinată de “faptul că se vorbește și că fiecare dintre noi participăm în egală măsură la construcția unei limbi, atât timp cât o vorbim... Așa cum fiecare locutor își vorbește propria limbă, el își produce propriul discurs; pentru că un discurs este expresia identității subiective a locutorului,... este ilustrarea concepției locutorului despre interlocutor ”.[2, p. 148].

Referințe bibliografice:

1. M. Avram, *La force dérivative des acronymes, în XXI Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza*, Palermo, 1995.
2. Sanda-Maria Ardeleanu, *Rolul normelor este cel de omogenizare a limbii. // LR, anul XI, nr. 4-8, Chișinău, 2001*

3. Al. Graur, *Tendințe actuale ale limbii române*, București, 1968.
4. I. Iordan, *Conceptul de "lege" în lingvistică*, // LR, anul XXXI, nr. 6, 1982

Victoria Baraga

Despre omul primordial și „cădere”

„Iar Domnul a zis: De ați avea credință
cât un grăunte de muștar, ați zice acestui sicomor:
Dezrădăcinează-te și te sădește în mare, și vă va asculta”.
(Luca 17,6) [1]

Cunoașterea omului întotdeauna a fost o temă actuală, care în continuu a incitat interesul înțelepților, savanților și cel al curioșilor. Dar cu cât se avansează în cercetările antropologice cu atât sporesc paradoxurile și enigmele ființei umane, cu cât se insistă pe studiul firii umane pe aceeași măsura se ocultează adevărata ființă a omului ce se ascunde de ochiul indiscret. Atunci n-ar fi rău să se revină la mit, la tainele pe care le deține acesta, atât doar ca este absolută nevoie de a se debarasa de principiile și metodologia investigației științifice tradiționale, a cărei pragmatism și discursivism sfidează și sperie misterul, și de a accede la limbajul complex și polisemantic al mitului. Deoarece mitul revelează atât substanța ființei divine cât și dimensiunea celei umane, aproape la toate popoarele întâlnim mituri sau miteme ce se referă la teogonie, la geneză și la antropogeneză. Fără a ne duce prea departe în căutările noastre, căci s-ar putea ca răspunsul să-l aflăm în preajmă, să luăm mitul clasic al facerii omului din Biblia canonică, mai ales că multe texte apărute ulterior sunt niște derivații ale textului original.

Conform „Facerii”, Dumnezeu a creat lumea în șapte zile: șase zile a lucrat, iar în ziua a șaptea s-a odihnit, e vorba de odihna divină în care Dumnezeu s-a detașat de opera sa, s-a retras spre a o lăsa să ființeze singură, dăruindu-i nu doar viață, ci și libertate. De aceea cea de-a șaptea zi e și ea o componentă a genezei, ba mai mult: e o zi binecuvântată. Deci, după ce Dumnezeu a făcut cerul și pământul a despărțit lumina de întuneric, a făcut cei doi luminători, de zi și de noapte; a zis ca pământul din sine să dea verdeață; apele pământul și cerul să mișune de vietăți, iar apoi le-a binecuvântat; în cea de-a șasea zi Dumnezeu a zis „Să facem om după chipul și asemănarea Noastră” (Facerea 1,26). Și Dumnezeu modelează omul „după chipul Său; după chipul lui Dumnezeu l-a făcut: a făcut bărbat și femeie” (Facerea 1,27), apoi binecuvântează și cea din urmă creație și le spune să crească, să se înmulțească și să stăpânească pământul. Mitul ne prezintă zămislirea omului ca o parte a facerii lumii, acesta fiind în uniune cu natura, într-o misterioasă colaborare cu ea. Totodată omul este apogeul creației divine, de aceea Sfânta Scriptură se oprește în mod special la actul antropogenezei. În primul capitol, mitul dezvăluie lucruri și fapte evident manifeste ale creației și se referă la acestea în sensul lor generic, în următoarele două capitole, mitul revelează particularitățile ființei umane. Se

concretizează precum că Dumnezeu a făcut omul din „țărâna pământului”, adică dintr-un material dur, mult inferior celui al substanței divine, dar care este făcut ființă vie grație suflului dumnezeiesc (Facerea 2,7). Omul este capodopera lui Dumnezeu, este rezultatul desăvârșit al creației sale din și pe pământ, însă nu este de aceeași natură cu El, ci doar o proiecție, o imagine realizată la altă scară. E vorba de o asemănare, și nu de o cosubstanță, este o reflecție ce trăiește și se alimentează doar din „suflarea de viață” a Creatorului său. De altfel, să recunoaștem, că nici asta nu-i puțin. Potrivit mitului, aceasta este ontologia ființei umane de care urmează a se ține seama spre a se ști privilegiile, posibilitățile și bineînțelele rostul omului.

Apoi se spune că omul – făptură zămislită după un model desăvârșit – peotriva înălțimii sale valorice, a fost pus în grădina Edenului, grădină sădită anume pentru el, care cuprindea toate darurile dumnezeiești aduse spre bucuria și plăcerea omului. Grădina Edenului, ca dimensiune supremă a existenței omului, este spațiul ființei și al ființării umane, care nu cunoaște măsurile timpului, ci doar formula vieții veșnice. Ea este reprezentată simbolic prin „tot soiul de pomi plăcuți la vedere și cu roade bune de mâncat” (Facerea 2,9). Dar această grădina să existe, să înflorească și să rodească, omul urma „s-o lucreze și s-o păzească” (facerea 2,15) așa precum a lucrat și lucrează în continuu Creatorul. Cultivând grădina și preamărind creația divină, omul se află în posesia unor comori celeste, cea mai mare dintre ele fiind nemurirea. Astfel în mijlocul raiului se afla pomul vieții, care este izvorul nesecat al dumnezeirii și al adevăratei vieți. Fiind un lucrător credincios al grădinii, omul se poate bucura binemeritat de roadele acestui pom.

Nu din întâmplare, ci ca un fapt al rosturilor superioare, lângă pomul vieții se află pomul cunoașterii binelui și a răului. Din dragoste părintească pentru om, Dumnezeu nu doar că l-ar fi avertizat, ci i-a și poruncit spunându-i că poate să mănânce din orice pom dorește, dar de acesta nici măcar să se atingă “căci în ziua în care vei mânca din el, vei muri negreșit!” sau cum glăsuiește traducerea rusă printr-o plastică și semnificativă expresie „смертью умрешь!” (Facerea 2,17). Deci dacă cel dintâi pom cheamă spre eternitatea bolții cerești și este sursa ființării sale, celălalt îl absoarbe în neființa abisului.

Fiind creat după asemănarea lui Dumnezeu, Adam era dotat cu harul creației: la învoirea Domnului, omul are împuternicirea să pună nume tuturor ființelor vii potrivit rosturilor acestora, act ce implică nu doar o simplă activitate onomastică, ci este o formă de a se pătrunde de creația Atotputernicului încredințată omului spre stăpânire.

În continuare limbajul mitului va fi mai ambiguu și mai enigmatic: pentru că nu-i este bine omului să fie de unul singur și pentru că nu s-a aflat nici o ființă peotriva lui să-i fie întru ajutor, Dumnezeu aduce un „somn greu” asupra lui Adam și din coasta acestuia face femeia. Să nu uităm că mitul arhaic de cele mai multe ori se exprimă în termeni biologici, după cum afirmă M. Eliade „nu trebuie să ne lăsăm înșelați de aspectul exterior al acestui limbaj, luând

terminologia mitică în sensul concret, profan (modern) al cuvintelor” [2, p. 14]. Implicând o gândire care transcende logica, deși folosește unități lexicale, semantice, sintactice comune, chiar colocviale, mitul în substanța sa este plural, sensul său cuprinde mai multe planuri. El are acea forță miraculoasă prin care evenimentul este ridicat la înălțimea categoriei [2, p. 19]. Astfel mitul antropogenezei revelează în primul rând enigma condiției umane, dar nu se oprește aici, ci abordează și alte aspecte ce țin atât de lumea fenomenală, cât și de cea numenală.

Una dintre lecturile simbolistice, simbolul semnificând și echivalarea obiectului, ființei cu particularitățile sale diferențiale, vizează unitatea ființei umane meta-fizice cuprinse în cele două figuri, în sensul că Adam reprezintă spiritul, iar Eva sufletul. Spiritul se distinge prin așa calități, precum voința, rațiunea, exigența, pe când sufletul prin blândețe, îngăduință, mărinimie. La nivelul tratării unui subiect, în calitate de instrument operant, spiritul aplică distanțarea, iar sufletul apropierea. Atât unul cât și celălalt trebuie să îndeplinească cerința Creatorului care le generează viața și să trăiască în deplină pace în vederea integrității ființei umane. Conlucrând întru Dumnezeu, spiritul urmează să protejeze și să ghideze sufletul înspre voința supremă, iar acesta la rândul său să-i fie izvorul sacralității, purității și a beatitudinii primordiale.

În continuarea ideii privind unitatea bipolară în planul lumii manifeste, sau a funcționării legii trinității în spațiul lumii reale, în sensul extins al acestui cuvânt, ce cuprinde atât fizicul cât și metafizicul, mitul poate fi înțeles și sub raportul principiilor masculin și feminin, pe care le găsim la fiecare ființă umană, doar în proporții diferite ce determină apartenența sexuală. Cel de-al treilea element fiind favorizantul relației dintre cele două principii, el instituie coabitarea armonioasă a acestora și respectiv echilibrul și verticalitatea ființei umane.

Mitul mai poate fi interpretat și ca un cod etic care se referă la relația dintre bărbat și femeie și o concepție pe o relație de reciprocitate în planul vieții fizice (sau actuale), relație ce presupune complementaritate, paralelism, corelație și contradicție. Dualitatea reciprocă bărbat-femeie, am putea spune că „este un tip de relație în care termenii implicați nu sunt „isostenici” și „isotimici” (egali în putere sau valoare), dar în care unul este dominant și precumpănit față de celălalt. Cei doi termeni sunt opuși, dar nu contradictorii, ei coexistă într-o stare de inegalitate” [3, p. 209]. Adică, această relație semnifică coordonare și simetrie în sens generic, luat în ansamblu, și o anume subordonare a femeii față de bărbat, o disimetrie la nivelul lumii manifeste, în aceeași măsură în care femeia influențează bărbatul în planul energetic-informațional [4, p. 89]. În acest tip de relație nu e vorba de raportul superior-inferior, ci de faptul că fiecare dintre cei doi termeni au în stăpânire și elaborare un alt domeniu, conflictul apărând în zona de frontieră dintre aceștia, care se soluționează doar prin cel de-al treilea termen relațional, prin iubire – dimensiune supremă a ființei umane. Luând drept referință „teoria secundarului” a lui V. Nemioanu, am putea afirma că la nivelul

realității fizice, relația dintre bărbat și femeie reprezentată de mit poate fi asociată celei dintre elementul principal și secundar. Cel dintâi cuprinde omogenul, certitudinea, duritatea, unitatea, varianta etc., celălalt – eterogenul, ambiguitatea, flexibilitatea, diversitatea, prototipul etc. Deși într-o relație de tensiune continuă, secundarul constituie pentru principal o sursă nesecată a revitalizării, vădind dialectica dinamicii. Lucrurile fiind supuse legii trinității, secundarul la rândul său se alimentează din al treilea element ce le transcende și pe care nici măcar nu-l vedem în mod explicit în lumea fenomenală: e vorba de valorile sacre.

Prin urmare, conform mitului, omul, bărbat și femeie ce alcătuiesc „un trup”, după cum zice chiar Adam, unindu-se întru restabilirea unității primordiale ce depășește, atât esențial cât și substanțial, polaritatea sexelor, resimte drept singura sursă de ființare supunerea și credința celui ce l-a zămislit. El este culme și desăvârșire, dar a creației terestre, prin sine el nu poate exista: viața și perfectibilitatea sa vin din smerenia și adorarea divinității.

În același timp, raza creației dumnezeiești cuprinde făpturi superioare omului, ce sunt plămădite dintr-o materie mult mai fină și care se află în slujba nemijlocită a Domnului: heruvimi, serafimi, arhangheli, îngeri etc.; ființe inferioare, ce sunt zămislite dintr-o materie mai grosieră și care se află în stăpânirea omului: animale, păsări, insecte; precum și creaturile damnate sau căzute, „inițial făpturi angelice pozitive” [5, p. 322-323], care au desconsiderat atotputernicia lui Dumnezeu și s-au răzvrătit împotriva lui, crezând că pot concura cu el și uitând că, de fapt, harul ce-l au nu le aparține, ci e de proveniență divină.

Din dragoste pentru creația sa, Dumnezeu concepe Edenul ca un spațiu-stare în care omul să coexiste și să trăiască în pace și mulțămire cu făpturile din toate lumile, sau mai exact spus de la toate nivelele sau treptele a acestei multiple lumi, cu condiția să respecte porunca divină care este, de fapt, o „instrucție” a utilizării benefice și fericite a acestui misterios și deosebit de complex „mecanism” al ființei umane recent alcătuite.

Șarpele de asemenea se afla în grădina raiului la fel cum era și pomul cunoașterii binelui și a răului, ambii întruchipând elementul negației, probabil prezențe necesare, căci erau îngăduite de Creator. În același timp aceștia sunt proiecția lăuntricului în exterior, a elementului teluric, a materiei grosiere din firea umană, la care accesul este interzis doar spre binele său. Creatură reptilico-acvatică, șarpele este simbol al unei sexualități dezvăluite [6, p. 271], reprezentând „deopotrivă uterul și fâlosul” [7, p. 308]. Iar de aici derivă și celelalte trăsături semnificative ce se alimentează din energia sexuală, care probabil inițial avea o altă predestinare, însă aici este folosită impropriu. Astfel, știința șarpelui este una vicioasă, iar inteligența – nefastă, acestea fiind cauzate de falsa lui ființă. Energia sa vitală stăpânește materia inferioară. Însă această putere covârșitoare și iscusința impresionantă sunt, de fapt, „rodul unui furt, devenind astfel nelegitime față de spirit” [7, p. 310]. Acest înger căzut folosește

al său har moștenit odinioară pentru răpirea continuă a energiei spirituale. Posedând o imensă forță hipnotică el are talentul inducerii în eroare prin închipuirea unei imagini înșelătoare sau prin inocularea unei iluzii deșarte.

Șarpele din Eden avea un interes foarte precis: vroia să fure nemurirea pe care o vor pierde oamenii – el știa că ceea ce pică de la ei îi revine lui. De aceea urma să strecoare o îndoială în inimă - inima constituind punctul de sprijin imuabil, fiind centrul de mișcare care îl face pe om „adecvat originilor sale, asemănător cu Cauza sa primă” [8, p. 409] – și să-i subordoneze sieși pe oameni. Adam este bărbat, el e mai tare în cele ale spiritului – credință, voință, gândire – și șarpele ar putea fi prins asupra faptului, iar Eva, fiind femeie, trăiește din ale inimii, din emoții, din iubire – deci ar putea fi surprinsă într-un moment de slăbiciune, de scădere a recunoștinței față de Dumnezeu în care să nu observe deosebirea dintre ambiguitatea intuiției celeste și cea a visării. De aceea, șarpele îi inoculează Evei închipuirea cunoașterii ce ar face omul la fel cu Dumnezeu, fals care pune în ceață sau chiar răstălmăcește până la inversie adevăruri ce țin de sursa vieții, ierarhia valorică sau raza creației divine.

Abătându-se de la „lucrul în grădină”, Evei i-a scăzut lumina iubirii pentru Tatăl ceresc și ușor a confundat emoția superioară ce aduce adevărul divin cu un miraj dulceag, care ascundea, de fapt, un îndemn de rebeliune; însă Eva nu sesizează nici faptul, nici gravitatea răzvrătirii: ea cade în vârtejul reveriei și pofta îi eclipsează legătura cu Dumnezeu. Odată fiind derutată Eva, Adam nu mai trebuia convins, el repede a căzut în imaginație fiind ispitit de tendința ieșirii de sub stăpânirea divină. Partea cognitivă a mitului poate fi înțeleasă în sensul înțelepciunii creștinismului ezoteric, astfel atât reveria cât și imaginația sunt o dovadă a lenei centrului emoțional și al celui intelectual și constituie una din principalele motive ale funcționării necorespunzătoare a centrilor [9, p. 136].

Pudoarea, pe care inițial Adam și Eva nu o aveau, apare ca rezultat al căderii ființei umane spre materialitatea grosieră, ea e resimțirea animalității, adică a subordonării unei condiții inferioare. Nu din existența sexului apare rușinea, ci din cunoașterea improprie a acestuia.

Punând în acord mitul antropogenezei cu teoriile lui Gurdjieff [9] despre „uzina” ființei umane, am putea spune că pomul cunoașterii binelui și a răului corespunde valorii energiei centrului sexual, energie deosebit de elevată și fină, care prin aceasta domină ceilalți centri ajungând la înălțimea centrului emoțional superior care în mit se exprimă prin pomul vieții [10, p. 77]. Cei doi pomi pune omul în fața unei aparente dileme, căci o cale indică adevărul, iar cealaltă – o iluzie, un fals. Dacă rădăcinile pomului vieții se alimentează din eternitatea divină, rădăcinile celuilalt pom se află în moartea materiei.

Din moment ce s-a mâncat din pomul cunoașterii, toți centrii ființei umane (emoțional, intelectual, motor și instinctual) au început să utilizeze energia centrului sexului, ceea ce semnifică o perturbare în funcționarea mașinii ființei umane, căci în felul acesta omul nu poate să creeze „ceva util” [10, p. 78]. Deci „șarpele lui Kundalini”, care promite utilizarea energiei sexuale în alte scopuri,

de fapt, „este puterea imaginației, puterea fanteziei, care înlocuiește o funcție reală” [10, p. 29]. Utilizarea acestei energii poate fi remarcată printr-o vehemență inutilă, printr-o împotrivire față de lucrurile firești, chiar dacă acestea își găsesc o aparentă justificare.

Drept rezultat al acestei disfuncții, centrii inferioare pierd legătura cu cei superiori și ființa umană este condusă preponderent de la nivelul de jos, potrivit înălțimii credinței sale. Respectiv și căderea omului în păcat sau izgonirea din Eden nu este propriu-zis o pedeapsă, ci trecerea omului, neevoluat spiritual și sufletește, în alt sistem de dimensionare ce corespunde pe bună dreptate veritabilului său nivel. O dată cu căderea tensiunea energetică-spirituală a trinității trece în tensiune fizică, adică sporește durerea, vrajba și întunericul. Căderea l-a aruncat pe omul primordial în timp. După cum afirmă Sain-Martin, până la căderea omului, timp nu era, timpul este rezultatul păcatului inițial [11, p. 77]. Nu în zadar șarpele mai simbolizează și timpul.

În ceea ce privește interdicția celor căzuți de a mai mânca din pomul vieții, aceasta e o formă de apărare a valorilor sacre, care din cauza minciunii vor fi luate în deșert: nemurierea trebuie meritată. Darul divin s-a retras din cauza lenei spirituale și a somnului hipnotic din care omul nu vrea să se trezească și nu vrea „să vegheze”. Consecința a căderii este și pierderea luminii vitale directe, verticale și nemijlocite, care a fost transfigurată într-o lumină indirectă, la nivel orizontal-genetic prin procreare, căci “scopul original al omului nu era procreația, ci contemplația divină” [12, p. 322]. De aceea „a pus Adam femeii sale numele Eva, adică viață, pentru că ea era să fie mama tuturor celor vii” (Facerea 3,20).

Iar păcatul primordial urmează să-l împărțească cu cei cărora le vor da viață. Primul rod al căderii lor proiectat în urmași va fi un fratricid: cel dintâi fiu Cain îl ucide pe Abel. Acesta este începutul spitei neamului omenesc, care uită să gândească cu inima și gândește fiind alimentat din fructul pomului cunoașterii, adică a logicii superficiale, neîntemeiate și false.

Chiar și după cădere când strămoșilor li s-au deschis ochii din afară, ca exponenți ai creierului în exterior, omul printr-o minune și grație divină și-a menținut verticalitatea fizică. Ocultarea miraculoaselor forțe umane ține nemijlocit de imperfecțiunea omului cauzată de lene [9, p. 239]. Iar ceea ce totuși face din om o ființă verticală nu este creierul, ci inima: „numai inima, printr-un inspir și un expir secret, permite omului, rămânând unită cu Dumnezeu, să fie gândire vie. Astfel, grație acestei pulsații regale, omul își păstrează cuvântul de divinitate și muncește sub egida Creatorului, atent la Legea lui, fericit de o bucurie pe care numai el și-o poate răpi, abătându-se de la calea secretă care duce de la inima sa la Inima universală, la Inima divină” [8, p. 409-410].

Raportul dintre creier și inimă nu este de coordonare, după cum pare a fi la prima vedere, ci de subordonare, el se aseamănă raportului dintre lună și soare în care „luna nu face, decât să reflecteze lumina pe care o primește de la soare.

Lumina lunară nu este în realitate decât o reflectare a luminii solare; s-ar putea spune deci că în calitate de „astru” nu există decât prin soare” [8, p. 414-415]. De aceea „o cunoaștere intuitivă, fiind imediată, este în mod necesar infailibilă; dimpotrivă, eroarea poate oricând să se strecoare în orice cunoaștere care nu este decât indirectă sau mediată, așa cum e cunoașterea rațională” [8, p. 416-417]. Cei doi pomi din grădina Edenului ilustrează exact acest raport dintre lumina gândirii solare și cea a gândirii selenare. Nu în zadar sfinții părinți vorbesc de „rugăciunea inimii” în care mintea coboară în inimă, al cărui prim semn este după cum mărturisește Sf. Serafim de Sarov, apariția unui “cui de foc în mijlocul inimii” [13, p. 65], care aduce beatitudinea neprihănirii paradiziace pierdută de strămoșii noștri.

Gândirea creștină îl consideră pe Isus Hristos cel de-al doilea Adam, care îl depășește pe cel dintâi întruchipând totodată și valorile aceluia și răscumpărându-i păcatele, căci „Omul cel dintâi este din pământ, pământesc; omul cel de-al doilea este din cer” (I Cor. 15,47). Ideea legăturii metafizice dintre cei doi Adami o întâlnim într-o legătură profund impresionantă, care spune că „Adam, aflat pe punctul de a-și da sufletul, îi cere fiului său Set să meargă în Paradis și să-i aducă un fruct al nemuririi din Pomul vieții. Îngerul aflat de strajă refuză să-i dea fructul, dar, în schimb, îi oferă trei sâmburi. Din aceștia va crește, prin gura lui Adam mort, un arbore care, mai târziu va deveni Arborele Crucii” [14, p. 70]. Adică din acel cedru uriaș se va face apoi crucea răstignirii, care, prin Isus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, arată adevărata cale a vieții veșnice pierdute de omul primordial în urma căderii. Atunci, mai putem, spune că Dumnezeu e cel care ne pedepsește?! – El ne iubește, ne iartă și ne ocrotește! Nu poate însă el o făptură clădită după chipul și asemănarea sa să o lipsească de libertate, căci „nimic nu evoluează în mod mecanic [...]. Ceea ce nu poate evolua în mod conștient degenerează” [9, p. 88].

Deci alegerea dintre etica binelui și cea a răului, dintre valorile luminii și cele ale întunericului, dintre rostul înțelepciunii și cel al neroziei, dintre calea adevărului și cea a minciunii ori, cum ne spune mitul, dintre pomul vieții și cel al cunoașterii, rămâne a fi de partea noastră.

Referințe bibliografice:

1. *Biblia* ortodoxă canonică.
2. Mircea Eliade, *Morfologia și funcția miturilor// Secolul 20*, 205-206, București, 1978.
3. Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului*, București, 1997.
4. С.Н. Лазарев, *Диагностика кармы, Книга седьмая*, Санкт-Петербург, 2002.
5. Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, 1983.
6. Jean Paul Clibert, *Bestiar fabulos. Dicționar de simboluri animaliere*, București, 1995.
7. Jean Chevalier, Alain Cheerbrant, *Dicționar de simboluri*, 1995, vol. III.

8. René Guénon, *Simboluri ale științei sacre*, București, 1997.
9. P.D. Ouspensky, *În căutarea miraculosului. Fragmente dintr-o învățătură necunoscută*, vol I, București, 1995.
10. ibidem, vol. II.
11. В.Н. Ильин, *Преподобный Серафим Соровский*, Москва, 1992.
12. Julius Evola, *Metafizica sexului*, București, 1994.
13. Diacon Gheorghe Băbuș, *Pelerinul român*, Oradea, 1992.
14. Jean Chevalier, ibidem, vol. I.

Olimpia Lujan Revelația divinității

Orice om, la un moment al vieții, se simte diferit de cei care-l înconjoară. Rămâne să aleagă – e “inițiatul” care caută Misterul, Absolutul transcendent condiției umane sau e omul care nu-și ascultă glasul inimii, chemarea Luminii, ceea ce îl duce aproape spre negarea Adevărului. Dar aceasta nu este o negare totală, ci una particulară, caracteristică condiției umane. Oricum, omul nu-și schimbă intențiile de a găsi ceea ce ar trebui să existe – Adevărul – fără de care nu are sens viața sa.

Religiile îl numesc Yahve, Dumnezeu, Allah sau îi dau diferite nume semnificative pentru om: Omniprezentul (Vishnu), Cel Prielnic (Schiva).

Baza numelor lui Dumnezeu sunt energiile divine – asta este ceea ce se numește, este numit. Prin energii Dumnezeu se descoperă în afara naturii sale. Acestea sunt “acțiunile” lui Dumnezeu în afara Sinelui, care permit să spunem că Dzeu există. Dar toată continuitatea numelor lui Dzeu nu pot cuprinde esența divină.

Musulmanii atribuie divinității 99 de nume – “Clementul”, “Mizercordiosul”, “Unicul”, “Puternicul”, lăsându-i doar lui Dumnezeu cunoașterea celui de-al sutelea.

Iudaizantii, pe de altă parte, nu pronunță niciodată numele lui Dumnezeu descoperit lui Moise pe Sinai (Ex. 3,14) atunci când întâlnesc acest nume în Biblie; L-au înlocuit prin “Adonai”, care se traduce “Domnul meu”. S-ar putea explica această substituție prin legătura strânsă între nume și persoanele desemnate de acestea care, în cazul divinității, este departe de a o reprezenta prin exprimare verbală.

Creștinii se adresează divinității pronunțând numele lui Dumnezeu, spunându-i. “Tatăl nostru” – după Evanghelie.

Cine, Care dintre aceștia este Dumnezeul omului arghezian? I.Em Petrescu e de părerea că T. Arghezi definește Sacrul într-un registru negativ, Dumnezeu astfel neavând o identitate clară: “ e Domnul, Tatăl, dar și “golul”, “neștiutul”, “nenumitul”, Careva, Cine-știe-Cine, Cineva” (I.Em.Petrescu).

Dumnezeu apare ca o ipoteză:

“Ești ca un gând, și ești și nici nu ești

Între puțință și-ntre amintire” (Psalm)

Pe care încearcă să o întrupeze, să o materializeze: “Vreau să te pipăi și să urlu:” Este!” (Psalm) pentru a-L cunoaște, a da ființă Ideii, a materializa abstractul pentru învingerea golului, pentru a șterge deosebirea între “a fi” și “a părea”.

Trebuie să recunoaștem că nu suntem suficient pregătiți ca să vorbim despre Dumnezeu. Adică, Dumnezeu este (Esse), dar nu putem exprima ceea ce este, ce se constituie ca existență (essentia). Astfel, se recurge la aproximarea cuvintelor determinative, cu nuanțe negative, pentru semnificarea divinității: Dumnezeu este in-finit, a-temporal, in-dicibil, i-nefabil, i-muabil, ne-compus. Aceste atribute ale lui Dumnezeu nu-L pot exprima în mod adecvat – viziunea Dumnezeului în și dincolo de orice reprezentare depășește expresia și presupune admiterea neputinței conceperii Lui și infirmitatea limbajului uman în formulare. Sacrul, în cele din urmă, la Arghezi, este Marele Tot, Ființa eternă ascunsă în Univers sau Cine-știe-cine, “însuși Tatăl” ?

Din cele două căi de cunoaștere a divinității, cea referitor la natura Sa ne permite să vorbim despre ceea ce nu este Dzeu. Natura Dzeului nu poate fi exprimată prin cuvinte, nici cuprinsă cu rațiunea - ea este incognoscibilă pentru toți și pentru totdeauna. “Nu este nume, nici în acest secol, nici în viitorul, pentru a o denumi, care ar putea să ofere vreo informație despre ea înafară de incognoscibilitatea totală, pe care o profesăm, negând tot ce există și poate avea nume” (Лосский В. *По образу и подобию*, Изд. Свято-Владимирского Братства, Москва, 1995, стр.46)

Referitor la natura divinității argheziene D. Micu semnala, la acesta, identificarea dumnezeirii cu “puterea inconștientă ce pulsează pretutindeni în cosmos” (D. Micu, p.34).

Tertullian deosebește categoriile “substanță” și “principiu (început)”, conceptele “Dumnezeu” și “stăpân Domnul”.

“Dumnezeu” este numele însăși a substanței, “Domnul” – e numele puterii Dumnezeiești” (Лосский В. *По образу и подобию*, Изд. Свято-Владимирского Братства, Москва, 1995, стр.58). Dumnezeu de aceea și atunci e Tatăl când “a apărut ceea asupra căruia a început să acționeze puterea Dumnezeiască.” (Лосский В. *По образу и подобию*, Изд. Свято-Владимирского Братства, Москва, 1995, стр.63).

În Orient, Origen îl consideră pe Dumnezeu fără corp material; e un Dumnezeu neschimbat și singurul creator al ființelor, “creaturilor” cărora le este atribuit și Iisus - “Logos”. Puterea nevăzută și “neafată” a lui Dumnezeu există sau în “ipostază” în esența Tatălui sau, separându-se, devine “esență” specială, “ipostaza” Fiului ca și a Sfântului Duh.

Datorită separării între natură și persoană, Dumnezeu a fost izolat în transcendent, deci fără posibilitatea unei legături reale și eficiente între El și creația Sa – omul.

“În strălucirea nopții, mari stelele și oarbe,

Chemându-mă-n Tărie, prăpastia mă soarbe.

Am apucat pe drumul pustiei, cel mai lung,

Și tot nu pot pe nici o potecă să te-ajung”. (Psalm)

Imposibilitatea acestei legături care i-ar demonstra omului ceea ce vrea el să cunoască – natura, identitatea divinului – este și cauza incertitudinii existențiale, a oscilării, pendulării interioare a omului arghezian :

“Să teucid? Sau să-ngenunchi a cere?” (PSALM)

“Eu sunt acel pe care l-am visat,

L-am căutat și-am vrut să-l născocesc” (MIEZ DE NOAPTE)

“Deschid cartea : cartea geme

Caut vremea : nu e vreme.

Aș cânta : nu cânt și sunt

Parc-aș fi și nu mai sunt”

Orice obiect, material și spiritual, și Universul în general, are cauza și scopul existenței sale, care se întrepătrunde cu cea a altui obiect. Dar undeva trebuie să existe Cauza, Premiza, Sursa Primară care nu mai e determinată de nici una alta, altfel totul ar fi fost lipsit de sens. Această Causă primordială s-a constituit Dumnezeu – e spiritual, adică înafara timpului și spațiului, de aceea nu apare, nu se naște, ci există veșnic, fiind Creatorul Universului vizibil și al legilor lui. După I. Newton, “Dumnezeu există în veci, el e prezent peste tot. El constituie măsura timpului și a spațiului”. Lumea care există înafara spațiului și timpului – cea spirituală – se demonstrează prin existența, în fiecare om, a gândurilor care pot fi raportate trecutului și viitorului, oricărui punct al spațiului. Fiecare din noi, îndreptându-și conștiința spre izvorul apariției gândurilor sale, poate să observe că ele apar parcă de undeva din afară. Astfel, gândul omului care se află simultan în și înafara materiei, spațiului și timpului. Datorită acestui fapt omul își conștientizează natura spirituală, deosebită de natura materială a obiectelor, a lumii înconjurătoare:

“Mă-ndrept încet spre mine și sufletul mi-l caut” (Toamna)

Într-un oarecare fel, vedem că, indiferent de punctul de reper al observării lumii înconjurătoare, toate căile duc spre Acela care a creat-o, Care o susține permanent și o îndreaptă și fără de care nu am putea exista – Dumnezeu.

Vechii indieni considerau că creația e datorată unui principiu primordial nici existent, nici nonexistent. În China, Lao zi a explicat originea primă a tuturor lucrurilor într-o manieră similară: “Era ceva fără de formă, dar deplin, care a existat înainte de Cer și Pământ; fără sunet, fără substanță, de nimic ținător, nesupus schimbării, peste tot pătrunzând, niciodată sec”. “Din Nenumit s-au născut Cerul și Pământul” (Dao De Jing, 25; Arthur Waley “The Way and Its Power. A Study of the Tao Te Ching and Its place in Chinese Thought”, New York, Grove Press Inc, 1958, p.174; 141), iar în Facerea(1:2): “Întineric era deasupra adâncului și Duhul lui Dumnezeu se purta pe deasupra apelor” (p.62, Hajime Nakamura).

Xenofan vine cu ideea că zeul și Universul sunt Unu, etern și neschimbător. Parmenide susține că realitatea însăși se datorează numai acestei ființe universale – necreată, care nu poate fi distrusă, omniprezentă

Nu-L putem considera pe Dumnezeu fundament ontologic, putem spune că e subiectul existenței, subiectul perfect al existenței ideale. În caz contrar am fi pentru totdeauna dezmembrați - Dumnezeu, ca fundament, nu poate să se întâlnească cu subiectele existenței în însăși existență și, pe de altă parte, aceasta îl face, în mod absolut, transcendent ființării.

“ O mie de neamuri, plecate, domoale

Te caută-n ceruri, în vis, în pământ.

Ascuns te-au găsit în Cuvânt.” *(Inscripție pe Biblie)*

Existența nu e doar mod de a fi, ci desemnează și legătura cu Transcendența, deschiderea către transcendent, pentru a fi cu adevărat. Deosebim existență sacră și profană. Cea profană trebuie să aibă cel puțin un subiect al acestui tip de existență, care ar efectua trecerea din profan în sacru, altfel nu am avea cale spre existența sacră. “Și dacă Hristos nu a înviat, atunci și slujba noastră e vană, e în van și credința voastră” (1 Cor. 15:14). Trecerea de la moarte spre viață efectuată de către Iisus Hristos deschide calea de obținere a nemuririi și existenței sacre.

Vom reveni ulterior asupra problemei cunoașterii însă aici ar trebui menționat paradoxul ei definitoriu: pe de o parte, caracterul abstract al Ideii, al Idealului, Absolutului, și, pe de altă parte, mijloacele concrete, senzoriale de cunoaștere: “ Ca să te-ating, târâș, pe rădăcină”, “Oriunde-ți pipăi pragul...”

Am recurs la această abatere în vederea încercării de a vorbi despre natura lui Dumnezeu din punctul de vedere al revelației. O concepție e cea conform căreia Dumnezeu cel nesfârșit, cel nematerial, neschimbător și veșnic nu se putea descoperi oamenilor, nu s-ar fi putut apropia și nu ar fi avut cum să fie cunoscut de către ceea ce este mărginit, material, trecător – omul – care nu l-ar fi putut înțelege, concepe, cuprinde. Acesta este punctul de vedere al celor care-L consideră pe Dumnezeu o putere nepersonală, lipsită de viață și iubire.

Alt punct de vedere este cel al creștinilor, pentru care Dumnezeu este o ființă personală, putând deci avea legături cu alte persoane – oamenii. Dumnezeu nu e niciodată prea sus sau prea departe pentru că e în inimile și sufletele noastre:

“Și că-n mine însuși tu vei fi trăit” *(Psalm)*

Dumnezeu este întotdeauna cu noi, noi suntem acei care din cauza neputinței ba ne îndepărtăm ba din nou încercăm să ne întoarcem la El.

Condiția de bază a existenței umane este credința în Adevăr. Calea care ne va arăta sensul autentic al trecerii omului prin timp este mărturia despre iubirea lui Iisus Hristos pentru lume. Prin sacrificiul său, Isus, simbolul suferinței, a vrut să salveze omenirea căreia i-a fost refuzată revelarea divinității. “Iisus a venit pe lume pentru a reface legătura cu Creatorul ruptă prin căderea omului în păcatul original.” Iisus crucificat este un alt mister al vieții creștine (...). Isus pe cruce este un simbol și un moment al eliberării în fața eternității,

este împlinirea setei de absolut aici în lumea noastră” (E. Bernea, *Christ și condiția umană*, p. 82-83).

La T. Arghezi actul comuniunii spirituale cu Hristos ia forma identificării omului cu Fiul lui Dumnezeu:

“Ne-am așteptat un înger s-aducă-ne isop,
Am așteptat din ceruri un semn, o-mbărbătare”, și
“singur ca Iisus”.

“Am fugit de pe Cruce” (Duhovnicească),

“Născut în mine, pruncul, rămâne-n mine prunc
Și sorcova luminii în brațe i-o arunc” (Vânt de toamnă)

Aura și atributele divine ale Mântuitorului se integrează umanității prin îmbinarea celor 2 esențe ale sale: divină

“Uitându-se la soare cum sângerat se duce,
cu care se simțise la fel, de-o rădăcină”

și umană:

“Am fost să văd pe Domnul bătut de viu pe cruce”

“Să moară printre oameni vândut prin sărutare”

Într-un fel, omul arghezian se concepe prin Isus precum ne spune Sf. Pavel: “... un singur Domn, Isus Hristos, prin Care sunt toate și noi prin El” (I.Cor., 8,6).

Condiția divină nelimitată are posibilitatea transcenderii și poate fi mai mult decât întruparea în Fiul lui Dumnezeu

“Tu ești și-ai fost mai mult decât în fire

Era să fii, să stai, să viețuiești”

“Fiind fără început și fără sfârșit, Dumnezeu e atotprezent, pentru că nu el e în altceva, ci toate sunt în El” (Catehism, p.51) și, cum ne spune Psalmistul: “De mă voi sui în cer, Tu acolo ești, de mă voi coborî în iad, de față ești. De voi lua aripile mele de dimineață și mă voi sălășlui la marginile mării, și acolo mâna Ta mă va povățui și mă va ține dreapta Ta (Ps. 138, 8-10).

Încercând o definire a Sacrului, omul arghezian nu ajunge la nici o concluzie, nu-L poate fixa într-un cadru stabil deoarece acesta este “un gând”, o idee omniprezentă, ceva abstract situat “între puțință și-ntre amintire”. Ființa umană trepidează în fața misterului identic în trecut (“amintire”) și în viitor (“puțință”) suferind o transfigurare.

Veșnica dilemă existențială a omului, a fi sau a nu fi, e raportată divinității, aceasta oscilând între existență și non existență, afirmare și negare: “Ești ca un gând și ești și nici nu ești”, concret și abstract “te pândesc în timp”, “printre pești”, te-ntrezării în stele”. Până la urmă, sesizăm o oarecare frică, am spune, că s-ar putea ca Dumnezeu să nu existe: “Pari când a fi, pari când că nu mai ești” sau o încercăm a interpreta ca renunțare la stabilirea naturii și identității a ceea ce nu există, ceea ce e doar himeră: “Ești visul meu, din toate, cel frumos”.

În această ordine de idei, Toma d Aquino considera că dovedirea existenței lui Dumnezeu presupune formarea unui concept de Dumnezeu și, apoi,

dovedirea faptică că există ceva real care corespunde conceptului. Alți gânditori creștini au susținut că certitudinea existenței lui Dumnezeu o obținem nu prin concept, ci prin stările noastre iraționale. B. Pascal, de exemplu, a gândit că existența lui Dumnezeu poate fi probată prin relevarea avantajelor care decurg din admiterea existenței sau inexistenței sale.

Chiar dacă nu-L poate cuprinde cu rațiunea pe Dzeu, omul arghezian încearcă măcar să și-L imagineze (pentru a putea crede în existența Lui) “-n haine de-mpărat”, “ și că purtai toiag și barbă-ntreagă” în ipostaza stăpânului mâniat – “amenințând și numai supărat” pe creația sa ajungând ca “Gura ta sfântă, (...)/ Nu s-a deschis decât ca să ne-njure”

Existența este ceea ce e aproape, ceva palpabil, vizibil, cognoscibil. Dar așa e făcută lumea că ceea ce e aproape rămâne pentru om cel mai îndepărtat.

“Seara stau cu Dumnezeu

De vorbă-n pridvorul meu.

El e colea, peste drum,

În altarul lui de fum”.

(*Denie*)

Ceea ce e dumnezeiesc este “relativ” sau “relație”, în luptă continuă cu o concepție generală despre Dumnezeu. Când Dumnezeu “e prezent în suflet, se deschide lui, comunică cu el dar în esență rămâne transcendent față de suflet și se adresează acestuia ca singurului domeniu de la care se poate aștepta ca ea să poarte în sine dumnezeirea” (E.White, *Calea către Hristos* p.75).

Suntem permanent înconjurați de taine pe care nu le putem cunoaște. Divinitatea rămâne învăluită în mister: “Poți spune tu că poți pătrunde adâncimile lui Dumnezeu, că poți ajunge la cunoștința desăvârșită, a Celui Atotputernic? Cât cerurile-i de înaltă; ce poți face? Mai adâncă decât locuința morților: ce poți ști?” (Iov, 7-8).

“Încerc de-o viață lungă, să stăm un ceas la sfat,

Și te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat”

(*Psalms*)

Cuvântul lui Dumnezeu, ca și “caracterul divinului său Autor, cuprinde taine ce niciodată nu vor putea fi pe deplin înțelese de către ființele mărginite” E. White *Calea către Hristos* p.80). Dzeu este de necuprins, “în El sunt ascunse toate comorile înțelepciunii și ale științei” (Coloseni 2,3), “Dar lucrurile ascunse sunt ale Domnului, Dzeul nostru, iar lucrurile descoperite sunt ale noastre și ale copiilor noștri, pe vecie” (Deuteronom 29,29).

Cunoașterea esenței divine de către ceea ce e ființă materială fiind imposibilă, (“pe Dzeu nu știe nimeni, afară de Duhul Dzeului “(1 Cor.2, 11), natura Dzeului rămâne transcendentă pentru ființele lumii materiale.

Lipsa identității între om și Dzeu, cel din urmă fiind superior oricărei concepții și oricărei existențe, duce spre renunțarea, abolirea apofatică la tot ceea ce nu este, nu se constituie Dzeu . Aceasta se constituie ca singura cale de cunoaștere a naturii lui Dumnezeu care, pentru noi, este acoperită de întuneric, de un neant al necunoașterii, nenumire, nevedere, nelimitare.

Sub alt aspect, reprezentarea divinității echivalează cu reflectarea omului într-o oglindă ideală. Se inter și suprapun 2 imagini, se încearcă definirea Adevărului prin dubla oglindire (sticla-apa) “Ca-n oglindirea unui drum de apă” Dzeu își este propria esență, deoarece altfel el nu ar fi fost simplu, dar s-ar fi compus din esență și existență. În Dumnezeu acestea două sunt identice. În Dumnezeu nu sunt calități accidentale, el nu poate fi descris cu ajutorul asemănarilor sau deosebirilor, el e înafara oricăror comparații generice.

“Tu ești și-ai fost mai mult decât în fire

Era să fii, să stai, să viețuiești.

Ești ca un gând și ești și nici nu ești” (Psalm)

Spre deosebire de Descartes, care evidențiază 2 substanțe independente – materia și rațiunea, unite prin Dzeu, Spinoza afirmă că există un singur tip de substanță care e în același timp Dzeu și natură. Natura, astfel și substanța, el nu o reduce la conceptul de materie, cum o face Hobbes, ci afirmă că ea este “nu singura materie și stare a ei, ci în afară de materie și altceva infinit”. Cum afirmă în “Scurt tratat despre Dumnezeu, Om și fericirea lui” toate atributele lui Dumnezeu sunt sau “semnificații superficiale ale aceluia fapt că el există peste Sine, e veșnic, Unul, neschimbat etc. că e sursa tuturor lucrurilor, că e predeterminat și conduce lumea”. Spinoza dezvăluie natura lui Dzeu (ca substanță) și calitățile – atribute ale lui, acestea din urmă fiind următoarele:

- Dzeu neapărat există

- Dzeu e unul

- Dzeu există și acționează doar din cauza inclusă în El însuși

- Dzeu constituie cauza liberă a tuturor lucrurilor și, în special, pricina imanentă

- Totul există în Dzeu și depinde de El

- Fără Dzeu nimic nu poate exista

- Totul este predeterminat și nu din libertatea voinței divine ci din natura absolută a Dzeului, adică a puterii lui absolute

“Unde la fiecare clipă am simțit

Că ne atinge pensula din nou,

A umbrei mari ce-n el ne-a zugrăvit” (Pia)

Standardele etalate de omenire drept imagine a Sacrului nu satisfac omul arghezian și el încearcă să creeze un model al său, un tip de lumină și căldură amalgamate cu sânge și suferință omenească Vom încheia cu cele scrise de Vl. Lossky, pe urmele Sf. Grigore Palama: “Viziunea desăvârșită a divinității devine posibilă ca lumina increată, care este divinitatea, care este “misterul celea de-a opta zile”; ea aparține veacului viitor, când Dzeu va fi văzut față în față” (Лосский В. По образу и подобию Изд. Свято-Владимирского Братства, Москва 1995 198 с., с 46)

E vorba deci de o lumină de dincolo de lume (trans; meta) în care cei trei apostoli au auzit cuvântul Tatălui spunând/ “Acesta este Fiul Meu prea iubit, în care am binevoit; pe acesta să-L ascultați” (Mt 17:5) atunci când au văzut fața lui

Isus. Dar ei nu L-au văzut pe Tatăl , acesta le-a vorbit dintr-un “nor luminos”, ca și lui Moise.

Menționăm că la începutul evangheliei sale (1;18) Ioan spune: “Nimeni n-a văzut vreodată pe Dzeu, singurul lui Fiu, care este în sânul Tatălui, acela l-a făcut cunoscut””

“Ce vrei? Cine ești,

De vii mut și nevăzut că-n povești ?” (*Duhovnicească*)

Și totuși, după venirea lui Iisus, a vedea “fața lui Dumnezeu” pare posibil căci altfel de ce ar fi spus El: “Fericiți cei cu inima curată căci aceia vor vedea pe Dzeu”. Sau de ce ar fi spus, vorbi despre copii: “îngerii lor în ceruri văd pururi față Tatălui Meu care este în ceruri” (Mt.18:10). Iar, după Matei (11;27), Isus spune “...Nimeni nu cunoaște deplin pe Fiul afară de Tatăl; tot astfel nimeni nu cunoaște pe deplin pe Tatăl afară de Fiul, și acela căruia vrea Fiul să i-l descopere”.

Ștefania Isac Aspecte ale pseudoprefixării în limba română actuală

Derivatele cu pseudoprefixe sunt atestate în limba română încă din sec. al XIX-lea, rolul pseudoprefixelor în terminologia tehnico-științifică internațională devenind din ce în ce mai mare, pe măsură ce ne apropiem de perioada actuală.

Pseudoprefixele, nota I. Iordan [3, p. 493], sunt acele afixe care în limbile din care provin au statut de cuvinte înregistrate ca atare în dicționare, adică au o autonomie lexicală. În română au pătruns o dată cu cuvintele care le aveau în componență și, fiind analizabile, au ajuns să poată fi utilizate ca formative derivate cu baze românești. Formațiile cu pseudoprefixe sunt numite de către F. Ciobanu “compuse de tip greco-latin. I. Iordan a atras atenția asupra acestui procedeu în urmă cu aproape un sfert de secol și a inventariat pseudoprefixele des folosite, precum: *aero-*, *auto-*, *bio-*, *electro-*, *foto-*, *hidro-*, *macro-*, *micro-*, *tele-*, *video-*, *pseudo-*, *radio-*, *semi-*, *mini-*, *maxi-* etc. au devenit productive în limba română actuală, procedeu înmprumutându-se în ultima etapă a dezvoltării acesteia.

Astăzi, paralel cu procesul de culturalizare generalizată, pseudoprefixarea, modalitate savantă prin excelență, se amplifică și ea, ceea ce demonstrează că, cel puțin în sectorul limbii despre care este vorba, nu se mai poate susține că pseudoprefixarea “aproape nu contează” [3, p. 147] în viața limbii.

Este evident că nu toate cuvintele compuse cu ajutorul prefixoidelor sunt creații stricte ale limbii române, unele fiind adaptări ale unor termeni străini, ca de exemplu: *autogol*.

În *Dicționarul de neologisme* al lui F. Marcu îl atestăm pe *mini-* cu

etimologia latină și franceză. În *Dicționarul de cuvinte recente* al F. Dimitrescu lui *mini-* i se dă a treia etimologie, și anume cea engleză [2, p. 56]. În *Dicționarul BBC englez - român* *mini-* are statut de prefix și se combina cu substantive pentru a forma altele noi care desemnează "o versiune mai mică a realității". Alături de prefixe mai sunt indicate și cele mai multe formații. Și deoarece ele sunt foarte multe, ne dă dreptul să afirmăm că în limba engleză *mini-* este foarte productiv. Ca element de compunere, nu poate fi neglijată importanța acestui element, confirmându-se și prin faptul că în DCR semnalăm 80 de compuși cu *mini-*. Acești compuși pot fi grupați în două categorii mari:

1. Cuvinte aparținând limbajului tehnic în sensul general, referitoare la obiecte de uz comun: *miniaparatură, miniaragaz, miniaspirator, miniautobuz, miniautodrom, miniautomobil, miniautoturism, miniavion, minibaterie, minicar, minicardiograf etc.*

2. Cuvinte din patrimoniul limbii comune, chiar familiare: *miniatelier, minibaschetbolist, minibrad, minibuget, minicabană, minidicționar etc.* Cât privește ortografia compuşilor cu *mini-*, *Dicționarul ortografic* ne informează: "Se scriu într-un cuvânt compuşii care au în structura lor elemente de compunere fără întrebuintare independentă în limbă de tipul: *auto-*, *bio-*, *tele-*, *mini-*, *maxi-*, *video-*, etc.: *miniinterviu, telespectator etc.* Norma ortografică deși elaborată, din lipsa de cultură, cei care deschid minimagazinele în orașe, le nominalizează: *mini marchet, minimarchet sau mini-marchet.*

Pseudoprefixul *maxi-*

Deși în literatura de specialitate acestui compus nu i se acordă prea mare atenție. De ce atunci l-am numit pseudoprefix? Deoarece, ca și în cazul lui *mini-*, *maxi-* are statut de element de compunere sau este așa numitul "prefixoid", adică "fals prefix". Trebuie de menționat că în latină *maxi-* avea statut de cuvânt autonom și despre *mini-* am fi putut spune același lucru [4, p. 158]. DEX - ul îl specifică cu două valori:

1. Element de compunere care însemnează "mic" și care servește la formarea unor substantive [Fr.];

2. *adj. invar., subst. a) adj. invar. - Despre lungimea fustei; foarte scurt b) subst. - fustă, palton etc. mini. [Fr.]*

La G. Ciobanu pe *maxi-*, după cum și era de așteptat, alături de *mini-*, ca antonime [1, p. 165]. Prin urmare, pe lângă mențiunea semantică, autoarea exemplifică compusul cu *maxi-*: *maxi-single*, sens prin care *maxi-* este destul de productiv în limba română, adică este recunoscut drept element de compunere destul de productiv. Vom apela la DCR pentru a dovedi veridicitatea celor expuse supra: Vom considera pe *maxi-* element de origine latină, dar pătruns în română (ca pseudoprefix) o dată cu împrumuturile din engleză, bineînțeles, la început prin filiera franceză. De exemplu: *maxi-ecran, maxigheată, maxirecoltă, maxipalton, maxișah, maxitaxi.*

Notă: Ar fi cazul ca autorii lucrărilor lexicografice să aibă o atitudine unică față de felul cum trebuie ortografiate cuvintele care conțin elementul derivativ

despre care discutăm în articolul dat, căci DEX - ul, de exemplu, îl fixează *maxi-taxi* prin cratimă, iar DCR - împreună - *maxitaxi*. Concluzia ar fi: dacă considerăm aceste formative derivate drept pseudoprefixe, atunci ele ar trebui să se ortografieze cu un singur cuvânt, dacă însă ele sunt elemente de compunere cu autonomie lexicală [cf. I. Iordan, supra], atunci ar trebui să fie ortografiate prin cratimă.

Având în vedere faptul că *maxi-*, de altfel ca și *mini-*, e un element de circulație internațională, afirmăm că în acest caz avem de a face nu cu un anglicism propriu-zis, ci chiar cu un americanism. Din acest punct de vedere DEX - ul bună dreptate îl ortografiază și îl înregistrează *maxi-taxi* [Fr., E] drept "microbuz care funcționează după sistemul taximetrelor".

Elementul de compunere *tele-*

***Tele-* a pătruns în română în prima jumătate a secolului al XIX-lea, prin câteva împrumuturi (*telegraf* - 1829, *telegrafie* - 1829, *telescop* - 1836), probabil toate din franceză. Fiind depistat în împrumuturile analizabile, *tele-* tinde să devină productiv în interiorul limbii române. Prin urmare, fie în interiorul limbii, fie în afara ei, iau naștere o serie de cuvinte în care elementul de compunere *tele-* și-a schimbat conținutul, el nu mai înseamnă, în compusele pe care le formează "la distanță", "departe", ci "prin intermediul", "cu ajutorul televiziunii", "despre televiziune", "destinat televiziunii".**

Prin urmare, vom încerca să înregistrăm o serie de formații recente cu *tele-*, clasificându-le în trei grupe:

1. Cuvinte ale limbajului științific care denumesc aparate sau acțiuni legate cu noțiunea de depărtare: *tele-deșteptător*, *teledirijare*, *teleînregistrare*, *telemecanic*, *telescaun*, *teleconferință*, *telegnozis*, *telecontrol*, *teleoperator*, *telespicher*, *teleghidare*, *telegenic*, *teledirulare*, *telecomandă*, *telecinema*, *telediometrie etc.*;

2. Cuvinte referitoare la tehnica propriu-zisă a televiziunii: *telerecording*, *telecentru*, *teletransmisie*, *telereclamă*, *telescriptor*, *telestereograf*, *teletax*, *teletex*, *televizor*, *teletop*, *televiziune*, *telebilanț etc.*;

3. Cuvinte care de pe acum le putem considera ca efemere. Creațiile din această grupă au de cele mai multe ori valori stilistice speciale, caracter ironic, glumeț etc.: *teleașteaptă*, *telemanie*, *telemaraton*, *teleplictisit*, *tele-după-amiază*, *teleamic etc.*

Unele compuse, la origine tehnice, și-au pierdut astăzi, datorită popularității lor, caracterul strict tehnic, au devenit deci cuvinte de uz comun: *telefon*, *telegramă*, *telegraf*, *televizor etc.*

Din cauza "ambianței lingvistice" [4, 142] în care se află elementul de compunere *tele-*, sensul lui a suferit o schimbare esențială: el exprimă, în noile cuvinte, diferite situații legate exclusiv de transmiterea ori de repetarea "prin

intermediul televiziunii”, pierzându-și astfel sensul etimologic inițial. În baza fondului lexical internațional al formațiilor cu *tele-*, răsfoind câteva dicționare, în special cel francez, englez, german, italian, spaniol și rus, nu e deloc dificil a demonstra utilizarea internațională a cuvintelor ce conțin acest formativ derivativ. În toate limbile enumerate vom găsi cuvintele: *telefon, telegraf, televiziune, telegramă etc.* Așadar, să afirmăm că acești compuși sunt de origine franceză, ar fi un lucru nechibzuit.

În limba română au pătruns câteva formații cu *tele-* din engleză, împrumut direct din limba de origine, care este folosit în română cu forma sa neschimbată. Avem în vedere compusul *telerecording* ceea ce înseamnă “înregistrare pe film a emisiunilor de televiziune”. Prin urmare, acest compus îl putem plasa în grupa a doua a formațiilor, întrucât sensul lor este legat de tehnica televiziunii (vezi: supra).

Referințe bibliografice:

1. G. Ciobanu, *Adaptation of the English Element in Romanian*, Timișoara, 1997.
2. Fl. Dimitrescu, *Observații asupra pseudoprefixului "mini-" // SMFC*. - VI. – 1972.
3. I. Iordan, *Conceptul de "lege" în lingvistică // LR XXXI*. - Nr. 6. – 1982.
4. I. Lobiuc, *Contactul dintre limbi*, - vol. I. Iași, 1998.

Olesea Botnaru Lectura semiotică – metodă de receptare culturală

Textul pe care – l scrieți trebuie să – mi dea dovada că mă dorește...

R. Barthes

Evoluția tehnicilor scrisului, a mijloacelor de imprimare și difuzare au provocat cu iminență evoluția și complexitatea atât a scrisului cât și a cititului. Cu ceva timp în urmă lectura nu era decât „acțiunea de a citi”. Astăzi lectura este văzută în forma unei analize, interpretări: ”procedură importantă în semiotică, desemnând un proces complex de analiză pus în mișcare pentru *reconstrucția sensului* în funcție nu numai de enunțare, ci și de acțiunea receptivă și interpretativă a lectorului”. *Reconstrucția sensului* prezentată anterior într-un cadru general este stipulată de R. Barthes prin noțiunea de „*re-scriere a textului*”(preluată și de discipolii săi), prin aceasta acordând un rol aparte cititorului sau lectorului. Cititorul receptează în plan paralel operațiile autorului până când se transformă într-un producător al textului. Astfel procesul de lectură apare ca un cod al decodării, ca o operație pur semiologică cu semnele. Textele, fiind bazate pe procese de semioză nelimitată „cer o cooperare a cititorului, care trebuie să decidă unde trebuie să amplifice și unde trebuie să oprească procesul

de interpretabilitate nelimitată” [1, p. 125]. Limba, sub aspect semantic, dispune de un număr nelimitat de mijloace de exprimare. Deaceia întotdeauna există o multitudine de posibilități latente care pot atinge centrul unui semem deplasându-se de la periferia extremă a oricărui alt semem. Deoarece „orice propoziție conține orice altă propoziție, un text ar putea să genereze, pe calea interpretărilor succesive orice alt text” [2, p. 124], iar lectorul devine un (re)scriitor virtual al textului(material – deja existent). Procesul de (re)scriere a textului este în strânsă legătură cu modalitățile sau tipurile de lectură, care la rândul lor generează o tipologie a cititorilor (lectorilor). R.Barthes identifică două tipuri de lecturi sau „regimuri de lectură”:

- Prima este tipul de lectură nefascinată, rapidă, care pierde din discurs: “merge drept la articulațiile anecdotei, ea consideră întinderea textului, ignoră jocurile de limbaj” [2, p. 21].

- A doua „nu trece peste nimic; ea cântărește, aderă la text, ea citește cu aplicație și pornire, surprinde în fiecare punct al textului asyndetonul care despică limbajele – și nu anecdota: nu o captivează dezvăluirea adevărilor, ci foietajul semnificației” [2, p. 22] - este tipul de lectură care îl duce cu sine pe lector, îl fascinează, îl atrage, îl dizolvă.

Această lectură stimulează cititorul în întrebuițarea propriei interpretări cât mai liber posibil. Și deoarece pentru creativitate și interpretabilitate nu există limite, totuși ele sunt constrânse de dialectica între strategia și așteptările autorului și răspunsul *cititorului model*, acceptând teoria lui Eco despre *cititorul model*: „textul este conceput pentru un Cititor Model foarte bine definit” [3, p. 93]. Această dialectică se explică prin faptul că lanțul interpretărilor poate fi infinit, lectorul poate să exerseze în această cheie la infinit. Însă universul discursului sau „Câmpul Semantic Global” [3, p. 92] intervine pentru a limita acest proces de interpretare, cu toate că însăși textul nu este altceva decât o strategie constituind universul interpretărilor sale. În momentul în care lectorul folosește în mod liber un text, el provoacă lărgirea sau mărirea universului discursului. Dar tocmai aici este momentul să revenim la cooperarea cititorului, menționată anterior, care trebuie să știe dacă dorește menținerea în exercițiu a „*semiozei nelimitate*” [4, p.] sau interpretarea unui text. În ceea ce privește interpretarea textului, aceasta atrage spre sine ideea de sens a textului. Sensul nu este doar înțelegerea sau traducerea literală a semnelor lingvistice. Noțiunea de sens înglobează noțiunile de intenție, de finalitate, de implicație etc. Ea justifică conexiunea dintre teoria limbajului și teoria literaturii. Planul sensului nu este unic, ci „dublu semiotic, deoarece în acest plan un semnificant și cu un semnificat de limbă constituie primă serie de relații, urmată de altă serie, în care semnificatul de limbă devine la rândul său semnificant pentru conținutul textului sau pentru sens” [4, p. 247]. Prin urmare tot ceea ce se înțelege în mod imediat într-un text nu este, din punct de vedere a textului, decât perceperea unui semnificant al cărui semnificat este variabil în dependență de tipul lecturii, tipul

lectorului (fie este vorba despre Cititorul Model, Cititorul Aristocratic sau orice alt tip de cititor).

Lectura semiologică este văzută de unii cercetători în forma unei investigații pur teoretice, or relațiile dintre cititor și operă artistică se presupun a fi relații de decodare teoretic investigatorie. Acesta, însă, neagă noțiunea de creativitate, care este facilitată de procesul „semiozei continue”, recunoscut și acceptat ca și realitate. De aceea pe calea metodei lecturii semiologice se poate foarte bine merge și spre o interdisciplinaritate nestructuralistă, lectura semiotică fiind și „o modalitate de receptare culturală” [5, p. 53].

Referințe bibliografice:

1. U. Eco, *Opera deschisă: Formă și determinare în poeziile contemporane*, București, 1969.
2. R. Barthes, *Plăcerea textului*, Cluj-Napoca, Echinox, 1994.
3. U. Eco, *Lector în fabula: cooperarea interpretativă în textele narative*, București, 1991.
4. E. Coșeriu, *Lecții de lingvistică generală*, Chișinău, Arc, 2000.
5. A. Codoban, *Semn și interpretare*, Cluj-Napoca, Dacia, 2001.
6. J. Deely, *Bazele semioticii*, București, 1997.

oceanul întors

Elena Cartaleanu Copiii în cronicile moldovenești (I)

Scrise înainte de mișcările mondiale pentru drepturi și echitate, cronicile medievale i-ar apărea inadmisibil de non-PC activistului modern pentru egalitatea de gender sau drepturile copilului. Cea mai frecventă și comună mențiune a copiilor vine în combinația “femeile și copiii”, adică ceea ce știrile moderne numesc “populația civilă”. Aceștia, luați împreună, apar ca dependenți de protagoniștii bărbați. În *Cronica Moldo-Rusă*, e.g., legenda de etnogeneză de la începutul lucrării vorbește despre “femeile și copiii” pelerinilor plecați din “Roma veche”: când voievodul ungar le propune acestora să se stabilească cu traiul pe pământurile sale, ei trimit acasă, ca să vadă dacă familiile lor mai sunt unde le lăsaseră, și le aduc cu sine. La fel și Dragoș, descălecătorul, întors acasă după vânarea bourului, poruncește pentru colonizarea noilor pământuri împreună cu tovarășii săi, cu femeile și copiii lor. Negreșit, asemenea mențiuni nu sunt decât logice: altfel, descălecătorii s-ar fi pomenit în situația precară a primilor romani, cu Romulus în frunte, care au fost nevoiți, spune legenda, să-și răpească soții de la tribul vecin al

sabinilor, pentru că nimeni nu accepta să se înrudească de bunăvoie cu o ceată războinică de origine dubioasă.

Nici una dintre cronicile anonime moldovenești nu menționează vreun copil ca personalitate individuală, actantă: tot ce vedem sunt enumerările copiilor de domnitor cu mamele lor și, uneori, mențiunea anului morții lor. Însă extrem de rar cronica indică anul nașterii sau vârsta la care a murit fiul sau fiica de voievod. Cronica Moldo-Germană încalcă oarecum șablonul, menționându-le (fără nume) pe cele două fiice ale lui Ștefan cel Mare cu Maria-Voichița ca “frumoase” și pe Bogdan, moștenitorul tronului, pentru care aflăm chiar (ocazie excepțională) data exactă a nașterii, 16 iunie 1479. În aceeași lucrare copiii devin uneori protagoniști sau participanți ai evenimentelor, e.g. episodul cu cei 12 copii din Caffa, robiți de turci, care s-au salvat și au ajuns în Moldova (“Dumnezeu a dat noroc ca vântul să ducă toate corăbiile la Chilia”) cu încă 32 de “corăbii mari cu averi, cu comori mari”. Comportamentul lui Ștefan cel Mare în aceste circumstanțe fusese, probabil, cât se poate de firesc pentru epoca și condiția sa:

Și acolo a venit Ștefan voievod cu oastea lui cu 400 de care și a luat toate averile împreună și cu tinerii și i-a adus pe toți la Suceava, atunci a împărțit domnul pe tineri prin Suceava. În același timp, au aflat cafezii și venețienii că copiii erau la Ștefan voievod și au fost foarte bucuroși de aceasta. Și i-au trimis foarte mulți bani și cereri ca el să lase liberi pe tineri. Iar Ștefan voievod a îmbrăcat pe toți tinerii și i-a lăsat pe toți liberi și, care au vrut să se ducă acasă, pe aceia a poruncit să-i călăuzească în țara Ungurească. Mulți dintre dâșii au rămas în Suceava, care și astăzi sunt acolo.

Această narațiune, în general realistă, provoacă îndoială doar într-un aspect: să fi fost, într-adevăr, doar 12 tineri, păziți de numai 4 turci? Și cât de mulți poate însemna “mulți” din 12 — rămași în Suceava? Altminteri, copiii apar iarăși mai curând ca obiecte decât ca subiecte: prizonieri mai întâi ai turcilor, apoi ai domnitorului moldovean — nu încape îndoială că nimeni nu fusese trimis acasă din chiar senin, fără răscumpărare. Întâmplarea fericită care îmbogățise vistieria lui Ștefan cel Mare avu și urmări mai puțin pozitive:

În același an, până în luna ianuarie, a trimis împăratul turcesc foarte mulți soli, unul după altul, la Ștefan voievod, că trebuie să-i trimită înapoi comorile și pe tineri, ceea ce el nu a făcut. Aceasta a fost până în luna ianuarie.

11-lea. 6983 (1475)

În luna ianuarie, ziua 10, într-o joi, a avut Ștefan voievod o mare bătălie cu turcii puțin mai sus de Vaslui, lângă o apă care se cheamă Bârlad.

Poate că întâmplarea cu tinerii evadați nu fusese unicul motiv al acestei invazii otomane, însă, negreșit, impertinența voievodului trebuie să fi grăbit sau intensificat mânia sultanului.

Un alt moment unde Cronica Moldo-Germană menționează copii este unul din episoadele “gotice” de descriere a luptelor, și anume pârjolirea Brăilei:

În luna februarie, în ziua 27, a pornit Ștefan voievod asupra Brăilei, în Muntenia, și a vărsat mare și mult sânge și a ars târgul cu totul și nu a lăsat în viață nici copiii din mame și a despicat sânul mamelor și a scos pe copii din el.

Cititorul modern nu trebuie să se liniștească cu iluzia că asemenea detalii ar ține de domeniul fantasticului. Imagini de acest gen făceau parte, integral, din războiul medieval, tot așa cum atrocități abominabile sunt raportate despre acțiunile militare moderne. A nimici populația unui oraș însemna, literalmente, a o nimici cu desăvârșire, până la ultima suflare. Alta este întrebarea de ce alte cronici moldovenești nu consemnează amănunțele “tehnice” ale luării cetăților de către oastea Moldovei. O explicație ar fi, probabil, că letopisețele Moldo-Polon, Moldo-Rus, de la Bistrița, de la Putna, scrise fiind de către (foarte probabil) clerici și destinate, predominant, unor cititori locali, promovau un alt tip de imagine a Moldovei și a domnitorului ei decât o făcea Cronica Moldo-Germană, scrisă de un oștean (oricine ar fi fost el) și orientată spre publicul occidental. De aceea, pe cât insistă letopisețele slavonești asupra faptelor de “bun creștin” ale lui Ștefan, pe atât Cronica Moldo-Germană ține să-l arate ca pe un “cavaler”, adică luptător.

Stilul letopisețului lui Macarie, mai cursiv decât al cronicilor anonime, presupune și mai multă atenție, fie și lirică, pentru detaliile vieții personalităților. Pentru prima dată, un copil devine protagonist într-o asemenea scriere: Ștefan cel Tânăr, fiul lui Bogdan III și nepotul lui Ștefan cel Mare. La momentul accesului său la tron, Ștefan avea nouă ani și a fost încoronat după tot tipicul, uns de către mitropolit. Macarie nu menționează un consiliu de regență, însă este greu de imaginat ca un copil să fi condus țara singur, la această vârstă și în circumstanțele complicate ale vremii. Nici un mușchi nu se clintește pe figura sobră a cronografului oficial, care, fidel rolului său, anunță cum “fiind într-al doilea an al domniei sale”, adică în vârstă de zece ani, atunci când o oaste tătară începe să prade țara,

...aflând despre ei Ștefan voievod, îndată s-a ridicat împotriva lor cu ostașii lui și i-a învins, ucigându-i peste tot. Și s-au înecat în Prut, s-au înglodat în Ciuhru și pe câți au rămas i-a gonit până la Nistru și acolo s-au înecat din fuga prea mare. Alții dintre ei au fost prinși și vii. Iar Alb sultan abia a scăpat cu puțini dintre ai săi, și acela rănit la cap. alții câți au putut să fugă au scăpat pe jos și goi și fără arme și au ajuns la locurile lor rușinați. Slavă Domnului Dumnezeuului nostru Isus Hristos, care atunci a răsplătit astfel pe dușmanii noștri.

Ne este greu să ni-l imaginăm pe tânărul voievod în fruntea acestei armate vertiginoase, deși, cunoscând precocitatea copiilor medievali, putem

crede lesne că a participat la luptă sau cel puțin a însoțit oastea. Cu regret, Macarie nu spune nimic despre educația și învățătura lui Ștefan cel Tânăr. Tot ce aflăm este că “cursul vieții” îl “îndrepta cu pricepere după rânduiala celor înțelepți”. Pricepere și înțelepciune care s-au dovedit însă insuficiente, de vreme ce voievodul se arată influențabil, ca un tipic adolescent, de sfetnicii săi, care par să-și fi folosit autoritatea asupra domnitorului pentru a se debarasa de proprii adversari sau concurenți: “Umblând ei cu acestea, Ștefan voievod a tăiat capul hatmanului său și tot deodată întâului său sfetnic, numit Arbure, în luna aprilie, la curțile domnești de la Hârlău”.

Episodul complotului împotriva domnitorului, relatat de Macarie cu multă precauție, pare, datorită reticenței sale, să se fi rezolvat într-un mod aproape mistic:

Iar Ștefan voievod, neavând ajutor de nicăieri, s-a îndreptat cu amărăciunea lui către Dumnezeu, care a suflat asupra lor duhul mâniei și, cu judecățile pe care singur le știe, i-a risipit în hotarele și în domniile dimprejur, dintre care puțini au mai recăpătat mai târziu locurile lor, ci toți după voia lui Dumnezeu și-au sfârșit viața în țări străine.

O interpretare a acestei alegorii ar fi că “iparhii și eghemonii și ipații” s-au certat între dânșii și nu și-au împlinit intențiile. Probabil, ideea promovată de Macarie este că Dumnezeu are grijă de cei mici și slabi — Ștefan are acum 15 ani.

O altă utilizare a imaginii copiilor în cronici este pentru a-i conferi domnitorului descris trăsături pozitive, “umane”. Povestind despre peripețiile lui Petru Rareș, alungat de pe tron, gonit prin munți și, în fine, reinstalat din mila sultanului, Macarie îi menționează de repetate ori familia — “iubita lui doamnă Elena și doriții și de bun neam copii, Ilias și Ștefan”. Familia însemna urmași — moștenitori legitimi — de aici remarcă de “bun neam”. Citim printre rânduri: Copil nelegitim (circumstanță pe care cronicarul, incapabil să-o treacă cu vederea, o formulează cât mai eufemistic: “Și acesta era una din odraslele veșnic pomenitului Ștefan, ascuns ca odinioară lumina sub obroc”), deși fiu de voievod, și conștient că acest detaliu al originii sale nu era secret nici pentru supușii săi, nici pentru dușmanii concurenți pentru domnie, Petru Rareș trebuie să fi ținut mult la prezența unor moștenitori legitimi, care să-i continue linia. De aceea pierderea familiei, pe lângă faptul că ar fi fost o dureroasă lovitură personală, ar fi constituit și dezastrul aspirațiilor dinastice ale lui Rareș. Macarie trebuie să fi înțeles mult prea bine aceasta și îi transmite și cititorului anxietatea voievodului pribegit: rătăcind prin munți, “gol, rănit la mâini și desculț”, Petru, care pare să fi pierdut iremediabil domnia și este aproape să piară și el “înaintând pe drumuri nepătrunse, stăpânite de fiare”, este vrednic de toată mila, pentru că “plânge și suspină de pierderea copiilor și a puterii”. Ni se pare semnificativă această ordine de enumerare. Pierzându-și soția, descendentă din despoții sârbi – o legătură deci cu

puținii domnitori ortodocși din vecinătate – și copiii, Petru Rareș ar fi pierdut și mult din stabilitatea poziției sale, chiar dacă ar fi redevenit domn. Astfel, pierderea copiilor însemna oarecum pierderea puterii; din fericire, nu și neapărat viceversa.

Urmărind îndeaproape complicatele peregrinări ale lui Rareș, Macarie nu scapă din vedere familia sa, probabil pentru că, precum vădesc și alte documente de epocă, grija acesteia constituise prioritatea voievodului, oricât de cumplite ar fi fost vremurile și oricât de amenințată îi era propria viață. Astfel, evadând din Suceava, singur (Macarie pictează aici portretul romantic al fugarului însoțit de singurul său prieten fidel, calul), domnul mazilit are grijă să-și evacueze doamna și copiii în Transilvania, într-o cetate a sa: “A scăpat de potopul care le înghite pe toate ca un nou Noe și a salvat familia lui în cetatea Ciceiului, unde o trimisese cu puțin înainte.” Paralela cu Noe este cât se poate de binevenită, cum patriarhul biblic nu uitase să-i îmbarce pe arca salvatoare pe descendenții săi cu familiile lor. O altă comparație conturează imaginea mișcătoare a unui *paterfamilias* iubitor: “Și a întins brațele sale și a cuprins cu dragoste părintească pe copiii săi nevârstnici și i-a sărutat, asemenea unui vultur, care acoperă cu aripile pe vulturașii fără pene.”

După Macarie, asedierea Ciceiului de către Janos al Ungariei avea ca intenție nu numai înlăturarea fizică a lui Petru Rareș, ci și (precauție firească) nimicirea oricăror succesori posibili: “...cu gândul ca sau să arunce jos pe domn de pe zid, sau, surpând zidul, să înăbușe tot neamul lui, turburat fiind de lăcomia averii...”. încă o dată deci copiii apar ca o proprietate de valoare și atribut necesar. Restabilit în domnie, Petru Rareș se îngrijește mai întâi să curețe cetatea de trădători și potențiali rebeli, și numai după aceasta aduce de la Cicei “pe iubita lui doamnă Elena și pe doriții și de bun neam copiii lui, Iliș și Ștefan”. Dragostea deosebită a domnitorului pentru progenitura sa se manifestă și în faptul că (după Eftimie), atunci când Iliș fusese trimis, precum se obișnuia, ostatic la Țarigrad, “l-a însoțit însuși Petru voievod și cu doamna Elena și cu toți boierii mari și tot sfatul și arhieriei și cu toți egumenii moldoveni până la râul Dunărea” — ceea ce constituia un drum destul de lung de la Suceava.

Dacă la Macarie copiii lui Petru Rareș fuseseră participanți pasivi ai evenimentelor, mutați dintr-un loc în altul și semnificativi doar în calitate de urmași ai ilustrului lor tată, de la Eftimie aflăm mai multe despre Iliș și Ștefan Rareș ca personalități individuale. Imaginea lui Iliș amintește de portretul unui alt teenager pe tron, Ștefan cel Tânăr. Nu este intenția noastră să ne aprofundăm în psihanaliză, însă de la un copil care trăise trei ani într-o permanentă tensiune psihologică, cât timp tatăl său fusese mazilit și fugar, și care se trezește deodată cu toată puterea țării în mână — sunt de așteptat mai curând acțiuni impulsive și gafe decât o domnie înțeleaptă și luminată. Influențabil, însă nu de persoanele potrivite, cum consideră

Eftimie (“a nesocotit sfatul celor mai bătrâni și îndemnul celor ce crescuseră împreună cu dânsul”), Iliș începe să se încline tot mai mult spre credința musulmană, ascultând de un oarecare Hadâr, “pervers prin moravuri și mai pervers cu sufletul.” Urmărind istoria lui Iliș povestită de Eftimie, cititorul nu poate trece cu vederea un curios moment: deși enumeră conștiincios toate nedreptățile și nelegiuirile tânărului voievod, cronicarul pare să-l elibereze, pe cât este posibil, de responsabilitate, blamându-i pe aceia care îl învață de rău și îl îndeamnă la rele.

Și cu acesta [Hadâr] stătea de vorbă și se sfătuia și-l învăța și i-a fost învățator amar și de rele. Și Iliș a primit sămânța pe care satana a răspândit-o și a semănat-o în amândouă sufletele lor și punând în undiță ceva ademenitor, așa a tras către dânsul pe cel fără minte. Și adunând toată otrava răutății și amestecând în ea închipuirea cugetului său, a făcut o băutură păgubitoare pentru sufletul său și în cele din urmă a târât în prăpastia pierzării pe cel pervertit și ademenit, pe nenorocitul Iliș, cel nepriceput. Căci ce este mai rău pentru om decât cuvântul și învățătura care nu sunt părtașe celui preabun? Căci dacă obiceiurile bune le pot strica vorbele rele, cu atât mai mult obiceiul de a sta de vorbă cu cei vicleni, încât mintea lui s-a prefăcut în rău și s-a umplut peste măsură de deșertăciune și prin înșelăciune i s-a făcut inima de aramă și s-a înrăit cu totul, când a căzut în adâncimea relelor și umbla ca un nebun și cu îndemnul demonilor se apuca de toate faptele necuviincioase, ca și cum ar fi fost cufundat și înecat în păcate printr-o întunecare năprasnică.

Câteva detalii, mai curând stilistice decât factice, ne rețin atenția aici. Imaginea artistică generală este a unui “nepriceput” ademenit spre pierzanie. Se pare că toate nenorocirile lui Iliș se trag din predilecția sa pentru persoane nepotrivite și încrederea nemeritată pe care le-o acordă acestora. Nu ne putem aștepta ca cei doi ani petrecuți anterior la Istanbul să-i fi asigurat o educație temeinică în materie de ortodoxie și morală stabilă! Lamentându-se astfel, Eftimie admite, aparent, că nici înainte Iliș nu se remarcase prin caritate: “s-a înrăit *cu totul*”. A se observa opoziția implicită dintre *inimă de aur* și “inima de aramă” a lui Iliș. În fond, și aurul, și arama sunt metale relativ maleabile — însă aurul simbolizează nu atât tăria, cât noblețea și tot ce este bun, pe când arama — dată pe față? — este metalul ieftin, care, în plus, se acoperă repede cu patină.

Descriind în continuare nelegiuirile lui Iliș, Eftimie mai repetă o dată, în încheiere, că voievodul fusese mai curând obiectul proastelor influențe decât vinovatul: “Acestea le înfăptuia el pe toate cu învățătorul și vrăjitorul său, de trei ori blestemat Hadâr, care era școală și taină a fărădelegii”. În mijlocul acestor fapte îngrozitoare, următoarea informație apare ca o neașteptată trăsătură pozitivă — semnificativă prin inocența ei: “Lucrul și sârguința și grija lui erau jocul cu păsările”. Deodată vedem adolescentul care nu s-a săturat de copilărie. Probabil, și Eftimie simțise că aceste

detaliu este important pentru crearea unei imagini complexe a protagonistului cronicii, una pictată în semiumbre, nu doar alb și negru.

Ne-am fi putut aștepta ca mama domnitorului, în opoziție cu sfetnicul turc, să fi constituit o influență pozitivă asupra tânărului Iliș. Însă anume “la îndemnul mamei sale, doamna Elena, s-a făcut chinuitor și pierzător de oameni și chinuia pe boieri, și multora le-a scos ochii, pe alții i-a dat cu totul morții, pe alții i-a sugrumat în închisori, și alte chinuri deosebite au pățimit amar și și-au aflat sfârșitul.” Intențiile lui Eftimie ca narator sunt aici radical deosebite de obiectivele autorului Cronicii Moldo-Germane. Dacă în aceasta din urmă cruzimea activităților militare ale lui Ștefan cel Mare nu era decât o trăsătură firească a unui mare luptător medieval, pentru Eftimie cruzimea este cruzime, oricât de obișnuită ar părea ea între cei puternici. Cât despre rolul mamei voievodului în aceste evenimente, ar fi bine să ne abținem de la judecăți pripite și să acceptăm afirmația scriitorului *cum grano salis*. A defăima pe cineva, atribuindu-i responsabilitatea pentru anumite crime, este o tehnică de propagandă veche cât lumea, nu mai puțin obișnuită în secolul XVI decât este astăzi. Probabil, nu vom afla niciodată care curteni fuseseră sursa de informație a lui Eftimie și agenda cărui “partid” boieresc a propagat-o cronicarul, conștient sau inconștient.

Discipol fidel al lui Macarie, Azarie îl “construiește” pe Alexandru Lăpușneanul după modelul lui Petru Rareș. Ca și predecesorul său, Alexandru manifestă deosebită grijă față de familia sa. Ca și Petru Rareș, Alexandru era copil natural, deci și pentru dânsul prezența unui moștenitor legitim și a unei soții de neam domnesc fusese extrem de importantă. Aflăm de la Azarie câte ceva despre educația fiilor de voievod Bogdan și Petru: “...au fost bine crescuți și dați să învețe cărțile și învățăturile ortodoxiei.” Poate că cronicarul accentuează învățătura orientată spre credința țării, amintindu-și de “nelegiuitul” Iliș, care, pesemne, nu fusese educat corect. Ca și Petru Rareș, Lăpușneanul își adăpostește doamna și copiii, apucând calea pribegiei. Exact asemeni lui Petru, voievodul întors din exil curăță mai întâi țara de trădători, apoi se reunește cu familia.

Pe patul de moarte, Alexandru își transmite domnia fiului său mai mare. Ca și Iliș, tânărul Bogdan rămâne să cărmuiască sub supravegherea mamei sale, “iar îndrumători erau Gavriil logofătul și Dmitrii hatmanul și doamna cărmuitoare peste toți”. În trecut, Ruxanda primește un compliment neobișnuit pentru o femeie medievală și totodată foarte tipic spiritului vremii: Ruxanda “era cu minte de bărbat”.

Rămas să domnească singur după moartea mamei sale, Bogdan nu are decât 17 ani, atât de tânăr încât, spune Azarie, “nu-i dăduse încă musteața”, și se arată la fel de influențabil ca altădată Iliș și Ștefan Rareș:

Mai târziu s-au lipit de dânsul niște oameni înșelători, vrăjitori, scornitori și mai ales făcători de rele, îndemnători spre rele și au hrănit inima lui cu vicii, cum roade viermele lemnul cel dulce, până ce l-au făcut de

a îndepărtat de la dânsul pe toți sfetnicii lui de frunte și a apropiat de dânsul tineri și proști și din cei ce se țineau de glume și a dat ascultare sfaturilor lor (...). Și se făcea de rușine împreună cu ei și-și pierdea vremea în jocuri și în alergări cu capii, și împărțea mulțime de averi tovarășilor de joc și făcătorilor de glume, dăruind haine țesute cu aur și îmbrăcăminte moi celor ce se țineau de glume.

Bogdan pare să fie, astfel, încă un adolescent copleșit prea devreme de grijile statului. Fiind domnitor însă, nu i se iartă — mai ales de către un cronograf călugăr — predilecția pentru distracțiile firești vârstei sale și plimbările “pe la marginile Țării Leșești” (după Constantin Gane — ca să-și viziteze logodnica).

Recapitulând, putem spune că în cronicile moldovenești din secolele XV-XVI copiii nu apar drept protagoniști decât atunci când devin domnitori, prin hazardul sorții. Altfel, feciorii “doriți și de neam bun” sunt atributul indispensabil al unui bun voievod, asigurându-i astfel continuitatea dinastiei, însă nu acționează de sine stătător în paginile cronicilor. Dragostea și grija pentru familie întregesc imaginea unor domnitori-model, cum sunt reprezentați Petru Rareș de către Macarie și Alexandru Lăpușeanul — de către Eftimie și Azarie. Cât despre copiii și adolescenții cu sceptrul în mână, mai devreme sau mai târziu aceștia, lipsiți de influența benefică a părinților sau/și supuși unei influențe proaste, ajung să dăuneze țării și să piardă, până la urmă tronul. *Vae terrae ubi puer rex.*

(va urma)

Referințe bibliografice:

1. Toate citatele sunt transliterate după: G. Dodiță, V. Marin, *Istoria limbii și literaturii vechi moldovenești. Crestomație*, Chișinău, 1966.
2. C. Gane, *Trecute vieți de doamne și domnițe*, Vol. I. Chișinău, 1991.
3. E. Holban, *Dicționar cronologic*, Chișinău, 1998.
4. J. Le Goff, J.-C. Schmitt, coord. *Dicționar tematic al Evului Mediu occidental*, București, 2002.