

SUMAR:

GHEORGHE VODĂ LA 70 DE ANI

TIMOFEI ROȘCA. Poezia lui Gheorghe Vodă: modelul panteistic

GRIGORE VIERU LA 70 DE ANI

ALEXANDRU BURLACU. Elogiu poetului Grigore Vieru (cu ocazia conferirii titlului de *Doctor Honoris Causa* al U.P.S. "Ion Creangă")

SERAFIM SAKA LA 70 DE ANI

DUMITRU APETRI. Serafim Saka, maestru al dialogului (problematika publicisticii literare)

TEORIE LITERARĂ

ANATOL GAVRILOV. Subtextul filosofico-estetic al conceptului bahtinian de dialog

CAROLINA DODU-SAVCA. *Exagium*: paradigma celor 6 accepții de A. Marino

LITERATURĂ CONTEMPORANĂ

**LILIANA PORUBIN. Structura discursului narativ la Leon Donici**

GALINA IONESI. Tipul boierului inadapdat în opera lui Ioan-Alexandru Brătescu-Voinești și a lui Mihail Sadoveanu

TATIANA POTÂNG. Real și imaginar în proza lui M. Blecher

**ALIONA GRATI. Constelația Creației sau zeițele fertilității**

VIORICA ZAHARIA-STAMATI. Dialogul intertextual în nuvela cinematografică  
*Se caută un paznic* de V. Ioviță

**NINA CORCINSCHI. Poezia lui Nicolae Dabija între ofensivă și defensivă**

VITALIE RĂILEANU. Comparația modernă – figură amfibologică în poezia lui Gr. Chiper

VLADIMIR VLAS. Despre bacovianism ca stare de spirit în poezia basarabeană

LITERATURĂ COMPARATĂ

ELENA PRUS. *Homo gallicus* în miturile identitare

LILIA DON. Dostoievski și Religia

ANDREI MURAHOVSKI. Studentul francez și cele trei „vârste” ale Cartierului Latin

VASILE CUCERESCU. O perspectivă de interferență a sentimentului naturii:  
Eminescu și școala romantică engleză

TATIANA GOLBAN. Mitul Electrei în versiunile lui Giraudoux, Eliot, Hofmannsthal și Strauss

EMILIA TARABURCĂ. Concepția despre om în sentimentalism

GABRIELA TOPOR. Despre coloritul local în romantismul rus

RECONSIDERĂRI

MIHAIL DOLGAN. Aforistica lui Dimitrie Cantemir

DUMITRIȚA SMOLNIȚCHI. Continuitatea unor tradiții consemnate de Ion Neculce

PANTELIMON SAUCA. Mihai Eminescu și romantismul european

DISOCIERI

VLAD CARAMAN. Profiluri literare de Ion Ciocanu

#### ETNOLOGIE ȘI FOLCLORISTICĂ

VICTOR CIRIMPEI. Restaurarea unui text folcloric pierdut (subiectul *ciobanul nefericit*), locul și valoarea lui în cultura populară a românilor  
MARIA TROFIMOV. Gheorghe V. Madan, folclorist și etnograf

#### DEBUT

LILIA RUFANDA. Psihologia personajului literar și contextul social-temporal  
NATALIA ROȘIOR. Remitizarea mitului la Mircea Eliade  
MARIA BACULEA. Relații intertextuale în proza lui Urmuz (paratextualitate)  
VIORICA MUNTEANU. Noua structură a romanului camilpetrescian  
MARIN BUTUC. Aspecte ale cercetării terminologiei militare  
VERONICA CIOCÂRLAN. Actualizarea virtuelor din sememul *câine* în paremiologia românească

#### PRO DIDACTICA

CAROLINA ROTARU. Docimologia: restricții contextuale și tendințe de dezvoltare  
LILIA FRUNZE. Lecția de predare a biografiei și activității scriitorului (a textului nonliterar) – ca mijloc de dezvoltare a competențelor de comunicare  
ALA ȘCHIOPU Tehnici de lectură în formarea competențelor lectorale: lectura extracurriculară

#### ARCA LUI NOE

GALINA IONESI, ANATOL GAVRILOV. Antinomiile social-psihologice ale mentalității țărănești în epocile de tranziție  
ELENA CARTALEANU. Eroul ca personaj privat: Letopisețul lui Azarie

---

#### **Redactor-sef:**

**Alexandru BURLACU**

#### **Redactori-sefi adjuncți:**

**Tatiana CARTALEANU**

**Anatol GAVRILOV**

*Colegiul de redacție: Nicolae BĂIEȘU, Nicolae BILEȚCHI, Mihai CIMPOI, Theodor CODREANU (Huși), Mihail DOLGAN, Dan MĂNUCĂ (Iași), Sergiu PAVLICENCU, Sava PÂNZARU, Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara), Andrei ȚURCANU.*

Procesare computerizată: Vlad CARAMAN

---

Adresa colegiului de redacție: MD. 2069, Chișinău, str. Ion Creangă, nr. 1, biroul 308.

Tel/Fax: 022-741615.

[E-mail. creangalitrom@yahoo.it](mailto:creangalitrom@yahoo.it)

Volum recenzat, aprobat și recomandat de Senatul Universității Pedagogice de Stat "Ion Creangă"

### Timofei Roșca Poezia lui Gheorghe Vodă: modelul panteistic

Poezia românească contemporană, în diferite spații ale statornicirii ei, a avut un destin neomogen. Faptul putea fi constatat de acum după inițiativele poeților de la “Cenaclul literar de la Sibiu”, ale celor din jurul revistei “Albatros” sau după grupul onirismului estetizant – toți ambițioși să reziste dogmatismului totalitarist și să promoveze o altă metodologie literară.

Cât privește poezia românească din Basarabia, sincronizarea ei cu modernismul interbelic, reactualizat, sau cu experimentele postmoderniste, a fost anevoioasă sau chiar riscantă: înstrăinată de lirismul evoluat (nu numai de cel “subteran,” ci și de cel “exterior”, (tip: N. Stănescu, M. Sorescu), de care era conștientă, răbufnind uneori spre acel vizionarism, pentru a fi în pas cu spiritul timpului, ea a fost nevoită de cele mai multe ori să-și caute propriile surse de supraviețuire, în intimitate, în filozofie, în gravitate sau lirism, în parodie, inclusiv în universul analogiilor naturistice – poate cea mai nebănuită șansă de a sincroniza cu poezia modernistă.

Natura a fost întotdeauna leagănul poeziei românești, începând cu V. Alecsandri, M. Eminescu, G. Coșbuc și terminând cu T. Arghezi, L. Blaga sau O. Goga. În noile condiții ale anilor 60-70, cu atât mai mult în poezia basarabeană, natura, apelul permanent la reflecția peisagistică va căpăta un caracter strategic.

Poeții orientați spre postmodernitate recurgeau la ironie, burlesc, carnavalesc etc., reabilitând tot odată, în acest exercițiu, legătura cu trecutul, asigurându-i acestuia extensiunea și evitând golul. Răspunsul postmodernului dat modernului, menționa undeva criticul italian Umberto Eco, constă în recunoașterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizitat: cu ironie, fără candoare. Gestul era ilustrat de N. Stănescu și mai ales de M. Sorescu. În literatura românească din Basarabia asemenea forme erau probate de A. Busuioc, V. Vasilache, P. Cărare, N. Esinescu ș.a.

La G. Vodă, fire emancipată și echilibrată, prezent în actualitatea șasezecistă, tocmai candoarea n-a dispărut, ci s-a cristalizat într-un eticism intransigent, într-un etalon al sincerității poetice. Autorul volumelor *Focuri de toamnă*, *Aripi pentru Manole*, *Ploaie fierbinte*, *Inima alergând*, *La capătul vederii* ș.a., pentru a găsi o perspectivă sigură neliniștilor sale sufletești, “neînțelese”, și a le exprima într-o formulă acceptabilă în contextul noilor condiții ale poeziei, recurge la un fel de hierofanie naturistică, la un fel de antropomorfism evoluat, modernizat, servindu-i drept cod al comunicării.

Nu este vorba de o imaginație pastelată de tip alecsandrian și nici de o reactualizare a vizionarismului în stil eminescian sau de o mitologizare în spirit blagian. Poetul G. Vodă, prin poziția, mișcarea și formele naturii se verifică pe sine ca sensibilitate și prezență în lume, inclusiv în lumea frumosului. Prin acest gest poetul nu urmărește o redobândire a inocenței pierdute, așa cum am observat la marii poeți (la T. Arghezi, de pildă). În poezia lui G. Vodă schimbările ce au loc în

natură devin prin analogism un principiu statutar de orientare în lume și în viață, o conduită a creației. “Pan”, pe cât e de “orb” și de “bătrân”, pe atâta e și de revelator în in-conștiința sa, conducându-se de legile demiurgice sau ceea ce T. Arghezi într-o *Prefață* la *Țara piticilor* numea “analfabetism”. Autorul “Cuvintelor potrivite” lupta cu despiritualizarea omului într-un timp dogmatizat, bântuit de mulțimea convențiilor avangardiste, tot astfel cum L. Blaga căuta să facă același lucru prin sporirea misterului, înnobilându-l.

Poeții basarabeni din perioada anilor 60-70 se confruntau cu un timp tabuizat, fiind nevoiți să comunice într-un limbaj esopic, să schimbe măștile, să adopte o ambiguitate menită mai mult să incite decât să conștientizeze. V. Teleucă, de pildă, metafizicizează poezia pentru a conștientiza la cititor legitățile generale ale existenței, A. Busuioc o ironizează sau o parodiază pentru a subtiliza paradoxurile realității, L. Damian o înăsprește pentru a deștepta disciplina, vigilența morală a omului, G. Vieru sau I. Vatamanu o intimizează, atenționând prin acest act asupra izvoarelor perenității ființei naționale. Nu face excepție în acest sens nici G. Vodă. Pentru el natura e un model de conduită în timp, spațiu și istorie. Reflecția sa poetică nu e pur mimetism. Luminată de raza analogicului, poezia sa regenerează într-un spectacol ritualic, într-un fel de teatru panteistic, atrăgător prin jocul imaginației și istețimea observației. Teatralitatea nu este amuzantă, ironică, ca la Topârceanu sau P. Cărare. Poezia naturisticului la G. Vodă preferă regimul calm, pe alocuri grav, cu tâlcuri etice, bine fundamentate: “Ramul ce-a ținut sub coajă / Cariul / Și vara toată legăna omida, / E aruncat / în rugurile toamnei / Să piară deopotrivă cu obida” (*Focuri de toamnă*).

Pe această cale, a analogiei panteistice artistul cuvântului poate ajunge la generalizări și mai largi, cum ar fi sensul organicității lumii materiale și spirituale: “O piatră / -n drum / e o-ntrebare, / e punctul unei hotărâri / puse la cale. / Lipită-n ziduri - / e-o celulă, / în care timpul amintirea-și spune. / O piatră-n sân - / e un gând păgân, / în palmă strânsă - / e un amnar, / iar între două case - / un hotar, / Urcată sus – e o putere, / un idol e, un Dumnezeu...” (*Despre pietre*). Ineditul din lume, din lucruri și din propriul “sine” tot pe această cale este intuit de către poet: “Este o parte a lucrurilor / care nu se vede,... / Când îi spun iubitei / Cuvântul potrivit / O rădăcină din el rămâne în mine / Pentru că adevărul nici odată / să nu se termine. / Este o parte a lucrurilor, / Care nu se vede...” (*Este*). Eul poetic este atât de convins în această fidelitate regeneratoare a naturii încât are “grijă” de ea până dincolo de moarte: “Dacă o să mă rețin câteva secole, / nu vă neliniștiți. / Întâia stea ce-o să răsară / să știți, / e semnul meu, / cum că mă aflu aici / După mine vă porniți / cătinel, / câte unul. / Dar lăsați pe cineva / să dea de mâncare la pomi și la flori...” (*Poruncă*). “Floarea”, această “corolă de minuni a lumii” (L. Blaga), reprezintă în viziunea poetului expresia sau clipa axială, astrală a împlinirii existenței între început și declin: “Înfloriți, flori, înfloriți, / eu mă duc să-mi văd străbunii, / voi rămâneți să zâmbiți / pentru acei ce vin din urmă. (*Înfloriți, flori, înfloriți*).

Ca și în *Gorunul blagian*, recunoaștem tentația unui soi de hipersensibilitate prin care G. Vodă vede, simte sau aude cum “urcă” prin trunchiul ființei seva,

“mustul spre coroană”, descoperă un principiu al creșterii omului în natură și a naturii în om, o interdependență genetică între simțemintele umane și formele din natură, un limbaj al formelor și al deformărilor. Schimbările din natură și din ființa umană de loc nu sunt întâmplătoare. Există o comuniune și comunicare prin filoane viscerele și poetul încearcă să le deslușească: “În fiecare om este câte un pom, / care îl ține drept și verde, / Draga mea, / Și noi astfel de sprigin avem. / Când simțim bucuria pe buze, în degete - / atunci mustul spre coroană urcă. / când ne împunge durerea în mână sau în inimă - / acestea sunt ramurile ce cresc strâmb, / ori cele care se urcă în drum spre lumină. / Chiar cuvintele ne sunt poame / și le scoatem / în dependență de situația exterioară a sentimentelor...” (*Atunci*).

De aici și posibila conduită stranie a omului. El, la o adică, poate întâlni anotimpurile mai devreme. E o “taină” nedeclarată, exprimată prin ritual: “Omul nu îmbătrânește, - / pur și simplu anotimpurile / le întâlnește...” (*Taină*). Tot astfel cum privighetoarea purifică cântecul ancestral, îl păzește de zgomotele civilizației: “Privighetorile au nevoie de liniști / cântecul să izvorască în crâng. / Astfel în odihna cuminte a pământului / apele argintul își strâng...”.

O “laudă a somnului” va continua și în celelalte poezii din ciclul *Aripi pentru Manole*. Metafizicul blagian este ilustrat, de pildă, prin / de “capcanele” metamorfozelor telurice. Noaptea “întregă”, sângele “întors” ne amintește de vizionarismul autorului volumelor “În marea trecere” sau *Laudă somnului*: “Umblă noaptea o ființă, cu voce prefăcută / cheamă oamenii din casă. / Tata a crezut că-l strigă bunelul / și a ieșit... / Unde nu te cheamă sângele / când ți-e dor de celălalt?...” (*Capcane*). Ca și la L. Blaga gândirea poetică adoptă un regim aforistic pentru a arbitra “temerile” existenței în genere, și ale omului, în special: “Pământul, / dacă nu l-ar ține stelele și astrii, / ar fi veșnic în cădere. / Există o teamă de libertate / și omul, / dacă n-are lângă cine să zăbovească, / pierere...” (“Mereu după tine”). Sau: “Să nu ne facem aripi pentru zbor; / înălțimea se ia cu altă putere. / Nu e e sortit să coborâm. / Să inventăm aripi pentru cădere” (*Să nu ne facem aripi pentru zbor...*)

Raționamentul gnomic acumulat cu mijloace panteistice conține totdeauna ceva exaltant, sugerându-ne în stil arghezian paradoxurile ființialității și ale eternității: “Sunt între valuri val / și înspre țărâmul de sfârșit al zilei / împing pe cel din fața mea, / iar alții mă împing pe mine. / Și poate nu m-aș opinti atât, / dar râvna arcul și-l destinde. / Prea e bine – acolo, undeva, / de nu se mai întoarce nimeni” (*Râvnă*). Sau: “O coajă ține pân-se coace miezul. / Așteptarea are un final. / Dar ce frumos și fără de preț e, doamne, / drumul acesta cu sfârșit banal” (*Circuit*).

Ca și în poezia lui M. Sorescu se inițiază o filozofie a lucrurilor banale: “Vai râd lucrurile de mine, / când fără-a le cunoaște / starea de echilibru / umblu printre ele singur / și le dau indicații cum să șadă. / Dau indicații cum să șadă / eu, care n-am stat drept niciodată. / Vai râd lucrurile de mine, / când mă apropii stăpân de iubire / și dăruie marea cu apele, / cerul cu stelele, / neputincios fiind din fire...” (*Râd lucrurile*). Se întreprinde o explorare a apriorismului din care se stoarce energia tâlcului etic sau filozofic: “Numai luna în orice apă se scaldă, / chiar și în bulhacul din drum. / Și tocmai de unde coboară / această frunte socratică, / să

înnobileze un puturos de mâl. // Pe când roțile, picioarele nebunilor, / peste tot aleargă și oricând, / și dimineața luna își adună cioburile, / iar seara, naiva se scaldă în drum” (*Numai luna*).

Cu alte cuvinte, poetul basarabean trăiește același sentiment al “capriciului” statutar în context literar basarabean, caracteristic și pentru alte genuri de artă. Despre “jocul” actorilor poetul spune astfel: “Apoi pe-o punte de lemn se urcă / o viață să trăiască intens. / Și dacă-n sală nu sunt oameni, - / Scaunelor le vorbesc...” (*Actorii*).

Convins de organicitatea lucrurilor și a lumii, în genere, eul poetic acceptă perspectiva ontologică a zborului invers, revine la înțelepciunea mitică, icarică. “Să inventăm aripi pentru cădere...” – zice poetul. Drept argument îi stă în preajmă ca și la L. Blaga modelul naturii ca mit al existenței pământeste: “Și boabele de grâu îs păsări. / La chemarea fierbinte a soarelui / se rup de la cuiburi să zboare, / dar, fără aripi, / în cerul pământului coboară” (*Păsări*).

Același model al organicității panteistice este atestat și în planul intim sau erotic: “Ce mult ne iubește pământul... / Nu-și spune iubirea prin cuvinte, / o mărturisește concret: / printr-un spic, / printr-un strugure, / prin răbdarea lui neomenească. / Ce mult ne iubește pământul, / iar noi, / izolați de sentimentele lui, / fugim / în brațele dragostei” (*Îndărătnicie*). Pasionalul se identifică în această viziune cu ontologicul: “Focul umblă nebun după lemnul meu: / pace, / arde cinstit până la cenușă. / Aveam aripi la început, / dar cum am ieșit la lumină, / focul m-a îmbrățișat. / Am rămas pasăre de lut, / cu zborul târât. // Mă dor mâinile când văd aripi” (*Pasiune*). Nu lipsește tonul ironic sau chiar sarcastic, ca și la M. Sorescu: “Toate în capul pământului se sparg - / bombe, / rachete, / ouă. / Ca pacostele să nu cadă într-un loc, / pământul aleargă. / Aleargă în jurul inimii sale, / aleargă / nevinovat. / Supermenii sed pe inima lui, / joacă sadic jocul apocalipsului. / Vai, ce mârșav e să lovești, / în capul celui care te ține!” (*Toate*).

Principiile implacabile ale naturii îi servesc poetului drept cod de apreciere a lumii precum și a propriului eu. Privită din acest punct de vedere, natura nu e pur și simplu personificată, umanizată, așa cum procedează pasteliștii. Ca și la C. Brâncuși, natura deține modelul existențial menit să corecteze prezența noastră în timp, spațiu și istorie. Ea polemizează sau lansează replici: “O frunză, când șoptește-ncet pe ram / cu murmur dulce alta îi răspunde. / La ce atuncea graiul mai păstrezi, / dacă urechea ta de dânsul se ascunde” (*Nu cer...*). Devine un preludiv al poeziei, o înaripare a gândului și a imaginației, un fel de “necuvânt” ce comunică prin sau cu fiorul imensității sau a grandoarei: “Ca să mă înțelegi, / o să-ți spun întâi despre munți, / procreație a naturii. / De fiecare dată, când am fost la picioarele lor, / nu ne-am îndreptat privirile / decât înspre ochiul soarelui și nu ne-am gândit decât la zbor...” (*Despre monumente*).

Antropocentrismul continuă sau se confundă cu antropomorfismul. Perfecțiunea modelului panteistic, care poate fi considerat și o culme a vizionarismului liricii lui G. Vodă, este poezia titulară “Ploaie fierbinte”. Ea ne amintește de stilul onirismului estetizant. Autorul trăiește un spasm semiconștient, pe care îl “încenează” într-un miraj de vis, unde existențialul se confruntă cu

ființialul. Specificul naturistic capătă proporții cosmice, generatoare de semnificații ambigue și multiple. Zbuciumul norilor, ploaia, circuitul apei în natură sunt dublate de apropierea sau îndepărtarea celor două ființe umane. Poezia se prezintă astfel în formă de vis modelat. Pentru a-l decodifica e nevoie de amplificări conotative. Appreciată din aceste perspective, poeziei i se pot atribui semnificații ontice (veșnica căutare și regăsire a ființialului în circuitul teluric sau cel universal), erotice (iubirea ca principiu universal stând totdeauna sub același semn al “fulgerului” regenerării), sau ideologico-politice (despărțirea și integrarea ființei naționale). În orice caz, mutațiile spațiale naturistice (parabola dealului, ploaia, vraștea norilor, fulgerul, valea etc.) are destulă încărcătură sugestivă incitantă pentru a intui sensul legământului incifrat sub codurile respective. Mobilitatea onirică a trăirii asigură poeziei o vigoare în sine, o mobilizare a facultăților intelectuale în interior, în adâncimi, în totalitatea lumii. Poezia nu atât revelă cât incită prin indeterminismul ei: “Pe parabola dealului / noi eram o sculptură, / de pe care numai ce căzuse pânza. / Ploaia ne stătea în față, / ca o perdea, / și prin ochiurile ei / eu priveam / la lupta norilor, / iar tu – la apa care se ducea. / Fulgerul, / pe lângă umerii noștri trecând, / ne arată / cât de aproape suntem. / Noi n-am vorbit, / ochii și buzele au râs, / au vorbit mâinile, / ce strângeau stropii / de pe frunțile noastre... / Tu ai zis că ploaia e fierbinte / și ai alergat cu ea la vale. / În urma ta, / pe parabola dealului, / fulgerul, jos coborând, lângă mine te căuta”.

Ca și în poezia blagiană (*Zeul așteaptă*) eul poetic se identifică oarecum cu infinitatea care stă sub semnul “fulgerului”, deci al căutării și îngemănării de totdeauna.

**Alexandru Burlacu**

**Elogiu poetului Grigore Vieru (cu ocazia conferirii titlului de Doctor Honoris Causa al U.P.S. "Ion Creangă")**

**Mult stimate Doamnele Rector,  
Domnilor Profesori universitari,  
Domnilor Academicieni,  
Doamnelor și Domnilor,**

Vă mărturisesc, mai întâi, că mă simt profund emoționat și onorat încercând să rostesc acest cuvânt de **Laudatio**, cu fericita ocazie a solemnității de conferire a titlului de **Doctor Honoris Causa** al Universității Pedagogice de Stat "Ion Creangă" din Chișinău Domnului membru corespondent al Academiei Române, academician de onoare al aceleiași academii, ilustru poet și om de cultură, personalitate bine cunoscută în lumea literelor frumoase.

Sunt numeroase și impresionante aprecierile ce atestă prestigiul enorm de care se bucură astăzi în lume poetul Grigore Vieru. Exegeții operei Domniei sale îl consideră cel mai reprezentativ poet al generației sale și un poet, cum zice academicianul Eugen Simion, "cu lira-n lacrimi", identificat cu durerile Basarabiei. Este un adevăr confirmat și de volumele sale de referință: *Numele tău* (1968); *Aproape* (1974); *Un verde ne vede* (1976); *Fiindcă iubesc* (1980); *Taina care mă apără* (1983); *Cel care sunt* (1987); *Rădăcina de foc* (1988); *Izvorul și clipa*, București, (1991); *Hristos n-are nici o vină*, București, (1991); *Curățirea fântânii*, Galați, 1993; *Rugăciune pentru mama*, Craiova, (1994); *Albinuța*, Chișinău, reeditată în 1994 la București; *Văd și mărturisesc*, București, 1997; *Acum și în veac*, Chișinău, (1997; 2001).

Cum s-a observat, opera lui Grigore Vieru este organic legată de tradiția clasică. Marele lui model este Mihai Eminescu. ("Eminescu este izvorul; este lacrima de foc a Universului").

Cu Grigore Vieru "întoarcerea la izvoare" devine normă și lirica basarabeană intră deja în altă vârstă, reînnoadă tradițiile canonului modernist ilustrate de Tudor Arghezi, George Bacovia, Lucian Blaga și Ion Brabu. Despre popularitatea și recunoașterea poeziei lui Vieru vorbesc de la sine circulația pe plan internațional și traducerea în numeroase limbi a operei sale.

Poetului i s-au decernat Premiul de Stat al Moldovei (1978), Diploma Internațională "Andersen" (1988), în 1989 a fost ales deputat al poporului.

Născut la 14 februarie 1935, la Pererâta, județul Hotin, Grigore Vieru a crescut într-un spațiu înstrăinat, a trăit drama marginalizării limbii române. Scriitorul s-a autodefinit astfel într-un memorabil "formular liric":



- Numele de familie și prenumele?
  - Eu.
  - Anul de naștere?
  - Cel mai tânăr an: când se iubeau părinții mei.
  - Originea?
  - Îmi iubesc plaiul.
  - Părinții?
  - Am numai mamă.
  - Numele mamei?
  - Mama.
  - Ocupația ei?
  - Așteaptă.
  - Ai fost supus judecării vreodată?
  - Am stat niște ani închis: în mine
  - Rubedenii peste hotare ai?
  - Da. Pe tata. Îngropat.
- În pământ străin. Anul  
1945.

Grigore Vieru a început să scrie, cum mărturisește undeva, “din frică și singurătate”. Lupta pentru limba română ca limbă de stat și pentru grafia latină a fost pentru generația lui Vieru o lungă eroică recuperare a identității spirituale. Nu întâmplător poetul afirmă: “Limba este cea mai mare dreptate pe care poporul și-a făcut-o sieși”.

Tentația pentru definirea concepției despre poezie sau poet nu ține la Grigore Vieru de vreo modă poetică, ci constituie o necesitate organică de conștientizare sau aderare la o direcție sau la un program, la o tendință sau la un ideal artistic. “O poezie trebuie să fie multă. Dacă-i multă e și frumoasă” – iată chintesența poeticii sale, o mărturisire ce prefigurează un manifest artistic. Poetul, pe parcursul întregii sale creații, meditează asupra acestui subiect sub forma unor confidențe în scurte poeme, eseuri, note și articole, fundamentând insistent o poetică a esențelor ființării. De aici, în poezie, predilecția deosebită pentru valorile simple ale vieții. În fuzionarea eului cu lumea se încearcă stări existențiale antinomice, instituindu-se o viziune cosmică a unei inițieri participative:

“M-am amestecat cu viața  
Ca noaptea cu dimineața.  
M-am amestecat cu cântul  
Ca mormântul cu pământul.

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

*(Cu viața cu dorul)*

Ideea este amplificată și reluată obsesiv în metafore explicite: “Și sunt dat cuvântului / Ca grâul – pământului...”.

Raportul dintre eu și lume e stabilit printr-o continuă identificare cu elementele cosmosului.

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

Într-o lume a forțelor generatoare, ploaia deșteaptă elanurile vitaliste, sacralizează sentimentul consubstanțialității ființă-univers. De aici, abundentele stări simpatetice, sugerate de parabola seminței care, murind, dă rod îmbelșugat:

“Ușoară, maică, ușoară,  
C-ai putea să mergi călcând  
Pe semințele ce zboară  
Între ceruri și pământ!

În priviri cu-n fel de teamă.  
Fericită totuși ești –  
Iarba știe cum te cheamă,  
Steaua știe ce gândești.”

Ființa mamei este asociată mai multor stări ale genezei cosmice. Mama este sinonimă cu un “fluture” – fragilă emblemă a frumuseții și zborului. “Mama: fluture fericit, / Soare / În aceeași clipă / Răsărit și-asfințit?!” (*Stare*). De aici, starea confuză a eului poetic: “Nu pot până la capăt / Cântecul dulce / Scriind, / Parcă-aș ara cu o cruce” (*Stare*).

*Făptura mamei* este unul dintre cele mai profunde poeme întru afirmarea simplității și modernității clasice a poeziei lui Grigore Vieru și se pretează la diverse lecturi. De regulă, cu acest poem se deschid mai multe cicluri și

volume antologice, pentru care fapt poemul ar putea fi încadrat în seria artelor poetice.

Eugen Simion susține că Grigore Vieru și generația sa “reprezintă pentru această provincie românească năpăstuită mereu de istorie ceea ce a fost, la începutul secolului, generația lui Goga pentru Transilvania. Similitudinea de destin are și o prelungire în plan poetic. Sub presiunea circumstanțelor poezia se întoarce la un limbaj mai simplu și își asumă în chip deliberat un mesianism național pe care, în condiții normale, lirismul pur îl evită. Grigore Vieru, Leonida Lari, Nicolae Dabija și toți care sunt cu ei cultivă în chip deliberat temele tradiționale și recurg la formule lirice mai accesibile, voind astfel să ajungă la inima unor oameni ținuți, de regulă, departe de rafinamentele poeziei moderne”.

Evenimentele de la 1989 încoace acționează asupra lui Grigore Vieru ca un detonator care-i eliberează toate energiile, vulcanul lui interior intră în erupție. Eul poetic pornește “a ștefăni” în răscolitoare “poeme publicistice”.

“Hristos nu are nici o vină”. Parafrazând titlul unui volum, poetul nu are nici o vină că lucrurile nu merg așa cum ar dori-o el și mulți alți buni români.

Grigore Vieru este un poet național, este cu adevărat “marea conștiință îndurerată a Basarabiei”.

Fie ca modestul omagiu pe care l-au adus Academia de Științe a Moldovei, Institutul de Literatură și Folclor, Universitatea de Stat din Moldova, Uniunea Scriitorilor, Universitatea Pedagogică de Stat "Ion Creangă", presa democrată și cea de specialitate să reprezinte nu doar un binemeritat semn de admirație și de recunoștință față de marea personalitate artistică și culturală precum este Grigore Vieru, ci și un îndemn spre o mai bună cunoaștere a operei Domniei sale.

**Dumitru Apetri**

**Serafim Saka, maestru al dialogului  
(problematica publicistici literare)**

“Publicist de forță, menționat și prin Premiul de Stat, pentru Serafim Saka întrebarea este un mod esențial de existență: întrebând și întrebându-se, eroii săi și însuși prozatorul se transpun în miezul realului, îl străluminează din interior.”

(Mihai Cimpoi)

Recitind în acest început de primăvară dialogurile cu scriitorii noștri incluse în volumul *Aici și acum* de Serafim Saka, m-am convins încă o dată că subiectele și temele literare abordate în prima jumătate a anilor '70 erau de o stringență actualitate atunci și își păstrează această prețioasă calitate și acum. Valoarea lor de durată rezidă în măiestria de a întreține convorbirile la un nivel sporit de efervescentă intelectuală din următoarele perspective: selectarea celor mai importante și problematice aspecte pentru discuții, formularea teoretico-analitică a întrebărilor, curajul de a pune mereu degetul pe rană, iscusința de a plasa, pe neobservate uneori, dialogul în sferile tainice, subtile ale profesiei, fraza permanent incitantă ș.a. În lucrarea sa “Literatura română contemporană din Republica Moldova” (Chișinău, 1998), criticul Ion Ciocanu menționa pe bună dreptate: “Verbul lui Serafim Saka este tăios, problemele abordate de el apar în fața cititorului în toată acuitatea lor, stilul expunerii mărește considerabil plăcerea lecturii” (p. 352).

În fostul imperiu sovietic, în prima jumătate a anilor '70, stagnarea cuprinsese din plin și sfera economică, și domeniul spiritual. Triumfalismul domina de-a binelea făgașul literelor și artelor. Conștient de necesitatea izbăvirii de plăgile și viciile cauzate de triumfalism, Serafim Saka abordează în cartea nominalizată mai multe probleme social-culturale, dar, în primul rând, imperative de ordin literar-artistic.

În interviurile cu prozatorii I.C. Ciobanu, Vl. Beșleagă, I. Druță, S. Șleahu se discută astfel de subiecte ca: literatura – tezaur național, rostul artelor în promovarea imaginii țării pe care o reprezintă, romanul ca planetă de sine stătătoare, sinceritatea în literatură, experimentul literar, sporirea umanității în om ca datorie primordială a literaturii, necesitatea creării caracterelor și situării omului, dezbrăcat de zorzoane, în fața problemelor vieții, iscusința de a extrage valori estetice din fapte de viață ordinare, insuficiența epică în proză și supralicitarea elementului etnografic, puținătatea elementului dramatic în drame, subiectivismul în literatură și critică, literatura și moralitatea, literatura și cinematograful, influențele, traducerile, critica literară și multe altele. Printre aspectele discutate cu autorii de scrieri narrative și dramatice se remarcă, prin acuitatea ei și prin cutezanța abordării, practica anchilozării aparatului de asimilare a operelor de artă.

Actuale, importante, multiple și diverse sunt și chestiunile discutate cu poeții Gr. Vieru, L. Damian, D. Matcovschi, A. Busuioc, Em. Bucov, P. Boțu, E. Loteanu și C. Condrea. Spicuiem doar câteva dintre cele mai semnificative: necesitatea de a cunoaște în profunzime panoramicul vieții umane și a crea sinteze artistice, transformarea modului de gândire în stil, osmoza dintre epic și liric, intimitatea actului de creație artistică și graiul matern ca posibilitate de expresie plenară a ființei umane, modernitatea în creația poetică, farmecul creării coliziilor neașteptate și a crizei de conștiință, asimilarea creatoare a folclorului și a formulelor artistice clasice, simbioza dintre emoție și gândire în actul creativ, etalonul „civic” ca o acoperire a lipsei de poziție, conflictul artificial și eroii schematici, mimetismul etc. Constatarea că se cântă, dar nu se stă de vorbă cu realitatea viza fluxul nestăvilat de scrieri literare în care lirismul dulceag și abundent inunda paginile multor cărți și reviste.

Din tagma istoricilor și criticilor literari S. Saka a ales pentru dialog două personalități – pe V. Coroban și pe M. Cimpoi. Confesiunile cu aceștia de asemenea scot în evidență dimensiuni, sarcini și exigențe ale scrisului artistic și celui critic. Convorbitorii au ținut să remarce câteva necesități stringente ale științei și criticii literare: studierea monografică a unor fenomene literare și oportunitatea recenzării active a scrierilor diverse ca gen, însușirea experienței scriitorilor clasici, orientarea după modelele naționale, prezența generozității și a atitudinii binevoitoare în critică, locul abisului sufletesc în opera literară și a plurității de sensuri, echilibrul în critică și încă multe altele. Prozatorul și dramaturgul I. Druță și poetul Gr. Vieru au fost nominalizați ca voci înnoitoare în perioada postbelică.

Totodată convorbitorii au vizat lipsurile în domeniul creației artistice și în interpretările critice: a) **în creația artistică:** puținătatea valorilor demne de prezentare într-un stil elevat, sociologizarea și tematismul în literatură, „lirismul călduț” ca diluare a relațiilor de viață complicate și reducerea la idilă a conceptului de literatură și de epic, starea rudimentară a unor romane moldovenești contemporane, tendința reportajului de a substitui literatura autentică; b) **în critică:** neputința autorilor de a se debarasa de interpretări elementare și simpliste, lipsa de discernământ în critică – rezultat al limbajului sterp, pretențios – și absența conștiinței faptelor realizate.

Problemele și aspectele prezente în dialogurile cu scriitorii denotă o bună cunoaștere a stării de lucruri nu numai pe făgașul creației artistice, a traducerilor literare și a cinematografilei, dar și în spațiul criticii. Valoarea euristică și instructivă a dialogurilor constă în vizarea situațiilor concrete din sferele discutate, dar și în faptul că nu de puține ori erau propuse soluții de ieșire din impas. Astfel, prozatorul și publicistul S. Saka s-a impus ca o conștiință estetică într-o perioadă dificilă de existență a literelor și, în general, a vieții noastre spirituale.

**Anatol Gavrilov    Subtextul filosofico-estetic al conceptului  
bahtinian de dialog**

Noțiunea dialog se asociază imediat cu numele lui Mihail Bahtin pentru oricine cunoaște cât de cât contribuția filosofului și esteticianului rus la dezvoltarea dialogismului. Acesta chiar i se atribuie adeseori lui întru totul. Este o exagerare care, cum vom vedea, duce la scăparea din vedere a unor momente-cheie din subtextul lui filosofic, deoarece însuși Bahtin, în condițiile cele mai severe ale totalitarismului comunist din anii 30-50, când nu era admisă decât filosofia marxistă, într-o variantă dogmatizată și extrem de vulgarizată, nu a putut să-și expună temelia filosofică, nemarxistă, a concepției sale estetice și culturologice dialogice. Această temelie a început să fie valorificată în patria sa abia în ultimii ani [1].

Conceptul bahtinian are soarta multor altor noțiuni teoretice originale: pe măsură ce capătă o popularitate și circulație mai largă, ele devin monede de schimb, se formalizează și își pierd conținutul lor original. Și conceptul dialog este astăzi confundat de mulți cu noțiunea din stilistica formală exprimată prin același termen.

La formalizarea concepției estetice a lui Bahtin au "contribuit" mult structuraliștii francezi de la faimoasa revistă, în anii 60-70, *Tel Quel*. E un fapt paradoxal că acești campioni ai mișcării neoavangardiste de "noua stângă", care au meritul de a face cunoscute în Occident operele sale principale, nu au înțeles spiritul concepției bahtiniene [2, p. 217- 218].

Anume datorită tel-quelștilor Bahtin, un critic intransigent al formalismului, a ajuns un reprezentant de frunte al școlii formale ruse. Această reprezentare eronată este frecventă și la mulți autori români [3], ea persistă și astăzi în pofida faptului că au fost traduse lucrările lui antiformaliste, iar concepția sa estetică și-a găsit o interpretare adecvată [4].

Conceptul bahtinian de dialog nu a putut fi elaborat în școala formală rusă, nici într-o altă poetică și stilistică formalistă. El are cu totul alte origini filosofice, estetice și poetologice. Una din aceste origini, și anume principala, este curentul filosofic care apare în Germania din primele 2 decenii ale sec. 20, curent pe care H.-G. Gadamer l-a botezat "filosofia dialogului". "În Heidelberg, dar și în multe alte orașe ale Germaniei, noua gândire a opus idealismului neokantian experiența "altuia", experiența lui "Tu", experiența cuvântului care unește în sine pe "Eu" și "Tu". Renașterea lui Kierkegaard, care se datorează îndeosebi lui Jaspers, și-a găsit o expresie mai puternică în Heidelberg, în revista *Kreatur*. Pe gânditori ca Franz Rozenzweig și Martin Buber, Friedrich Hogarten și Ferdinand Ebner,... pe remarcabilul psihiatru Victor Weizseckez îi uea convingerea că singura cale spre adevăr este dialogul"[5, p. 86-87].

Gadamer a văzut în filosofia dialogului (Bahtin din motive lesne de înțeles îi spunea dialogism) un curent neoromantic, adică o reîntoarcere la dialogismul

hermeneuticii romantice pe care îl considera o etapă istorică importantă, dar deja depășită [6, p. 221-245]. Fondatorul hermeneuticii filosofice contemporane n-a observat contribuțiile revelatorii ale acestui curent la constituirea unei noi concepții dialogice, principal diferită de cea a romantismului și postromantismului.

### 1. Contribuția filosofiei dialogului la reinterpretarea raportului clasic obiect-subiect.

Contribuția epistemologică a filosofiei dialogului la afirmarea în sec. 20 a noii paradigme, postclasică (postmodernă) nu poate fi înțeleasă în toată semnificația ei revoluționară decât plecând de la regândirea critică a raportului fundamental obiect-subiect, care are implicații dintre cele mai adânci și concrete în teoria literară, în special în problema mult controversată a autorului, în poetologie și stilistica artistică.

Această regândire critică a mers de la încep. sec. 20 pe două căi care, având un punct de plecare comun, s-au îndepărtat una de alta spre polii opuși: monologismul și dialogismul, în terminologia lui Bahtin. Opoziția lor a devenit manifestă în anii '30, după venirea la putere a fascismului în Germania [7].

Ambele aceste direcții în gândirea filosofică postmodernă erau legate, direct sau indirect, de revoluția paradigmatică în cunoașterea umană din sec. 20 demarată de teoria relativității a lui A. Einstein. Ea nu numai că a pus începutul fizicii postclasice, ci a avut implicații epistemologice profunde și de mare durată în gândirea filosofică și în metodologia tuturor științelor. Teoria relativității, transformând radical reprezentările clasice despre spațiu și timp, despre tabloul lumii (Weltsbild) în general, a dat un imbold puternic și regândirii filosofice a raportului obiect-subiect. De altfel marele savant era pe deplin conștient de aceste implicații ce transgresau frontierele fizicii. Dovadă sunt eseurile și cugetările sale despre problemele filosofice, sociale, morale și culturale ale fizicii teoretice [8]. Direcția monologică l-a avut, în frunte pe Martin Heidegger, considerat până în anii '80, mai ales de existențialiștii și structuraliștii francezi, "cel mai mare filosof al sec. 20" [9].

Marele merit al lui Heidegger la fundamentarea filosofică a paradigmei postclasice constă înainte de toate în deconstrucția profundă a substratului metafizic al raportului clasic obiect-subiect care s-a menținut în filosofia romantică și postromantică, în fenomenologia lui Husserl și în neokantianism. Critica destrucționistă heideggeriană a avut un impact puternic asupra evoluției filosofice europene, îndeosebi a celei din Franța. Existențialiștii francezi, ca și trăiriștii români au ieșit din *Mantaua* lui Heidegger (adică din filosofia sa a Ființei). De asemenea deconstructivismul lui J. Derrida care și-a găsit un sol fertil și în S.U.A. Hermeneutica filosofică a lui Gadamer este, după propria sa declarație, o realizare a "proiectului heideggerian de fenomenologie hermeneutică" [6, p. 305-445]. Iar hermeneutica lui Paul Ricoeur vine, declarat, și ea din ontologia lui Heidegger și din hermeneutica postheideggeriană a lui Gadamer [10, p. 5, 80-93].

Heidegger a dezvăluit cu profunzime caracterul metafizic al categoriei clasice "obiect", conceput ca ceva aflat în afara subiectului (etimonul latin înseamnă "ceva aruncat în față", "pus înainte, în fața ochilor", acest etimon fiind calchiat și în unele

limbi neromanice: “Gegenstand” în germană, “предмет” în rusă). Noțiunea metafizică “obiect”, relevă Heidegger, s-a constituit concomitent cu cea de “subiect”, la fel de metafizică. El vedea originile metafizicii în filosofia lui Socrate, mai precis în acea mutație de la cosmogonie la antropocentrism de care este vinovat, după Heidegger, primul mare filosof al modului clasic de a filosofa. Filosofia arhaică, presocratică, cosmogonică prin excelență, nu cunoștea sciziunea Ființei în obiect și subiect. După, și prin Socrate filosofia a pornit pe calea gândirii metafizicii. Astfel că critica heideggeriană a metafizicii se extinde asupra întregii filosofii postsocratice, inclusiv filosofia contemporană lui [11, p. 183-195] și marea tradiție a umanismului european [12].

“Obiect” și “subiect” sunt categorii corelative: situarea obiectului în afara subiectului duce până la urmă și la situarea subiectului în afara obiectului. Transformarea antropocentrismului în egocentrismul subiectului individual și izolat a atins punctul de vârf în filosofia și estetica romantismului. Heidegger și Gadamer au demonstrat că romantismul, cu tot patosul polemic anticlasicist se află încă în limitele metafizicii filosofice clasice. El n-a făcut decât să mute definitiv centrul de greutate pe subiectul individualizat (Eu). Opoziția Eu-Lumea (aceasta fiind concepută din perspectiva egocentrismului ca non-Eu), formulată răspicat de Fichte, conținea deja în embrion viciul ereditar al metafizicii: scindarea Ființei în subiect și obiect. Or, Ființa, nu obosea Heidegger să repete după *Ființă și timp*, nu poate exista și nici nu poate fi înțeleasă în adevărul ei esențial decât în totalitatea ei originară. Ea nu poate aparține în exclusivitate omului (de aceea credem că sunt mai aproape de conceptul heideggerian Dasein acei care refuză să-l tălmăcească ca ceva specific ființei sau existenței umane), cu atât mai puțin omului modern care a devenit un individ privat, un Eu izolat și opus Lumii, oricât de universal, atotcuprinzător s-ar pretinde. Această pretenție megalomană a Eului romantic de a se pune pe sine într-un raport de paritate, ca un element primordial, cu Lumea lipsită de orice temeii ontologic, deoarece omul nu poate fi, releva just Heidegger, decât ființă-în-lume. De aici una din tezele principale ale filosofiei ființei despre finitudinea omului, preluată de filosofia postmodernă, cu implicații contradictorii în tratarea unor probleme poetologice, în special vizavi de problematica mult discutată a autorului ca subiect creator (vom reveni la această problematică în alt context).

Importanța criticii heideggeriene a metafizicii egologiei romantice nu poate fi subapreciată. Însă nu se poate trece cu vederea nici faptul că însuși M. Heidegger, cât și numeroșii săi urmași de pretutindeni n-au găsit o altă alternativă subiectivismului ei idealist decât renunțarea la însăși categoria clasică “subiect” și în special la egologia romantică, implicit la contribuțiile ei epocale la aprofundarea conștiinței de sine a personalității umane individuale. Așa idei extremiste ca “moartea omului” (Sh. Faucault) și “moartea autorului” (R. Barthes), care s-au născut în albia modului destrucționist de filosofare croit de Heidegger încă în anii '20, au dus gândirea filosofică și poetologică în impasul total al structuralismului formalist. Or, o altă alternativă a existat, ea a fost elaborată concomitent cu filosofia Ființei și chiar ceva mai înainte de către filosofia dialogului. Însă în secolul 20 monologismul, și încă în forma lui extremistă – totalitarismul – a



predominat asupra dialogismului. Abia în anii '80, mai întâi în bahtinologia americană, începe să renască interesul față de tradiția umanistă a dialogismului [14].

Contribuția filosofiei dialogului la reinterpretarea raportului obiect-subiect, fundamental pentru paradigma clasică (sau modernă), constă înainte de toate în afirmarea conceptului de intersubiectualitate. Să nu confundăm acest concept cu conceptul de intersubiectivitate lansat mai înainte de Edmund Husserl. Pentru a evita această confuzie, destul de frecventă, preferăm să folosim referitor la filosofia dialogului termenul intersubiectualitate, ci nu termenul husserlian intersubiectivitate.

În ce constă deosebirea esențială dintre “intersubiectivitatea” lui Husserl și “intersubiectualitate”, termen pe care filosofii dialogului nu l-au folosit (ei vorbeau despre relații interindividuale și interpersonale), dar care exprimă, credem, cel mai concis și adecvat contribuția lor la elaborarea unui concept nou de subiect? După cum s-a observat în literatura filosofică, Husserl, deși a lansat conceptul “intersubiectivitate”, n-a putut soluționa problema raportului gnoseologic dintre Eu și Altul, din cauza că n-a putut depăși egocentrismul idealist al “Eului Absolut”, un concept produs al “reducției fenomenologice” (epoché) operată în tradiția gândirii metafizice [15, p. 32]. “Intersubiectualitatea” are la bază, cum am spus, un concept nou de subiect – conceptul dualității interne a subiectului. De notat, e vorba anume de dualitatea funciară a subiectului, ci nu de dedublarea ca o stare limită, de frontieră a omului, nici de multiplicitatea eului. Ideea multiplicității subiectului o găsim și în existențialismul monologic de tip heideggerian sau francez. De exemplu, Nae Ionescu, maestrul “trăirismului”, o versiune românească a existențialismului heideggerian, insista asupra două puncte divergente ce delimitează tranșant existențialismul de raționalismul clasic, cartezian. În *Cursul de metafizică* el le spunea studenților săi, dintre care mulți vor constitui elita de aur a “tinerii generații”: “... “Cuget, deci exist”, spunea Descartes. Noi spunem mai simplu decât atât: noi existăm pentru că simțim... faptul existenței noastre. Punctul de plecare în problema teoriei cunoașterii nu este un act de cunoaștere, ci unul de trăire.” Al doilea este “faptul original al convingerii că *eu* este multiplu. (...) Deci la primul fapt, convingerea existenței mele, se adaugă al doilea fapt: trăirea sau convingerea multiplicității acestui sentiment al existenței; ...” [16, p. 26-27].

Constatarea multiplicității eului nu este suficientă pentru depășirea eficientă a monologismului. Trăirismul a rămas un tip monologic de gândire, care a evoluat spre apologia totalitarismului fascist ca o “nouă orânduire” mult superioară democrației liberale, parlamentare, ca și Heidegger. De aceea proiectând această problemă pe planul poeziei romanului, vrem să relevăm că multiplicarea naratorilor la persoana I, cu atât mai puțin folosirea tehnicii narative a punctelor de vedere nu duce încă cu de la sine putere la o polifonie dialogică așa cum a definit-o M. Bahtin în studiile sale despre roman și proza românească. Dialogul nu este un procedeu stilistic, el este expresia artistică a unui mod anume de a concepe omul ca subiect dual.

## 1.1 Dualitatea subiectului

Fundamentarea acestui concept nou este în primul rând meritul lui Martin Buber, unul din fondatorii noii antropologii filosofice, și anume a orientării dialogice în ea [17]. În scrierea sa de sinteză *Eu și Tu*, una din “marele mici cărți ale gândirii universale”, ideea dualității omului, a socialității lui interne, o găsim formulată în enunțuri de o concizie aforistică:

“Pentru om lumea este dublă după cum și atitudinea lui este dublă.

Atitudinea omului este dublă în funcție de dualitatea cuvintelor fundamentale pe care este în stare să le rostească.

Un asemenea cuvânt fundamental este perechea verbală Eu-Tu.

Un alt cuvânt fundamental este perechea verbală Eu-Acela [prin Acela s-a tradus pronumele impersonal german *Es*, inexistent în limba română, aici “Acela” nu este sinonim cu “El”. – N. n.]

În felul acesta, și Eu rostit de om este dublu la rândul său.

Căci Eu din cuvântul fundamental Eu-Tu este altul decât cuvântul fundamental Eu-Acela . (...)”

“Nu există nici un Eu în sine, ci numai Eu din cuvântul fundamental Eu-Tu, și Eu din cuvântul fundamental Eu-Acela.

Când omul rostește Eu, el se gândește la unul din cele două. (...) Chiar când zice Tu sau Acela, este prezent Eu din unul dintre cele două cuvinte fundamentale. (...)

Cine rostește un cuvânt fundamental intră în acel cuvânt și sălășluiește acolo.”

“Cuvântul fundamental Eu-Tu poate fi rostit numai cu întreaga ființă.

Cuvântul fundamental Eu-Acela nu poate fi niciodată rostit cu întreaga ființă” [18, p. 30].

Omul se poate realiza cu întreaga-i ființă umană numai într-un raport intersubiectual cu semenul său și cu lumea sa, adică numai în relația dialogică exprimată de cuvântul fundamental Eu-Tu.

“Cine zice Tu n-are nici un lucru ca obiect. Căci unde există lucru există și un alt lucru, fiecare Acela se mărginește cu un alt Acela. Unde însă e rostit Tu, nu există nici un lucru” [18, p. 31]. Cu alte cuvinte, când omul îl tratează pe semenul său ca pe un Acela, ca pe un lucru adică, și Eul lui se transformă într-un Acela, căci în acest raport omul nu-și poate realiza întreaga sa ființă, ci numai o parte din ea, cea care ține de lumea corpurilor și forțelor fizice, când însă omul tratează un lucru ca Tu, ca partener de comunicare dialogică, lucrul încetează de a fi un obiect și devine subiect. Această mutație spre relația intersubiectuală Eu-Tu poate fi lesne urmărită în eseurile epistemologice ale lui A. Einstein, pentru care natura fizică deja nu mai este “natură moartă”, o lume a obiectelor moarte și mute, ci o ființă vie, înzestrată cu o “rațiune universală”, cu care fizicianul trebuie să știe să comunice, s-o interogheze, s-o facă să-și manifeste legile ei ascunse. Și în concepția filosofico-lingvistică a lui Eugen Coșeriu limba este concepută nu ca obiect, nici ca subiect, ci ca un fenomen de intersubiectualitate, de interacțiune verbală dintre doi subiecți [19]. Această nouă înțelegere a obiectului de cercetare ca subiect activ al dialogului cu savantul, pe care A. Einstein a fundamentat-o în fizica sa postclasică, astăzi s-a impus în filosofia științei ca un nou tip, postclasic,

de cunoaștere științifică, pentru care este caracteristică o atitudine față de lucruri ca “obiecte dialogale” [20, p. 28-29].

Prin urmare, filosofia dialogului a contestat de asemenea conceptul romantic de Eu absolut. Prin M. Buber ea a făcut-o chiar mai înainte de M. Heidegger (“Nu există Eu în sine ...”), însă nu a renunțat la categoriile de subiect și obiect, ci a inclus atât subiectul cât și obiectul (adică lucrul-pentru-noi) într-o relație intersubiectuală, prin care se realizează ființa întregă a omului dualitatea Eu-Tu ca entitate existențială fundamentală, indivizibilă în cele două elemente componente.

Ștefan Augustin Doinaș aduce unele lămuriri esențiale cu privire la sensul ontologic și antropologic al conceptului de relație în gândirea filosofică a lui M. Buber: “După primul verset al Evangheliei după Ioan (La început era cuvântul), Martin Buber își formulează axioma de bază a gândirii sale astfel: “La început era relația”. Unui prim adevăr al cosmogenezei îi este alăturat un prim adevăr al antropogenezei. (...)

După Buber, relația este un eveniment ontologic, întrucât spațiul ei este locul de manifestare a Spiritului, dimensiunea superioară a existenței umane. Relația prin excelență este aceea pe care limbajul o exprimă prin perechea verbală Eu-Tu, adică o relație între persoane. Posibilitatea acestei relații stă în postularea unui apriori: orice om posedă, înaintea oricărei experiențe sociale un partener, care este Tu-ul său înăscut: (...) în sensul acesta, cuvântul fundamental Eu-Tu este anterior termenilor săi. (...) Spiritul nu rezidă, însă, în nici unul din cei doi termeni ai relației: el nu se află nici în Eu, nici în Tu, ci între ei. Ceea ce înseamnă că ontologia buberiană a relației interpersonale este, de fapt, o “ontologie a intervalului” (Em. Lévinas): Das Zwischen (literalmente poate fi tradus prin “Între” sau “Intermediu”) este locul geometric al spiritului ca Ființă.

(...) Diferența între cele două tipuri de relații – de o parte Eu-Tu, de alta Eu-Acela – consacră dualitatea esențială în care lumea-natura și societatea – se prezintă omului: într-un caz, ca prezență, ca angajare existențială, ca îmbrățișare, trăită efectiv, a alterității, într-un spirit; în celălalt, ca experiență, cunoaștere și posesiune rațională [18, p. 14-15].

Raportul Eu-Tu, ne atenționează Șt. Augustin Doinaș, nu este o relație oarecare, ci constituie relația prin excelență, adică relația prin care se produce marele eveniment al întâlnirii care marchează, mai mult – făurește destinul fiecărui partener: “Domeniul lui Tu este sfera libertății și a răspunderii, a angajării în faptă, a deciziei și a destinului; domeniul lui Acela este supus cauzalității, fatalității, arbitrariului. Raporturile neesențiale se petrec între indivizi, relația autentică se înfiripă între persoane.” (...) între Eu și Tu se instituie, așadar, în concretul vieții omenești, o relație de participare reciprocă, de adresare și răspuns mutual, care face posibil evenimentul ontologic al întâlnirii (Bahtin va spune: “событие События”).

Antropologia dialogică a lui Buber nu este o știință despre om ca obiect de studiu și de experiență, ea este o filosofie a umanismului care caută să-l ajute pe om să fie om, adică să fie Eu care caută să stabilească și să mențină o relație autentică cu semenul și lumea sa ca un Tu al său. Ea este și o etică a responsabilității a lui Eu față de Tu și, implicit, față de sinele său. De atitudinea,

relația pe care Eu o adoptă față de semen depinde dacă acesta va fi Tu sau va degrada într-un Acela (sau careva) lipsit de personalitate, într-un lucru sau instrument al voinței de posesie, dominație. Dacă Tu decade în Acela (Careva), Eu de asemenea își împruținează ființa, se condamnă pe sine la o trăire a unei “vieți incomplete” (ca să folosim o cunoscută expresie a lui G. Ibrăileanu): “Eu” devine pentru “sine” însuși un lucru sau un obiect al cunoașterii cauzale, mecaniciste. Criticul nostru a făcut o observație foarte pătrunzătoare cu privire la analiza psihologică în creația lui M. Proust: laudând mult profunzimea și subtilitatea marelui maestru al analizei, Ibrăileanu observa totuși că scriitorul francez uneori se aseamănă cu un chirurg ce se operează pe sine însuși, adică își tratează Eul său ca pe un obiect de cunoaștere (Acela).

Depășind conceptul romantic egocentric de Eu Absolut, de “euicitate” (ca să folosim un cuvânt folosit de E. Coșeriu, probabil o calchiere după germanul *Ichlichkeit*) care i-ar fi dată subiectului înainte și indiferent de tipul de relație cu lumea, filosofii dialogului au reținut și dezvoltat pe un nou temei filosofico-antropologic prinosul fundamental al egologiei romantice unicitatea individuală a personalității umane, care a dezvoltat una din ideile majore noi ale umanismului european născut în epoca Renașterii.

Principiul unicității individuale a lui Eu, însă, este indisolubil legat de principiul alterității lui Tu, care reprezintă o cu totul altă unicitate individuală. Relevând importanța principală a alterității lui Tu, care nu trebuie confundată cu alteritatea lui Acela sau a Lumii ca non-Eu, Șt. Augustin Doinaș scria: “Cele două persoane, care stau “față în față” în relația Eu-Tu, răspund fiecare la apelul celeilalte, nu pentru că ar fi înrudite între ele, ci tocmai pentru că fiecare este radical alta față de cealaltă. Bineînțeles, nu e vorba de o cunoaștere a alterității ca atare. Relația buberiană este întâlnire, prezență, adresare reciprocă, dialog.” [18, p. 18].

Dualitatea subiectului (Bahtin îi va spune dialogismul intern) fără această conștientizare a importanței unicității individuale ireductibile a alterității lui Tu ar degrada în identitatea metafizică sau monologică a Eului romantic care, cu toate contradicțiile interne sfâșietoare, rămâne un microcosmos închis în sine, lipsit de simțul granițelor unde începe microcosmosul altui Eu. Însă “graniță” este deja un concept bahtinian, nu buberian. Tu-ul Eului romantic nu era decât un Alter-Ego, adică o proiecție lirică în afară, în altul a propriului Eu. De aceea alteritatea lui Tu este depășită, în egologia romantică, în dialogul dintre Eu (genialitate) și Tu (congenialitate). Cu alte cuvinte alteritatea este doar aparentă. Ea se transformă în cele din urmă într-o identitate de spirite înrudite, de “afinități elective” ca în romanul sentimentalist cu acest titlu al lui Goethe. Nu numai personajele preromanticilor și a romanticilor, ci și a multor scriitori realiști sunt “diferite măști sub care se manifestă Eul autorului” [Maupassant. *Gui de. Romanul // Maupassant Gui de. Opere, Vol. 3. – București: E.P.L.U., 1966*]. Or, “Tu-ul înăscut” al lui Buber nu este o proiecție în afară a lui Eu, ci un partener real al relației-întâlnire-destin, care din spațiul intervalului se introiectează în Eu și determină formarea conștiinței lui de sine și destinul lui, dar totodată rămâne și în afara lui Eu, neatins în alteritatea lui obiectivă.

Aici rezidă deosebirea capitală dintre antropologia filosofică a lui Buber și filosofia Ființei a lui Heidegger, deosebire clar definită de Șt. Augustin Doinaș: “Omul heideggerian este, și el, în permanentă relație, cu ceilalți oameni [printre conceptele principale heideggeriene Sein, Dasein, Sosein ș.a. este și Mitsein (ființare împreună), dar el este cel mai puțin dezvoltat și mai sărac – n.n.], cu lumea; dar acest raport este lipsit de reciprocitate. Pentru Buber însă, prin relația esențială barierele persoanei sunt efectiv rupte și, astfel, ia naștere un fenomen unic: Celălalt este prezent în fața lui Eu, ca un Tu care i se adresează în mod concret, nu ca o creație a imaginației sale, ... cu atât mai puțin ca obiect de cunoaștere; ci ca termen al unei stări de grație, în care o dată cu revărsarea din sine a lui Eu ..., persoana învață misterul complet al lui Tu care-i vine în întâmpinare. Ceea ce la Heidegger era doar solitudine (Fürsorge), pornind din partea unui om spre altul, este aici relație esențială, eveniment al întâlnirii Eu-Tu. Existența, la Heidegger, este monologică; la Buber, ea capătă caracter dialogic” [18, p. 21].

De remarcat că în consens cu concepția antropologică a filosofiei dialogului, dar independent și înainte de constituirea acesteia, romanul a evoluat, cum va demonstra Bahtin, în aceeași direcție în ceea ce privește modul în care autorul concepe și prezintă personajul: nu ca pe obiect al cunoașterii, nici ca pe proiecție lirică, ca mască a Eului autorului, ci în alteritatea individuală ireductibilă a lui Tu, ca un alt fel de a fi al omului ca subiect, adică se trece de la personajul liric, personajul-tip sau personajul-caracter la personajul-personalitate umană autonomă față de arbitrarul autorului. Noul raport dialogic ce se stabilește dintre autor și personaj ca un raport Eu-Tu a dus la schimbarea statutului funcțional atât al personajului cât și cel al autorului. Autorul-demiurg al romanticilor, omniscient și omniprezent în universul artistic creat de el, se coboară benevol la dimensiunea umană, devenind conștient de finitudinea condiției umane ca ființă-în-lume, fără să-și piardă însă identitatea Eului său, fără să devină doar o instanță narativă impersonală, conform unor naratologi formalști. Dimpotrivă, în romanul dialogic cu cât Eul autorului își manifestă mai puternic individualitatea personalității sale umane și artistice, cu atât el devine mai sensibil la granițele dintre identitatea sa și alteritatea Eului personajului, cu atât simte mai imperios necesitatea artistică și stilistică de a da cuvânt personajului, de a țese textura romanului nu numai din cuvinte proprii, ci și din cuvinte străine.

### Referințe bibliografice:

1. *Бахтин М. М. как философ.* – Москва: Наука, 1992
2. Despre interpretarea eronată de către Julia Kristeva a unor noțiuni-cheie ale esteticii lui Bahtin vezi: Махлин В. Л. *Наследие М. М. Бахтина в контексте западного постмодернизма* // op.cit.
3. Paul Magheru. *Cuvânt înainte* // Bahtin M. *Metoda formală în știința literaturii.* – București: Univers, 1992; Antologiile din textele formalștilor ruși *Ce este literatura? Școala formală rusă și Teoria limbajului*, în care au fost incluse și texte de ale lui Bahtin. În valorosul dicționar *Terminologie poetică și retorică* conceptul de intertextualitate lansat de J. Kristeva este prezentat ca o dezvoltare a

concepției dialogice a lui Bahtin despre text, între aceste două concepții existând, pe lângă unele similitudini, unele divergențe esențiale.

4. Vezi de ex. valorosul studiu introductiv al lui Marian Vasile *M. M. Bahtin – estetician și filosof* // Bahtin M. *Probleme de literatură și estetică* – București: Univers, 1982, precum și capitolele despre contribuțiile dialogismului bahtinian din cartea lui Andrei Corbea *Despre teme.* – Iași, 1995.

5. Гадамер Г. Г. *Актуальность прекрасного.* – Москва: Искусство, 1991. Despre acești și alți reprezentanți ai filosofiei dialogului vezi de asemenea: Șt. Augustin Doinaș. *Prefață* // Buber Martin. *Eu și Tu.* – București: Humanitas, 1992. Würtz Bruno. *Problematika omului în filosofia lui K. Jaspers.* – București: Făclia, 1976; Ghișe D., Pudrea G. *Prefață* // Jaspers K. *Texte filosofice.* – București: Ed-ra Politică, 1986; Гайденок П. П. *Человек и история в экзистенциальной философии К. Ясперса* // Ясперс Карл *Смысл и назначение истории.* – Москва: Изд-во политич. лит-ры. 1991; Субботин М. М. *Проблема сущностного проявления человека в современной философской антропологии* // *Человек и его бытие как проблема современной философии.* – Москва: Наука, 1978.

6. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. (Историческая преамбула. 1.Сомнительность романтической герменевтики...). Общ. ред. и вступ. ст. доктора философ. наук Б. Н. Бессонова. – Москва: Прогресс, 1988.

7. Despre premisele filosofice ale pactizării lui Heidegger cu fascismul, vezi: Toma Pavel. *Mirajul lingvistic. Eseu asupra modernizării intelectuale. (Post-Scriptum: Afacerea lui Heidegger).* – București: Humanitas, 1993; Despre o evoluție similară spre un totalitarism fascist a “trăiriștilor” români, adepți ai “antologiei totale” a lui Heidegger, vezi: Ornea Z. *Anii '30: Extrema dreaptă românească.* – București: Eminescu, 1995; Laignel-Lavastine A. *Filosofie și naționalism. Paradoxul Noica.* Trad. din fr. Em. Mascu. – București: Humanitas, 1998.

8. Einstein A. *Cum văd eu lumea.* O antologie. Selecția textelor: M. Flonta, I. Pârnu, D. Stoianovici. Postfață: M. Flonta. *Idealul cunoașterii și idealul umanist la Albert Einstein.* – București: Humanitas, 1992.

9. Ultimul interviu cu M. Heidegger purta acest titlu, vezi: Heidegger M. *Ființă și timp. Addenda. Ultimul interviu.* H. Tietjcu: M. Heidegger – cel mai mare filosof al timpurilor noastre. Trad. și note Dorin Tilinca, M. Arman. Cuv. înainte de Octavian Vuia. – București: Jurnal literar, 1994.

10. Ricoeur Paul. *Eseuri de hermeneutică.* Trad. de V. Tonoiu. – București: Humanitas, 1995.

11. Heidegger M. *Einführung in die Metaphisik* // *Gesammelteausgabe.* Vol.10. – Frankfurt am Mein, 1935. Vezi despre această lucrare: Liiceanu Gabriel. *Despre limită (cap. Heidegger, opera de artă și limita).* – București: Humanitas, 1994. Хайдеггер М. *Что такое метафизика?* // *Новая технократическая волна на Западе.* – Москва: Прогресс, 1986.

12. Heidegger M. *Scrisoare despre umanism către Jean Beaufret* // *Secolul XX,* nr. 6-8-9, 1980.

13. Despre această tendință titanică a Eului romantic de a cuprinde în sine, microcosmosul său, întreg universul, vezi de ex.: Vuia Vasile. *Novalis*. – București: Univers, 1981; Cimpoi Mihai, *Narcis și Hiperion*. – Chișinău: Literatura artistică, 1979 (sau Iași: Junimea, 1994).

14. Despre descoperirea “noului Bahtin al anilor 80” vezi: Махлин В. Л. *Бахтин и Запад (Опыт обзорной ориентации)* // Вопросы философии, 1993, № 1.

15. De ex. J.-T. Lyotard scrie despre eșecul lui Husserl în tratarea problemei: alterității: “Husserl declară că din punct de vedere fenomenologic “celălalt este o *modificare* a eului “meu” (*Meditații carteziene*, p. 97), ceea ce ne dezamăgește așteptările.” Vezi: Lyotard Jean-François. *Fenomenologia*. – București: Humanitas, 1997. Vezi de asemenea surse mai recente: Щкуратов И. Н. К критике учения Гуссерля “о чистом Я” // Вестник Московского ун-та. Серия 7. Философия, 2003, №3; Попов Б. Н. Методологический статус Другого в философии М. М. Бахтина // Вестник Московского ун-та. Серия 7. Философия, 2003, № 4.

16. Ionescu Nae. *Curs de metafizică. Teoria cunoștinței metafizice*. – București: Humanitas, 1991. Este interesant de observat un paralelism între gândirea capului “trăirismului” românesc și a lui Camil Petrescu “scriitorul cu o solidă cultură filosofică” (G. Călinescu), admirator al lui Proust (discipol al lui H. Bergson, filosoful intuiționismului francez) și tot odată adept al fenomenologiei husserliene, filosofie raționalistă. Și Camil Petrescu după primul său roman, scris în tradiția monocentrismului egologic intuiționist-proustian, descoperă și el în *Patul lui Procust*, independent de Nae Ionescu, că eul este multiplu.

17. Субботин М. М. *Проблема сущностного проявления человека в современной философской антропологии* // *Человек и его бытие как проблема современной философии*. – Москва: Наука, 1978.

18. Buber Martin. *Eu și Tu*. Trad. și prefață de Ștefan Aug. Doinaș. – București: Humanitas, 1992.

19. Gavrilov Anatol. *Fondul epistemologic și umanistic al conceptului de “lingvistică integrală”* (al lui E. Coșeriu) // *Metaliteratură*, 2001, vol.2

20. Латур (Latour) Б. *Когда вещи сдают сдачу: возможный вклад STS (Science and Tehnology Studies) в общественные науки* // Вестник Москов. Ун-та. Серия 7. Философия. 2003, №3.

21. Maupassant. Gui de. *Romanul* // Maupassant Gui de. *Opere*, Vol. 3. – București: E.P.L.U., 1966

### **Carolina Dodu-Savca Exagium: paradigma celor 6 accepții de A. Marino**

Eseul este fără îndoială genul cel mai labirintic și de aceea mai puțin înțeles. „Conștiința îl înțelege deseori prin eliminare”, zice Dominique Combe în *Les genres littéraires*, unde menționează „les grands genres”: fiction narrative, poésie, théâtre, essai, în dreptul cărora aliniază: discours philosophique ou théorique, autobiographie, mémoires, journal intime, carnets, correspondances, compte rendu, récit de voyage etc. [ 1, p. 14]. Această prezentare doar răzlețește conceptul de

clasificare omogenă și refractă ideea de „aliaj” al operelor literare proxime. Pe teritoriul eseului găsim orice tip de text care nu a putut să fie clasificat, atribuit registrului ficțiunii, nici al poeziei, nici al teatrului . [ 1, p. 15].

Ne luăm angajamentul să „înțelegem” genul, dar nu prin eliminare, ci făcând apel la studiul lui Adrian Marino asupra eseului, prin evocarea sensurilor etimologice ale noțiunii literare: e s e u. Lansând „căutarea” după subiect, batem la ușa istoricului generic (semnificațiile verbului francez „essaier”) și preistoricului (etimologia acestui verb de la latinescul „exagium”).

„Oricât de liber și de elastic, de „antigen” ar fi, eseul implică un număr de *accepții conturate*, un obiect și o metodă specifice, imposibil de identificat cu alte activități teoretice sau critico-literare,” declară Adrian Marino în *Dicționarul de idei literare*[ 2, p. 604 ], unde trasează pe zece pagini aria conceptului de *eseu*, „nebulos și ambiguu”, „cu o mie și una de fețe”. „Ce n-a devenit în ultima vreme „eseu”?” , formulează criticul literar întrebarea retorică cu fibră de indignare profundă din cauza snobismului și excesului de distincție. Înveninat de abundența *pseudoeseurilor* în cadrul genului, exegetul recurge la o investigare etimologică, pentru a depista *acepțiile conturate* ale noțiunii literare de eseu. După fila mai multor dicționare recurgem la etimologia cuvântului latin „exagium” care numără următoarele semnificații: 1. gândire exactă (*pensée exacte*) 2. încercare (*épreuve*) 3. prin extensiune: examen. Deducem că până la urmă unele definiții sunt combinații ale semnificațiilor etimologice. Prima de acest gen ar fi: „ a pune la încercare - în cazul lui Montaigne - gândirea, a face un examen al conștiinței”. Marino susține că nuanța de *examen precis, exact* e una care predomină în scrierile eseistice, ea „reapare ori de câte ori eseistul modern mărturisește preocupări analitice, critice, de control și verificare, pe teme introspective sau obiective”. [ 2, p. 605 ]

În articolul său un prim înțeles al cuvântului „eseu” este – *examen, probă, probă de examen*, iar prin extensiune: *verificare*. Studiul face trimitere la Montaigne, care folosește vocabula *essay*, citat ca „*essay de mes facultez naturelles* (L. II, Ch. X). Marino menționează ca primă semnificație a cuvântului „exagium” = substantivul „cântărire”, la figurat: „examen precis, exact”. A produce un eseu înseamnă ( = ) a cântări un lucru / o idee printr-o activitate lingvistică. Cuvânt polisemantic, *exagium* poate desemna totodată *încercare – experiență, examen – de conștiință, exercițiu – încercare, competiție sportivă*. Verbul francez „essaier” echivalează cu verbele „mettre à l’épreuve”, „éprouver”, „subir”, „faire l’essai / l’expérience”. Tocmai ideea de experiență e cea cu titlu de rezonanță în textura eseului, ea urmează acceția de *examen, proba de examen, probă de încercare*. În această ordine de „încercări și tentative,” merită să subliniem contribuția studiului unic întreprins de Adrian Marino pentru a pune pe roate *clasificarea și demistificarea sistematică*, mai cu seamă în „sfera supraordonării”, adică în proiectul său de a nuanța aria unui gen *antigen*, unde punctul de plecare e definirea noțiunii literare cu discurs și *non-literar*, sistematizarea unui gen profund *nesistematic*, clasificarea genului *incompatibil clasificării*. S-ar părea că Jules Bertaut [ 3, p. 112 ] a găsit soluția unei definiții “literary work that defies classification and that cannot be called anything else”.



Masca definiției „salvatoare” cade la briza primului reproș academic, iar ambiguitatea sa nu face decât să tulbure apele, deși în a doua parte a enunțului depistăm un element verificabil : *that cannot be called anything else*, care constituie o articulare similară criteriului evocat de Dominique Combe – al *eliminării* (mecanismul de funcționare: opera eliminată din câmpul „des grands genres”- ficțiune, teatru, poezie - este considerată eseu), doar că la adăpostul acestei definiții nu rezistăm criticelor aprige ale teoreticienilor.

Revenind, ca întotdeauna, la Montaigne, tâlcuim vocabula „eseu” în a doua sa accepție - de *experiență*, „în sensul pedagogic, dar întrucâtva și modern al cuvântului.”[ 2, p. 605 ] În spiritul umanismului renescentist, opera lui Montaigne „pune la încercare experiențele vieții sale”, capitolul al treisprezecelea, din a treia carte, are ca titlu *Les Essais de ma vie*, tradus ca *Experiențele vieții mele*. Acest înțeles se manifestă „atât pe latura de „încercare”, de „punere la încercare” („s’*éprouver*”, „s’*exercer*”), cât și de „câștigare de experiență” („*enquierir*”, „*apprentissage*”). [ 2, p. 605 ]

Pe lângă aceste două semnificații importante, Marino enumără încă patru articole care completează *lista celor șase accepții* : fiecare intrare contribuie cu o relevare etimologică. A treia accepție, mai puțin răspândită, dar la fel de „însemnată, ieri și azi”[ 2, p.605 ] , este cea de „**degustare**” (păstrată după înțelesul original doar în forma verbului italian *saggio, assaggiare* = a gusta), noțiune ce invocă nuanța epicuree. [ 2, p. 605 ] Al patrulea sens, de inspirație montaigniană, ca și primele două, pune accentul pe *încercare*. Nu am putea fi originali la acest moment, doar exacti, și aceasta ar însemna să repetăm după Marino „eseistul *încearcă* să scrie, să trateze un subiect. Nu știe însă dacă va izbuti.”[ 2, p. 605 ] Noțiunea de încercare în lanțul sinonimic *tentativă, exercițiu*, relevă ideea de „*exercițiu de reflecție literară*” propusă de Annie Perron. [ 4, p.193 ] Penultima intrare reia prima semnificație: de *examen*, însă pe o notă gravă de obiectivitate și sistematicitate furnizate de *sensul predominant științific* [ 2, p. 606] la care este raportat. Exemplele eseurilor cu alură științifică (ale lui Locke, Leibniz, Hume, Voltaire) vin să pledeze pentru o indispensabilă „deplasare semantică”[ 2, p. 606 ] în cadrul genului, din necesitatea de a face față timpului. În secolul al XVII-lea filosofia, istoria, dar și științele exacte produc numeroase *tratate – eseuri*, de aici și necesitatea de a consacra, în *Enciclopedia* lui D’Alembert și Diderot, 10 pagini compacte eseului științific și doar 11 rânduri celui literar [ 2, p. 606]. Bănuim indignarea lui Marino relativă faptelor reale, realității; el regretă faptul că eseul literar nu a fost mai solicitat, și, respectiv presupunem că nu incriminează autorilor enciclopediei ocultarea realității. „Unul „tratează sau atinge în treacăt ( *effleure*) diferite subiecte”, sau „un subiect particular”, celălalt este „examenul unui mineral...” .[2, p.606 ] Câteva rânduri despre scientismul modern anticipă concluzia: „este vorba, totuși, de o deviere și chiar o alterare a înțelesului original, sub presiunea activităților moderne de cercetare”. Deși spiritul „examenului, încercării” este păstrat în textura eseului, „presiunea” *tratadelor–eseuri* modifică orientarea inițială. Ultima accepție este suma combinațiilor relativ recente dintre sensurile originare, „ajustate” la activitățile de cercetare modernă. Astfel obținem cea mai nouă semnificație

derivată a latinescului *exagium*: **experiment**. Marino își fondează explicațiile pe sensul primar de „cântărire”: „eseistul examinează obiectul (ideea) din diferite unghiuri, îl analizează multilateral, îl „cântărește”, „îl pipăie”. [ 2, p. 607]

Reperetele pe care le construiește în jurul fiecărei *intrări de articol* sunt uluitoare de ingenioase, adecvate cadrului și ilustrative pentru clasificarea în sistemul de „genuri cu statut” precum și pentru explicitarea generică internă. Din primul sens teoreticianul deduce didactic *preocupările de control și verificare* ale eseistului; la al doilea sens transpune experiența în *trăire a unei aventuri spirituale*, fiind vorba de o experiență interioară sau intelectuală; a treia intrare e singulară în maniera de a fi formulat ideea mult vehiculată de „subiect ce nu este epuizat”, prin „eseistul doar gustă, îl „încearcă”. Ideea emfatică de „subiect ce nu este consumat în totalitate” e delicat afișată în îmbinarea „*aperitivul*” *spiritului*, ținta enunțării fiind : un alt sinonim al eseului. Sensul al patrulea, central în acest „travaliu” etimologic, rămâne cel de *încercare*, adică tentativa de a elucida un subiect - un drept irevocabil al eseistului - ca o „tentativă de descoperire a adevărului”, tălmăcește Marino. Ultimele două înțelesuri sunt mai mult indicative, deoarece expun latura sferei de investigare și conțin ideea de *exagium* doar elementar. Sensul al cincilea, *predominant științific*, este o verigă a procesului de derivare semantică: *tentativă – experiență - investigație științifică* . Deși „deservește” nominativ tratatele științifice, fidelitatea eseului față de înțelesul originar este exemplară. Marino glosează: „ideea de bază, autentic eseistică, rămâne mereu relativistă.” [ 2, p.606 ] Cel din urmă sens – de *experiment* - denotă arta experimentală, implicit eseul ca *gen experimental*, cu aceleași reticențe de relativism întruchipat prin două momente cruciale:

1. libertatea de creație: „eseistul alege și combină liber ideile” [ 2, p. 607 ] și
2. exprimat prin subiectivism în tratarea lor.

Paradigma etimologică a vocabulei latine *exagium* deschide perspectivele:

1. *înțelegerii* generice care va reduce riscul unei perceperii mutilate la nivelul compozițional-structural și funcțional;
2. *descoperirii* substanței eseistice autentice, prin urmare a unei „expatrieri” binemeritate a operelor „impostoare” și o dărâmare a imaginii de „genre fourre-tout”.

#### **Referințe bibliografice:**

1. *Les genres littéraires*. Dominique Combe. P: Hachette supérieur, 1992.
2. Adrian Marino, *Dicționarul de idei literare* ,Editura Eminescu, 1973 p.
3. Jules Bertaut, *Dictionary of French Literature*. Ed. by Sidney Braun. Paterson (New-Jersey): Littlefield, Adams, 1961.
4. *Le Dictionnaire du Littéraire*. P. Aron, D.Saint-Jacques, A. Viala. PUF, 2002 p.

### **Liliana Porubin Structura discursului narativ la Leon Donici**

Narațiunea cunoaște modalități infinite, fiecare text narativ implică o alegere originală și bogată. Opera literară combină mai multe tipuri narative diferite sub formă specifică și semnificativă. „Să povestim totul este imposibil”, afirmă Maupassant, întrucât producția literară implică o selecție semnificativă a materialului, impusă de tematica aleasă: „Iată de ce artistul, o dată ce și-a ales tema, nu va lua din această viață încărcată de întâmplări decât amănunte caracteristice folosite subiectului său, și va respinge tot restul, tot ce este pe lângă” [1, p. 708].

Prezentarea povestirii depinde în esență de folosirea specifică a tipului narativ, menit să producă anumite efecte asupra lecturii. În studiul dat ne propunem să prezentăm și să analizăm modul de funcționare narativ în prozele scurte ale lui Leon Donici, precum și mijloacele și procedeele lor frecvente. Analiza propriu-zisă necesită precizări teoretice pentru a degaja studiul de față de paranteze. Ca punct de referință ne-a servit lucrarea lui Jaap Lintvelt *Punctul de vedere. O încercare de tipologie narativă* [2, 1994]. Autorul lucrării face un studiu succint, dar esențial, al celor două tipuri narative – tipul homodiegetic și cel heterodiegetic. Fiecare din ele se divizează, la rândul lor, în subtipuri: tipul homodiegetic este de două subtipuri – actorial și auctorial, cel heterodiegetic este de trei subtipuri – actorial, auctorial și neutru. În narațiunea homodiegetică funcția de narator și de actor este realizată de aceeași persoană. El poate fi atât protagonist, cât și martor al acțiunii. Folosirea specifică a tehnicilor narative exercită efecte ale lecturii interpretative. Tipul narativ auctorial în narațiunea homodiegetică se caracterizează prin povestire ulterioară, dar și prin facultatea de omnisciență. Naratorul auctorial e capabil, în virtutea posibilităților sale de omnisciență și omniprezență, de anticipări sigure de momente evenimentiale. În tipul narativ homodiegetic actorial, naratorul adoptă pe unul din actori drept centru de orientare temporal. El este deci obligat să respecte experiența temporală a acestui actor, care trăiește în prezent și își poate rememora trecutul. Naratorul va putea prin urmare să întrerupă ordinea cronologică lineară a evenimentelor pentru a evoca într-o întoarcere înapoi episoade trecute, așa cum revin ele în memoria actorului-perceptor. Tipul homodiegetic auctorial se deosebește de tipul homodiegetic actorial prin funcția personajului-narator, precum și prin temporalitatea narațiunii. Personajul-narator în narațiunea auctorială își trece în revistă viața din trecut, iar personajul-narator în narațiunea actorială acționează în prezent. Tipul narativ neutru lipsit de centru de orientare individualizat care să împlinească funcția de interpretare este redus la înregistrarea impersonală a lumii exterioare vizibile și audibile – focalizarea unei camere (de obicei, este un procedeu al dialogurilor). Camera nu permite decât o prezentare externă a acțiunii, astfel viața interioară a eroilor e nevoită să fie dedusă indirect, pe calea mimicii și a gesturilor. Încercând să înlocuiască insuficiența limbajului ca mijloc de comunicare personajele se silesc să stabilească un contact prin gesturi. Tipul narativ neutru interzice percepția internă a actorilor. Camera nu are acces la viața lor interioară. Cititorul are aici un rol activ de interpretare.

După Rousset, „Lectura fecundă ar trebui să fie o lectură globală, sensibilă la identități și la corespondențe, la similitudini și la contraste, la reluări și la variații, ca și la acele noduri și încrucișări unde textura se adună sau se desface”[3, p. 109].

Nici o povestire nu aplică integral, de la un capăt la altul, un singur tip narativ. Se întâmplă ca aceste două tipuri să alterneze în cadrul unei narațiuni de dimensiuni reduse. Nu fac excepție nici cazurile când tipurile alternează chiar în cadrul unei singure fraze. Această realizare e posibilă datorită opoziției dintre adverbele de timp **atunci – acum**: „Mi-l reamintesc așa de bine, ca și cum, între *atunci și acum* (subl. – L. P.), nu ar fi trecut douăzeci și cinci de ani, ba poate chiar și mai mult”(Părintele Maurichie).

În actul lecturii, frazele inițiale ale unei povestiri constituie pragul între lumea reală din afara textului și universul ficțional al textului literar. Pentru a înlesni această tranziție imaginară, povestirea face deseori apel la o retorică a deschiderii caracterizată printr-un anumit număr de topoi (locuri comune, proceduri codificate de punere în scenă) a căror funcție este de a răspunde la întrebările fundamentale ale povestirii: Cine? Unde? Când?: „Grigorie Buznea era păzitor în teatrul orășenesc(...). Acum era noaptea ajunului de Crăciun”(O noapte în teatru); „Unul din cei doisprezece, cu numele Cleopa, s-a desteptat înainte de răsăritul soarelui, s-a desteptat într-un han murdar unde găsi adăpost – singur nu știa cum – în ziua răstignirii Învățătorului”(Pe drum spre Emaus); „Ea veni la mine într-o zi scânteietoare de primăvară, când orașul era cufundat în valurile aurite ale soarelui și în odaia mea de lucru, pe parchet, luceau pătrate înguste de lumină, aruncate de ramele ferestrelor. Am cunoscut-o după sunetul soneriei, scurt și energic.”(Când luminează soarele).

În nuvela fantastică *O noapte în teatru* chiar din prima frază naratorul dezvăluie identitatea și funcția protagonistului. Numele personajului Grigorie Buznea ne spune că e un om modest, sincer, dar sugerează, în același timp, naivitate și credulitate, trăsături de caracter ilustrate de-a lungul întregii povestiri. Meseria de paznic permite desfășurarea istoriei în incinta teatrului orășenesc. Cât privește valoarea simbolică a spațiului, se cuvine să remarcăm că sala teatrului e un loc închis, protector. Chiar de la început, se stabilește tipul narativ, cel heterodiegetic auctorial. Naratorul nu numai este omniprezent, dar cunoaște și gândurile personajului: „Oare ce face acum Ion? Sigur că stă în cârciumă, bea, ascultând cei doi lăutari, unul din dânșii e șchiop și cântând face din ochi și plânge de bucurie, de plăcere și de jale. Așa e întotdeauna Ion când bea”. Tipul auctorial alternează cu cel actorial în cazul monologului interior al lui Grigorie: „Ai dracului sunt boierii ăștia!” se gândea Grigorie, privind la golul închis al teatrului. „Se adun aici în fiecare seară. Ei urcă sus și stau acolo ca niște ploșnițe și nu cad jos. Și țip și bat din palme ca nebunii. Curat ca nebunii! Și încă plătesc pentru asta bani! La noi în sat e mai bine. Poți țipa și a bate din palme cât vrei, chiar și noaptea, și fără nici o plată”. În monologul interior naratorul dispăre cu totul în spatele torentului de cuvinte al unui actor, care funcționează astfel pentru cititor ca centru de orientare. Monologul interior e o trăsătură distinctivă a tipului narativ actorial.

Înainte de a merge la serviciu, Buznea trecu pe la cârciumă, unde „visa și bea”. Grigorie nu auzea și nu vedea nimic. El visa la satul său și la Mariana, „cu ochi

scânteietori ca niște diamante”. Ieșind afară, Grigorie este martorul unui spectacol astral neobișnuit: „Acolo, sus-sus, scliffeau stelele și lui Grigorie i se părea că dânsule dansează, iar luna făcea o strâmbătură și dă din ochi tocmai ca lăutarul din sat când cântă din vioară”.

Grigorie Buznea, fiind obosit și plictisit, se așază în fotoliu moale. Peste câteva clipe în scenă au început să iasă personajele din piesele lui Shakespeare și Maeterlinck. Granițele dintre real și imaginar sunt atât de șterse și pătrunderea în zona fantastică este atât de neclară, încât avem deplina certitudine că ne aflăm în zona realului. Pătrunderea în universul ireal se realizează prin vis. Acesta constituie metoda universală de „adormire” a rațiunii, oniricul sub toate formele constituie un domeniu de predilecție al fantasticului. Efectul imediat al oricărui text fantastic este confuzia, senzația de obscur și mister. La început nu înțelegem ce se întâmplă. Se produc o serie de fapte fără a se vedea cauza. Anormalul și inexplicabilul suspendă logica, sensul curent ori previzibil al lucrurilor. De unde senzația de supranatural, o stare de indecizie, incertitudine. Din perspectiva logică, fantasticul se sustrage oricărui control rațional, oricărei ordini previzibile. Fapt care-i conferă un caracter haotic, inconstant, arbitrar. Ieșirea din universul fantastic se realizează brusc, tranșant: „Grigorie căzu jos și ... s-a deșteptat”. Efectul trezirii este susținut de sunete insistente: „S-auzea neîncetat sunetul clopoțelului electric”.

În dialogurile nuvelei are loc încă o alternare de tipuri, o combinație de trei tipuri narrative – auctorial, actorial și neutru:

„În fața lui stătea îngenuncheată o necunoscută domnișoară frumoasă, cu mâinile întinse și vorbea cu o voce dulce, calmă și duioasă:

- O, maică prea curată, fie-ți milă de mine... Mă paște păcatul, și teamă mi-e că voi păcătui...

Pe Grigorie îl apucă teama. „De unde asta? Cum a intrat?... Doamne, Dumnezeu, am adormit puțin și tâlharii au pătruns în teatru”

- Cine ești? Strigă Grigorie cu vocea stinsă, de-abia și-o auzi el.

Domnișoara îmbrăcată în hainele albe și lungi continuă:

- El o să vină la noapte și o să mă găsească singură...

„Ei! Ei! Va să zică încă mai sunt pe aici și se ascund în teatru...” – îi trecea ca furtuna prin minte lui Grigorie”.

Observăm că atât tematic, cât și sub raportul modalității proza lui Donici se situează în același timp pe două axe paralele, una având la origine formele povestirii orale, cealaltă împrumutându-le pe cele ale prozei moderne din secolul trecut. Dinamismul care imită formula narativă a unei povești este tocmai moștenirea poveștii orale: „Grigorie se pusă pe fugă. Dracul după el. Grigorie în coridor, dracul după el. Grigorie sus pe scări, dracul după el. Grigorie jos, dracul după el”. Uneori, fraza la Donici împrumută structura celei a basmului: „Și s-a îmbrăcat luminos și sărbătorește”, „Și a poruncit regele să i se aducă armăsarul babilonian, și a fost adus calul în fața cortului, acoperit cu o șea aurită”, „Și armăsarul înfierbântat îl ducea ca un vultur și în întunericul nopții scânteiau ochii regelui, ca ochii de vultur”, „Și a apucat regele cu brațul său puternic sulita și a scos-o din pământ, unde era înfiptă”(Saul); „Și, iată, s-a deschis deodată ușa colibei și a intrat unul din arhangheli cu aripi de aur și cu sabie de argint ca să-l poftască

șă masa mare a Domnului. Și l-a luat de mână și l-a dus pe scara cea mare și largă de aur care ajungea pînă la tronul cu diamante, pe care ședea Dumnezeu în veșmintele sale presărate cu stele și cu luni”(Proorocul Moș Gavril);„Și deodată îl cuprinse o ușurare dulce și, pentru întâia oară după atâția ani, se ridică de pe suflet o greutate rece, mormântală, care îl turtise ca o piatră înghețată”(Prea Sfântă Născătoare).

Perspectiva narativă nu se limitează, la Donici, numai la percepția vizuală, ci implică deopotrivă percepția *auditivă* („Noi, amîndoi, ca niște singurateci, ni se părea că numai pentru noi seara și-a îmbrăcat porfira sa solemnă, porfira țesută cu aur: și că numai noi ascultam tăcerea candelor vechi, rătăcind îndelungul grilajului de tuci și de nuanțe”, „Suspina adânc și după o tăcere, care mi se păru grea și lungă, auzii din nou, lângă ureche, glasul ei argintiu și duios”(Cartea Vieței ); „Se aud vocile cunoscute, răsete, pașii ușori pe zăpadă ai Marianeii”(O noapte în teatru); „Deodată un țipăt de femeie, deznădăjduit, pătrunzător și neașteptat, răsună în apropiere și se opri brusc”(Requiem); „Se auzea râsul ei răsunător, argintiu”(Poet și Femeie); „De afară se auzea zgomotul grăbit, demi-surd al trăsurilor, automobilelor și diferite sunete singuratece ale clopotelor bisericești, „Bim-bim-bim”, suna de departe. Și dincolo răspundea: „Bam-bam-bam”. Din altă parte venea glasul unui clopot mai solid: „Bom-bom-bom-bom”. Și din depărtare, ca învățătorul între elevi, vorbea clopotul cel mare al catedralei: „Bumm-bumm-bumm...”; acesta domnea asupra tuturor sunetelor orașului”(Pe drum spre Emaus); *tactilă* („Eu am adunat cenușa amintirilor mele în urna curată și rece și am aruncat-o în fundul inimei mele... pentru totdeauna!...”, „Stăteam împreună jos, pe covorul moale, în fața gurei căscate a căminului înflăcărat, și priveam în foc”(Cartea Vieței); „Grigorie se așază într-un fotoliu moale care se găsea pe scenă”(O noapte în teatru); „Numai aci în grădină îl cuprinde pe cel care intră o liniște adâncă ce-l mângâie cu aripile sale ușoare”(Toamna); „I se părea lui că acele zile sunt numai o singură zi, fierbinte, uscată ca un pustiu”(Pe drum spre Emaus); „Prin cărăruia caldă de soare, drumeții au urcat dealul Eleonului”(Pe drum spre Emaus); *gustativă*:„Pe masă, între cupele vopsite de Tir, pline cu trandafiri de Ierihon, cei cu vieață mai scurtă ca a fluturilor, se aflau ulcioare cu vin și băuturi dulci din fructul mirositor al curmalelor și din laptele amărui al migdalelor”(Saul) și *olfactivă* („Ușor și aromitor mirosea a tămâie”, „Mirosul tămâiei – aici mai pătrunzător decât în sufragerie – se amesteca cu parfumul gingaș și fin al trandafirilor care mureau”(Requiem);„Prin ulițele strîmte și înguste, unde mirosea umezeala și se ridicau de pe pământ mirosuri puturoase, Cleopa, fără să observe, dădu într-o stradă largă și liniștită, pe movila lui david”(Pe drum spre Emaus); „Mirosea a șincă, mirosea așa de dulce, de dulce...”, „Ea miroase a parfum fin și escump”, „Un automobil trecu repede cu zgomot, răspândind în aer miros de benzină”(Marele Archimedes). Mirosul joacă adesea un rol semnificativ în proza lui Donici.

Donici realizează, în același timp, și un amestec reușit de percepții în cadrul unei singure fraze:„Lângă el, în umbra întunecoasă și aromată a copacilor, treceau pereche după pereche și Poetul auzea cuvintele pline de dragoste și de patimă”, „Gemetele au ajuns pînă la mansardă cu ușă înaltă unde doarme un copil bolnav,

care se deșteaptă speriat și tremură. Iar tânăra mamă, care stătea alături de leagăn, îl liniștea și începea a cânta un cântec duios de leagăn pe care îl asculta și luna blândă argintie și îl asculta noaptea fermecată plină de aromă...”(*Poet și Femeie*); „Luminoasă și solemnă era serbarea regelui. Pâlpâitor și focos ardeau sfeșnicele, pluteau norii aromați ai ierburilor scumpe; se mișcau grațios sub geamățul kinourilor, sub sunetele acelea ascuțite și sonore, se mișcau frumoasele heteence oacheșe”(Saul) ș. a.

Acumularea de verbe de acțiune sugerează dinamism: „Scârțâiau roatele căruțelor. Din când în când, ici și colo izbucnea vuietul tare și greu al măgarilor. Negustorii, căscând lung și îndelungat după somn, deschideau prăvăliile lor, trâncănind cu fierul zăvoarelor. Undeva a trecut repede călare un centurion ca de aramă cu mantaua scurtă ce fâlfâia după spatele lui ca un steag, a trecut repede, ridicând în urmă o perdea cenușie, transparentă de pulbere, și încă multă vreme se auzi în depărtare tropotul calului său, tropotul greu și măsurat”(Pe drum spre Emaus); altelei verbe onomatopice creează mișcarea cu o forță dublă: „Acolo fierbe orașul în zgomotul și tropotul străzilor. Acolo clocotesc vorbe însuflețite, repezi

Donici realizează o modalitate sigură de control al lecturii, de captare a atenției, de ușurare a urmării evenimentelor. Prin utilizarea interjecției *iată*, foarte frecventă în prozele scurte ale lui Donici, naratorul face apel la atenția cititorului prezent la lectură cu toate organele senzoriale: „Acolo, în flăcările fâlfâietoare, pe neașteptate se ridicaseră palate fantastice de foc, ca zidite de un arhitect nevăzut și fantastic; „Iată, acolo, într-o lojă stă o doamnă frumoasă”(Melpomena); „Iată trei ani fără să aibă ceva: nici familie, nici casă, nici rude, nici prieteni, nimic”, „Iată, spre aceste trepte latgi de marmoră a fost dus dinîi Învățătorul”(Pe drum spre Emaus); „Iată un aforism datorit Tâmpitului Universal”(Amorul); „Și, iată, s-a deschis deodată ușa colibeii și a intrat unul din arhangheli cu aripi de aur și cu sabie de argint ca să-l poftască la masa mare a Domnului”(Proorocul moș Gavril); „Iată și mahalaua”, „Iată, acolo, pesemne meseriași mici, aici maide-aproape, în vecinătate, trebuie să fie niște hoți”(Legendă).

Descrierile de natură sunt abia schițate, dar elegante, lirice chiar, rafinate în stil oriental, esențiale, în același timp: „Cleopa se spală la față lângă fântână și apoi își făcu rugăciunea cu fața spre răsărit, acolo unde acum se vărsa sideful dimineții, sideful fraged, scump și fin”, „Scutul însângerat al soarelui se ridica încet, încet asupra poartei de Damasc și lumina însângerată a cufundat și marmora albă strălucită a palatelor și verdeța fragedă a arborilor, pe foile cărora începu să sclipească ca niște scânteii roua de noapte”, „În fund, jos la picioarele lor, s-au întins cu miile de palate, case, căsuțe cu grădini verzi, cu turnuri și pereți s-a întins Ierusalimul, vesel, măreț, bucuros în razele soarelui de primăvară. Ardea ca focul acoperișul de aur al templului lui Solomon și din curtea templului se ridica ușor fumul sacrificiilor. Iar mai departe, via largă spre Damasc se întindea dreaptă ca o sabie romană”(Pe drum spre Emaus).

Cu multă iscusință Donici descrie piața orientală, trasată în câteva linii esențiale. În fața cititorului se perindă multitudini de culori, arome, gusturi și mărfuri exotice: „Aici dădu peste o zi zgomotoasă ca de Ierusalim. Negustorii

strigau în toate limbile calitățile deosebite ale mărfurilor lor, ici se înălțau teancuri de ulcele de la Vetil, multicolore și bătătoare la ochi, ce străluceau sub razele soarelui, aici se vindeau postavuri de lână, mătăsuri de Damasc, dincolo – smochine uscate, lucruri de Sidon, pergamente vechi, hamuri numidiene, cutiuțele și lăzile de lemn șlefuit, făcute din sicomor ce crește numai în Galileia de jos, brățare și cercei în forma lunei și a stelelor, aduse de la Ofir, chinno-uri, talismane misterioase și ierburi uscate tămăduitoare, pietre scumpe cu niște semne enigmatice ce ajutau în zilele de nevoie și de dor și în nopțile de insomnie”, „Negustorii cu vocile răgușite își strigau mărfurile, plesnind biciurile mânăitorilor de catări, sau tamburina, se certau copiii de stradă, țipa o cățea călcată pe coadă...”(*Pe drum spre Emaus*).

Natura nu corespunde stării sufletești a eroului, ea este independentă de el. În nuvela *Requiem* tatăl își pierde copilul rebel. Atmosfera este profund tragică, cu accentuate note de dramatism, însă tabloul naturii nu răspunde tristeții tatălui, ci are dispoziția ei proprie: „Mergea pe aleea luminată de soare, mărginită de tufe bogate de trandafiri albi, pali și roz, și un vântișor vesel și ușurel se juca în părul lui cărunț, moale și uscat, când saltându-l, când aruncându-l dintr-o parte în alta”(*Requiem*).

Luna și stelele devin proiecții virtuale ale dispoziției personajului, percepția lor fiind alterată de funcționarea senzorială deviată a receptorului: „Acolo, sus-sus, sclipeau stelele și lui Grigorie i se părea că dânsule dansează, iar luna făcea o strâmbătură și dă din ochi tocmai ca lăutarul din sat când cântă din vioară”(*O noapte în teatru*). Alteori, tabloul e unul feeric: „S-au șters culorile roșii și noaptea a înviat, cu mantaua sa albastră, brodată cu stele argintii, tot universul. S-a ridicat luna liniștit și clar pe pământ”(*Poet și Femeie*).

Descrierile de interior sunt laconice, trase cu penița, privite în esențial: „Micul cabinet al nurorii sale: o etajeră cu cărți deasupra unei mese de scris. Cabinetul fiului – cu un splendid pian. Pe trupul lui lungăreț și negru-strălucitor, în ace orbitoare se răsfrângea soarele. Pe masă – un teanc de hârtie, pline de note. Într-un colț – violoncelul. Scaune de stejar, cu înalte spătare înguste”(*Requiem*). Prin schițarea interiorului Donici realizează o tentativă de introducere a tehnicii dramatice de prezentare a interiorului în proză. E o prezentare de decor, ca și cum ar face naratorul unei bucăți dramatice înaintea acțiunii propriu-zise. Alteori, descrierile devin mai detaliate: „Bătrânul trecu prin toate cele patru odăi, ticsite cu mobilă scumpă, masivă, cu părății împetrițați cu panglici de felurite culori, imprimate cu aur și șterse de timp și se soare, care împodobeau odinioară cununile de lauri ce i se aduceau, cu tablouri, gravuri și portrete cu autografe, între care – ale multor persoane celebre, legate cu el prin prietenie. Până și aerul din aceste odăi era hrănit de melodiile ce au răsunat în ele altădată”(*Requiem*).

Descrierile de vestimentație sunt realizate în detaliu, insistând nu atât asupra articolelor vestimentare propriu-zise, cât a metalelor prețioase din care sunt confecționate variate accesorii care completează vestimentația: „Regele era îmbrăcat în odăjdii închise deasupra armurei, pe care nu o mai dezbracă de mult, nici ziua, nici noaptea. Pe pieptul lui puternic, atârnat de un lanț subțire de aur de Ofir, sclipea un rubin uriaș; piatra neamului Benjamin, și podoaba aceasta, în



lumina pâlpâietoare a sfeșnicilor, părea o mare picătură de sânge. Brațele regelui erau împodobite cu brățări, iar stema regească pe fruntea lui scânteia cu stelele sclipitoare ale izumrușilor. Brâul de aur era împresurat cu topaze și agate, însă mai orbitor decât pietrele scumpe și decât ascușul oțelului ardeau ochii regelui, și era neînțeleasă și spăimântătoare privirea lui”(Saul). Scena inundă în sclipirea pietrelor prețioase, orbindu-ne și impunând impresia de grandios și splendoare. Asistăm la un spectacol al lucirii multicolore și al bogăției incomparabile: „Și s-a îmbrăcat luminos și sărbătorește. Cu o rețea subțire își acoperi valurile negre ale părului greu; își puse pe frunte stema regească, împodobită cu perle negre și trandafirii. În ghirdan s-a ivit pe pieptul lui puternic. Un ghiordan de opale, și sclipi, atârnat de un lanț de aur, de Ofir, rubinul lui nestemat, piatra neamului Beniamin. La brațe scânteiară pietrele fără preț, înfipte în brățare și în zalele îmbrăcate deasupra odăjdei de mătășă răsucită, care sclipea cu cuvinte cusute în aur: „Doamne, întru puterea ta se va veseli regele”. Mijlocul regelui era înconjurat cu un brâu greu ce sclipea cu scânteieri de rubine și smaralde, ca și cum regele s-ar fi încins cu stele. Barba neagră fu presărată cu praf de aur asirian și sabia grea, lucrată odinioară în Sydon, apărui la șildul lui stâng, cu mânerul bătut în diamante ca în snopi de soare”(Saul). Culori tari, violente, abundență descriptivă, aglomerație de obiecte, atmosferă exotică, puțină preocupare pentru adevărul istoric și o tendință permanentă pentru grandios: aceasta e maniera narativă în *Saul*.

Portretul este clar, concis, cu determinative poetice. Bunăoară, regele din nuvela *Saul* este caracterizat în felul următor: „Puternic, uriaș, mai înalt și mai frumos decât toți fiii Izraelului, stătea întins pe pielile de leopard, cu ochii înflăcărați, pironiți în depărtări nevăzute. Lângă rege zăcea sabia lui care gustase mult din sângele dușmanilor. Căci nu se despărțea regele de sabia lui și de sulită, nici în zilele de sărbătoare, nici în zilele de muncă, nici în nopțile îndelungate; nu se mai despărțea regele de armele lui de când l-a părăsit Dumnezeu și duhul negru a umbrit inima lui cu aripi întunecate”(Saul). Adjectivele, epitetele multiple năpădesc limbajul prozatorului ca o vegetație luxuriantă.

Repetiția este un procedeu frecvent utilizat în proza lui Donici: „Acolo fierbe orașul în zgomotul și tropotul străzilor. Acolo clocotesc vorbe însuflețite, repezi, fugare. Acolo, mișcările sunt prea vii și chiar triviale. Acolo, omul smulge de la altul o bucată din binele vieții fără ca puțin să-i pese de demnitatea manierelor”, „Numai aci în grădină e cu totul astfel. Numai ai în grădină îl cuprinde pe cel care intră o liniște adâncă ce-l mângâie cu aripile sale ușoare. Numai aici auzi bătaia vieții – aici auzi parcă și pașii gândurilor vagi, pline de demnitate și seriozitate neclintită”. Opoziția e formulată prin repetarea insistentă a cuvintelor cu încărcătură semantică care formează opoziția *acolo* –  *aici*. De altfel, procedeu romantic al antitezei este preferat de Donici. În nuvela *Requiem*, repetițiile amplifică tragicul pierderii fiului și apropierea singurătății și morții atotputernice, dar și viața glorioasă care a trecut: „Cântau aceste sunete marea, unica, neînălțurată și înfiorătoare putere, triumfătoare asupra vieții celei chinuite și dulci, plină de nădejdi și de așteptări, care fierbe de bucurii și se luminează prin lacrimi. Cântau și o zi cu soare la Lipsca, despre băiețelul în bluză de matelor, cântau despre ceea ce s-a dus și n-are să se mai întoarcă niciodată. Cântau viața care s-a scurs aici,

cântau nopțile grele, fără somn, când iubita s-a dus pentru totdeauna, cântau și despre acea viață ce în curând va înceta și acolo, în sala strălucitoare, plină de aplauze și de glorie”.

Părți de vorbire omogene, repetiții, enumerări produc dinamism, creează scene caleidoscopice multicolore menite să rețină „ochiul” mereu activ: „Tramvaiele roșii alergau vuind greu și sclipind în oglindirea soarelui. Automobilele negre, galbene, vinete, cafenii și trăsurile curgeau. Neconținută, deasă, multicoloră, mulțimea. Pălării, jobene, șepci, cocarde, pene albe, pene negre curgeau, curgeau, se amestecau într-un izvor. Pretutindeni, în priviri, în zâmbete, în mers se simțea viul primăverii”(Când luminează soarele).

Comparația e un procedeu frecvent în proza lui Donici: „În locul lui necunoscutului stătea un drac. Negru, cu fața neagră și cu albi ochilor pe fața asta neagră samănă cu albușuri fierțe”(O noapte în teatru); „Noi mergeam împreună de-a lungul canalului liniștit în a căruia oglindă de apă netedă în care se reflecta cerul pe care pluteau nurași albi ca niște corăbii luminoase în largul unei mări necunoscute" (Cartea Vieței); „Cât de mult ne era drag a rătăci, privind cum sticlele ferestrelor luminate de apusul soarelui scânteiau și ardeau ca niște policandre aprinse pentru solemnitatea necunoscută și luxoasă...”.

Când suntem implicați într-o povestire participăm la întâmplările ficționale, proiectând un *eu ficțional* (Pavel Toma), care asistă la evenimentele imaginare. Noi nu facem decât împrumutăm trupurile și emoțiile noastre pentru o vreme acestor *eu ficționali*. Simțim o legătură psihologică cu ficțiunile, avem un fel de intimitate cu ele, asemănătoare cu ceea ce în mod normal simțim față de lucrurile pe care le considerăm reale. Textele lui Donici își ajută cititorii să se orienteze și să-și adapteze *eu ficțional* la lumea alternativă. Prozele lui Donici ne introduc în lumi uluitoare, ne conduc către ipoteze inadecvate și ne încurajează să ezităm și să proiectăm un eu ficțional nedumerit, nesigur de capacitatea sa de a înțelege evenimentele la care este martor (O noapte în teatru). Toate procedeele pe care le utilizează, cu multă iscusință, Leon Donici, participă la scrierea unei narațiuni care îl afirmă pe scriitor ca un artist al stilului și creator al unor universuri ficționale insolite.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Maupassant, Guy de , *Romans*, Paris, Gallimard, 1987.
2. Lintvelt, Jaap *Punctul de vedere. O încercare de tipologie narativă* București, Editura Univers, 1994.
3. Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962.
4. Donici, Leon, *Marele Archimedes*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997.

**Galina Ionesi      Tipul boierului inadaptat în opera lui  
Ioan-Alexandru Brătescu-Voinești și a lui Mihail  
Sadoveanu**

Tipologia inadaptatului din literatura română de la sfârșitul secolului al XIX-lea până în perioada interbelică – tipologie care este obiectul nostru de investigare – subsumează, așa cum am constatat, cu surprindere de altfel, o categorie de personaje bogată și diversă, din mai multe puncte de vedere: copii, adolescenți (B. Delavrancea, I.A. Brătescu-Voinești), femei (M. Sadoveanu), boieri (I.A. Brătescu-Voinești, M. Sadoveanu), țărani (Cezar Petrescu, L. Rebreanu), intelectuali (A. Vlahuță, I.A. Brătescu-Voinești, M. Sadoveanu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu) etc.

În articolul de față ne vom referi la boierul inadaptat, personaj pe care l-am identificat în unele nuvele semnate de Ioan Alexandru Brătescu-Voinești și în câteva scrieri sadoveniene.

La prima vedere, personajul în cauză poate părea insignifiant, în raport cu alți reprezentanți ai tipologiei enunțate, cu intelectualul de exemplu. Însă ni se pare demn de atenție, în primul rând, din simplul motiv că și acesta, ca și oricare alt personaj, întruchipează o anumită viziune a scriitorului asupra condiției umane și a lumii în general într-o etapă critică a epocii de tranziție. Interesul nostru pentru boierul inadaptat mai ține și de momentul când am descoperit că el a constituit obiectul nu numai al atenției, ci și al simpatiei și chiar al admirației unor prozatori ai acestei perioade, ceea ce ne dă teme să presupunem că un atare fapt literar și-ar avea explicația și justificarea într-o stare de spirit caracteristică pentru societatea românească de la început de veac, dar și pentru cea din perioada interbelică, plină de colizii politice, morale, psihologice, literare etc. Clarificarea nu s-a lăsat mult timp așteptată. Cum am constatat, în vizorul scriitorilor se afla procesul de disoluție socială a boierimii, clasă privilegiată a vechii societăți în descompunere accelerată. De aici și boierul în calitate de personaj literar inadaptat.

Spre deosebire de parvenit, pe care literatura noastră l-a privit „cu ură și vervă satirică (...), fără a ține seama și de meritele lui pozitive” [1, p. 334], clasa socială a boierimii s-a bucurat de o simpatie nețârmurită din partea unor scriitori români ca Duiliu Zamfirescu, I.A. Brătescu-Voinești, Mihail Sadoveanu\*. Prozatorii nominalizați, dar și mulți alții, mai ales cei de orientare tradiționalistă semănătoristă au idealizat boierimea care își trăia declinul istoric sub impactul noilor ocurențe sociale, exaltându-i meritele și virtuțile. A făcut-o, manifest, mai ales Duiliu Zamfirescu (în *Ciclul Comăneștenilor*), despre care Eugen Lovinescu a scris: „a fost teoreticianul aristocrației morale a descendenței boierești și s-a ridicat chiar până la o ideologie de clasă” [1, p. 335]. La Brătescu-Voinești și Sadoveanu idealizarea clasei boierești, împinsă de burghezia românească în umbră, ca urmare firească a prefacerilor revoluționare din veacul al XIX-lea, deriva, potrivit lui I. Negoïtescu, nu „dintr-o ideologie politico-socială” [3, p. 33], ca la primul, nici „din

---

\* Notă: În acest context să amintim că, în unul din articolele anterioare, am arătat, pornind de la atmosfera social-culturală a României din perioada investigată, de ce anume inadaptatul este personajul care se bucură de simpatia scriitorilor vremii, iar parvenitul e înfățișat doar în negativitatea sa [2].

simplică observație a realității” [1, p. 335], cum observa și E. Lovinescu, campionul sincronismului social-politic și literar, ci mai degrabă din „sentimentalismul pe care-l inspiră lucrurile ce pier” [1, p. 335].

La I.A. Brătescu-Voinești boierul inadapdat apare în două nuvele: *Pană Trăsnea Sfântul* și *Neamul Udreștilor*, lucrări în care autorul „a căutat să priceapă generația care pier” [4, p. 104]. Și Pană Trăsnea, și Costache Udrescu nu mai găsesc loc în lumea nouă și, în consecință, nu mai reprezintă nici o valoare socială, fiind două tipuri întârziate într-un mediu de formație nouă, căci „în mijlocul goanei de prefaceri și de înnoiri, a rămas Pană Trăsnea, neclintit și același” [5, p. 103], trăind „singur, între școală și între grădiniță, între câteva cărți de istorie a timpului” [5, p. 93], iar Costache Udrescu, preocupat doar „să-și urmărească moșii și strămoșii din trecut și să descopere toată funia neamului Udreștilor” [5, p. 72], „putuse privi nepăsător la (...) schimbări” [5, p. 74].

De observat aici un lucru important: boierul lui Brătescu-Voinești nu este înfățișat ca un individ aflat într-un conflict deschis, insolubil cu noua rânduială a timpului și nici victima propriu-zisă a acesteia. „Blândă fantomă a trecutului”, cum zice pe drept Eugen Lovinescu, „boier de rasă, cu distincțiuni sufletești, discret” [1, p. 335], acesta, mai degrabă, se dovedește a fi „neînarmat față de materialismul lumii noi” [1, p. 335], în care se simte absolut străin. Presimțindu-și sfârșitul, el nu dramatizează lucrurile, ca inadaptații moderni. Își va trăi sfârșitul vieții „izolat în obiceiurile patriarhale, în dragoste de flori sau de genealogie” [1, p. 335]. Prin aparenta resemnare va protesta totuși, dar într-un fel al său anume, față de noua realitate, care i se pare nedreaptă.

În creația lui Mihail Sadoveanu boierimea aflată în declin este reprezentată de către Alexandru Filotti-Buciumanu, Costi Filotti (*Venea o moară pe Siret*) și Lai Cantacuzin (*Locul unde nu s-a întâmplat nimic*).

În lucrările menționate autorul aduce în prim-plan „motivul boierului generos în intenții, dar abulic, și care sfârșește prin a accepta vechea stare de lucruri” [6, p. 288]. Este vorba de o lume crepusculară, aparținând unei alte epoci, aflată deja în decadentă. Însă reprezentanții ei apar ca purtători ai unor valori ce nu mai sunt la ordinea zilei. Realitatea schimbându-se vertiginos, disoluția lumii vechi devenise inevitabilă: „boierii părăseau scena” [7, p. 76]. În acest sens, cu toată simpatia și nostalgia sa pentru mica boierime și rolul ei social pozitiv, pentru modul de viață patriarhal, idilic, pentru armonie și ordine, Sadoveanu ni se pare totuși conștient de mersul real al lucrurilor. Aici se resimte în creația sa postsămănătoristă influența benefică a poporanismului, a mediului de la *Viața Românească* și a lui G. Ibrăileanu în primul rând, de care M. Sadoveanu s-a atașat și sufletește.

Spre deosebire de boierii lui Brătescu-Voinești, al căror protest pasiv față de noua realitate socială și ale căror „dureri înăbușite” se manifestă prin comportamente „maniacale” (G. Călinescu), printr-un refuz îndârjit de a încerca măcar să priceapă primenirile din jur, boierii inadaptați ai lui Sadoveanu ne apar mai lucizi și mai conștienți de iminența decăderii clasei lor sociale. Se resemnează și ei, până la urmă, doar că resemnarea lor e mai categorică și totodată mai senină. Astfel, Alexandru Filotti-Buciumanu, într-o discuție cu unul din politicienii ieșeni, Scarlat Costandachi, va conchide: „așa a fost în firea lucrurilor. (...) Suntem în

amurgul veacului nostru...(...) să nu ne înșelăm. Noi ne ducem. (...) De ce să ne ascundem adevărul? Noi ne ducem. (...)

Poate suntem bucuroși că putem petrece ultimele zile frumoase de la Aranjuez...

(...) Am căzut într-un dezechilibru și într-o criză din care nu mai putem ieși. Este o frumusețe însă și în resemnare. Eu propun să zâmbim, să ne resemnăm și să lăsăm lucrurile să curgă..." [8, p. 63-64].

Dacă e să aruncăm o punte de legătură cu prezentul, în vederea căutării unor similitudini tipologice ale epocilor de tranziție, putem afirma că atitudinea de resemnare a boierilor sadovenieni este foarte aproape de „apocalipsa veselă” a postmoderniștilor.

Romanul *Venea o moară pe Siret* prezintă specimene de boieri decadenți care-și consumă existența în aventuri erotice. Alexandru Filoti-Buciumanu este generos, cultivat, dar lipsit de orice inițiativă și incapabil de vreo hotărâre sau acțiune, lăsându-se dus de vârtejul evenimentelor. Reprezentând un sfârșit de neam sau, cum scrie Constantin Ciopraga, „un sfârșit de rasă” [9, p. 79], scriitorul ni-l arată „palid și obosit”, cu „zâmbet fin, pierdut și distrat” [8, p. 57], istovit de-a binelea. Această epuizare e și mai vădită la fiul său Costi, „îmbătrânit” la douăzeci de ani, care „ilustrează” incapacitatea și lipsa de energie a boierimii în a-și redresa starea economică [10, p. 156]. Ambii se îndrăgostesc de „dimonul” Anița Rusu, fiica morarului Chirilă, această dragoste însă având semnificații diferite pentru fiecare dintre ei. Bătrânul, obositul și scepticul boier vede în ea „o vitalitate compensatoare” [9, p. 81], iar pentru Costi ea este „seducția spontană, totală, fără alte explicații” [9, p. 81].

Conflictul erotic, potențat și de unul de natură economică (jefuirea de către arendășime; situația lui Costi la Paris tot mai anevoioasă), indică asupra situației grave a Buciumanilor, o situație fără ieșire.

Așadar, *Venea o moară pe Siret* este un roman al decadentei inerente a boierimii, având în prim-plan un personaj ce se înscrie perfect în tipologia inadaptatului învins. Spre această concluzie converg, mai cu seamă, două fenomene care, în operă, capătă valori simbolice: pofta erotică tardivă și *coborârea* lui Alexandru Filotti din tren, cuvântul „*coborâre*” sugerând crepusculul: „Filotti se *coborî* încet din vagon... Doi hamali se opintiră după aceea cu geamandane mari. Evghenie Ciornei se oprise o clipă, ca să privească această „*coborâre*”. Apoi se mișcă și trecu liniștit înainte, cu calabalăcu-i sărăcăcios...” [8, p. 102].

O altă figură de boier inadaptat și învins, una dintre cele mai reprezentative din opera lui Sadoveanu, este Lai Cantacuzin, personaj care ne dă temei, o dată în plus, să credem totuși că prozatorul realizează agonia și iminența dispariției acestei clase.

Boierul pe care ni-l prezintă scriitorul în lucrările sale despre inadaptație este deja un element social inutil, în pofida însușirilor sale sufletești, inadaptat, purtător al unor valori perimate cu obiceiuri desuete, fără spirit de inițiativă și este lipsit cu

totul de simțul realității,\* dar, subliniem, pe deplin conștient că „sfârșitul” îi este aproape.

Astfel, Lai Cantacuzin, „rămășiță umană din spița de voievozi căzută în latență” [11, p. 43], „un hibrid aristocratic anacronic”, „biată fantoșă a unor vremi apuse” [12, p. 206], își conștientizează crepusculul destinului său istoric nu numai ca individ, ci și ca exponent al unei clase sociale. Aceasta ne-o probează chiar mărturisirea lui: „Suntem niște anacronisme. Funcția noastră e să dispărem” [13, p. 36].

Fire contemplativă, el se complace în modul său de viață „vegetativ”, inert, monoton, plictisitor, pasiv, netulburat de vreo dramă, vădind o totală incapacitate de acțiune, deoarece este un blazat „paralizat de prea mult trecut” [9, p. 78].

Constatăm la abulicul boier refuzul deliberat al implicării sale într-o dragoste ce i-ar putea tulbura liniștea lăuntrică. În acest sens, M. Sadoveanu a ținut să arate responsabilitatea prințului față de Daria Mazu, în care a trezit dorința unei alte vieți, ca apoi s-o lase în voia soartei – faptă ce dă în vileag lașitatea aristocraticului prinț.

Cu observația din urmă, rezumăm cele spuse mai sus. Deși nuvelele analizate ale lui Brătescu-Voinești sunt scrise la sfârșit de veac, iar romanele sadoveniene deja în epoca interbelică, la ambii prozatori constatăm aceeași atitudine de sorginte romantică, sentimentalistă față de o clasă socială în proces de disoluție, atitudine pe care Eugen Lovinescu o găsea exagerată. Aceasta pe de o parte. Pe de altă parte însă tot Eugen Lovinescu este acela care consemnează la clasa boierimii prezența unor „distingeți sufletești”, ceea ce și explică în fond, și pe drept temei, simpatia morală și estetică a unor scriitori (printre care și Liviu Rebreanu în *Răscoala*) față de reprezentanții unei clase, sortită la dispariție, dar totodată purtătoarea unor valori alese ale vechii culturi.

#### Referințe bibliografice:

1. E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, București, 1972.
2. Vezi: G. Ionesi. *De ce inadaptau, învinsul, și nu parvenitul, învingătorul? În Metaliteratură*, vol. 10, Chișinău 2004.
3. I. Negoțescu, *Istoria literaturii române*. Vol.-I (1900-1945), București, 1991.
4. N. D. Chiriac, *Disertațiuni. Critice. Prelegeri*. Anul III, Buzău, 1915.
5. I.A. Brătescu-Voinești, *Opere*, vol-I, București, 1994.
6. E. Luca, *Mihail Sadoveanu sau elogiul rațiunii*, București, 1972.
7. C. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu*, București, 1966.
8. M. Sadoveanu, *Venea o moară pe Siret*, București, 1983.
9. C. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare*, București, 1981.
10. P. Marcea, *Umanitatea sadoveniană de la A la Z*, București, 1977.
11. I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, vol-IV, Galați, 1996.
12. M. Mincu, *Postfață la Mihail Sadoveanu. Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, București, 1972.
13. M. Sadoveanu, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, București, 1972.

---

\* Să reținem această notă critică a scriitorului în caracterizarea personajului, notă care îl distinge net pe Mihail Sadoveanu de Brătescu-Voinești sau de sămănătoriști.

## Tatiana Potâng Real și imaginar în proza lui M. Blecher

a) Specificul realității imediate.

În pofida, sau poate grație observațiilor critice, care au sesizat discrepanța dintre certa valoare și insuficienta apreciere a operei blecheriene, în ultimul timp, lent, dar sigur, în urma unor redimensionări substanțiale, numele lui M. Blecher reîntră insistent în atenția criticii literare. “Maestrul din umbră”, supranumit astfel de Mihai Zamfir în *Cealaltă față a prozei*, își reocupă locul predestinat în contextul literaturii române interbelice, dezvăluindu-i-se rolul hegemonic în spațiul narativ experimentalist al anilor ‘30: „*Întâmplările... aduc la prototip sau la modelul pur, simplificat, o nouă manieră de a scrie roman; în asemenea măsură, încât prozele lui Anton Holban, Mircea Eliade etc. vor putea fi teoretic considerate drept modulații majore sau minore pe un pattern oferit involuntar de cel mai discret dintre prozatorii grupului*” [1]

Influențat de conceptul existențialist, M. Blecher reabilitează visul, imaginația, deplasându-și atenția de pe realitatea concretă (exterioară) spre una interioară, dar spre deosebire de congenerii săi, care-și orientează atenția asupra eului psihologic, subiectiv, Blecher transcende psihologicul, ancorând în ontic și oniric. El creează o altă realitate, o realitate de gradul doi, “irealitatea imediată”, care nu e nici omoloagă, nici analogă celei dintâi, ci mai mult o copie într-o oglindă deformantă, în care imaginile capătă contururi improprii.

Dincolo de aspectele supuse frecvent investigațiilor critice, cum ar fi crizele, psihologismul, un segment mai puțin cercetat este cel al perspectivei narative, al relației narator – realitate, or acest aspect este determinant în aprecierea specificului tehnicii narative blecheriene.

Divorțul lui Blecher de realitate este esențial și concentrează într-o formă inedită, acută o întreagă direcție, a detașării de realismul obiectiv, ușor recognoscibilă în opera lui Camil Petrescu, Anton Holban, Mihail Sebastian. Dar spre deosebire de naratorul camilpetrescian, care are pretenția de a deține adevărul în ultimă instanță și nu-și dispută veridicitatea opiniei asupra realității, naratorul blecherian anunță franc că realitatea pe care o descrie este una subiectivă și probabil diferită de cea comună. Diferența aceasta de perspective asupra realității a fost menționată și de Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*: “*La Holban și la Camil Petrescu nu era cu certitudine real decât ceea ce era trăit subiectiv: aici nimic nu mai este real. Viața se confundă cu visul.*” [2]

Incertitudinea transversează toate nivelurile operei blecheriene. În această operă nu numai realitatea este incertă, dar și identitatea ontologică a eului este lipsită de contingență, iar starea provocată de binecunoscutele crize este confuză: “neplăcută și totuși suavă”, “plăcută și dureroasă în același timp”. Dedublarea eului e terifiantă: „*Senzația de depărtare și singurătate în momentele când persoana mea cotidiană s-a dizolvat în inconsistență, e diferită de orice alte senzații. Când durează mai mult, ea devine o frică, o spaimă de a nu mă putea regăsi niciodată*”. Mai târziu însă are următoarea revelație: „*Exista așadar o categorie de lucruri în*

*lume din care eram menit să nu fac niciodată parte*". Angoasa vine din sentimentul incertitudinii față de propria identitate și față de identitatea lumii, altfel zis dintr-o dublă incertitudine, ceea ce sporește considerabil nota de tragism în care este circumscrisă opera lui Blecher. Personajul lui Blecher se întreabă mereu "cine sînt eu?" dar și "în ce fel de lume trăiam?" Incertitudinea determină perspectiva naratorială asupra realității. Perspectiva internă utilizată de narator permite conștientizarea absurdității existențiale și divulgă o stare de permanentă insatisfacție. Personajul narator este coplesit de insuficiența eului, dar și de cea a lumii, ceea ce se soldează cu o puternică aspirație către "altceva", către o altă identitate sau o altă realitate.

În determinarea specificului realității imediate ar trebui să pornim de la atitudinea eului narator față de această realitate care e de altfel foarte contradictorie, fapt explicabil atât prin dedublarea eului, cât și prin pluridimensionalitatea lumii. Așa, senzația inutilității lumii trece ușor, în același alineat din roman, într-una de teroare în fața materiei: "Materia brută – în masele ei profunde și grele de țărână, pietre, cer, sau ape – ori în formele ei cele mai neînțelese, florile de hârtie, oglinzile, bilele de sticlă cu enigmaticele lor spirale interioare, ori statuile colorate – m-a ținut întotdeauna, închis într-un prizonierat ce se lovea dureros de pereții ei și perpetua în mine fără sens bizara aventură de a fi om. În orice parte mi se îndrepta gândul, el întâlnea obiecte și imobilități ca niște ziduri în fața cărora trebuia să cad îngenuncheat." Deși contradictorii, aceste stări nu sînt antinomice totuși, confirmând complexitatea viziunii personajului narator și impactul subversiv al realității asupra acestuia.

Practic naratorul este îngenuncheat de realitatea feroce, angoasantă. Este debordant că tirania realității se extinde și la nivelul discursului narativ, tentativele naratorului de încorsetare a realității în formele narațiunii tradiționale eșuând permanent și întâmplările (cele biografice) nu vor rămâne decât schițate, deși scopul acestui narator nu-l constituie analiza psihologică, ci povestirea unor întâmplări, iar titlul romanului *Întâmplări...*, și frecvențele afirmații de genul: "Dar nu despre aceasta vroiam să vă povestesc" din "*Vizuina luminată*" confirmă aceasta.

Așa se explică discrepanța dintre propensiunea tradiționalistă declarată și structura novatoare finită a discursului narativ, în care nu există propriu-zis nici subiect, nici personaje tradiționale, iar *Întâmplări în irealitatea imediată* "este un roman fără subiect", după cum a afirmat N. Manolescu. [3] Pe de altă parte, naratorul nu se arată prea insistent în fixarea elementelor subiectului, iar submersiunea în imaginar este așteptată, dorită chiar, discursul este sincopat frecvent și narațiunea se transferă din sfera realului în cea a irealității imediate, iar imaginația povestitorului vagabondează în voie, creându-și "mai mult ca realitatea".

Constatăm așadar că realitatea românească în opera lui M. Blecher are o structură duală, ancorând deopotrivă în sfera realului și a imaginariului, demarcarea frontierelor între aceste două niveluri fiind imposibilă. Chiar și fragmentele de o extremă precizie din realitatea ce accede să se fixeze în sfera realului și pe care o vom numi convențional "realitatea imediată" au un caracter abscons, indefinit.



Specificul realității este determinat în parte de personificarea acesteia de către eul narator.

Suntem confrunțați cu o realitate absurdă, banală și inutilă în același timp, o realitate proteică, lipsită de consistență. Personaje incerte, asemeni unor marionete populează această realitate aproximată. Apropierea de Kafka, menționată de exegeți (Ovidiu Crohmălniceanu, Nicolae Manolescu, Nicolae Balotă), este indubitabilă în acest sens. Dar senzația de banalitate și absurd a lumii nu se degajă din chiar conținutul operei ca la Kafka, ci ne este sugerată de eul narator. Pe Blecher îl apropie de Kafka perspectiva existențialistă asupra individului, însă retorica este diferită ceea ce determină diferența de optică asupra lumii. Acest moment a fost sesizat de Alexandra Indrieș într-un studiu despre polifonia persoanei: *”La Kafka domină vocea ininteligibilă, deși intensă și presantă, a elementului EL (stăpânii din “Castelul”, judecătorii din “Procesul”), pe când la Blecher, vocea clară, dar tremurată și slabă, mișcător de firavă până în pragul amuțirii, a eului”*. [4] Spre deosebire de imparțialul Kafka, care-și investeste naratorul cu forțe minime, naratorul lui Blecher propune o optică proprie asupra lumii. Chiar din primele pagini citim: *„În afară de aceste locuri blestemate, restul orașului se pierdea într-o pastă de uniformă banalitate, cu case ce se puteau înlocui unele cu altele, cu copaci exasperant de imobili, cu câini, maidane și praf.”* Nu întâlnim în opera lui Kafka astfel de afirmații, concluzia despre absurditatea universului kafkian fiind lăsată de autorul *“Procesului”* la discreția cititorului.

Această realitate nu are dimensiunile unei lumi, spre deosebire de universul kafkian, absurd, banal, dar integral, unitar, căci lumea lui Kafka este fantastică, ireală, ipotetică, dar coerentă în același timp. Și dacă la Kafka mecanismul după care funcționează lumea era defect, la Blecher acest mecanism lipsește cu desăvârșire. Realitatea imediată, “obiectivă” pentru naratorul blecherian este fragmentată, constituindu-se într-un colaj din elemente disparate: obiecte, oameni, locuri. Dimensiunea acestei realități este banalitatea care dezvăluie precaritatea unei lumi în care obiectul cel mai comun are taine ce nu pot fi cuprinse de conștient. Din fraza: *„Inutilitatea umplu scobiturile lumii ca un lichid ce s-ar fi răspândit în toate direcțiile, iar cerul deasupra mea, cerul veșnic corect, absurd și nedefinit, capătă culoarea proprie a disperării”*. se degajă o senzație de plictiseală și tristețe analogă celei bacoviene. Cu certitudine orașul provincial a stigmatizat tuberculozii, iar ilustrul poet băcăuan s-ar regăsi, indiscutabil, în contextul realității blecheriene. Se pare că banalitatea lumii determină banalitatea existenței individuale, care este aleatorie ca o întâmplare imediată sau un accident stupid...

b) Metafore de transcendere a realului.

Obiectul predilect al investigațiilor criticii asupra operei lui Blecher au fost crizele personajului narator din *Întâmplări în irealitatea imediată*. Alexandru Protopopescu a rezervat un studiu amplu fenomenului crizelor în *Romanul crizei ontologic* [5], iar Mihai Zamfir a identificat crizele drept “boală ciudată” în *Maestrul din umbră* [6]. Spre deosebire de vis, care este un demers al subconștientului, “crizele” funcționează după un mecanism foarte special, fiind posibilă provocarea lor conștientă și deliberată. Deși “blestemate”, spațiile ce provocau criza nu erau evitate, ci, paradoxal, erau căutate de erou. *“Parfumul*

acesta, îndată ce-l simţeam, mă transforma în câteva clipe, circulând amplu prin toate fibrele mele interioare pe care parcă le dizolva pentru a la înlocui cu o materie mai aeriană și mai nesigură. Din acel moment nu mai puteam evita nimic. Începea în pieptul meu un leșin plăcut și amețitor care îmi grăbea pașii spre țărâm, spre locul înfrângerii mele definitive.” Această tendință este sesizată și de Alexandru Protopopescu: “Spațiul – capcană este deci un spațiu predilect. Atunci când nu îl are, autorul îl inventează.” [7] “Crizele” blecheriene sunt mai mult o stare fiziologică și, fiind de scurtă durată, nu reușesc decât să surmonteze ordinea firească a lumii imediate, fără a se realiza submersiunea profundă în imaginar, de aceea naratorul nu excelează în descrierea unor imagini feerice provocate de aceste “crize”. Fiind o modalitate inedită, tipic blecheriană de transcendere a realității, naratorul este preocupat în mod preferențial de descrierea mecanismului crizei și efectul acesteia asupra identității ontologice - scindarea eului, atenția fiind orientată spre analiza senzațiilor ființei: “Entuziasmul de a exista într-o nouă aureolă mă cuprindea și pe mine: aderențe puternice mă legau de ele, cu anostomoze invizibile ce făceau din mine un obiect al odăii la fel cu celelalte, în același mod în care un organ grefat de carne vie, prin schimburi de substanțe se integrează trupului necunoscut”. Și, deși autorul declară: “Crizele” aparțineau în aceeași măsură și mie și locurilor unde se petreceau, atenției sale nu este supusă metamorfoza realității, deoarece realitatea nu suportă niște modificări de substanță, elementele schimbându-și doar conturul, esența rămânând aceeași. “Crizele” nu-i oferă naratorului niște perspective imaginative inedite decât asupra realității imediate: odaia, obiectele, fără a se realiza imersiunea profundă în fantastic, cum ar fi fost de așteptat.

Mult mai prolifică în crearea unui cadru imaginar sunt reveriile personajului narator care se complăce în inventarea unor situații mai mult sau mai puțin posibile, al căror subiect ar putea fi: “Compuneam detaliile scenelor imaginare cu cea mai migăloasă exactitudine. Mă vedeam în odăi de hotel, cu Edda întinsă lângă mine, în timp ce lumina asfințitului intra pe fereastră prin perdele groase, și umbra lor fină se desena celulară pe obrazul ei adormit.” Mai mult decât atât, fantezia blecheriană, născută dintr-un sentiment acut al existenței, este infinită în imaginarea unor lumi fantastice inversate: “Îmi imaginam, de pildă - și asta ca un repertoriu corect al lumii – lanțul tuturor umbrelor de pe pământ, ciudata și fantastica lume cenușie ce doarme la picioarele vieții. Omul negru, culcat ca un voal peste iarbă, cu picioarele subțiri ce s-au scurs ca apa, cu brațele de fier întunecat, umblând printre pomii orizontali cu ramurile eplorate”.

Registrul activității zonelor subliminale în opera lui Blecher este foarte vast, de la reverii obișnuite până la halucinații. Deosebim la Blecher visul aspirație, visarea infantilă la un vehicul miraculos, transe halucinatorii „ca un leșin” cauzate de niște mișcări anoste, cum ar fi jeluitul unui lemn, dar care deplasau eul narator într-o lume intangibilă, similară celei din somn, vise banale, și altele cu un conținut manifest ininteligibil, cum ar fi cel al câinilor polițiști. Dar visul revelator, visul blecherian prin definiție, rămâne a fi acel în care visează că doarme și nu se poate trezi, vis prin care este surmontată însăși esența realității.

Blecher a preluat din suprarealism idei și concepte, fără a fi tentat însă de tehnica dicteului automat, iar visul nu a constituit pentru el o metodă de defulare, cum a fost pentru suprarealiști. În proză el se apropie mai mult de incantația romantică în fața spațiului oniric, dedându-se, ca și aceștia, povestirii viselor, fără a încerca însă să le interpreteze și să le atribuie varii semnificații și simboluri. Visul este fenomenul care, asemeni „crizelor,” îl tentează și îl sperie totodată.

Depășirea romantismului și a suprarealismului se face prin utilizarea tehnicii onirice la nivelul discursului narativ cu tot ce implică aceasta: relativizarea timpului și a spațiului, metamorfozarea personajelor și a realității, apariția personajelor cu identități neclare, episodice, renunțarea la cronologia evocării, utilizarea discursului narativ fragmentat, similar structurii visului. Astfel, cu *Întâmplări în irealitatea imediată* Blecher reușește pentru prima dată, intuitiv, să pună în acțiune tehnica onirică în literatura română, confirmând indubitabilă valoare a scrisului său, ce rămâne actual și peste o jumătate de secol, iar *Maestrul din umbră* continuă să fie paradigmă modelatoare pentru proza românească ancorată în spații limitrofe imaginarului.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Mihai Zamfir, *Maestrul din umbră* // Mihai Zamfir. *Cealaltă față a prozei*: B., Ed. Eminescu, 1988, p.141.
2. Nicolae Manolescu, *Prin niște locuri rele* // Nicolae Manolescu. *Arca lui Noe*: B., Ed. Gramar, p. 560.
3. idem, p. 562
4. Alexandra Indrieș, *În pragul amuțiri*, // Alexandra Indrieș. *Polifonia persoanei*, B., 1986, p.7.
5. Alexandru Protopopescu, *Romanul crizei ontologice* // Alexandru Protopopescu. *Volumul și esența*, B., 1972, p.216.
6. Mihai Zamfir, idem, p.142
7. Alexandru Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*: Ed. Paralela 45, 2000, p.45.

#### **Aliona Grati    Constelația Creației sau zeitele fertilității**

Exploatarea, aproape obsesivă, a simbolului apei constituie o dovadă a feminității de structură a universului poetic al Magdei Isanos. Gândirea modernă favorizează privirea subterană, sinestezică, unde femeia se înrudește cu apa. Nu întâmplător „inconștientul colectiv” a asociat valențele simbolice ale apei cu cele ale femeii, căci, în dimensiunile fundamentale, ele sugerează revelații echivalente. În traducerea ebraică apa este mamă, matrice, „origine a vieții”, „obârșie a toate câte sunt” [1, p. 116].

Valorizarea feminină, senzuală și maternă a apei la Magda Isanos are ecouri din opera romanticilor germani. *Femeile* Magdei Isanos amintesc *mumele acvatice – tiparele eterne și misterioase ale lucrurilor*, către care se îndreaptă eroul goethian (Faust) pentru a reîntoarce umbra Elenei. Personajele feminine ale poetei sunt ființe neptunice și au proprietățile apei. „Ușoare”, „străvezii”, „cu părul despletit”, *zânele* visează „cețosul anotimp” și „clara cădere a ploii”. Proveniența

lor e tot acvatică: „Și când din ape se născuse ele,/ a lacului năluci și albe iele...” (*Primăvara*). Uneori o „zână a izvoarelor” apare din păpuriș „cu părul verde, rochii verzi” (*Zâna*). Alteori „cele mai frumoase iele și zâne” se ivesc din ape stătătoare și din „umbroase izvoare”. Fantome lunatice în împărăția nopții, zânele nu i se arată oricui, doar celor ce le pot aprecia perfecțiunea: „apărea în pajiște sau lângă bălți,/ o zână pe care-o văzusem și-n alte dăți./ Numai picături de apă, văpăi/ de fosfor era frumusețea-i dintâi” (*Ploaia*).

Zânele-nimfe, ființe vegetal-umede și somnolente acționează anestezic asupra celor obosiți de realitate. În șuvoiul ploii zânele dansează grațios și seducător jocul prevestitor de moarte: „Totuși, am văzut zânele/ cum țineau deasupra capului mâinile/ și dansau în iarba cea nouă,/ bucuroasă că plouă” (*Confesiuni*). Cântecelor lor au efectul opiumului peste cei ce privesc în moarte: „Limpede glas aveau, verde cunună/ și-mbrăcate-n lumină de lună,/ povesteau despre moartea-mpăcată” (*Duhurile pământului*). Ele ne antrenează în dansul lor și ne învârtesc până la extenuare.

Magda Isanos exploarează într-un fel aparte *mitul Ofeliei lunatice moarte pe apă*, convergându-l basmului popular autohton. În lirica poetei mitul universal interferează subtil cu cel etno-folcloric. Ofeliile poetei aruncă brâul ce se preface în apă ca în basmele românești: „Voi, zâne bune,/ zvârliți-mi un brâu,/ să se facă râu/ și să sune.”. Ele sunt rugate, ca în balada mioritică, să sape locul de veci al *eului liric* „pe aici pe aproape”: „Apoi, sub torentul spumos,/ îngropați-mă jos,/ s-aud prin piatră,/ ca și cum aş sta lângă vatră,/ poveștile acestui ținut luminos...” (*Zâne de rouă*).

Zâna se situează de cealaltă parte a oglinzii ca o variantă (*chip*) a ființei în neant: „O, zână, a cui ești tu, a izvoarelor?”/ Degetele-i picură mireasmă, râzând/ se ridică-n vârful picioarelor/ și spune: „Eu sunt un gând,/ o părere, o neființă” (*Zâna*). Din apele interne ale oglinzii izvorăsc șuvoiuri fluide, amețitoare de lumini-fete: „În oglindă răsuna cristalul,/ dimineața strămutase balul/ fetelor – lumini în casa mea.” (*Dimineața*). Printr-o operație imaginară, o **zâna-Ofelie** devine **dimineața** ce se „scaldă” în lac: „Plutește printre nuferi zâmbitor/ al dimineții chip împărătesc” (*Scăldătoarea-n zori*).

Uneori chipurile zânelor sunt înfricoșătoare. În oglinzile de ceață funcționează magia neagră: „Erau zâne batjocoritoare,/ luminoase, nerăbdătoare;/ prin fereastra deschisă intrară,/ cu ramuri în mâini se-nchinară / Jumătate șopârle, jumătate fete./ le curgea apa din plete –/ și vorbele lor ca un foc risipit/ alergau în orașul adormit” (*Zânele*). Într-o gândire ce operează cu antinomii ce se suprapun, zânele încifrează forme contrarii ale Etern-femininului: frumusețea, nașterea, devenirea, dar și urâtenia, moartea, durerea, păcatul. Ele pot fi dătătoare de viață, mume binefăcătoare, dar totodată cădere și iluzie.

La Magda Isanos corelația **femeie-apă** fuzionează într-atât încât nu mai pot fi separate. Noile imagini capătă, datorită unei deosebite sensibilități artistice a creatoarei lor, forțe de fascinantă atracție. Două semnificații de apă și de femeie o are simbolul **părului**. Imaginea părului (Ofeliei) plutind prin apă apare des în textul poetic isanoscian. Spre exemplu: „Și-n casa de piatră fântânile cântă culcate,/ dulce răsună brățările, părul domol” (*Clipă, desfăți aripile*). Imaginea

apelor fântâni situate pe orizontală ca suport și început al tuturor lucrurilor interferează cu imaginea părului răsfirat pe ape unduioase („domol”), pentru a sugera femeia-mumă. O mumă cu păr bogat este pădurea care „a coborât, ca pe niște odoare,/ clopotele ei de verdeață răsunătoare” (*Pădurea*).

Legile misterioase ale gândirii poetice permit să intuim relații de asemănare între **părul-apă** și „penele îngerilor” vestitori de moarte: „Îngerii veneau noaptea târziu./ S-așezau în rând și vegheau,/ rezemați în sulii cu vârful auriu./ Aripile lor stufoase ne-năbușeau” (*Îngerii*). Și de aici, **păr** sunt și aripile păsărilor-gânduri călătoare în spațiile vâscoase ale universului imaginar: „Păsările cu aripi molatece./ din smâncuri sălbătice,/ au zburat cât au zburat –/ pe spatele lor era cerul culcat –/ apoi începură să ciocănească/ tâmpla mea, gata-n vis să-nflorească”. **Apa, părul, penele, păsările, dantela din perdele** creează peisajul halucinant și ireal al tărâmului unde guvernează **visul, cântecul, florile**: „Altele, mici, plutiră ca un roi/ multicolor și asurzitor spre noi./ Odaia se umplu de vânt și pene;/ clipeam alene...” (*Păsările*).

O **apă-femeie** prevestitoare de moarte este, în imaginarul poetei, icoana Maicii Domnului: „Și Maica Domnului a venit. (Albastră/ era haina ei ca-n icoană.)/ A luat de pe masă o cană/ și-a dat să bea soldatului din stânga noastră” (*Icoana*). Ultima clipă de viață decurge după legile unui ritual folcloric. Ființa-soldat bea „apă moartă/vie” din mâinile Maicii Domnului, și Ea – apă. Vom percepe, pe de o parte, mama ca pe un principiu al distrugerii, iar pe de altă parte, izvor al rodniciei. Al doilea aspect atenuează frica de destin. Nu e vorba de o moarte totală, căci, revărsându-se în apa-origine, neființele urmează o altă etapă a circuitului – renașterea. În poemul *Îngerul* motivul biblic de vestire a morții este paralel unul de vestire a conceperii unei noi vieți. Îngerul, față a morții, procește apariția unei vieți noi:

„Și pe mine îngerul m-a vestit;  
fața lui albă durea.  
— Nu sunt Maria, nu, i-am șoptit,  
nu-i vestea mea.

Iată un ram înflorit,  
lui să-i vestești,  
dac-ai venit, părăsind  
cete cerești.

— Prunc ai să naști, auzi,  
și m-am plecat.  
Înger, aripi azurii  
n-am mai aflat.”

Principiul *Etern-femininului*, Maica domnului simbolizează acea iubire mistică, ce-și deschide salvatoare brațele către omul ce se luptă și suferă, făcându-l să intre în rânduiala vieții veșnice. În năzuință și vină, omul a împlinit legea firii sale. Moartea lui devine renaștere prin harul iubirii cerești.

Sentimentul matern este simțit ca o avere, o avuție ce constă din alte vieți latente: „Cu încetul spațiul s-a mai lărgit./ Lucrurile devenind bogate-au sunat”. Un alter-ego, „chip” al poetei este o eroină din povești: „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, aceasta fiind „privită” ca un act de „înrudire” a tuturor lucrurilor. În lumina acestui raționament, **apa-moarte** este mama (neființa divină) și omul este copilul ei. Relația **mamă-copil** transgresează actul fenomenal, exprimând raporturile dintre individ și univers. O dată ce mama, la Magda Isanos, are esența acvatică, copilul o va recunoaște și după această caracteristică: „Copilul meu, să nu mă cauți. Toate/ îți vor vorbi de mine cu dreptate.../ Să știi c-am să râd în flori/ și c-am să-nconjur de multe ori/ cu nourii și cu ploaia ogrăzile/ unde mi-am petrecut amezile” (*Copilul meu, să nu mă cauți*). Moartea nu va fi privită rău, or cine nu-și dorește îmbrățișările pașnice ale mamei. A muri înseamnă, la Magda Isanos, reîntoarcerea în sacra cavitate maternă, marină.

**Țărâna** la Magda Isanos de asemenea potențează funcția chtoniană germinativă a elementului feminin. În țărână semințele (toposul virtualității) ascund viitoarele vieți: „Semințele-n somn visau că există colori,/ roșu, albastru și gri, minunate colori” (*Pomii cei tineri*).

Sub influența principiului masculin al soarelui, **apa – semință** dă naștere unor vieți noi: „Întâlnindu-se cu puterea din soare/ sevele se făceau când frunză, când floare” (*Anotimpuri*). Lumina are menirea să descopere potențialul seminței. La Magda Isanos ca și la Eminescu, lumina constituie „elementul dinamic, puterea miraculoasă, dătătoare de viață, grație căreia masa de apă, purtătoare de germeni, descătușează viața din sămânță, pe care o ascundea în bezna inertă” [2, p. 238]. Lumina are deci funcție revelatorie. Ea descoperă interiorul, taina, ceea ce a stat în întuneric. Apariția luminii are efecte spectaculoase asupra peisajului:

„Frumoși arbori dorm acum sau zac;  
zadarnic ai asculta pieptul lor mut,  
pe care mușchi și zăpezi au crescut.  
Însă crengi noaptea-n cer se desfac.

Apoi deodată zările-nfloresc  
Și clopotele mari, clopote s-aud,  
Departate-n cerul vesel și rotund  
Hulubii albi și roșii se rotesc.

Tu, feciorelnică lume, bună-vestire  
De undeva din pământ suie spre tine;  
Soarele-i ca un inel subțire.  
Sună-n salcâmul pustiu verile pline.”

(*Primăvara*)

Lumina reproduce, în felul acesta, actul de geneză. O luminare înseamnă și o creație: „Lumina cade în flori, se rotește,/ se face fluture și albină” (*Poemul femeii*

*care iubea primăvara*). **Umbra** semnifică potențialul creativ, misterul încă nedescoperit, taina ce urmează a fi luminată. De obicei, umbra alternează cu lumina: „Umbra, și ea ca o apă,/ lunecă și nu știu cum ne scapă,/ apoi se umple de luceferi. E noapte” (*Poemul femeii care iubea primăvara*). Luminarea și întunecarea este un joc ontologic prin care miracolul se arată sau se ascunde:

„Clipă, desfă-ți aripile tale bogate;  
mărire se clatină departe,  
unde va un curs de râu se-abate,  
oamenii se nasc, oamenii se acoper cu moarte...

Și tu, nesigur, îndepărtat anotimp...  
**Nouri și soare și iarăși nouri adânci**, (A.G.)  
ca și cum pe rând se descoper frunți gânditoare,  
**toate se-ntunecă, se luminează pe rând**, (A. G.)  
(*Clipă, desfă-ți aripile*)

Lanțul simbolic **femeia – apa – țărâna – umbra (noaptea, întunericul)** etc. se înscrie în simbolul-arhetip, care le cuprinde concomitent pe toate: **Zeita-Natură**. Semnificațiile enunțate până acum în diverse imagini contribuie, de fapt, la conturarea imaginii totale a Naturii. Topoi ca Natura-mumă, Natura-atotproducătoare, Natura-depozit energetic primordial, Natura-privește, Natura-casă a liniștii, Natura-revitalizanta, Natura-moarte sunt valorificați și prelungiți în linia sugerării ideii de fertilitate universală.

Poeta stabilește o analogie între **suflet** și țărâna fertilă: „Nu-i vina mea, nu-i vina nimănui/ Că sufletul ca țărna mi-i bogat.../ Inima mea-i ca țărna-n care toate/ își au înfipte rădăcina;/ iubirea, ura, și chiar gândul” (*Înrudire*). **Sufletul și țărâna** sunt medii ce au potențate realități virtuale. Prin aceasta, sufletul se înrudește cu substanța începutului. **Apa-țărână** a sufletului, principiu feminin, generează viață. În folclorul românesc, pământul este femeia, în care Dumnezeu a pus toate semințele, pentru a-și hrăni copiii. Astfel se produce o legătură magică între lucruri aparent străine **țărână – femeie-suflet**: „Eu eram principiu neschimbat,/ țărâna, întunericul roditor” (*Nuntă*). Sondajul straturilor abisale ale sufletului dă posibilitatea creării a noi realități, ce poartă cu sine pitorescul începutului.

În studiul *Apa și visele* Gaston Bachelard revine stăruitor la conceperea înrudită a simbolurilor Apă, Femeie, Vis (Fantezie, Creație, Poezie). În viziunea lui, balansarea pe apă amintește de legănatul mamei înaintea somnului: „Dintre cele patru elemente numai apa poate legăna. Ea este elementul legănător prin excelență. E o caracteristică în plus a firii ei feminine” [3, p. 107]. În leagănul **apei-mamă** „atenția fixă” a „copilului” se minimalizează, predispunându-l spre vis și fantezie. În poemele isanosciene aflate sub imperiul imaginației se atestă o „mlădiere”, o fluiditate a ritmului. Afirmatia lui Paul Eluard în cea ce privește legătura mistică între apă și limbajul poeziei ne asigură aplombul observației de mai sus: „Apa este stăpâna limbajului fluid, a limbajului fără contraste, a limbajului care mlădiază ritmul și conferă o materie uniformă a unor ritmuri diferite” [4, p. 103]. Chiar și repetiția, procedeu artistic frecvent în poezia Magdei

Isanos [5, p. 375], contribuie la crearea senzațiilor de plutire. Iată un exemplu: „Am să încep o călătorie,/ cătră sud, cătră sud, cum îți place ție” (*Călătorie*). Și apoi transferul privirilor „în sus”, „în jos”, învăluitoare de obiecte, ondulația halucinantă a părului, mișcarea pașnică a mâinilor, sunetul brățărilor, jocul frapant al bucăților de realitate dizolvată de oglinzi, susurul sângelui prin vene – creează, în unison, impresia scurgerii apelor dătătoare de senzații „plăcute”, „dulci”, „pașnice”, vecine cu feminitatea. Prezența indicilor de ape unduioase alină sentimentul uitării de sine și accentuează integrarea în materia mișcării perpetue a apelor universului.

Călătoriile imagine ale *eului* sunt, mai întotdeauna, însoțite de ape. Fantezia izbucnește aidoma apelor subterane adăpostite undeva înăuntru. Poeta plonjează lejer în materia lichidă a imaginarului, dovedindu-se o adevărată creatoare de lumi virtuale. Această apă este o „plasmă generatoare de frumuseți” [6, p. 203]. În noile lumi apele păstrează taina „murmurului țurțurilor mici de gheață”. Fiecare poem este astfel o plonjare, în sens călinescian, „în misterul dezagregării și germinației cosmice” [7, p. 25], iar **creația** — o descoperire a conținuturilor simbolice, a adâncimilor arhetipale, fertile ale ființei-mamă.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Vol. I.* – București, Artemis, 1994.
2. Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut.* – Cluj, Dacia, 1990.
3. G. Bachelard, *Apa și visele.* – București, Univers, 1995.
4. P. Eluard, apud: G. Bachelard.
5. Alexanra Roceric-Alexandrescu, *Repetiția – procedeu artistic în opera M. Isanos // Studii de poetică și stilistică.* – București, E.P.L., 1966.
6. C. Ciopraga, *Propilee.* – Iași, Junimea, 1984.
7. G. Călinescu, *Istoria literaturii române (compendiu).* – Chișinău, Universitas, 1993.

**Viorica Zaharia-Stamati**

**Dialogul intertextual în nuvela  
cinematografică *Se caută un paznic*  
de V. Ioviță**

Introdus de Julia Kristeva, care mărturisea că s-a inspirat de fapt din terminologia lui Mihail Bahtin, conceptul de “intertextualitate”, la modă și extrem de utilizat în secolul al XX-lea, nu a putut să-l lase indiferent nici pe Vlad Ioviță, prozatorul ce n-a întârziat să experimenteze și această formulă literară.

Pentru Kristeva, intertextualitatea este o practică în care “orice text se construiește ca un mozaic de citate, orice text este absorbție și transformare a altui text” [1, p. 146]. Se poate vorbi de mai multe niveluri de intertextualitate. Astfel, atunci când intertextualitatea este considerată ca o practică semiconștientă, se actualizează o accepțiune foarte generală a acestei noțiuni, cu vastă și ambițioasă



deschidere epistemică, în timp ce atunci când acestei practici i se recunoaște caracterul de act asumat, lucid, noțiunea apare limitată, îndeosebi la textul literar.

Limitată la textul literar, noțiunea de “intertextualitate” acoperă o practică scripturală reală. În acest caz autorul o practică cu un scop precis, construindu-și textul ca pe o replică lucidă la un alt (alte) text(e). El reține în textul propriu, inserate paragramatic sau afișate direct, cu ostentație, elemente ale textului vizat – paragrafe, fraze, enunțuri, elemente de intrigă sau personaje chiar –, operând astfel o deconstrucție “în oglindă” a acestuia, cu intenția, vădită sau ascunsă, de a-l ironiza, de a-l destabiliza și a-l anula chiar.

Conștiința tot mai acută a modernilor și contemporanilor că un text este rezultatul derivării, transformării, reutilizării sau continuării altor texte e resimțită și de Ioviță.

Un text ce-și denunță intenția intertextuală încă din subtitlu este nuvela *Se caută un paznic*, căreia autorul îi alătură următorul subtitlu: “nuvelă cinematografică după povestea lui Ion Creangă **Ivan Turbincă**”.

Reinterpretând povestea lui Creangă, Vlad Ioviță apelează la procedeul intertextualității desfășurat pe două planuri intertextuale. Amintind afirmația lui Phillippe Sollers – “un text se scrie cu texte și nu numai cu fraze și cuvinte” [2, p. 266] – vorbim în primul rând de planul poveștii în care ghicim imediat un dialog intertextual cu arhicunoscuta poveste a lui Creangă. În același timp grila intertextualității utilizată în actul lecturii îl “intertextualizează” pe cititor, îl obligă să facă trimiteri multiple și la o infinitudine de texte și surse extraliterare, activându-i și reactivându-i, astfel, întreaga memorie socio-culturală. Cu alte cuvinte, intertextualitatea îl transformă pe cititor dintr-un subiect **pasiv** al lecturii într-un **agent** activ al acesteia, cu atât mai mult cu cât într-un asemenea caz i se mai cere și partea lui de contribuție la fabricarea / definitivarea materiei semantice a textului. În acest caz vorbim de cel de-al doilea plan intertextual al nuvelei: cel care descrie viața meschină, în declin a organizației comuniste de partid. Cercetătorul român Paul Cornea numește acest tip de intertextualitate **contextualitate**, concept ce ar trebui să aibă în vedere relația textului cu realitatea extratextuală, cu spațiul său socio-cultural de apartenență. În termenii lui Gerard Genette, este vorba de intertextualitatea *externă*, care raportează textul literar la “textul lumii” [3, p. 125]. Astfel se pot citi sensuri și atitudini critice, contestatare, nonconformiste. De asemenea pot fi rostite adevăruri interzise la moment cu aerul că rostește ceea ce e permis. În procesul lecturii, cititorul încearcă detectarea adevărului ascuns sub frazeologia neutră sau conformistă a textului.

Lectura nuvelei îl prezintă pe Vlad Ioviță ca pe un meșter inspirat al sensurilor duble. Autorul vorbește despre altceva decât are aerul că vorbește. Fraza alunecă pe marginea extremă a propriului ei înțeles, izbutind să se mențină în aceste zone de hotar ale sensului. Prozatorul și-a pierdut încrederea nu doar în valorile sociale, ci și în cele transcendente. Încearcă chiar să ne arate că divinitatea și-a pierdut valoarea de criteriu absolut: ”In calea îngerilor apăruseră câțiva zmei de hârtie. Arhanghelul, care zbura în fruntea alaiului, vru să le ocolească, dar, avântându-se în sus, dădu peste altele. Și nu izbuti nici să treacă printre ele, nici să se retragă îndărăt: își încâlcise aripile în sfori. La fel pățiră și

ceilalți îngerii. Și, ca să-și descâlcească aripile și ca să-și poată continua zborul, ei scoaseră săbiile și se apucară de hăcuit cu săbiile. [...].

Dumnezeu și sfântul Petru își căutară de drum, iar îngerii s-au lăsat pe iarbă. Și-a întins mădularele la pământ și arhanghelul dolofan cu obrajii pistruiați și buclele roșcate. Închise un ochi, iar cu celălalt, rămas pe jumătate deschis, supraveghea îngerii, care cântau din harfe, privindu-și în apă fețele smerite. [..]. Arhanghelul ațipise.

Și de cum ațipise, îngerii sărise în picioare, dându-se de-a berbeleacul, stropindu-se cu apă și jucându-se de-a mijatca. Unii se năpustiră după fluturi, alții în harbuzăria de pe coasta văgăunii. Nu toți își făceau de cap, însă. Doi, ceva mai în vârstă și mai posaci, rămaseră tolăniți pe iarbă. Și ca să nu le fie urât, își găsiră și ei o îndeletnicire: scuiarau de pe un mal al băltoacei, pe celălalt”.

Mult prea lipsită de putere se arată a fi transcendența și atunci când nu-i prea reușește punerea la cale a trebilor lumești: ”Pe măsură ce zâmbetul dispărea de pe față plutașului, ochii i se dilatau uimiți de ceea ce începea să înțeleagă și să audă. Tot ce văzuse o viață întreagă în jur: pământ, apă, cer, copaci și păsări capătă deodată glas. Și toate glasurile năvăliră asupra lui vijelioase, gata să-l doboare. Nu-l doborau însă; îl ridicau din apă ca, dintr-un botez, înălțându-l deasupra tuturor zgomotelor și sunetelor.

Deodată tresăriră. Și el, și sfântul Petru, și Dumnezeu. Întinsă prea tare, funia putredă plesni și podul, ca o corabie izbită de stânci, se prăvăli pe o parte, răsturnându-și în apă carele cu oale, oamenii și vitele. Plutașul închise ochii și se apucă de cap.

– Hătu-ți dumnezeii măt-ii!... strigă el înfuriat, dar nu dovedi să-și încheie înjurătura, pentru că cel pe care-l înjurase se făcu vânător la față și, ridicând mâna în văzduh, tăie aerul scurt. Și-i luă păcătosului darul vorbirii – să nu mai înjure”.

Exclamația trufașă prin care Nietzsche decreta moartea lui Dumnezeu n-a rămas fără urmări în conștiința artistică modernă. Elanul negativist din planul existenței s-a răsfrâns și în cel al literaturii, cu scopul fățiș de a suprima orice instanță dictatorială. Privită cu un răscolitor patetism al îndoielii de către Dostoievski, divinitatea avea să fie sfidată orgolios, mai târziu, de către mulți dintre maeștrii scrisului secolului al XX-lea. Vlad Ioviță n-a rămas indiferent nici la acest capitol.

Pornind de la formula narativă a basmului crengian, Vlad Ioviță reține doar câteva situații: scena confruntărilor dintre Ivan Turbincă și Moarte, descrierea ironică a iadului și a raiului (mai ales prin pătrunderea în interiorul acestuia a păcatului). Suntem mai degrabă martorii unei derivări în regim ludic al textului lui Ioviță din cel crengian. Toată această lume surprinsă în nuvelă e, în fapt, ipostaza umil-burlescă a unor arhetipuri politice, o suită de mituri degradate. O prezență frecventă, un mit fals este cel al paznicului raiului, cerber proletcultist, semn al interdicției instituționalizate. Întemeietorii, ajunși din misionari activiști, transcendența deghizată în mituri false sunt semnele unei metamorfoze sociale și politice: instituirea unui nou regim și toate consecințele-i inerente. Impresia generală e de spectacol ambiguu, amestec de tragic și grotesc, de ordine instituționalizată și mascaradă.

Dacă în *Ivan Turbincă* paznicul se află la poarta raiului pentru a o păzi de rele, să nu între cei păcătoși aici, în nuvela lui Vlad Ioviță, dimpotrivă, divinitatea caută un muritor care să păzească orice încercare de evadare a îngerilor din rai:

“– Noi am luat chip de om, le vorbi Dumnezeu îngerilor, după ce apostolul își clăti picioarele și-și scurse nădragii, fiindcă avem de căutat un paznic pentru porțile raiului.[...].

– Eu cred, Doamne, că viitorul păzitor al raiului trebuie să mai aibă o însușire. Și anume: să nu doarmă. Deloc. Să nu închidă un ochi. [...].

– Trebuie să găsim, stăruia sfântul Petru, altfel o să ne pomenim într-o bună zi cu toți sfinții fugiți din rai. Căci de la o vreme fug cu duiumul, Doamne. Eu nu-i mai pot păzi. Am îmbătrânit”.

“Raiul”, la poarta căruia personajul lui Ioviță trebuia să străjuiască, reprezintă de fapt o parodie a regimului politic și social al timpului. Este regimul în care “în loc de închisoare, oponenții regimului erau internați de cele mai multe ori în clinicele psihiatrice” [4, p. 7]. Odată misiunea schimbată, trebuia schimbat și statutul paznicului. La un moment dat sfântul Petru chiar îi sugerează divinității că: “Surdomuții sunt cei mai buni păzitori. Numai în ei poți avea încredere”. Semnificativă este și situația în care transcendența îl instruește pe acest ostaș al regimului: “[...] Uite, noi aici cu apostolii am hotărât să nu mai păzești raiul pe dinafară, ci să treci înăuntru, la cald.

– Mulțumesc, Doamne.

– Dar trebuie să lepezi straiile ostășești. Noi ți-om da altele mai frumoase.

– *Horoșo.*

– Și de arme trebuie să te lepezi, Ivane, că raiul nu-i cazarmă. Raiul trebuie păzit altfel.

– Înțeleg, Doamne. Trebuie să mă ascund după o tufă.

– Ori să te faci a te plimba pe lângă poartă c-o psaltire în mână. Înțelegi ?...

– Da, da.

– Și de cum o să-l vezi pe vreun drept-credincios repezindu-se spre poartă, și de aceștia sunt încă mulți, fiindcă prostiile lumești ne ispitesc pe toți întruna, tu înhață-l de barbă și trage-i vreo două sănătoase. Bine ?

– Bine, Doamne.

– Du-te dar. Ba nu, stai. Mai e ceva. Uite, apostolii zic, precum că tu l-ai fi adus din iad pe Michiduță și-l ții în turbincă. Poți să-l ții, treaba ta. Ia seama, însă, să nu-l mai scapi în rai. Ne-am înțeles ?

– *Tac toc'no!*

– Nu de altceva, da o să-i mai rupă sfinții vreun picior, vreo mână, ori o să-i spargă capul... Știi, toate se pot întâmpla. Ei, hai noroc!”.

În procesul lecturii, cititorul încearcă detectarea adevărului ascuns sub frazeologia neutră sau conformistă a textului. Față de marele povestitor, care explorează un cadru atemporal și arhaic, Vlad Ioviță consemnează un cadru istoric, revelabil prin documentare. Citită în această cheie, lectura propriu-zis estetică a nuvelei trece în umbra lecturii etice, dacă se poate spune, astfel impactul moral, nu cel estetic, dictând valoarea nuvelei. Abordând în chip nemijlocit, cu tâlc,

probleme cu caracter social și politic, nuvela impunea utilizarea mijloacelor de o factură deosebită.

Examinarea unei bune părți din literatura noastră a anilor '60-'80 ca parte a vieții spirituale dintr-un context social-politic și moral-psihologic multideterminat, nu poate neglija *vocația esopică* a scriitorilor. Anume această vocație a îngăduit unei importante părți a lumii literare să supraviețuiască moral și să izbutească performanțe de a vorbi cu călușul în gură.

În *Se caută un paznic* funcționează evident procedee din tehnica basmului. Urme ale *lirismului* se simt și aici. Chiar scena de început ne introduce în atmosferă lirico-baladescă a nuvelei: "Deasupra pământului, scâldat în lumina dimineții, zbura Dumnezeu. În urmă rămâneau lacuri albastre, piscuri muntoase, păduri și podgorii. Pe maluri pleșuve, neclintite stăteau morile de vânt, pe coastele dealurilor suiau și coborau turme de oi. Ici și colo se zăreau herghelii de cai și cirezi de bivoli, căprioare sălbatice și păsări luându-și zborul.

Fetele ghileau pânza la izvoare, flăcăii scoteau carele în câmp, copiii zburdau la marginea satului ca niște mieluși.[...].

Dumnezeu zbura nevăzut printre îngerii. Nevăzut alături de el zbura și sfântul Petru...".

Toate aceste divagații lirice nu umbresc însă principiile de bază ale compoziției care țin de naratologia modernă – procedeele intertextualității și tehnica cinematografică.

#### **Referințe bibliografice :**

1. J. Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, în **Recherches pour une sémantologie**, Seuil, Paris, 1969.

2. Ph. Sollers, *Pentru o teorie a textului. Antologie Tel Quel*, Univers, București, 1980.

3. G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.

4. V., Andon, *Vlad Ioviță și « Raiul » anilor șaizeci // Literatura și arta*, 18 martie, 1983.

### **Nina Corcinschi Poezia lui Nicolae Dabija între ofensivă și defensivă**

Unii critici susțin că generația șaptezecistă, instaurându-se într-o zonă poetică asocială, evazionistă, periferică conveniențelor și inconveniențelor artistice din perioadă postbelică, a făcut o literatură apatică dezastrului politic, o literatură comodă statutului lor social. Or, aceasta este o medalie cu două reversuri – poezia lui Dabija, Lari, Suceveanu etc. se sustrage defensiv discursului revoluționar (ce ar fi avut un deznodământ fatal atunci), dar tot ea, prin înseși reverbrațiile metaforice, prin însuși apelul la vis și fantezie, scenografiază o literatură marcată estetic, protestatară față de formele mediocre, dogmatice ale poeziei cu palma ridicată la frunte. Vorbind despre versurile lui Nicolae Dabija (deoarece el se află în obiectivul atenției noastre), e de menționat că acestea răstoarnă decisiv vechea concepție despre artă: de pe lume și de pe om ca marionetă accentul se mută pe om

ca personalitate, ca *sămânță* care, în percepție blagiană, poartă însemnele unui neam străvechi; de pe cunoașterea rațional-informativă, accentul trece pe cea estetică, efectuată cu propriile mijloace intuitive și stilistice, de pe materialitate - pe sufletesc. Vocea se încarcă de un lirism personalizat care face creația performantă și împiedică deznaționalizarea, pierderea identității, a ego-ului indispensabil Cunoașterii (poate că iminența acestei pierderi a dus, pe alocuri, egocentrismul până la narcisismul blamat mai apoi de optzeciști).

Paravanul sub care se ascund două atitudini fundamentale ale poetului – de ofensivă și defensivă – este Ochiul al treilea. Dacă la Esinencu, de exemplu, factorul de autoprotecție într-o societate ostracizantă îl reprezintă teribilismele, la Dabija universul securizant este format de ochiul al treilea, care trasează o cale de acces spre o lume transcendentă. Transcendentalismul reprezintă o dimensiune **defensivă**, de refugiu al autorului dintr-o lume ostilă creației - într-un tărâm utopic, adolescentin, care formează o aură protectoare eului creator, ce-i conceptualizează valorile: jocul fanteziei, al organicului, al insolitului etc. Crearea noilor realități cu însemne virtuale ar însemna, în același timp, modernizarea structurii lirice și, implicit, subtilizare metaforică, aici poezia ca artă având doar de câștigat. O altă dimensiune de refugiu o reprezintă pentru poet investigarea propriului eu. Într-o lume eminentemente dezechilibrată introvertirea însemna căutarea de adevăr și certitudine. Ochiul al treilea este cel care posedă potențe de profetie, de descoperire a tainei sufletului. Iar sufletescului îi corespund, la Dabija, elemente ale realității introvertite în peisaje: dragostea - un peisaj al sufletului, Patria - alt peisaj al sufletului, iar poezia - un produs al acestora. Peisajele lui Dabija nu se subordonează naturii sau caracterului lor intrinsec, ci legităților interioare ale autorului. Au loc analogii dintre cele mai surprinzătoare, bazate pe paradox și oximoron, se explorează dialectica contrariilor, alăturările de obiecte și fenomene sunt șocante ca la Rimbaud și Baudelaire. Imaginația face posibilă perceperea raporturilor secrete stabilite între lucruri ...

Nicolae Dabija propune o nouă viziune poetică asupra lumii dintr-o perspectivă a inocenței și a purității – calități care aparțin, de fapt, copilului. În multitudinea de interpretări a sintagmei *ochiul al treilea* (definitorie în poezia dabijiană), în viziunea cercetătoarei Ana Bantoiș „ochiul al treilea aparține nu altcuiva decât copilului”. În sprijinul acestei afirmații vom încerca să demonstrăm că, de fapt, juvenilitatea reprezintă axa în jurul căreia gravitează întreaga poezie dabijiană, și tot ea se compune din **reacțiuni/ofensive** la adresa diferitelor forme ale profanului. Astfel, dacă putem vorbi de evazionismul poetic din perioada postbelică din Basarabia ca de o formă mai mult sau mai puțin reacționară prin caracteru-i disimulat, Gr. Vieru, L. Damian A. Suceveanu, N. Dabija etc. sunt cei mai reprezentativi în acest sens. Și dacă e să ne oprim doar la Dabija, acesta contrapune haosului și isteriei sovietice... un zâmbet cald și luminos de copil.

Prima dovadă a adolescentismului dabijian o reprezintă caracterul egocentric al poeziei de la începuturile creației sale, animate de fierbințeala versului, de tensiunea și pulsația cuvântului, de spontaneitatea sufletescului, aceste particularități de creație aparținând, de fapt, întregii generații de poeți care

manifestau dorința de a fi developați, „de-a face dovadă existenței lor în lume” [2, pag. 62], adâncimile sufletului constituind, pentru ei, o sursă de adevăr și revelație.

Se știe că regimul represiv aprecia un singur tip de vibrație juvenilă în poezie, bazat pe exteriorizarea încântării în fața acestuia, a bucuriei și a unui optimism cu iradieri îndreptate tot spre el, din forul lăuntric al eului-copil. Drept de existență literară avea, mai cu seamă, ignoranța specifică vârstei, inocența inofensivă, neprimejdioasă, și, în ultimă instanță, capacitatea acestuia de a fi controlabil, manevrabil, de a-și respecta limitele. Nicolae Dabija contrapune acestui model o spontaneitate adolescentină surprinzătoare, o extravertire a eului lăuntric în toată multitudinea lui de forme și manifestări. Deschiderea totală a simțurilor reprezintă o realizare poetică deosebit de importantă într-un context politic de dogme și tabuuri. Iar îndrăzneala de a sonda până-n străfunduri incontrollable propria lume a însemnat ruperea zăgazurilor tradiționale de forme și fațete poetice, și, implicit, cuceriri artistice impresionante. Copleșit de propriile simțuri, de porniri inconștiente și intuitive, poetul a reușit să creeze la fel de spontan și expresiv ca un copil (dacă parafrăzăm spusa lui Picasso, care susținea că i-au trebuit 60 de ani ca să învețe a picta ca un copil. Apud: Maia Robu, Rodica Mocanu *Expresii libere*, Chișinău, 2003). Imaginile create de Dabija vin mereu proaspete, originale, purtând marca unei individualități distincte cultivate de lecturi consistente și a unui spirit irigat de fantezii neobosite. Paradoxul, bombasticul denotă un moft adolescentin dornic de a se afirma, de a impresiona cu viziuni de genul: „Tot mai greu mi-i, nu pot distinge / urzica pictată – de urzică, / în ea văd o minge-n altă minge / și mingea cea mai mare e-n mingea cea mică” (*Ochiul al treilea*). Din aceeași sursă vin și trecerile capricioase ale bucuriei în jale și invers. Un potențial adolescentin de explozii creative l-a ferit, în mare parte, pe poet de plagieri lamentabile și banalizări (deși nu putem contesta nici lipsa de afinități artistice cu alți poeți). Gândurile respective nicidecum nu ne duc la ideea că poezia dabijiană ar fi puerilă, lipsită de profunzime și maturitate; dimpotrivă, aceasta e adolescentină ca spirit, ca prospețime, în rest - denotă o atitudine angajată, serioasă pentru actul creativ, o atitudine de „poet ce nu are dreptul la eroare”. Ochiul avid al copilului este suficient de matur ca să surprindă ascunsul, tainicul (fructele care „se odihnesc în flori”), să vadă esențele din aparențe, să sugereze posibilul, inefabilul și chiar să surprindă realitatea prin prisme oximoronice („Un corb bătrân îl văd tânăr peste caiși cu ochiul al treilea, care nu-i orb”). Nu este orb ochiul al treilea, lumina îi este ghidată de stări adolescentine: exorbitanță, entuziasm, care mai înseamnă și beția de a trăi sau îndrăgostirea de lucruri. Izbucnește o stare de cântec sub egida căreia lucrurile înfrunzesc, dau lăstari, iar poetul se contopește cu acest univers al candorii și nu mai e poet, ci „născocit de poeme”, nu mai miroase el florile, ci „florile-l miroase” pe dânsul.

Fenomenului dirijat al dragostei de viață Dabija îi opune incadescența versurilor *Și-am să mor de prea multă iubire de viață* care înseamnă trăirea acestui sentiment dezinteresat, copilărește, cu toată puterea simțurilor (și, dus până la abnegație, ne amintește de versul fierbinte al Magdei Isanos, în care fiecare clipă era trăită ca ultima). Dragostea de viață în viziunea lui Dabija este de esență universală, e trăită ca deschidere, ca zbor, ca nerv și pulsație, fără referire la

prezentul ostracizant. Întreaga creație a poetului e asumată sub semnul îndârjirii, al îndrăznelii care, rareori, cedează visului, optimismului bonom. Iubirea de viață transcede în iubirea de Dumnezeu, în pioșenia pentru cele sfinte care, mărturisește poetul, tot din copilărie se trage. „Aveam vreo 4-5 ani când bunica mă învăța cum să țin degetele ca să-mi fac cruce, iar tata mă învăța cum să țin degetele ca să scriu. Și atunci s-a întâmplat o confuzie fericită: și acum mai țin pixul în mână prins cu degetele într-o boaghe și scriu ca și cum m-aș ruga. Ca și cum degetele ar fi mai degrabă adunate să-și facă cruce atunci când încep a așterne cuvintele pe hârtie.

Aceste ritualuri tainice – scrisul și ruga – confundate în subconștientul meu m-au însoțit și mă însoțesc de-a lungul vieții până azi” [3, pag.1].

Puritatea de copil înlesnește subiectului liric calea de tangibilitate cu divinitatea și cu forme surprinzătoare de realizare artistică.

O altă dominantă adolescentină este curiozitatea care animă versul dabijian și care este bidimensională - o directivă se îndreaptă spre absolut, necuprins, având tentații de zbor, și o altă directivă merge spre trecut, spre spiritualitatea arhaică, spre forme apriorice în care, inconștient, ne regăsim. Fenomenul curiozității și al dragostei devin mobilul căutărilor artistice de mai târziu ale poetului. Dragostea de viață, care prin extindere înseamnă iubire de Dumnezeu, în ultimă instanță, de oameni (prezumptive în sensul faptelor bune), conjugată cu uimirea, revelația noului, curiozitatea, avea să îndrepte pașii poetului spre un trecut pe care-l consideră mai al lui decât prezentul. Intenția poetului este de a afla, de a cunoaște adevărul ontologic al neamului românesc, de a ni-l mărturisi și nouă pentru a ne salva de uitare și ignoranță. Lacrima de copil - atribut al inocenței - reprezintă garantul comuniunii poetului cu spiritualitatea arhaică.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Mihai Cimpoi, *Lumini modelatoare: Lucian Blaga și Basarabia*. În volumul colectiv *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări*, Chișinău, 1998.

#### **Vitalie Răileanu    Comparația modernă - figură amfibologică în poezia lui Gr. Chiper**

Poezia postmodernă din Republica Moldova îndeplinește, în planul revoluționării limbajului poetic, o funcție semnificativă, atestată prin trasarea liniilor de forță înmagazinate în procesul de confirmare a unei noi retorici. Într-o cheie foarte bine structurată, ea se afirmă între poezia generației „Ochiului al treilea” și cea a optzeciștilor. În plan figural, poezia postmodernistă trece prin criza unei metamorfoze de gen semiotic, în acest sens, și noua retorică a deplasat, în mod categoric, semioza poetică spre polul metaforic. E bine să notăm că Roman Jakobson a scrutat *natura limbajului poetic* din acest punct de vedere [1, p. 491], considerând-o structural metaforică, iar pentru Henri Bergson limbajul înseamnă întâi de toate (dacă nu chiar exclusiv) *cuvântul* [2, p. 173].

Creația poetică a lui Gr. Chiper se impune pe fundalul acestei mutații și nu este un caz accidental. Ca și toți poeții „pleiadei” sale, el este destul de lucid că

actul comunicării presupune modalități specifice ce-i garantează repercusiunea. Scriitorul explorează și chiar face zel de exces. Retorismul său exacerbat este peremptoriu pentru modul cum antiretorismul modernilor secretează, de fapt, în cele din urmă, tot o retorică.

Pare că, între poeții postmoderniști din Republica Moldova, Grigore Chiper are poate cea mai mare audiență la public, chiar dacă nu este un răsfățat absolut al criticii literare românești (de pretutindeni), precum Emilian Galaicu-Păun.

Postmodernistul Gr. Chiper este un poet al comparației. Ar părea paradoxală această afirmație, doar dacă am raporta figura la statutul ei clasic, „intelectualizant”, pe când în volumul de poeme *Cehov, am cerut obosit* (Gr. Chiper, *Cehov, am cerut oboist*, Editura Cartier, Chișinău, 2001) comparația încetează de a mai fi o insulă figurală cu caracter reprezentativ sau afectiv. În placheta acestui scriitor, ea (comparația) devine, la nivel de *micro-* sau *macrocontext*, un element de construcție a unui referent intratextual: „După linoleumul rece / pe care se furișează viața / ca un Napoleon înfrânt și pitic, simt / pulsul tău peste tot ca un vulcan / și inima ta sub sân / și miracolul de a te înfrupta / din piața acestei treceri” (*Piața acestei treceri*, p. 34). Modalizatorul *ca* (acceptat drept „*dric de intrare*” în ariile poeziei postmoderniste) propune un acord poetic, prin urmare, acest aranjament exaltă procedeele.

În lirica postmodernă, autotelismul invadează cu un *metasemem* ce fusese trecut de retorica tradițională printre „*figurile de gândire*”. Dar, atestată în recurențele textului, această figură, care poate cam dormitase în umbra metaforei, formează acum, în volumul lui Gr. Chiper, deosebit, masa textuală după un sistem de echivalări ce reiterează, în primul rând, noile obsesii ale poeziei postmoderniste: „Tandrețea ta e / ca lenta risipă / ca minutarul, ca tine însăși / întinerind cu fiecare clipă. / Și încă nu am luat degetul / de pe pleoapa ochilor tăi / să văd retina fragilă / vânătoarea de lei. / Sankt-Petersburgul tău / e ca o izbă înzăpezită. / Doar veselie subredă / picură prin sită” (*Ca lenta risipă*, p. 80).

Printre analizele critice de remarcabilă virulență la adresa limbajului, în perioada celui de al doilea modernism, este cea datorată lui Henri Bergson, care a expus, într-o deosebită discuție, trăsăturile și funcțiile de bază ale limbajului „... făcut pentru a desemna lucrurile și nimic altceva decât lucrurile” [2, p. 182].

Poate din aceste considerente lumea poemelor lui Gr. Chiper începe să devină o lume autosuficientă și obtuzată, unde domină „*semnele*” autarhice al autorului care, în plan comparativ, e și poetul artificiei literare și al utopiei limbajului poetic ca retorică, o retorică *sui-generis*, desigur, în poezia română din Republica Moldova.

În paginile volumului *Cehov, am cerut obosit* savurăm conștiința unui *spațiu* foarte viu al versurilor. Figurile introduc o anumită materie sensibilă într-un mecanism care devine esențial ca mecanism. El (spațiul) repetă, prin acest mod al reiterării de procedee, fără încetare, că textul este literatură, care-i o fantezie a ființei și mai ales a limbajului: „Atât reușesc să-ți arăt: corbii. Dezmeticirea / alungă fata morgână. Sfârșit și renaștere a tot. / Ca luna de miere fundalul e o purpură când blocuri de gheață se adună la pod. / Era mai ușor. Față de treflele îmbobocite / numeroasele cărări pe zăpadă erau un atu. / Nu va fi frumos, va fi



doar altfel / Primăvara ta urmează, e ca tine: nici da, nici nu (*Atât reușesc să-ți arăt*, p. 63).

Potrivit omului de știință elvețian Charles Bally (unul din discipolii lui Ferdinand de Saussure, precum și unul dintre editorii *Cursului de lingvistică generală*): „cuvintele pot fi interpretate și înțelese numai cu ajutorul contextului” [3, p. 102].

Iată de ce credem că există, totuși, și o lume de natură metatextuală, cea a poemelor, pe care Gr. Chiper o definește prin stilul universului poeziei postmoderniste, în care comparația, ca figură tutelară, constituie mesajul: „Fioroasă liniște ce treci ca un gravor / prin galeria plopilor, a norilor. / Se frâng liniile destinului tău / reprodus din memorie. / Visez cum arunc cheia de la ușă / nu de la aceasta / pe care o descuiem în fiecare zi / ci de la una fantastă / în care pătrunzi / ca umbra în întuneric / sau ca sticleții de iarnă / însuflețind albul feeric” (*Fioroasa liniște*, p. 76).

Parcurgând, aceste strofe, observăm cum comparația ocupă poziția inițială în vers și, datorită paralelismului, devine *procedeu* prin definiție, care-i de fapt un factor decisiv de structurare poetică.

Din perspectiva avantajoasă a istoriei poeticii se poate spune că încă adepții Școlii de la Praga (uniți pe ideea comunicării literare) conchideau: „O operă literară este un semn mai ales pentru că funcționează ca un „mesaj” într-un mod de comunicare specific” [4, p. 146]. De aici rezultă și constatarea noastră: mesajul retoric al poeziei lui Gr. Chiper presupune și o paradigmă. Ce enigme cuprinde aceste poeme, "Poți oare comenta un psalm? - se întreabă poetul - Chem în ajutor cuvintele mele ce nu pot chema pe nimeni în ajutor. / Comentariul psalmului e însuși psalmul.” Confesiunea este voit „*decadentă*”, ea insistă asupra asociațiilor insolite, motivat literar prin panerotismul ostentativ și exacerbant, manifestat de unii postmoderniști. Iată de ce imaginea pare uneori derealizantă. Ea nu mai vorbește despre realitate, pe care doar codul poetic clasic o ornează, ci menține o viziune asupra ei.

Urmărim un alt exemplu de comparație derealizantă: „Bandajele pașilor tăi ca spuma laptelui /sunt gata să dea în foc. / Bine zic, voi trimite /după tine un aprod. / Ființa ta ca lâna, ca luna / glisând pe niște sfori ca inerția spre care indică / degetul arătător” (*Negura podului înalt*, p. 82). Gândul se deplasează spre construirea unei suprarealități „nonfigurative”, deci, *tema* (comparatul) și *fora* (comparantul) sunt suprapuse una în alta, fără să se țină seamă de funciara lor dispariție [5, p. 243]. Ceea ce motivează asocierea este infuzia de exotism, în consecință imaginea poeziei lui Gr. Chiper nu se mai alătură realității ce i se interpune: „Ceva ireal umple orașul / cum nu s-a întâmplat înainte. / Mistificare ca Veneția hibernală / ca muzica transpusă în cuvinte. / Tot ce vezi e pestriț. / Descoperi Maratonul când vrei să dai cuiva de știre” (*Descoperi Maratonul*, p. 67). Sesizabilă și degajată de orice constrângere referențială, iată deci comparația alogică, suprealistă *in statu nascendi* atestată la Gr. Chiper, care pretinde a fi creatorul unui lirism al convențiilor poetice.

În cazul celor inserate mai sus, comparația face ca sensul să fie obnubilat: „Novalis, tu și acuma faci vizite / la mormântul ei. / 19 martie rămâne sub ierbi

înalte. / Nu trebuie să ridici lespezi / ca să comunici cu subpământurile. / Ceea ce îți aparține / se înalță mai sus / decât cele mai fantezmatice frontoane ale Renaniei / căci spiritul tinde mereu spre creștet / iar țărâna se trage la picioare. / Și e mai bine așa, baroane / ca ea să fie văzută de cine are ochi să o vadă. / Numai ceea ce arătare e un dor” (*Citindu-l Elytis*, p. 39). Dar ceea ce interesează aici este haloul de mister, potențat de cadențele muzicale ale vocabulelor exotice (vezi: Richard Wagner, *Muzica viitorului*) [6, p. 193]. Deci, comparația se justifică plenar, în acest volum de poeme, prin introducerea între realitate și text a unui cod poetic exact.

Apelând la creația lui Gr. Chiper, am încercat să demonstrăm cum o altă conștiință poetică, specifică doar acestui poet, dezvoltă un alt tip de textualitate, iar el, autorul, este versuitorul care nu-și scrie literatura, ci „e scris” de ea, poetul fiind numai prelungirea sau întruparea sub chipul unui ( ... chip (eri)!) tânăr contemplativ-meditativ: „Clipocitul firav de sub nămeți te leagă / sec și bonom peste verdeața ce va fi receptat. / Decolteul își recapătă configurația. / „Tună!” - privești pe cer zigzagul tău preferat / și nu te mai interesează intriga livrescă. / Oglinda-i mai vie. Din visul trecut / sclipesc băltoacele ca ochetele nimfelor. Te vei / întoarce în Sparta ori cu scut, ori pe scut” (*Atât reușesc să-ți arăt*, p. 63).

Adesea poemele din cuprinsul culegerii de față încearcă să dea numire poetică lumii descrise, proces realizat în planul de dincolo de textul semantic al cuvintelor: „Zorii jubilează. Tonuri, semitonuri, / îmi las armura, trec prin real / te îndemn să te alături și tu cohortei noastre. / Greutate pe suflet. Al nouălea val. / Coșmarul: de parcă aș da jos castane din copac / sau poate recit stanțe unor vicleni. / Breșă. Frisonul. Licărul mansardei / precum Topolino pentru italieni” (*Topolino*, p. 83). Astfel, strict contextual, procesul densificării în poezia lui Gr. Chiper se face tot mai accidental, iar polul metaforic își anexează total planul metasemantic. În acest caz, putem afirma, o dată cu André Breton, că există imagine atunci când expresia „conține o doză enormă de contradicții enorme” [7].

Făcând trimitere la context, comparația devine o figură încadrabilă a seriei metaforice din poemele lui Gr. Chiper, de exemplu: “Îți apare o pădure / un drum cu urme săpate în pământ / o scară și alte constante ale visului tău. / Arăți destul de obosit / în oglinda realității. / Conspicuezi sânguinos întrebările lui Iov. / O bucurie neconștientizată deplin / ceva de sfârșit de iarnă / o lume îmbătută de rătăcire. / Ce noroi gras se lipește de tălpi! / Ești singur ca o urmă în pustiu / ca o crimă fără martori” (*Ceva de sfârșit de iarnă*, p. 35).

Intermitențele de planuri semantice de fapt reprezintă o caracteristică generală a structurii poeziei postmoderne, iar comparația, considerată și figură „logică”, spiritualizantă, demonstrează, în ipostaza ei modernă, acest lucru.

Se poate evidenția și o foarte puternică propensiune spre a privi relația dintre activitatea limbajului poeziei lui Gr. Chiper, pe de o parte, și produsul final al acestei activități, adică sensul completat de comparație, pe de altă parte, ca pe o relație între termeni opuși, ca pe o antinomie ce se cere de regulă rezolvată în detrimentul sensului. Este vorba de conceptul de „joc liber” al structurării; asupra acestei trăsături a postmodernismului insistă, de pildă, Julia Kristeva, care, în volumul *Sémiotiké* (1969), își propune să definească noțiunea de „genotext”, una din numeroasele noțiuni alternative pentru ceea ce numim „joc liber” [8, p. 284].

Să încercăm a fixa în aria acestor noțiuni și textul lui Gr. Chiper: „Tu renunți la vis, ai sceptrul / îl proptești de jghebul de la cort. /Apoi, avalanșa râsului tău / ca niște fibre groase de tort/... apoi, pare-se, tot tu / îți cuprinzi genunchii, te rogi /de conștiințele noastre dedublate. Cântă cocoșii / ca o înțelegere secretă între filologi. / O, da, avem planuri, o știu din felul / cum ne putem reciproc părași. / Versuri elisabethane / ca fluturi de o zi” (*Aide-mémoire*, p. 64).

Așadar, în poezia postmodernă, orice lectură este căutarea unei coerențe, ori cum ar spune Camil Petrescu, „Arta la ei nu e o distracție, ci un mijloc de cunoaștere” [9, p. 161].

Scrutările noastre valorizează analogia de pe poziția poeziei postmoderne, ceea ce ne justifică să amintim că orice teorie presupune o practică literară care o întemeiază.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Mihaela Mancaș, *Metaforă, metonimie, comparație: analogii și delimitări ale figurilor*; L.L., 1988, nr. 4.
2. Henri Bergson, *L'Evolution créatrice*, Paris, Librairie Felix Aleau, 1973.
3. Lubomir Dolezel, *Poetica occidentală*, București, 1998.
4. *Ibidem* (despre *Poetica semiotică: Modelul școlii de la Praga*).
5. Vezi definiția *imaginii* dată de Bernard Dupriez, Gradus, *Les procédés littéraire (Dictionnaire)*, Paris, 1980.
6. Richard Wagner, *Muzica viitorului*, în vol *Un muzicant german la Paris*. Traducere de Bucur Stănescu și Gemma Zinveliu, București, 1981.
7. Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
8. Julia Kristeva, *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Edition du Seuil, 1969.
9. Camil Petrescu, *Cazul „Vieții Românești”*, în *Teze și antiteze*, București, 1936.

### **Vladimir Vlas      Despre bacovianism ca stare de spirit în poezia basarabeană**

Cultura consumistă de astăzi a denaturat concepția despre Frumosul (categorie fundamentală a esteticii) care va salva omenirea. Poezia, practic, este pusă la zid. Liceenii teribiliști, înfiți în calculatoare (sau în kitsch-uri), sfidează orele de literatură (și mai ales limbă), argumentând că Eminescu nu le ține de foame... Înflorește manelizarea culturii.

Noi, basarabeni, în acest context, rămânem un paradox difuz. Mai plătim tribut sentimentalismului mioritic, adică ancestral, presărat cu sensibilități confuze și anodine, ba triste, ba vesele. Un observator al stilului de trai basarabenesc în totalitarism conchise cu umor: Rușii se pișă în capul moldovenilor, iar ei cântă... La fel și criticul Theodor Codreanu, un fin cunoscător al fenomenului literar

basarabenesc, spune la lucruri pe nume: “Basarabia este cea mai *mioritică* dintre provinciile românismului. (...) Dominante au fost în Basarabia curente tradiționaliste, sămănătorismul și poporanismul (cu inserții gândiriste), poporanismul fiind chiar creația lui C. Stere, arhetipul de intelectual basarabean. *Homo naturalis* și *homo folcloricus* sunt compliniți de un al treilea tip dominant – *homo cristianus*, ce se impune cu poezia mesianică a lui A. Mateevici, până la Ion Buzdugan, Pan Halipa, Magda Isanos, Grigore Vieru, Leonida Lari sau Arcadie Suceveanu, Teo Chiriac și Emilian Galaicu-Păun(...). Două primejdii au planat asupra scriitorilor basarabeni, supuși exilului interior: pe de o parte, teroarea bilingvismului care a înstrăinat și sărăcit limba română. Consecințele se văd chiar și asupra unui povestitor de talia lui Ion Druță, care – scriind în două limbi, română și rusă, cea de pe urmă s-a repercutat asupra celei dintâi, deformând-o...” [1, p. 302-304].

Este atât de sinuoasă și contradictorie dialectica procesului literar postbelic în Basarabia, îngenuncheată și îndoctrinată de regimul ideologic comunist, încât chiar noi, contingentul lui Mihai Cimpoi, limpezim anevoios traseul diabolic pe care l-am parcurs. Suntem și noi, ca și părinții noștri, o generație de învinși care se agită „între cei doi poli „existențiali”, unul al înstrăinării și celălalt al regăsirii de sine” [2, p. 30], despre care vorbește academicianul, criticul și „comandantul” scriitorilor basarabeni.

Oricum, și în Vest și în Est, literatura este supusă unui adevărat “șoc al viitorului”, după Toffler, ale cărui profeții, după 40 de ani de la publicarea cărții cu acest titlu, se adevăresc într-un tot: ne bălăcim în surogate... De ce nu suntem scutiți de traumatismele șocului viitorului? Pentru că, vorba lui Toffler, “n-am ajuns la conștiința necesară pentru a controla schimbarea” [3, p. 421].

În urma conjuncturii “postrevoluționare,” consumatorul de cultură din Basarabia se întreabă: Quo vadis: spre Est sau spre Vest? Și intelectualitatea basarabeană se “zbate” în căutarea modelelor, pendulând între globalizare și localizare. Unii din literați susțin cu tărie cum că “problema identității literaturii estice nu are cum să fie rezolvată după modelul occidental”. Le este frică de deschidere către o cultură străină?! Or, spune o maximă, broaștele din fântână nu știu că există și ocean.

Să ne însușim mai bine două noțiuni “străine”, dar la modă: **intertextualitatea** și **alteritatea** (senzație a unui eu de a fi altcineva). Or, dacă adevărata civilizație sugerează unui Eu capacitatea de a-și asuma conștiința altcuiva, de ce-am fi reticenți la o comunicare culturală deschisă cu (latino)americani...? Important e să ne accepte dialogul, adică să avem și noi ceva vizionar și original (a se citi – original) de spus. Așa cum îndrăznește să polemizeze cu dna Bantoș, în copertele aceleiași culegeri colective de studii [4], Grigore Canțâr, cităm: “Toate implicațiile intertextualității nu reprezintă în definitiv altceva decât expresia complexă a unei sensibilități artistice **culturalizate**. Ea nu refuză noutatea, deviația de la normă, ci dimpotrivă – le stimulează, consacrandu-le pe acestea ca norme. Ea se comportă, deci, sub acest aspect, asemenea curentelor literare ale modernismului timpuriu, pretinzând, ca și acestea, o extindere hegemonică ilimitată” [5, p. 95]. Alături, întâlnim modele literare de

intertextualitate la Bacovia și Minulescu, cu trimiteri la alte culturi, cu citări, cu imitări conștiente din francezi, în formă de joc. Aici îndrăznim să punctăm că intertextualitatea este o inovație simbolistă, dar, peste un arc de timp, aparține modernismului postsimbolist.

Acest concept exegetic poate servi drept cheie de deschidere a fațetelor valorice ale fenomenului literar basarabean. Procesul obiectiv de intertextualizare generală a literaturii contemporane ne dă răspunsuri la întrebarea cum să depășim criza-i de identitate. Și anume: să ne regăsim mai întâi în vasta literatură românească, apoi în cea universală. Să ne revendicăm dreptul unui alt mod de a fi, liberi și lideri, în literatură. Și, mai ales, de a avea **lideri de grup și de opinie** cu talent și capacitate de a conduce. Iată cheia succesului.

În acest context, specificăm pentru cei cu spirit “patriotic” că nu patriotismul complementarist, ci un Jorge Borges sau un Paulo Coelho al nostru, un curent literar destupat, precum a fost simbolismul sau cum este astăzi postmodernismul, pot depăși criza veacului.

Asta fac optzeciștii basarabeni: își asumă deplina libertate de creație, sfidând regimurile sau făcând abstracție de tot felul de îngrădiri. Drept dovadă sunt revistele de cultură și literatură *Contrafort*, *Basarabia*, *Semn*, *Sud-Est*, care impun alt tip de mentalitate culturală.

Incontestabil, s-a făcut un mare salt de la literatura proastă, scrisă în cantități industriale în perioada socialismului multilateral nedezvoltat, la poezia constructivă, ironică, literaturizată, ludică, autoreferențială și programatic intertextuală a optzeciștilor care nu vor să știe nici de trecutul amărât, nici de schemele și lamentările puerile ale generațiilor sămănătoriste, nici despre tranziția spre nicăieri.

Cel care a contribuit cu opera sa nepătată, fie și indirect, la evidențierea răului totalitarist, pregătind terenul pentru noi vlăstare de condeieri, a fost George Meniuc – un destin artistic traumatizat de dogmele comuniste și “rătăcirile” ideologice. El a fost un model de intelectual autentic, de patriot neafișat. Pentru toți care l-am cunoscut, el era cel mai european poet basarabean care a autohtonizat simbolismul. George Meniuc a fost înainte de toate un simbolist întârziat, apoi un postbacovian care și-a muiat pana și-n expresionism, și-n alte “isme”, ceea ce este firesc pentru oricare creator.

Simbolismul pronunțat al poeziei lui G. Meniuc îl atestă, cu argumente viabile, și Mihai Cimpoi, și Eliza Botezatu, și Eugen Lungu, și Mihail Dolgan. Unicul cercetător care-l “scaldă” pe veteran în mai multe ape fără să-i recunoască fondul și curentul director este Andrei Langa. Din alineatul de mai jos este greu de înțeles dacă Meniuc este un simbolist cu înclinații expresioniste sau viceversa: “Manifestat în mai toate genurile literaturii, talentul lui George Meniuc capătă amploare deosebită în poezie. Debutul său (*Interior cosmic*, 1939) anunță apariția unui poet postsimbolist, care însă nu se limita la crearea unor imagini vagi, ci utiliza procedeele poeticii în felul lui Baudelaire, ca să ajungă la metafizic și să cunoască spațiile inefabilului. Printr-o asemenea perspectivă estetică, autorul se detașează în unele poeme de principiile simboliste, evoluând spre altele, de factură expresionistă” [6, p. 57].

Dacă scriitorul s-a detașat în unele (sic !) poeme de niște principii nu-i o dovadă că a abandonat simbolismul. Ş-apoi, peste o pagină autorul se contrazice, afirmând pe bună dreptate că George Meniuc, ca și Leonida Lari, a fost “un împătimit căutător de simboluri poetice arhetipale” [6, p. 58]. Drept dovadă sunt următoarele versuri care cultivă enigmaticul și intimismul simbolist:

“Înfiorat de spații muzicale, reci  
Mă sfâșii vouă asemeni unei pâini.  
Strigă pământul în mine, urlă poteci  
De lupii trecutului se usucă frunte și mâini”

*(Cosmogonie)*

Andrei Langa însă descoperă și aici “convulsii expresioniste” și nu afirmarea conștiinței vidului și a derutei interioare, a izolării morale și a damnării artistului în societate. Acestea sunt caracteristicile poeziei simboliste care coincid cu mitul poeziei lui G. Meniuc. Dacă ar fi fost în viață criticul Vasile Coroban, care l-a cunoscut ca nimeni altul pe Meniuc, ne-ar fi vorbit, cred, de inadaptibilitatea și forța de sugestie a poetului (post)simbolist.

Apropo de poezia Leonidei Lari, “tradiționalistă” în aparență, dar care îmbrățișează real și politic prezentul și viitorul, după cum denotă poeta Doina Uricariu în prefața volumului *Dulcele foc* (București - 1989). Cât despre critica de la Chișinău, încă nu s-a orientat spre ce grupare literară înclină mai mult poeta basarabeană de la București. Unii susțin că are mult comun cu idealul de creație blagian. Alții îi prescriu idealuri preexpresioniste... Dar ce s-ar întâmpla dacă autoarea ar ține morțiș că este “bacoviană”? Pe bună dreptate, căci și simboలిști au protestat contra sistemului. Iar disperarea, sumbrul, alienarea, tenebrosul, obscurul ș.a., pot fi cu același succes și motive simboliste, și expresioniste. Există, totuși, o tradiție internațională de a “categorisi” poezii pe școli, direcții sau curente. Adeseori critica se rezumă și la etichetări. Ceea ce ține de nuanță și nu de esența liricii celor etichetați. Or, este imposibil să comentezi opera unui scriitor fără să-l încadrezi (nu să-l bați în cuie) la o grupare cel puțin. Cât despre creația Leonidei, se vorbește la modul general și abstract, precum în rândurile ce urmează : “Într-un șir de alte poeme, de inspirație metafizică, revelăm capacitățile senzitive ale poetei. Or, nimic nu poate împiedica spiritul să-și realizeze misiunea. Nici chiar moartea trupului nu îl poate opri să-și desăvârșească lucrarea, căci, legat prin fire nevăzute de Marele Univers, El ne apropie de izvorul energiei supreme, ne duce în altă dimensiune existențială. Acesta este crezul poetic umanist, deci și modern, al poeziei Leonidei Lari” [6, p. 58]. Să fi înțeles, oare, cititorul neavizat de ce plutesc în aceeași oală și umanismul, și modernismul? Și al cui trebuie să fie crezul: al poeziei sau al poetesei?

Se impune astfel o concluzie despre critica constructivă și distructivă, obiectivă și subiectivă. Prima a contribuit decisiv la regenerarea scrisului și a procesului literar din Basarabia comunistă și neocomunistă, cealaltă continuă să interpreteze, să “analizeze” opere minore, scrise în manieră modernist-avangardistă, în opoziție cu lucrările valoroase, în care vibrează arta, suflul poetic autentic, înnoitor și înălțător.

La aceeași întrebare cu noul în literatură, scriitorul Gheorghe Tomozei (1936-1997), cel care a căutat mai mult ca alții suavitate, culoare și fantezie în lirica sa antonpanescă, susținea că totul ce scriem s-a mai scris; scriem poezia altora. Și Andrei Langa afirmă într-un târziu că Nicolae Labiș, A.E. Baconski, Petre Stoica, Ioan Alexandru, Ana Blandiana și Dan Laurențiu au avut drept model liric pe Blaga sau Bacovia, dar “aceasta este cea de-a doua formă de manifestare a expresionismului poetic, trecut printr-o filieră autohtonă” dar, adăugăm noi, ca să nu se plictisească, “o dată cu apariția primelor semne în poezia română, expresionismul se infuzează insidios în alte orientări artistice, coabitând în diferite proporții cu elementele simboliste, constructiviste, futuriste, suprarealiste ș.a.” [6, p. 60-61].

Spre deosebire de Andrei Langa, care omagiază atât de cețos expresionismul în 2003, Nicolae Manolescu s-a pronunțat mult mai tranșant despre simbolism la 1968: “Simbolismul românesc este un simbolism (...) care înfloarește în plină epocă modernă și el e străbătut de ecourile ei... (...) această deschidere a simbolismului românesc spre viața nouă face ca estetismul simbolist să treacă pe neobservate în modernism. Modernismul care e, pretutindeni, negația simbolismului (după ce și l-a asumat), îl continuă, la noi, fără ruptură. Orice istorie a poeziei românești începe, așadar, cu simbolismul ; debutul poeziei moderne este însă cu mult mai greu de stabilit și, în orice caz, marii simbolști, întrucât fac posibilă această poezie, sînt inseparabili de ea (...). Indiferent de materialul ei obiectiv, poezia română modernă se naște din simbolism” [7, p. 18-19].

Adevărul acesta l-a confirmat și Nichita Stănescu care, deși este cel mai modern poet român, rămâne simbolist, deoarece, împreună cu simbolștii, “continuă acțiunea eminesciană de rafinare a sensibilității, de împrăștiere a limbajului poetic, conjugând-o cu aceea întreprinsă de Macedonski” [8, p. 303].

Pe aceeași distanță de spirit cu Manolescu – un fel de sincretism critic – Mihai Cimpoi vine cu un comentariu subtil și de mare profesionalism al operei lui Grigore Vieru, cel mai apropiat amic al său și al lui Nichita. Autorul celor mai iscusite poezii pentru copii din literatura română a făcut saltul de la tradiționalism la modernism, fiind propulsat și de simbolism, deoarece “elegiacul scormonește cenușile tristeții atât de profund, încât suferința și chiar negativitatea demonică a lumii își arată fondul “galben”, bolnav, **existențial-bacovian**. Rama tradiționalist-sămănătoristă e spartă, așadar, de niște accente simboliste : o ceață caldă în imaginarul erotic, toamna vine ca un sfârșit de lume, cerul iubirii apare ca un “cer hăituit”, la moartea mamei sale poetul are senzația că “mi-i plină ființa de jale/ Ca trupul mării de sare”, că “întregul nu mai e întreg” [9, p. 122-123].

Citatul de mai sus este o mostră autentică de eseu critic. Numai un exeget al literaturii naționale, precum este academicianul dedublat (împărțit între Academiiile de la Chișinău și București) Mihai Cimpoi poate comenta și medita filozofic asupra frumosului artistic... El cârmuiește cu iscusință frontul literar basarabean, având în dreapta sa un strateg cu mare experiență ca Mihail Dolgan, un polemist nonconformist ca Andrei Țurcanu și alți critici nativi, mai vechi și mai noi.

Dar să revenim la tandemul Vieru-Stănescu și la sincronizarea scrisului românesc de pe ambele maluri de Prut. Criticul și istoricul literar de vocație

călinesciană, Mihai Dolgan, un zelos edificator al Cărții lirice basarabene, a intuit circuitul sincron al sintagmei poetice *Dar mai întâi*. Ea a ajuns în creația lui Vieru, Dabija și Damian ca un ecou direct din *A unsprezecea elegie* de Nichita Stănescu, care începe cu: “*Dar ma înainte de toate...*”. Dolgan scrie cu aceeași pietate și despre Nichita Stănescu și despre confratele său Grigore Vieru, punând accentul pe modul individual de a percepe artistic realitatea, pe tentativa de înlocuire a lumii obiective de pe ambele maluri de Prut prin alta creată de imaginația lor. Iată ce spune reputatul doctor al cuvintelor despre autorul necuvintelor: “Autorul e mereu un *antipoet* în sens tradițional, care răstoarnă logica metaforei clasice, un “bolnav” de lacrimile lucrurilor, de amestecul de senzații ciudate, de captarea unui inefabil mai mult posibil decât real, a unor aparențe foarte ambigue” [10, p. 65] pentru a încheia răspicat și categoric: “Nichitastănescianismul a acționat și continuă să acționeze ca factor simulator și stimulator asupra multor poeți basarabeni din diferite generații și de diferite orientări stilistico-estetice. Poeziei lui Nichita Stănescu într-un fel sau altul, mai mult sau mai puțin datorează G. Vieru, L. Damian, V. Teleucă, A. Codru, N. Dabija, L. Lari, A. Suceveanu, L. Botnaru, V. Matei ș.a.” [11, p. 716]. În această listă trebuie inclus și Aureliu Busuioc care, la o beție verbalizantă, a recunoscut descendența sa din Bacovia, Minulescu și Nichita Stănescu.

Însetați de modele plauzibile, poeții Anatol Codru și Arcadie Suceveanu, urmând exemplul confratelui din dreapta Prutului, Gheorghe Tomozei, au încercat să “poezească” și ei ca autorul Necuvintelor.

Dăm dreptate criticilor mai vechi și mai noi care consideră **intelectualizarea** drept element hotărâtor pentru simbolism. Alături de sincronizarea cu personalitățile scriitoricești din stânga Prutului și de pe glob, intelectualizarea poeziei postbelice din Basarabia a grăbit ieșirea din criză.

Un exemplu concludent care confirmă canonul de mai sus, și la care vom insista mai mult, este fenomenul Busuioc. Vom încerca să demonstrăm că fără penetrația simbolismului – franțuzesc, rusec(ucrainesc), românesc – în lirica și cultura basarabeană, n-am fi dibuit calea spre modernism, spre matricea românismului.

Trimiterile la viața și opera lui Aureliu Busuioc, poet cu aceeași factură intelectuală ca și simboțiștii francezi, sunt relevante și edificatoare pentru tema acestui articol. În comparație cu predecesorul său de la Bacău, poezia lui Busuioc este mai intelectualizată. Continuator al modernismului liric interbelic, Busuioc își hrănește poezia din izvoare diverse, inclusiv lirica rusească, pe când poezia lui Bacovia s-a hrănit numai din ființa poetului, pe care, nu întâmplător, ajunge să o consume, devorând-o. Atât Șerban Cioculescu cât și Eugen Lovinescu vorbesc de lipsa de intelectualitate a poeziei bacoviene sau de o “intelectualizare întâmplătoare”; poetul, fiind “în răspăr cu civilizația(...) cu sensul ideal și spiritual al poeziei...”, a rămas în straturile confuze ale vremii.

Aidoma lui Bacovia, care exclama cu ironie și sarcasm - *O, țară tristă, plină de humor...* (*Cu voi*), Busuioc a fost și el toată viața în opoziție față de burghezia locală cu scrisul, nu cu țipete pe baricadele de paie. Iată de ce opera sa, marcată de singurătate și ironie, poate fi interpretată ca un silogism al bacovianismului. Ca și



modelul său de la Bacău, Busuioc poate fi privit ca unul dintre ironiștii noștri – *primus inter pares* – atât în poezie cât și în proză. Mai grăitor decât poezia în acest sens este titlul romanului său de referință *Singur în fața dragostei* – o proză cu pigmente poetice, publicistica sa, rubrica permanentă în *Literatura și Arta, Opinia mea*.

Precum la Bacovia care mărturisea – “mă doare sufletul” – ceea ce se oglindește în sufletul intelectualului Busuioc e mai amețitor și mai dramatic decât văzut direct: absurdul apocaliptic, la care nu găsește răspunsul.

Așa cum în lirica bacoviană influențele franceze sunt vădite, e și firesc ca în opera lui Busuioc să deslușim rezonanțe ale simbolismului existențial francez, cât și ale sentimentalismului și misticismului rusesc pe fondul influențelor directe ale postbacovianismului românesc.

Deși împrumutarea formelor nu totdeauna schimbă fondul autohton, în cazul celor doi moldoveni, influențele nu au știrbit cu nimic din originalitatea scrisului lor. Din contra, simbolismul european a revoluționat, în etape diferite, sentimentalismul moldovenesc postromantic. Acel sentimentalism, frate cu nostalgia și tânjirea, de care suferea și Eminescu, în parte, și care e al moldovenilor în general.

De fapt tristețile, ca și dramele sociale, sau disoluțiile eului, nu au naționalitate. Să dăm citirii două texte:

*Umbra mea se adâncește-n cartiere democratice,  
Ninge grandios în orașul vast cum nu mai este,  
Ning la cinematografe grave drame sociale,  
Pe când vântul hohotește-n bulevarde glaciale...*  
(G. Bacovia, *Plumb de iarnă*)

Și:

*Sunt bolnav de tot, prieteni,  
Sunt bolnav peste măsură.  
Singur nu știu cum și unde m-am îmbolnăvit.  
Mă frâng.  
Parcă galopează vântul  
Șuerând prin stepa sură,  
Parcă-n creier, alcoolul,  
Fierbe ca-n septembrie-un crâng*

.....

*Un om negru*

*Vine și pe pat s-așază...*

(Serghei Esenin. *Omul negru*)

Am ales, din cohorta simboiștilor ruși, figura lui Esenin, care a influențat mai tumultuos lirica basarabeană prin misticismul și sentimentalismul său paradisiac cu cele mai rusești nuanțe de “inocență”. Lângă suprarafinatul Blok, teoreticianul simbolismului rusesc, poezia lui Esenin pare peisajul unui pictor naiv pus alături de un Cezanne sau Van Gogh. El s-a afirmat alături de V. Maiakovski, chiar dacă era complet opus lui. Esenin, care în poeziile sale idealiza viața satului patriarhal, nu putea înțelege și accepta “urbanismul” și “revoluționarismul” poeziei lui

Maiakovski. Esenin a fost unicul liric rus care l-a făcut pe cititor să plângă – scria un contemporan. Într-o perioadă în care poezia lirică era considerată de mulți ca fiind un anacronism, Esenin, cu un simț desăvârșit al limbii, folosind adesea figuri de stil ce uimesc prin simplitatea lor, reușește să creeze, aidoma lui Cehov, acel substrat poetic, tulburător prin muzicalitatea și forța emoțională.

Se pare că de aici se trage sentimentalismul basarabenesc.

Poezia eseniană reușește să realizeze acel sincretism natural al literaturii și muzicii, spre care au tins toți marii simbolști. Esenin este cântat și astăzi de ruși de pretutindeni (ba și de basarabeni), precum Eminescu de români de pretutindeni.

E puțin probabil ca Bacovia să fi luat cunoștință de opera lui Blok sau a altor simbolști ruși, pe când, neîndoielnic, Aureliu Busuioc i-a savurat în original. Ceea ce-l apropie de școala rusească de până la realismul socialist e poziția ostilă față de divizarea exagerată în școli și curente, în așa-zisa specializare și implicare a condeierilor în rezolvarea “problemelor blestemate”. Aidoma simbolștilor de pretutindeni, el rămâne sub aripa propriului său “eu”, încercând să exprime în limbajul său inconfundabil profunda criză a culturii și a umanismului.

Este la fel de adevărat că poeții basarabeni au înlocuit romantismul lui Esenin și Eminescu cu simbolismul baudelairian-verlainian mult mai târziu decât confrații lor din Vechiul Regat, ba chiar și astăzi mai întâlnim utopiști care se complac în anacronism, în sentimentul de jale și văicăreală sau în **“vițelismul la poarta de aur a literaturii proaste”**, vorba lui Eugen Ionescu.

Sentimentul plaiului mioritic este la moldoveni “o boală” de care a suferit și poezia tânără a lui Esenin, până la spectaculoasa ei “Schimbare la față”. Comportamentul lor “artistic”, în mare, este străin de negativism, radicalism, extremism. *Rinocerii*, cum îi numește Leo Butnaru pe năvălitorii de tot soiul, au implantat în ultimul secol nocivul bilingvism, despre care s-a mai pomenit undeva, tristețea, singurătatea.

Dar tocmai singurătatea, paradoxal, îi apropie pe cei doi moldoveni din zone și medii artistice diferite pentru a demonstra parcă un adevăr fatal : poetul este ultima singurătate! Prin câteva motive, mereu aceleași, prin mijloace extrem de simple, cel puțin în aparență, și Bacovia și Busuioc sugerează, cu puteri diferite, același urât, plictiseala, tristețea autumnală, monotonia exasperantă, erosul, rătăcirile...

Dar de aici pornește și dorința lui Busuioc de a împiedica răul și de a lumina beznă spre a îmbunătăți cât de cât condiția umană. La fel ca și mentorul său băcăoan, Busuioc este un spirit poetic de sinteză, care a înglobat fără prea mult efort orice experiență al cărei germene se afla deja în gândirea sa particulară. “Totdeauna am vrut să scriu o poezie mai bună decât am scris, o proză mai bună, o piesă mai reușită. Cred că tot ce am scris s-ar putea aduna sub o copertă cu genericul *Scrieri eșuate*. Fără cochetărie. Din fericire, am scris puțin, așa că eșecuri nu am prea avut...” [12, p. 34], - se confesează scriitorul, cu verva și modestia ce-l caracterizează.

Iubind poezia românească, Busuioc a acceptat-o ca pe o tradiție sacră, în datele ei moștenite, oferindu-i numai adaosul simțirii sale originale, inimitabile. Crezul său literar vine de la romani: “Non nova sed nove” (“În termeni noi, dar nu

lucruri noi”). Or, parafrazându-l pe Călinescu: Busuioc este Bătrânul poet într-o literatură tânără.

Opera celor doi creatori de substanță simbolistă este o punte paradigmatică între tradiție și modernitate, este o contribuție substanțială la depășirea crizei literare.

Dacă poezia lui Bacovia ar fi fost ordinară, fără tâlcuri noi și adânci în epocă, n-am fi pomenit astăzi de **bacovianism** și de discipolul său basarabean, Aureliu Busuioc, care este artizanul și martorul *schimbării la față* a Basarabiei, în plan cultural-mental.

Da, literatorii basarabeni au ameliorat, după puteri, starea de criză a culturii. Dar depășirea ei totală, opera de salvagardare a simbolurilor naționale prin literatură cere eforturi susținute și o trudă titanică.

Este trist, dar adevărat: revenirea cititorului basarabean la adevărata libertate spirituală, la matca civilizației, la remodelarea conștiinței de neam și de țară mai rămâne de așteptat.

Oricum, propunem două soluții:

1) Curățenia generală în Casa spiritualității românești.

Trebuie să ne debarasăm de impurități și simulacru, să alegem grâul de neghină. Dar cum s-o faci când suntem un popor, dar nu și o familie omogenă care ar confirma **diversitatea în unitate a românismului**? Când ne complacem în surogatele „naționale”, în manelisme și alte țigănistice... Când în teatrele din București se mai joacă piese anodine și conformiste de „orizontul” lui Paul Everac în detrimentul valorilor incontestabile. Iar unii snobi regățeni (ca să nu spun mai urât) „comunică” cu frații de la Chișinău, Cernăuți sau Ismail intolerabil, înlocuind bunul-simț și umorul sănătos cu ironia veninoasă și aere de superioritate. Și viceversa, când mitocanul basarabean o ține morțiș că este moldovan și nu român...

2) Convergențele de breaslă și de civism, făcând abstracție de frontierele politice, de *Centru* sau de margine.

### Referințe bibliografice:

1. Codreanu Theodor, *Conștiința critică a literaturii basarabene*. În monografia în 2 volume *Orientări artistice și stilistice în literatura contemporană*, coordonator M. Dolgan, Chișinău, 2003.

2. Cimpoi Mihai, *Panorama literaturii române postbelice din Republica Moldova* în manualul *Literatura română postbelică*, Chișinău, 1998.

3. Toffler Alvin, *Șocul viitorului*, București, 1973.

4. Bantoș Ana, *Poezia postmodernă și fenomenul globalizării* în monografia *Orientări artistice și stilistice în literatura contemporană*, Vol. 1, Chișinău, 2003.

5. Canțâr Grigore, *Implicații intertextualiste în poezia optzecistă* în monografia citată mai sus.

6. Langa Andrei, *Expresionismul în poezia românească* în monografia citată.

7. Manolescu Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, București, 1968.

8. Micu Dumitru, *Literatura română la începutul secolului al XX-lea, 1900 – 1916*, București, 1964.

9. Cimpoi Mihai, *Grigore Vieru și timpul originar*, în monografia citată mai sus.
10. Dolgan Mihai, *Modelul poetic nichitastănescian și reflexele lui în lirica basarabeană*, în monografia citată mai sus.
11. Dolgan Mihai, *Originalitatea poeziei lui Nichita Stănescu*, în manualul *Literatura română postbelică*, Chișinău, 1998.
12. Butnaru Leo, *Spunerea de sine*. Interviu cu A. Busuioc. Chișinău, 1994.

### Elena Prus *Homo gallicus* în miturile identitare

Surprinderea trăsăturilor spirituale ale unui popor, desenarea hieroglifiei care-i încifrează cultura reprezintă operațiuni delicate de analiză. Miturile, scria Lucian Blaga, sunt „întâiele mari manifestări ale unei culturi”, „care alcătuiesc matricea stilistică a unui popor” [p. 301, 308]. Identitatea culturală colorează și nuanțează miturile și simbolurile. „Oamenii și comunitățile ajung să se deosebească în mai mare măsură în imaginar decât în realitate”, constată Lucian Boia [p. 7].

Fiecare civilizație mare se construiește în baza unei mitologii care îi este proprie. Orice grup se recunoaște în miturile sale fondatoare, care-i asigură specificitatea în raport cu alții<sup>1</sup>. Conform modurilor de clasificare a miturilor, putem defini miturile franceze ca **mituri identitare** [v.C.-G.Dubois]. Puterea lor este fondată pe semnificația pe care o au la nivel de colectivitate. Orice colectivitate construiește scenarii fantasmatică care exprimă relația sa problematică cu realul. Miturile identitare oglindesc viziunea asupra lumii caracteristică unui popor. Ele variază în funcție de conjunctura politică, socială și economică, în funcție de problemele spirituale ale colectivității la o anumită epocă.

Fiecare societate, națiune resimte nevoia de a-și crea mituri reprezentative ale locurilor, instituțiilor și personalităților. Mitul este o construcție imaginară care oferă cheia sistemului de interpretare și a codului etic al unei colectivități. După expresia lui Em. Le Roy Ladurie, miturile au făcut Franța. Din perspectiva unei antropologii metafizice și teorii a culturii, *homo gallicus* este întruchiparea unei viziuni personale a culturii franceze. Frédéric Hoffet accentuează în mod special necesitatea de „mitologizare” sau **mitomania pariziană** [p. 197] și proporțiile pe care ea le atinge. Parisul mitologizează acțiuni, culturi, judecăți, indivizi (de la cei

---

<sup>1</sup> Mitologia, sistem unitar de mituri al unui grup etnic sau social, este orientată la armonizarea personalității, naturii și societății. Conform definiției lui Jean-Pierre Vernant, o mitologie este „un ensemble narratif unifié qui

mai însemnați la cei mai puțin însemnați). Omul parizian este, la rândul său, mitoman, gândește și judecă în termeni mitologici, apreciind oamenii și lucrurile nu după ceea ce ei sunt *de facto*, ci în funcție de mitul pe care-l reprezintă. Renumitul arivism parizian, spre exemplu, nu este altceva decât expresia acestei mitomanii.

De la o povestire se trece la altă povestire grație unui cod, comun epocii, care leagă un obiect de alt obiect, o reprezentare de o alta. Acest cod trimite la lume (mediul social și cultural) și la sensul său, pe de o parte, și la miturile epocii, pe de altă parte. Lectura trebuie să fie orizontală și verticală. „Mitul, o știm bine, este o valoare” [Barthes, p. 277], valoare care depinde de importanța sa în sistemul general în care se plasează.

Împlinirea mitului depinde de expansiunea sa: „unele mituri se coc mai bine în anumite zone geografice: există și pentru mit micro-climate. (...) Fiecare mit poate comporta astfel istoria și geografia sa; una este de altfel semnul celeilalte” [Barthes, p. 282]. Dacă mitul femeii este unul esențial, atingând domeniul imens al relațiilor umane, miturile moderne al Parisului și al Parizienei sunt limitate istoric (referindu-se la epoca modernă) și geografic (referindu-se doar la o parte a umanității).

Roland Barthes delimitează mituri puternice și mituri slabe, mituri bogate și mituri sărace. Credem că miturile pe care le cercetăm, și anume cel al Parisului și al Parizienei sunt mituri puternice, quantumul lor cultural este imediat, iar calitatea lor nu s-a șters odată cu timpul. Ele sunt și mituri esențialmente bogate: știu să **prolifereze**, au o formulă expresivă, sunt investite cu o putere majoră de imaginație, care se caracterizează printr-o permanentă invenție: semnificantul mitului este deosebit de variat. Aceste mituri constituie acea mitologie, care „participă la o făurire a lumii” și care este „în acord cu lumea, nu așa cum este ea, ci așa cum vrea să fie făurită” [Barthes, p. 289]. Constant alimentate și sugestive, aceste mituri cuprind toate domeniile: literatura, arta, spectacolele, diplomația,

---

représente, par l'étendue de son champ et par sa cohérence interne, un système de pensée original, aussi complexe et rigoureux à sa façon que peut l'être, dans un registre différent, la construction d'une philosophie” [p. 207].

morala, estetica, moda, bucătăria etc. Expansiunea lor permanentă în epoca modernă soliciță mitul la nesfârșit.

Permanența anumitor mituri, cum ar fi cel al Parisului și al Parizienei ține de faptul că ele aparțin memoriei Occidentului ca subiecte literare, ocupând un loc fundamental în tezaurul cultural, reprezentând fenomene de cultură.

Barthes prezintă în *Mythologies* un produs al societății și al culturii burgheze sau mic-burgheze de la mijlocul secolului al XX-lea. Așa cum apare la Barthes, mitologia este un sindrom, dar nu o exclusivitate franceză. Printre miturile universale (*Marșienii, Astrologie, Săracul și Proletarul, Music-hallul, Plasticul* etc.) sunt unele specific franțuzești, generate de realități franceze (*Racine, Turul Franței, Noul Citroën, Vinul* etc.). Pentru Barthes, miturile sunt semne ale civilizației, a descifra orașul pentru el înseamnă, comentează K.Stierle [p. 290], a chestiona stereotipurile lui la modă. Un inventar de mituri comunitare actuale ale națiunii franceze vom găsi într-un studiu mai recent al lui Daniel Schneidermann *Nos Mythologies* [1995]. Lăsând la o parte legendele explorate până la saturație, autorul aduce la suprafață mitologia în formație, care se cristalizează sub ochii noștri. Miturile care cimentează familia franceză „sont parfois de grands et majestueux mythes: le châteaux-margaux, de Gaule, la première communion, le jambon-beurre, les vacances des enseignants, la 2 CV. Autant de composantes de l'unité nationale. Autant de mots qui, à peine prononcés, déclenchent une image, la même en chacun d'entre nous” [Schneidermann, p. 210].

Gilbert Durand la rândul său a procedat la o mitanaliză a mai multor mituri ale literaturii franceze: cele ale intimității în secolul al XIX-lea, miturile hermesiene în secolul al XX-lea etc.

Secolul al XIX-lea francez are o mitologie care are o dinamică comună cu cea a celorlalte timpuri: ea interpretează prezentul în lumina trecutului din perspectiva viitorului. Un mit nu există singur, el se înscrie într-o **constelație de mituri**<sup>2</sup>. În fundamentala lucrare *Mythe et épopée*, Georges Dumézil pornește de la principiul că un mit nu poate fi explicat izolat deoarece se articulează pe alte mituri cu care

---

<sup>2</sup> La G.Durand, „simbolurile seamănă cu o **constelație** pentru că sunt dezvoltări ale unei teme arhetipale identice, pentru că sunt variațiuni pe un arhetip” [p. 39].

face sens. Mitologia secolului al XIX-lea constituie un astfel de nucleu de mituri<sup>3</sup>, cum ar fi imaginile-forță care sunt Revoluția, Poporul și Progresul [Huet-Brichard, p. 132].

**Mitologizarea** poate avea consecințe globale. **Un mit poate să creeze, ca într-o reacție în lanț, un alt mit** (Paris>Pariziana), să-l transforme (Mitul Parisului care devine mitul Versailles-ului) sau să-l distrugă (mit/contramit). Se observă că miturile au tendința mai repede de a se transforma într-un altul, decât de a dispărea, astfel s-a întâmplat cu mitul regelui-soare Ludovic al XIV, devenit astăzi mitul Versailles-lui<sup>4</sup>. Iar Curtea ca „un scrin al unui mit veritabil al absolutismului” [Muchembled, p. 134] este înlocuită treptat prin mitul Parisului.

Astfel, mitul Parizienei este generat, pe de o parte, de mitul Parisului, pe de altă parte, de mitul femeii în general și de diferite mituri ale femeii (fatale, Trecătoarea) ș.a.

Imaginea Parisului este una dintre acele imagini arhetipale care modelează un spațiu mental specific.

Mentalitatea secolului al XIX-lea este cea a burgheziei în ascensiune și presupune energie, spirit întreprinzător, exces. **Urbanitatea** favorizează sociabilitatea. Sunt relevante miturile luptei, vigorii și cuceririi. Urbanitatea franceză a generat **mitul Parisului**, care nu este constituit doar din sursele literare, dar a prins rădăcini, de asemenea, din evoluția economică și socială a capitalei. În primul rând, este efectul considerabilei creșteri demografice a Parisului, numărul populației dublându-se între 1800 și 1850 și depășind un milion de locuitori. În literatură, efectele acestui aspect al exploziei sunt reflectate, mai ales la Baudelaire și Hugo, prin importanța temei noi a maselor și a mitului Poporului. Raționalizarea

---

<sup>3</sup> „Rațiune-știință-tehnologie-progres-viitor: iată formula magică a secolului al XIX-lea” [Boia, p. 72]. În analiza pe care o face Alain Pessin mitului poporului în societatea franceză din secolul al XIX-lea, autorul urmărește cum acest mit proliferază în mitologia revoluționară (la Michelet și la Quinet) sau contrarevoluționară (la Barbey d'Aurevilly și la Bloy).

Mitul națiunii a acaparat imaginarul istoric și politic al secolului al XIX-lea. Eroul principal al modernității a fost statul-națiune. Interpretările națiunii au fost divergente, oscilând între „modelul german” și „modelul francez”. Ideologii germani insistau pe comunitatea de sânge și de limbă. Interpretarea franceză accentua, dimpotrivă, dimensiunea politică și voluntaristă a fenomenului, privind națiunea ca pe o „comunitate de cetățeni”: „te naști german, devii francez” [Boia, p. 172].



crescândă a societății și a economiei franceze, capitalismul, caracterul său expresiv, au stimulat puterea mitică<sup>5</sup>.

Fenomenul urbanizării a generat o constelație de mituri: mitul Parisului, mitul Veneției, mitul Bucureștiului, mitul Sankt-Petersburgului ș.a. Fiecare din aceste mituri ale orașului constituie prin iradiere o constelație în jurul său. Astfel, Parisul va genera mitul Revoluției, mitul Progresului, mitul Parizienei.

O trăsătură distinctivă a mitului este faptul că este un **discurs codat** și se referă la o tradiție, în care abundă referințele culturale, notează Pierre Albouy [1976, p. 354]. Astfel, mitul Parisului resuscită și rezumă, ca la Hugo în *Paris-Guide* orașele mari care au făcut civilizația: Roma, capitala Măreției, Atena, capitala Frumosului, Ierusalem, capitala Dreptății sau, cu o conotație diferită, Babilonul, Sodoma și Gomora.

Ca orice țară, Franța se amplifică, se simplifică (simplificare mitologică) și se multiplică în tot felul de imagini și de simboluri, cum ar fi cele ale Parisului și ale Parizienei. Corolar al imaginii Franței apare imaginea Parisului, corolar al imaginii Parisului – imaginea Parizienei. Parisul și Pariziana fac parte din miturile fondatoare ale secolului al XIX-lea francez. Mitul Parisului este generat de puternica valorizare a lumii materiale, iar mitul Parizienei – de potențialitatea ei.

Iar orașul prin excelență este Parisul! El reunește eminența vocației de capitală. Parisul este centrul ideal, ombilic al mitului național francez. Vanitatea regilor, generalilor și arhitecților francezi au făcut din el capitala secolului al XIX-lea. Imaginarul transformă țesutul urban într-o vastă metaforă, deseori prezentată sub un unghi hiperbolic și negativ.

Parisul, metonimic, este Franța însăși. Condensarea sau metafora sunt sugestive în literatura secolului al XIX-lea: „ochi al inteligenței”, „creier al lumii”, „rezumat al universului”, mare pandemoniu”, „umanitate făcută oraș”, „oraș enciclopedic și universal” [v.Oster, p. 108].

Parisul este unul din subiectele majore, implicite sau explicite, directe sau indirecte tratate de scriitori francezi sau străini. **Parisul are în mentalul colectiv francez valoarea unui mit național.** „Le mythe de Paris est une pièce capitale (...) de la mythologie nationale française” [Albouy, 1976, p. 23]

Conștiința de sine a culturii franceze a elaborat o strategie de proiectare a geniului creator francez în universalitate prin miturile sale naționale. Franța, cum bine se știe, este unul dintre primele state naționale europene consolidate ca atare.

---

<sup>4</sup> „Le mythe se modifie, récupéré et métamorphosé par les exigences et l’imaginaire du moment” [Ferrier-Caverivière, p. 607]

<sup>5</sup> Dimensiunea mitică nu este în contradicție cu dimensiunea rațională, cum arată R.Bodel [p. 40], fiind chiar jumătatea sa coerentă.

Capacitatea sa creatoare, expansiunea sa imperială, vocația ideilor universale i-au asigurat un loc de primă importanță în lume. Fenomenul francez își integrează propria-i totalitate umană și creatoare într-o conștiință identitară. Spectaculosul produs al acestei conștiințe franceze poate fi considerat și mitul Parizienei. Acest mit este construit în termeni de modernitate, potrivit criteriilor unei etici și estetici moderne. Pariziana traduce „schema” unei profunde modernități.

Pariziana face parte din miturile foarte „individualizate”, în jurul unui erou, al unui personaj colectiv excepțional.

De-a lungul mai multor secole, **femeia pariziană prezintă spectacolul unei mondenități moderne**. Pariziana incarnează promisiunea împlinirii mesajului feminin al modernității. Ea se prezintă nu doar ca un deziderat al vigoriei creatoare franceze, ci ține chiar de caracterul ontologic al culturii franceze și al dezvoltării sale istorice. Pariziana este o operă reprezentativă a spiritului francez, care îi asigură universalitatea.

Parisul și Pariziana sunt mituri fondatoare ale identității franceze.

În fața tendințelor de europenizare ale secolului al XIX-lea, Pariziana apare ca o personificare a sensibilității culturii și trăirii franceze.

Pariziana este o formă de expresie poetică. A capta poetic și estetic lumea și realitatea este o caracteristică esențială a caracterului francez. Acest fel de a vedea ființa *sub specie poeseos* este o formă caracteristică de a defini lumea din perspectiva creativității.

#### Referințe bibliografice:

1. Albouy, Pierre. *Mythographies*. Paris: José Corti, 1976
2. Barthes, Roland. *Mitologii*. Iași: Polirom, 1999
3. Blaga, Lucian. *Despre mituri*. In *Trilogia culturii - Geneza metaforei și sensul culturii*. București: Editura pentru literatură universală, 1969. pp. 290-308
4. Boia, Lucian. *Pentru o istorie a imaginarului*. București: Humanitas, 2000
5. Dubois, Claude-Gilbert. *Les modes de classification des mythes* In *Introduction aux méthodologies de l'Imaginaire*. Ellipse, 1998
6. Dubois, Jacques. *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*. Paris: Seuil, 2000
7. Dumezil, Georges. *Mit și epopee*. vol.I, II, III, București: Editura Științifică, 1993
8. Ferrier-Caveriviere, N. *Figures historiques et figures mythiques*. In *Dictionnaire des mythes littéraires*.1988
9. Hoffet, Frédéric. *Psychanalyse de Paris*. Paris: Grasset, 1953
10. Huet-Brichard, Marie-Catherine. *Littérature et mythe*. Paris: Hachette, 2001
11. Muchemled, Robert. *Societatea rafinată. Politică și politețe în Franța, din secolul al XVI-lea până în secolul al XX-lea*. Chișinău: Cartier, 2004

12. Oster, Daniel. *Paris-guide d'Edmond Texier à Charles Virmaître*. In *Ecrire Paris*. Seesam et Fondation Singer-Polignac, 1990, pp. 7-12
13. Schneidermann, Daniel. *Nos mythologies*. Paris: Plon, 1995
14. Stierle, Karlheinz. *La capitale des signes. Paris et son discours*. Paris: Editions de la maison de l'homme Paris, 2001
15. Vernant, Jean-Pierre. *Mythe et société en Grèce*. Paris: La Découverte, 1974

### **Lilia Don Dostoievski și Religia**

Despre acest subiect se poate discuta foarte mult. Se pare că Dostoievski ar fi vrut el însuși să se convingă de credința sa. De fiecare dată acest ideal creștin este imperfect : nebunie pentru prințul Mășkin, Stepan Trofimovici, ridicol, superstiție pentru Makarov. De ce aceste figuri ale idealului creștin sunt întotdeauna imperfecte? Fie că se considera că Dostoievski a vrut cu adevărat să facă o imagine „modernă” a lui Hristos, fie că se considera că aceste greșeli sunt făcute pentru a ne arăta că Hristos nu are nevoie să fie perfect pentru a-l urma. Perfecțiunea lui Hristos nu este o perfecțiune „materială”, ea este de un alt ordin. Dostoievski putea foarte bine să facă personajele „umane”, cu mici defecte scuzabile. Această apropiere între sfințenie și grotesc este unul din aspectele cele mai tulburătoare ale lui Dostoievski.

În opera scriitorului rus se întâlnesc două utopii: una din ele este cea descrisă în *Adolescentul* : „o utopie atee, occidentală, raționalistă”[1,p. 3]. Cealaltă este” creștină, rusă, rurală”[1,p. 3]. Este o lume populată de tineri bravi, de Makarov, Zossima și de prințul Mășkin. Or, se pare că Dostoievski nu mai crede în cea de-a doua utopie. Este ca și cum ar avea un conflict între credință și sensul estetic: prima utopie îi părea lui Dostoievski mai „frumoasă”. „Dostoievski a vrut să întruchipeze în prințul Mășkin ideea unui sfânt modern”[2,p. 289]. Gânditorul german Romano Guardini, unul dintre cei mai noi și mai însemnați interpreți ai lui Dostoievski, „vede în Mășkin un simbol al lui Isus Hristos;”[2, p. 294] romancierul neîndrăznind să pună în scenă direct pe fiul lui Dumnezeu. Dostoievski a vrut să imagineze viața unui sfânt modern. Și orice creștin știe că viața unui sfânt e o imitație a vieții lui Isus. De aici, paralelismul romanului cu *Evanghelia*.

Pus în fața dragostei erotice, prințul devine ridicol. El a trăit până la vârsta de 37 de ani printre copii, cum trăiesc toți eroii puri ai lui Dostoievski. Eroinele romanului, fie că femeia feciorelnică Aglaia sau păcătoasa Nastasia Filippovna, nu-l lasă în nici un caz indiferent. Dar el le apreciază într-un chip cu totul diferit, decât, de exemplu, Rogojin, personaj diametral opus, rob de patima erotismului. Pentru prinț, frumusețea feminină e ceva ce nu se poate defini. Admirația pentru chipul fermecător al Nastasiei Filippovna îl duce cu gândul în sfere supralumești, unde i se pare că ar fi cunoscut-o înainte de a o vedea. Cu alte cuvinte, Mășkin admiră femeia în desăvârșita puritate a inimii. El vede în ea, în frumusețea ei, un reflex al frumuseții divine. El vede că această faptură alunecă spre dezastrul final și se sacrifică pe sine, oferindu-i mâna dintr-un sentiment de milă nesfârșită. Dar între mila lui evanghelică și între pasiunea demonică a lui Rogojin, Nastasia se

decide pentru aceasta din urmă, care o va ucide. Figura prințului crește din roman sublimă și ridicolă în același timp. Dostoievski își definește eroul ca „natură îngerească.” De asemenea constată și Mociulski K., care a găsit în notele scriitorului cuvinte ca prințul Mâșkin, „prinț-copil”, „prinț-sfinx”, „prinț-întruchiparea Rusiei”, „prinț-Hristos”[3, p. 12-14]. Pentru Șestov, prințul Mâșkin „n-are valoare”, e fără viață, fără sânge, e o umbră rece. Dostoievski este adevăratul proroc, dar prințul Mâșkin, ca și Zossima, este proroc fals. Prorocul lui Șestov respinge bunătatea lui Mâșkin, care este în afara vieții și soră cu legea, dar este o credință nobilă și adevărată. Și ideea supremă a lui Dostoievski, cum a relevat R. Laut, „este contopirea ideii despre sensul existenței, despre Dumnezeu și despre nemurirea sufletului omenească”[3,p. 13].

V. Soloviov îl numise pe Dostoievski profet, profet al lui Dumnezeu. După aceasta, foarte mulți l-au văzut pe autorul *Fraților Karamazov* ca pe un om în fața căruia erau deschise cărțile destinelor omenești.

Lev Șestov este de altă părere: „Dostoievski, care se pretindea creștin, care propovăduia atât de insistent iubirea de aproape, umilința, spiritul de sacrificiu, care ne învață că Rusia trebuie „să slujească popoarelor”, cum a putut cădea în păcat și arăta că toate ideile politice trebuie să fie lacome: cuceriri, cuceriri și iar cuceriri...”[1, p. 69-70].

În anii 70, Dostoievski își asumă „rolul de propovăduitor al creștinismului”[1, p. 71], mai exact al ortodoxismului. Această propovăduire corespunde cu „perioada fericită” a vieții sale. De ce fericită?... Omul care nu avea un adăpost a ajuns să aibă familie, casă, chiar și bani (soția mai economisea puțin). Devenise celebru. Ocașul devine cetățean cu drepturi depline. Subterana care i se părea că l-a îngropat apare acum ca ceva ireal. La ocnă și în subterană, se născuse și trăise mult timp setea de Dumnezeu, acolo se dăduse o” luptă mare”, pe viață și pe moarte.

Dostoievski s-a cramponat de ortodoxism. De ce nu de creștinism, protestantism, catolicism? Deoarece, consideră Șestov, „creștinismul nu-i pentru cel care are casă, familie, bunăstare, glorie, patrie. Hristos a spus: lasă tot și urmează-mă. Iar lui Dostoievski îi e frică de singurătate, vrea să fie profetul oamenilor contemporani, cărora nu li se potrivește creștinismul în formă pură”[1,p. 69].

Există părerea, susținută și dezvoltată mai ales de noua exegeză, că Dostoievski a acceptat creștinismul în toată plenitudinea lui mistică, nepermițând intelectului să despartă, în Evanghelie, adevărul de minciună. Pare a fi o părere greșită. Dostoievski s-a temut să recunoască Evanghelia drept izvor de cunoaștere și se încredea mai mult în intelectul și în experiența lui de viață, decât în cuvintele lui Hristos. Dostoievski credea în inexplicabil. De regulă, minunile evanghelice îi atrag pe oamenii cei mai puțin credincioși. De exemplu, neîmpotrivirea la rău. Învățătura neîmpotrivirii la rău este tot ce poate fi mai obscur în Evanghelie. Cum să-i permiți tâlharului săucidă în fața ta un copil nevinovat și să nu scoți sabia?! Cine a putut porunci o asemenea prescripție revoltătoare? Această întrebare o repetă și Dostoievski. De dragul credinței trebuie să dai tot ce ai mai scump, trebuie să-ți duci fiul la pieire. Cine-i El de-a vorbit ca și cum ar fi avut puterea? se

întreabă Dostoievski. Neapărat ortodoxism, nu catolicism, nu luteranism și chiar nu pur și simplu creștinism.

În concepția filosofică a lui Dostoievski, copilăria este perfecțiune morală, *sfințenie*. Ivan Karamazov, una dintre cele mai reușite creațiuni ale sale, cuprins de chinurile negativismului, exclamă cu disperare: ”nu dau toată fericirea universală pe o singură lacrimă de copil”[4,p. 278]. E tânguirea după fericirea iremediabil pierdută, e strigătul omului răătăcit în bezna nopții, venită pe urma muștrărilor de conștiință. „Iubiți pe copii”, recomandă cu limbă de moarte starețul Zossima, ”pentru că ei sunt nevinovați, ochii lor sunt ca seninul cerului și întreaga lor faptură ne amintește pe Mântuitorul”.

Ideea că prin iubire se ajunge la ispășire este profund *creștină*. Dostoievski a ajuns la ea în urma unei îndelungate și reluate lecturi a Bibliei. Se știe că osândiților le era îngăduit să țină în închisoare o singură carte: Vechiul și Noul Testament.

Odată, pe când avea 4 ani, viitorul romancier e dus de mama sa în fața Icoanei Maicii Domnului. Aici rostește el prima rugăciune. E un episod de care își va aminti toată viața.

Copilăria lui Dostoievski a decurs într-o atmosferă dintre cele mai religioase. Tatăl era un om ursuz, rău, foarte exigent cu copiii săi, dar era foarte credincios. La Dostoievski credința s-a imprimat adânc și evenimentele de mai târziu n-au putut-o șterge. Dintre condamnații la moarte, singur Dostoievski, a refuzat împărțășania ... Însă ulterior vechea credință a reizbucnit, reflectându-se în opere ce constituie o măreață frescă a omenirii.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Lev Șestov, *Începuturi și sfârșituri*, Iași, 1993.
2. Nichifor Crainic, *Simbolul androgen // Gândirea*, nr. 6, septembrie 1939.
3. В. Л. Курабцев, *Ангелы и бесы (Лев Шестов и философия Ф. М. Достоевского) // Вестник московского университета*, nr.4, июль-август 2003.
4. Vladimir Dogaru, *Copilărie și artă // Gândirea*, nr.4-5, aprilie-mai 1939.

### **Andrei Murahovschi Studentul francez și cele trei „vârste” ale Cartierului**

#### **Latin**

Secolul al XIX-lea este bogat în evenimente, curente și manifeste literare. Inovațiile din literatură cuprind mai multe dimensiuni, grație bulversărilor sociale și politice. În acest sens, istoria Franței oferă un exemplu concludent, secolul al XIX-lea literar fiind mult influențat de schimbările din societate.

Universitatea este o expresie a societății și ea oglindește nevoile și problemele acesteia. Este imposibil de a înțelege funcționarea, sensul, procedurile

și miza făcută de aceste instituții fără a le plasa într-un context istoric mai general. De aceea, dacă dorim să descifrăm imaginea complexă a universității și mai ales a actorilor procesului instructiv, trebuie mai întâi să ne imaginăm schimbările societății în această perioadă. Literatura oglindește aceste procese din societate, iar importanța studentului francez vine din participarea directă la schimbările produse, precum și din rolul său ca personaj în literatura secolului dat.

Pierre Moulinier în lucrarea *La naissance de l'étudiant moderne* distinge trei etape de integrare a tinerilor în cadrul societății franceze, trei „vârste” ale Cartierului Latin: faza epică, faza critică și faza corporativă. Aceste trei perioade sunt bazate pe studiul textelor scriitorilor, sociologilor și jurnaliștilor secolului al XIX-lea consacrate studenților. Pornind de la date istorice, ce reprezintă studentul ca figură a timpului, găsim că aceste trei etape pot fi aplicate în domeniul literar prin exemplificarea cu tipurile de tineri din literatura franceză a acestei perioade. Putem vorbi de un izomorfism între personajele literare și indivizii societății.

Așadar, în perioada anilor '30 găsim o literatură abundentă despre tineri, urmată de *Fiziologii*, gen descriptiv ce face un portret moral și fizic al diferitor stări sociale. În 1841 Louis Huart oferă în *Studentul* o relatare a parcursului unui student ordinar începând cu sosirea sa la Paris până la obținerea titlului de avocat sau medic. Autorul insistă asupra mai multor schimbări ce se produc, de regulă, după sfârșitul studiilor: fostul student își schimbă modul de viață, se căsătorește cu o tânără din regiunea de baștină și își amintește adeseori de timpurile de odinioară.

**Faza epică**, distinsă de Pierre Moulinier, include perioada romantismului francez (1803-1830) și încorporează trei modele diferite: studenții studioși (tocilarii), cei implicați politic și tinerii desfrânați. Autorul denumește aceste trei tipuri de studenți trilogia tuturor timpurilor: „la trilogie étudiante de tous les temps” [1, p. 17]. Anume acum literatura romantică își găsește sursa de inspirație în studentul sărac și îl descrie locuind prin mansarde și visând o schimbare în viața sa. Acestui „mit al studentului sărac” autorul îi consacră un capitol întreg în lucrare. Constatăm necesitatea unor investiții considerabile (costul studiilor, viața cotidiană, transportul, etc.) făcute de familie în viitorul tânărului aflat la cursuri. Adeseori acest ajutor este chiar un sacrificiu.

**Universitatea este locul rupturii cu trecutul adolescentului, cu lumea copilăriei. Ea permite o deschidere spre o lume nouă, favorizează posibilitățile de a visa și de a spera la ceva mai bun în vița unui tânăr. Acest student este prezent și în opera lui Balzac. Rastignac este la începutul romanului *Père Goriot* o fire romantică, doritoare de a obține succes în baza meritelor sale. Acest personaj se apropie mai mult de primul model propus, cu toate că reușește să se impună în viața mondenă nu doar datorită cunoștințelor sale. Julien Sorel, un alt tânăr ce se impune ca personaj literar corespunzător clasificății lui Moulinier, nu este nici indiferent sau desfrânat, dar nici nu un revoluționar. Mobilul principal ce dirijează întreg parcursul acestui personaj este voința, ambiția pe care Mariane Bury o numește “devorantă” [2, p. 20]. Însă anume vastele sale cunoștințe îi permit să obțină primele mici succese. Florent din *Le Ventre de Paris* de Emile Zola își folosește toate cunoștințele acumulate pe parcursul anilor de studenție pentru întocmirea planurilor sale**

de revoluție. Ideea măreață de răzvrătire își găsește o bază logică în schițele sale de revoltă: “L’idée d’une insurrection, du renversement de l’Empire, à l’aide d’un coup de force (...) avait lentement mûri dans l’esprit ardent de Florent” [3, p. 262]. Cu toate că nu se include în perioada anilor 1800-1830, Florent de asemenea poate fi clasat drept un student sânguinos. Putem să recunoaștem în aceste trei personaje modelul studentului silitor, însă nu și cel profund romantic, la care se referă autorul clasificării. În plus toți acești tineri sunt inițial săraci, ceea ce corespunde imaginii romantice a aspirantului la diplomă.

**Faza critică** (1830-1883) își merită denumirea datorită unei adevărate schimbări care se produce în conștiința personajelor. Modelul precedent al studentului trăindu-și viața sa de boem, cuprins de vise nevinovate, frecventând balurile și femeile de moravuri ușoare (les grisettes) este depășit. Frédéric Moreau – tipul studentului desfrânat din romanul lui Gustave Flaubert — nu mai este actual. Viața liniștită din mansardă tânărului sărac se schimbă într-o existență agitată pentru a reuși în societate, pentru a obține o poziție avantajoasă. Rastignac și Julien Sorel se încadrează în această perioadă din punct de vedere ideologic, dar nu și cronologic, deoarece acțiunea romanului *Le Rouge et le Noir* începe în anul 1825, iar cea a romanului *Le Père Goriot* în 1819. Din contra, Frédéric Moreau, personajul romanului *L’Education sentimentale*, se include istoric în perioada sus-numită. Exemplul reușitei lui Rastignac îi este adus lui Frédéric chiar de prietenul său Deslauriers: „Rappelle-toi Rastignac dans *la Comédie humaine*! Tu réussira, j’en suis sûr!” [4, p. 35], care insistă asupra ideii de a se introduce în familia unui industriaș. Etapei date îi corespunde perioada realismului. Acum studentul este conștient de starea reală a lucrurilor, el este mai lucid și mai pragmatic și se detașează de clasa muncitoare și popor.

**Etapa corporativă** (1883-1914) este caracterizată în primul rând prin apariția asociațiilor, diferitelor organizații politice și religioase studentești. Este etapa mai multor reforme universitare. După cum notează autorul, tinerii pot să facă parte din organizațiile ce le reprezintă interesele [1, p. 29]. Anume aici se înscrie, având în vedere interesul său față de politică și coincidența cronologică, Florent din romanul *Le Ventre de Paris* de Emile Zola.

Studentul nu trăiește într-un spațiu abstract. Universitatea unde el își urmează studiile a apărut și s-a dezvoltat în centrul unui oraș.

Florent este personajul cel mai mult implicat în viața politică, în comparație cu Frederic, Julien Sorel sau Eugène de Rastignac. Acțiunea romanului *Le Ventre de Paris* este situată sub regimul lui Napoleon al III-lea. Realitatea înconjurătoare, burgheză și meschină, a Halelor nu e pe placul tânărului, unicul său refugiu devine mediul republican. Fiind un adevărat intelectual, ce și-a ratat menirea, Florent este prezent în opoziție cu lumea burgheză înconjurătoare a Halelor. Calificativul, dimensiunea sa de „slab” (“maigre”), vine în opoziție cu cea a celor din jur, care

rămân grași (“gras”). Arestat și condamnat la surghiun pe nedrept de autorități, revoluționarul nu dorește să accepte nimic de la guvernarea imperială. Florent este primit cu bunăvoință și devine o persoană respectată, considerat martir datorită celor suferite de pe urma conducerii. Fostul student ia lucrurile în serios, alcătuind scheme, făcând însemnări pentru “iminenta” mișcare revoluționară: “Florent (...) par croire à la possibilité d’un mouvement révolutionnaire. Il s’en occupait très sérieusement, prenant des notes, faisant des plans écrits” [3, p. 189]. El își imaginează atacurile rebelilor și continuă să schițeze planurile de revoltă.

Interesul pentru politică este un element important al unei societăți și reprezintă un interes major în viața studentului, el își caută identitatea sa. Tânărul încearcă să se integreze în sistemul social existent, acesta însă nu-i convine. Honoré de Balzac scrie despre dorința generației tinere de a obține puterea și plăcerile lumești: “Travailleuse, cette belle jeunesse voulait le pouvoir et le plaisir; artiste, elle voulait des trésors; oisive, elle voulait une place, et la politique ne lui en faisait nulle part” [apud, 5, p. 50]. Iar participarea la mișcările antiguvernamentale oferă o experiență considerabilă eroului literar, chiar dacă acesta nu se implică prea mult.

Urmărind evoluția personajului în cadrul literar, putem conchide că clasificarea lui Pierre Moulinier este aplicabilă și la nivel literar, deoarece coincide, cel puțin în primele două cazuri, cu succedarea a două curente literare: romantismul și realismul francez. Acest lucru ne permite de a urmări evoluția studentului ca personaj literar, ce se încadrează și poate fi urmărit în tradiția Bildungsroman-ului.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Pierre Moulinier, *La naissance de l’étudiant moderne*, Paris, 2002.
2. Mariane, Bury, *Le roman d’apprentissage au XIX-ième siècle*, Paris, 1995.
3. Zola Emile, *Le Ventre de Paris*, Paris, 1997.
4. Gustave Flaubert *L’Education sentimentale*, Paris, 2003.
5. Lukács, George, *Balzac et le réalisme*, Tradus din germană de Paul Laveau, Paris, 1999.

**Vasile Cucerescu**

**O perspectivă de interferență a sentimentului naturii: Eminescu și școala romantică engleză**

Natura, temă predilectă a romanticilor, a fost explorată la infinit cu o inteligență pătrunzătoare și ilustrată prin exemple infailibile de toate literaturile lumii. Cam tot secolul XIX a vibrat de mișcarea animată de romantici (depășind



limitele pasiunii) care urmăreau sincronizarea cât mai rapidă și deplină a tuturor spiritelor vremii, de pretutindeni, în plan ideatic.

Sensibilitatea și gustul specific pentru natură sporesc aspirațiile spre libertate, reînnoire, revigorare a tendințelor romantice: atât la corifeii romantici ai literaturii engleze cât și la geniul literaturii noastre, M. Eminescu. La romanticii englezi natura devine un bun indispensabil, în timp ce la M. Eminescu ea înseamnă totul (sau aproape totul), pătrunde simțămintele firești (penetrând spații în care intervenția altor teme s-ar reduce considerabil). Inferința ar fi analogică în cazul în care un paralelism sintetic ar fi imposibil.

În privința vieții literare, romantismul englez se distinge printr-un conflict între două generații:

- prima generație îi cuprinde pe poeții "Școlii lacurilor" din ținutul Cumberland, al cărui peisaj i-a inspirat pe: W. Wordsworth, S. Coleridge, R. Southey și W. Scott; școala se distinge prin moderație în inovație și o poezie simplă baladescă;

- a doua generație, reprezentată de G. Byron, P. Shelley, J. Keats, este o generație de inconformiști, inovatori radicali, promotori ai libertății.

W. Wordsworth (patriarhul romantismului englez), de pildă, exemplifică ipostaza unei naturi panteiste, natură însoțită de spiritul divin. În concepția lui W. Wordsworth, natura este o sursă inepuizabilă de frumusețe, splendoare, generând în permanență emoții (se identifică oare cu Eminescu?), în timp ce la G. Byron e catalogată ca refugiu dintr-o lume ostilă ființei umane, o evadare din societate și un corespondent perfect al tumultuoasei vieți interioare a eroului său. Ba chiar mai mult, el impregnează peisajului viață și pasiune. Truismul cotidian neagă uniunea spirituală cu elementele cosmice; eroul se lamentează în privința dependenței totale a omului față de cadrul fizic perisabil. Pentru Eminescu revederea cu elementele naturii se consumă într-o sublimă beatitudine supremă. Deși W. Wordsworth și G. Byron se uită la natură puțin diferit, M. Eminescu realizează sinteza: natura constituie un refugiu față de societate, dar pentru realizarea dorințelor imposibil de săvârșit într-un cadru cotidian. M. Eminescu nu numai că a produs apropierea față de natură, ci și s-a integrat în chip miraculos. O altă ipostază impune natura (personificată) în calitate de interlocutor ideal, sfetnic incoruptibil în materie de consiliere. Astfel, apropierea de natură, comuniunea dintre ea și om (ca parte indispensabilă a principiului panteist) îl înnobilează, realizând nexul inamovibil cu o lume primară a frumuseții și adevărului, concluzionează W. Wordsworth. La

Wordsworth poezia naturii se convertește într-un monolit punct de pornire pentru meditația filozofică. Dimensiunea naturii (percepută de ambele literaturi: engleză și română) exercită un profund sentiment de incantație asupra întregii poezii lirice. În Versurile, alcătuite la câteva mile mai sus de Tintern Abbey Wordsworth identifică trei etape esențiale în înțelegerea conexiunii sale cu natura (etape determinate de evoluția sa intelectuală). Prima etapă, a copilăriei, e caracterizată de o comuniune spontană, un raport inconștient benefice. A doua etapă, a adolescenței, se axează pe extazul senzual (frumusețea naturii are valoare absolută: el nu simțea nevoia unei influențe caste, pure a motivului). A treia etapă o reprezintă maturitatea care duce lipsa entuziasmului adolescentin; în schimb pătrunde esența mesajului transcendental al naturii (principiu etern al binelui și dreptății care guvernează fenomenele evanescente).

Pe lângă progresul prin intermediul frumuseții naturii, vizat la toți poeții romantici, peisajul reprezintă tărâmul libertății, manifestul de descătușare față de constrângerile și limitările vieții urbane. În același timp natura e prezența ce stimulează creativitatea (ca reprezentare și nu neapărat ca percepție senzuală). Se resimte prezența ce cuprinde toate lucrurile; ea fiind designată de psihologie prin panpsihism.

Pe de o parte, W. Wordsworth străbate diversitatea naturii: "am învățat natura s-o privesc altfel", fiind profund împlântată de spiritualism, idealism religios. Participarea poetului se realizează într-o poezie preponderent descriptivă și într-o manieră sensibilă.

Pe de altă parte, poetul nostru nepereche, care s-a cultivat în sânul naturii (stând la sfat cu bătrânii arbori, închinându-se câmpiilor mărețe, ascultând de filozoficul susur al izvoarelor), excelează (ca nimeni altul) la acest capitol, conferindu-i naturii vigoare până spre limite inabordabile. Partea delicată a acestei nemărginiri rezidă în faptul că natura alcătuiește cadrul de desfășurare al sentimentului de iubire (un lanț divin – iată noutatea ce strivește).

Poemele lacurilor relevă atât fuziunea *om – natură*, cât și *natură – divinitate*. Poemele sunt o expresie simplă a unei spontaneități spirituale, a unei purități infantile.

Prin contrast, la Shelley (oponentul "Școlii lacurilor") este o sursă a vitalității, e prin excelență inamică și străbătută de principiul erotic (erosul ca principiu vital). Poemul *Filozofia dragostei* exprimă întocmai sensul erotic încadrat în natură. Alt poem, *Norul* (capodoperă ce explorează natura din punct de vedere tematic) este un amalgam de elemente cosmogonice; include ideea de mișcare (specifică naturii) conform concepției materialiste despre lume și conferă poemului o notă umoristică, similară ficțiunii picarești a secolului XVIII.

În această linie de idei M. Eminescu înregistrează un salt uriaș al trăirii clipei în sânul naturii (plener postulată hedonist) - unde iubirea deține însemne oculte, puteri transcendente, fiind oficiată ca un ritual inevitabil - până la crearea mitului pădurii sacre. Setea euforică pentru viață, frenezia insașiabilă a simțurilor se conjugă cu un exces de reverie halucinantă, obsesivă, condiționată de supremația armoniei naturale legitimate.

Notele caracteristice ale acestui pilon ideal al spiritualității noastre îi vor servi în viitor lui L. Blaga și îl vor influența în privința spațiului mioritic unde organicul, i.e. contopirea cu natura, are categorii precum: viața, pământul, firea.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Călin, V., *Romantismul*, Ed. Univers, București, 1975
2. Levițchi, L., Trifu, S., Focșeneanu, V., *Istoria literaturii engleze și americane*, vol. II, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1994
3. Tacciu, E., *Aventura lui G.G. Byron*, Ed. C.R., București, 1997

**Tatiana Golban**

**Mitul Electrei în versiunile lui Giraudoux,  
Eliot, Hofmannsthal și Strauss**

Hippolyte-Jean Giraudoux (1882–1944), autor a numeroase eseuri și romane, a scris 15 piese, unele preluând aspecte tematice ale mitologiei grecești, printre care și piesa *Électre* (1937), axată pe materialul dramatic al părții a doua a trilogiei lui Eschil și pe unele coordonate tematice ale versiunii lui Euripide. La

Giraudoux mitul antic capătă, însă, nu doar o nouă interpretare, ci și actualitate; cu piesa *Electra* dramaturgul francez încorporează un mit al literaturii antice, afirmându-și punctul de vedere față de existența individuală și socială contemporană, analiza psihologică subtilă și critica față de stilul adesea pretențios al dramaturgiei franceze.

La începutul piesei, un străin sosit în Argos ajunge la palat însoțit de trei fete, care încep diferite povestiri, iar grădinarul, cel care va fi ales de Egist drept mire pentru Electra, încearcă mereu să le întrerupă. Deși fusese grădinarul lui Agamemnon, el nu vrea ca străinul să afle adevărul despre soarta cetății. Străinul, care este Oreste deghizat (demascarea va avea loc mult mai târziu), încearcă să se opună căsătoriei Electrei. Nici rudele grădinarului nu acceptă această căsătorie, căci locuitorii Argosului cunosc destinul tragic al familiei Atrizilor și nu doresc ca un membru al acestei familii să atragă nenorociri și asupra lor.

Urmărind inovația tematică a lui Euripide, la care Electra este căsătorită cu un țăran cinstit, Giraudoux dezvoltă ideea că Egist și Clitemnestra, regele și regina Argosului, prin căsătorie încearcă s-o înlăture pe Electra, pentru că le este frică de o eventuală răzbunare. În cazul apartenenței sale la o condiție comună, izbucnirea Electrei va fi considerată o nebunie fără ecou în lume, iar pretextul căsătoriei impuse de Egist este invocat de acesta ca fiind vindecarea Electrei.

Apariția cerșetorului, amuzant prin discursurile sale, are ca scop revelarea adevărului, în încercarea sa de a-l determina pe Egist să recunoască teama față de Electra și vicleșugul pe care-l pune la cale, măritând-o cu grădinarul, printr-o serie de aluzii: „*Un om care să pară că ar fi murit pentru oameni, pot să vă spun că trebuie căutat*”, „*Păi, ce, sunt două Electre? Aceea de care a vorbit și care o să strice totul, și o a doua, care e scumpa-i nepoată?*”, „*E destul de ușor de omorât o nevastă de grădinar. Mult mai ușor ca o prințesă în palat.*”\*

O altă scenă preluată de către Giraudoux din piesele anticilor este dialogul contrastant între Electra și Clitemnestra, existent în aproape toate versiunile antice și moderne, dar care la Giraudoux include cuvinte urâte și respingătoare, exprimând brutalitatea disputei între mamă și fiică, greu de stăpânit de către Egist. Aici se manifestă și un element inovator în tradiționala reprezentare a tragicului Electrei, cu sens comic, de data aceasta, fiind vorba, în cadrul disputei, de o scenă din copilăria lui Oreste, când Clitemnestra l-a îmbrâncit din brațele sale cu gând să moară și să dispară ca urmaș al tronului lui Agamemnon, sau poate că Electra însăși a făcut-o. Clitemnestra se împotrivește căsătoriei Electrei, lovind în demnitatea grădinarului, jignindu-i sufletul curat și pasiunea pentru muncă. Ca și la Euripide, grădinarul este întruparea omului simplu, cinstit și pur, care exprimă valorile morale și trăsăturile umane primare nealterate, între cele două acte ale piesei existând un antract ce conține tânguiala grădinarului și dezamăgirea sa de a se căsători cu o idee și nu cu Electra cea reală. În momentul în care Electra hotărăște să plece cu grădinarul, apare străinul care smulge mâna Electrei și care hotărăște că ea va fi soția lui. Electra e cuprinsă de mânie, dar, ca și în piesele dramaturgiei antice, urmează scena recunoașterii, în care Electra trece de la cea

\* Toate citatele în limba română din piesa *Electra* de Jean Giraudoux sunt preluate din ediția: Giraudoux J. *Război cu Troia nu se face. Teatru*, București: Editura pentru Literatură, 1966.

mai grea suferință la cea mai puternică fericire și bucurie, regăsindu-și fratele mult așteptat. Fără să-i dea voie lui Oreste să rostească un cuvânt, Electra se angajează într-o nouă confruntare cu Clitemnestra. Manifestându-și marea bucurie a recunoașterii, Electra încearcă să-i explice lui Oreste ura sa față de mamă, dar nu găsește o justificare care să-l determine pe Oreste să o împărtășească și el. Spre deosebire de celelalte versiuni antice și moderne ale mitului Electrei, Oreste și Electra vor fi mai mult timp împreună, răzbunarea săvârșindu-se mult mai târziu, pentru că nu există un Apolo sau o altă voință divină care să-i dicteze lui Oreste actul răzbunării și pentru că frații nu au aflat încă nimic despre crimă și ucigași, adulter și uzurparea tronului.

Electra o urăște pe Clitemnestra din instinct, așa cum urăște tot ce i-a fost dat de la mamă prin naștere, iar față de Egist simte o ură care, afirmă Electra, nu-i aparține. Identitatea lui Oreste este aflată de Egist și Clitemnestra, care îi pândesc în timp ce Oreste îi cere Electrei motivul urii, dar aceasta nu poate, deocamdată, în scena a X-a a actului I, să răspundă la întrebarea fratelui: *„Nu-mi cunosc încă taina. Deocamdată, țin numai capătul firului. N-avea grijă. Vine și restul (...)”*. În următoarea scenă a aceluiași act, Oreste încearcă s-o înfrunte pe Clitemnestra, spunând că pentru el ea este mai mult un miraj de mamă decât o mamă adevărată, iar *„Acestui miraj de mamă îi pot măcar spune ceea ce nu-i voi spune niciodată mamei adevărate”*.

Procesul cunoașterii adevărului de către Electra și Oreste, premergător hotărârii de a săvârși răzbunarea, este influențat de Eumenide, care încearcă să-l determine pe Oreste să renunțe la omucidere; de cerșetor, care cunoaște tot adevărul și pe care îl scoate la iveală prin comentariile sale la acțiunea și declarațiile personajelor, și prin intervențiile sale în discuțiile între personaje; de Agata, al cărei rol este mai puțin important în fapta sa de a-și înșela soțul, acum lipsită de interes, decât în a-l da în vileag pe Egist ca amant al Clitemnestrei, pentru care va primi chiar mulțumirile Electrei. Cunoașterea trecutului blestemat al familiei ca sursă a prezentului tragic se materializează în plenitudinea sa în timpul somnului Electrei. Mort, Agamemnon i-a vorbit Electrei în chiar ziua crimei, dar vorbele sale au avut nevoie de șapte ani ca să ajungă la ea. În somn, Electra a văzut cadavrul tatălui, dar și cadavrul Clitemnestrei, de unde cei doi frați o bănuiesc ca ucigașă și află că mama sa are un amant pe care trebuie să-l caute, deși frații presupun că acesta e unul și același cu uzurpatorul puterii. Întrebată de către copiii săi dacă are un amant, Clitemnestra ripostează, atenționând că tot răul din lume *„a venit din pricina că așa-zișii curați au vrut să dezgroape tainele și le-au scos în plin soare”* și face, totodată, în discuția avută doar cu Electra, elogiul iubirii ca un drept esențial pentru o femeie și exprimându-și ura față de trebuința de a-l aștepta pe Agamemnon, așteptare care, pentru Electra, a reprezentat tocmai esența existenței sale și singura sa fericire. Clitemnestra susține importanța iubirii și, pentru a trage de timp și a amâna răspunsul la întrebarea obsesivă a Electrei (cine e amantul Clitemnestrei?), încearcă s-o îmbuneze pe Electra, sfătuind-o să iubească. Însă când Agata declară că unul dintre amanții săi este Egist, Clitemnestra nu-și poate stăpâni mânia și gelozia, descoperindu-se în fața Electrei.

Apare Egist, urmărit de o pasăre ce produce groază Clitemnestrei, și are loc relatarea visului lui Egist, care a adunat mulțimea pentru a-și anunța căsătoria cu Clitemnestra. Puterile lumii i-au dăruit Argosul și el își va asuma datoria de onoare civică de a salva cetatea și doar căsătoria sa cu Clitemnestra, regina cetății, îi va oferi statutul de rege, ceea ce va lumina trecutul și va scăpa cetatea de atacul dușman, căci oastea va fi însuflețită de faptul că este condusă de un bărbat. Electra nu recunoaște nimic altceva decât fățărnicia zeilor (Actul II, scena a VIII-a): „În sinceritatea ta, recunosc fățărnicia zeilor, viclenia lor. L-au preschimbat pe parazit în om drept, pe adulter în soț, și pe uzurpator în rege! Nu li s-a părut destul de grea sarcina mea. Din omul pe care-l disprețuiam, au făcut o stâncă de onoare”. Electra îl confruntă pe Egist cu propria sa datorie de onoare de a răzbuna moartea lui Agamemnon, așa cum Președintele declarase anterior ca fiind mai presus de toate propria-i onoare ca judecător grec înșelat de propria-i soție, Agata, cu Egist, ceea ce se manifestă ca un fapt comic în banalitatea și patetismul său în comparație cu datoria de onoare și valorile asumate ale Electrei (răzbunarea tatălui) și ale lui Egist (salvarea cetății).

Posedând cunoașterea morții tatălui său, Electra are curajul să declare că ea știe tot scenariul crimei, amintindu-și de ziua uciderii lui Agamemnon, în care își văzuse și atinsese tatăl, și știind că din ziua aceea nu l-a mai văzut, dar l-a așteptat. Electra are curajul să-i înfrunte cu demnitate pe preținșii regi, dovedindu-i lui Egist cunoașterea cu care este înzestrată și în ceea ce privește necesitatea bunăstării cetății și valorile general umane, opunând concepției lui Egist despre popor, văzut ca un trup imens ce trebuie condus și hrănit, propria-i concepție (Actul II, scena a VIII-a): „un chip imens că umple zarea și te privește drept în față, cu ochi cutezători și curați, asta e un popor (...). Și ceea ce e mai frumos, la adevăratele popoare din lume, sunt ochii aceștia enormi, de adevăr”. Ucigașii lui Agamemnon sunt descoperiți, Clitemnestra recunoscând toata ura ce i-o purta lui Agamemnon. Un vultur din înaltul cerului coboară prevestind moartea; cerșetorul povestește despre uciderea lui Agamemnon de către Egist, ajutat de Clitemnestra, cu zece ani în urmă, apoi și despre fapta răzbunării săvârșită de către Oreste, în timp ce Oreste într-adevăr săvârșește crima răzbunătoare. Orașul e cuprins de flăcări, Electra, însă, e mulțumită, convinsă de justetea adevărului pe care l-a scos la lumină și de faptul că orașul și cetățenii acestuia, deși măcelăriți de corintieni, dacă sunt nevinovați, vor renaște.

*Electra* lui Giraudoux urmărește în linii mari elementele principale de constituire tematică a mitului Electrei în dramaturgia antică (Clitemnestra și Egist conduc cetatea Argosului după moartea lui Agamemnon, Oreste a dispărut în copilărie, Electra își detestă mama și își așteaptă fratele, dimensiunile socioetice și pornirile personale constituie reperele săvârșirii acțiunii de răzbunare de către Oreste și Electra etc.) în cadrul genului dramatic sub forma de tragedie axată pe blestemul unei familii cu repercusiuni general-umane, în special în ceea ce privește continuitatea versiunii lui Eschil. Însă eventuala căsătorie a Electrei cu un om simplu și încadrarea acțiunii într-un sistem mai rațional al analizei pasiunii și al violenței umane îl apropie pe Giraudoux de versiunea lui Euripide a mitului literar al Electrei, iar o bună parte a acțiunii piesei lui Giraudoux amintește de versiunea

lui Sofocle și de cea a lui Sartre, prin unele elemente ca: așteptarea Electrei, ura acesteia față de mamă și Egist, scena recunoașterii, demonstrarea vinei Clitemnestrei și a lui Egist, hotărârea psihologică a fraților de a comite crima răzbunătoare.

Giraudoux redimensionează, în cadrul receptării moderne a discursului mitico-dramatic antic, unele aspecte importante ale versiunilor antice și moderne, unde se evidențiază, în primul rând, faptul că cetățenii Argosului, printre care și Electra, chiar cred în minciuna Clitemnestrei că Agamemnon a alunecat în drumul său spre baie, căzând peste sabie, iar Electra, care locuiește în palat împreună cu Egist și Clitemnestra, nu știe că aceștia sunt amanți, deși ea o urăște inconștient pe mama sa, neștiind motivul acestui sentiment. La acestea se adaugă și amenințarea militară externă asupra Argosului, și introducerea unui cerșetor ce ia locul divinității și al corului din teatrul antic, și un grădinar naiv și inocent, dar exponent al unei viziuni filosofice, ca eventual soț al Electrei din dorința lui Egist, care o consideră o amenințare, și un judecător bătrân, care nu dorește ca nepotul său, grădinarul, să intre în familia blestemată a lui Atreu, și soția acestuia, Agata, care îl înșală cu, printre alții, Egist și încearcă să-l seducă pe Oreste, și un Oreste ce revine fără a ști că mama este ucigașă al tatălui, crezând doar că posedă dreptul de urmaș al tronului lui Agamemnon.

O dată cu revenirea lui Oreste, Electra începe să-și examineze viața, punând întrebări pentru a afla adevărul despre evenimentele trecutului familiei, iar după ce află adevărul, înțelege că singurul rol pe care ea și Oreste trebuie să-l asume este cel de răzbunător al morții lui Agamemnon. Decizia luată devine, însă, greu de realizat, căci cetatea se află sub asediul armatei Corintului, iar moartea lui Egist și a Clitemnestrei ar avea ca o consecință căderea Argosului.

Giraudoux exprimă, astfel, așa cum o fac O'Neill și Sartre, două preocupări tematice distincte, două puncte de vedere opuse, două aspecte importante ale organizării discursului dramatic la nivelul textului, axate pe relația individului cu statutul și exigențele comunității, adică existența umană încadrată în parametrii unui tipar definitivat al existenței sociale, morale și religioase, ceea ce, ca expresie în textul literar, constituie dezvoltarea unei concepții teoretice încadrate într-un proces al abstractizării filosofice materializat în discursul dramatic, ca reprezentare originală a elementelor tradiționale ale unui mit etno-religios literarizat sau ale unui mit literar.

Preocuparea tematică și problematica acesteia, pe care Giraudoux încearcă să le aducă în discuție, constituie nivelul unui interes față de anumite aspecte ale socialului. Această dimensiune a operei este relevată prin juxtapunerea tragediei personale și de familie cu tematica politică, unde Electra, în căutarea adevărului, află despre vina mamei sale și se confruntă cu Egist în legătură cu faptul dacă (1) datoria de onoare a răzbunării, importanța restabilirii dreptății și necesitatea pedepsirii unei crime vechi de mai mulți ani prevalează asupra (2) datoriei de onoare de a salva cetatea, a importanței și a necesității curente a Argosului de a avea stabilitate și unitate în fața invaziei, pentru a înfrunta dușmanul. Confruntarea devine aici o dilemă, o dezbateră ambivalentă, generând opinii diferite și întrebări la care receptorul discursului dramatic urmează a răspunde conform propriului

punct de vedere. Giraudoux încearcă să exprime, de data aceasta la nivelul teoretizării și al concepției abstracte, și viziunea sa asupra evoluției personalității umane, concentrată în jurul personajului Electra, încadrată într-un proces evolutiv al conștientizării tragice prin dobândirea cunoașterii și aflarea adevărului ca premise ale maturizării și înțelegerii existenței, printre care se prefigurează și viziunea vieții ca un posibil eșec și configurarea unei existențe absurde, determinată de prezența morții ca eveniment-limită.

Originalitatea lui Giraudoux se manifestă prin introducerea unui proces psihologic al conștientizării și înțelegerii raționale a ceea ce este simțit sau perceput prin instinct, în sensul unei vegetații crescânde în cadrul evoluției biologice manifestată similar și în cazul ființei umane, la care, mai târziu, se adaugă factorul social opus valorilor personale asumate în mod conștient, în sensul confruntării între cerințele comunității și valorile absolute ale Electrei privind dreptatea, confruntare sub formă de o continuă dezbateră desfășurată verbal între Electra, pe de o parte, și celelalte personaje aflate în polemică, pe de altă parte.

Se evidențiază principiul exprimat de grădinar, conform căruia „*în natură totul devine ceea ce într-adevăr este*”, ca și în cadrul existenței umane, în care biologia și evoluția preiau locul destinului, așa cum o face subconștientul uman în viziunea lui O'Neill. Principiul evoluției biologice în ipostaza destinului este exprimat prin Eumenide și Furii, concepte personificate ale unei conștiințe vinovate. Pentru prima dată ele apar în ipostaza celor trei fetițe de șase ani, dar, o dată cu avansarea Electrei pe tărâmul cunoașterii despre trecut, Eumenidele se maturizează rapid și în mod miraculos, până la vârsta de 21 de ani, devenind femei adulte și atractive ce îl vor urmări pe Oreste în cazul în care acesta ar răzbuna moartea tatălui său, săvârșind crima de omucidere a lui Egist și a Clitemnestrei, deși Egist este necesar pentru a salva cetatea de amenințarea barbară.

Eumenidele reprezintă un aspect preluat și modificat al dramaturgiei antice; alt aspect îl constituie divinitatea, de data aceasta sub forma unui cerșetor brechtian care preia și funcția corului și care, conform tradiției tematice din mitologia greacă, poate fi un zeu. Este și cazul personajului lui Giraudoux, care, asumându-și rolul de comentator omniscient al povestirii, narator în spațiul relațiilor dramatice, spectator în cadrul receptării discursului dramatic, cunoaște întreaga acțiune și rezultatul acesteia, are o atitudine imperturbabilă și ironică în comentarii, emană o ambiguitate misterioasă a personalității, ceea ce sugerează un statut și un grad al cunoașterii extrauman.

Receptarea mitului Electrei din spațiul dramaturgiei eline la nivelul operei literare relevă și redimensionarea, de către dramaturgul francez, a nivelului structural al textului în ceea ce privește intercalarea speciilor genului dramatic. Astfel, primul act al piesei aparține în mod clar comediei, după care elementul comic – având ca suport tematic nu problematica crimei și a răzbunării, ci problema tragicomică a căsătoriei Electrei cu grădinarul sau conflictul banal între Electra și Clitemnestra privind faptul dacă mama l-a scăpat intenționat sau nu pe Oreste în copilărie, sau linia narativă secundară plină de umor despre viața judecătorului bătrân și a soției tinere și adultere a acestuia – dispăre o dată cu preponderența acelor elemente tematice de acțiune și concepție privind destinul



familiei Atrizilor și cel al Electrei, încadrate în cercul existențial al unui trecut blestemat și al unui prezent punitiv, care se manifestă tipologic ca dimensiuni tragice ale mitului Electrei, încadrând piesa în sistemul relațiilor tradiționale ale tragediei.

Prin acțiunea piesei sale, Giraudoux urmărește îndeaproape mitul, dar îi modifică perspectivele tematice printr-o inovație literară ce rezultă, pe de o parte, din introducerea unor personaje noi și, pe de altă parte, din îndepărtarea de tradiție prin transformarea conflictului tragic. Se evidențiază faptul că, dacă anticii Eschil și Sofocle accentuează importanța intervenției divine, divinitatea avându-și rolul chiar și în cazul umanizării discursului dramatic la Euripide, la Giraudoux, divinitatea, deși o prezență, este ignorată în cadrul acțiunii, dar nu și respinsă total (cum o face Sartre), ceea ce ar banaliza conflictul tragic, dacă iraționalul zeilor nu ar fi fost opus raționalului și absolutismului Electrei, completate de puritatea și valorile sale personale asumate conștient, antinomie ce constituie, de fapt, unul dintre aspectele esenței tragice a Electrei.

Versiunea lui Giraudoux nu discută în mod special problema divinității și a destinului, căci cerșetorul ce ascunde sub masca sa divinul revelă lipsa de importanță a acestuia la săvârșirea acțiunii. Egist, la un moment dat, aduce în discuție relația între gândirea religioasă și funcția politică, unde divinitatea este inactivă, o forță ce se odihnește și nu înțelege semnele oamenilor, cu care nu are nici o legătură, existând într-un univers diferit și separat de uman. Deși atotștiutori, zeii nu pot răspunde semnelor oamenilor, iar Egist îi distruge pe cei ce fac semne zeilor (filosoful, artistul etc.), se confruntă cu Electra pentru că și ea poate face semne zeilor, iar Argosul prosperă datorită neintervenției divine, unde Egist se comportă ca un erou ce va aduce bunăstare cetății.

Manifestarea unei divinități ambigue sub masca celui mai puțin valoros din punct de vedere social nu reprezintă o forță capabilă de a acționa sau determina acțiunea, ci doar o conștiință extraumană ce relatează sau comentează faptele umane, pentru care personajele se justifică și își asumă responsabilitatea, în sens existențialist, singure și în mod conștient. Mai mult, crima Clitemnestrei și cea a lui Oreste au loc într-un univers al omului cotidian, oferind o impresie fizică, nu țin de destin și nu prezintă o justificare socială, religioasă, morală sau politică, ci doar una individuală, celelalte fiind desconsiderate și respinse în procesul săvârșirii acțiunii, minimă, de altfel, elementele acesteia fiind cunoscute de la antici.

În această ordine de idei, piesa lui Giraudoux lasă nu doar impresia unei acțiuni minime, ci mai provoacă și o ambiguitate privind mobilul săvârșirii acțiunii, fapt cu atât mai interesant cu cât în cazul mitului Electrei acțiunea înseamnă răzbunarea prin crimă a unei crime anterioare, aspect dur și complex al condiției umane. Giraudoux pune sub semnul întrebării realitatea unei astfel de situații limită, căci Electra doar presupune prin intuiție unele lucruri, dovezile ei sunt *poetice*, nu există, de fapt, vreo dovadă concludentă a crimei Clitemnestrei și a adulterului, ce ar justifica săvârșirea unei crime noi în numele adevărului absolut. Actul ucigaș al Clitemnestrei și relația acesteia cu Egist, fiind neclare și fără argumente convingătoare, deși invocate de către cerșetor și Agata, și chiar sugerate de către Clitemnestra prin explozia sa de gelozie, nu justifică setea de răzbunare a

Electrei, așa cum nu justifică nici implicarea lui Oreste și determinismul Electrei asupra lui Oreste în vederea săvârșirii crimei răzbunătoare. Oreste apare fără a bănui uciderea tatălui, în comparație cu același personaj conștient de rolul său de răzbunător din dramaturgia antică, dar este convins de către Electra, dar cu dovezi neconvingătoare, să comită crima printr-un determinism mai curând al unei presiuni psihologice, din partea Electrei, decât în urma unei conștientizări clare a situației.

Se evidențiază iarăși rolul Electrei ca exponent al determinismului interuman asupra săvârșirii acțiunii necesare în contextul instituționalizării unor valori absolute și reprezentative pentru condiția umană. În această perspectivă tematică de exprimare a unor principii valorice absolute, atemporale și supraistorice, Giraudoux introduce preocuparea față de realitatea imediată, socială și politică, redată în piesă printr-un moment de criză majoră: asedierea cetății de către inamici, ce reprezintă și un element nou în cadrul mitului Electrei. Întrebarea ce rezultă din antiteza acestor două aspecte vizează cetatea rămasă fără autoritate politică, căci Egist nu este recunoscut și doar prin căsătoria cu Clitemnestra va rezulta acea forță capabilă să confere cetății stabilitate și pace. Electra este rugată, chiar implorată de către Egist, să amâne după război rezolvarea problemelor de familie, sau chiar pentru a doua zi, când Egist este gata să-i ofere tronul moștenitorului de drept, Oreste, și să se lase în mâinile justiției, salvarea cetății devenind pentru Egist esența și încununarea întregii sale existențe, dar Electra refuză, susținându-și în continuare teza justiției absolute, care a devenit pentru ea esența, rostul întregii sale vieți.

Confruntarea dintre Electra și Egist, eroina și eroul piesei, se desfășoară la nivel verbal și relevă faptul că întreaga piesă nu reprezintă nimic altceva decât o continuă dezbatere, ceea ce reprezintă adevărata acțiune și esență a organizării discursului dramatic și aspectul principal al esenței tragice a Electrei, în defavoarea tradiționalului conflict tragic axat pe uciderea lui Agamemnon și necesitatea răzbunării acesteia prin săvârșirea unei alte crime punitive. Conflictul tragic devine, în cazul lui Giraudoux, o polemică între valoarea absolută abstractă (dreptate și justete absolută) a Electrei și valoarea socială imediată a lui Egist, unde Electra acceptă ca cetatea să fie distrusă în numele valorii absolute ce transcende realul, iar Egist propune un compromis în vederea realizării bunăstării comunității. Giraudoux întreabă, dar nu oferă o soluție viabilă pentru problema opțiunii între dreptate și compromis, absolut sau real, sau a importanței unui aspect față de celălalt, creând un final încadrat în sistemul tradițional al mitului Electrei, unde răzbunarea se realizează de către Oreste, influențat de Electra, și care este luat sub stăpânire de către Eumenide. Inovația continuă prin prezentarea urmărilor nefaste pentru comunitate, unde, ca rezultat al actului răzbunător, cetatea arde și este distrusă, în comparație cu anticii și cu Sartre, la care crima lui Oreste va restabili bunăstarea cetății, iar la anticii chiar și armonia creației divine.

La sfârșitul piesei, după consumarea omuciderii lui Egist și a Clitemnestrei de către Oreste, Electra declară că „*am conștiința mea, îl am pe Oreste, am dreptatea, am tot*”, dar, Eumenidele considerând-o vinovată pentru crima săvârșită de către Oreste, Electra renunță la conștiință („*Îl am pe Oreste. Am dreptatea. Am*

tot.”), pentru ca în final, după ce Eumenidele pronunță sentința prin care îl vor urmări pe Oreste, luând înfățișarea și vârsta Electrei, până Oreste „*nu-și va pierde mințile și se va omori, blestemându-și sora*”, Electra renunță și la Oreste, declarând: „*Am dreptate. Am tot.*” Originalitatea lui Giraudoux nu rezidă, astfel, în modificarea strategiilor structurale, tematice și de reprezentare a personajului din mitul literar al Electrei, sau din mitul mai amplu al Atrizilor, prin introducerea unor personaje sau evenimente noi, ci în importanța acordată dezbaterii verbale, elementului lingvistic al discursului dramatic în vederea redării cât mai exacte a ideii, a revelării profetice a celor mai consacrate adevăruri existențiale și, în sens aristotelian, perpetuarea prin acțiunea simbolică a tragediei a unor trăsături primare și tendințe umane, inclusiv cea de a comite crima, unde personajul care ucide sau moare în tragedie interpretează și personifică destinul fiecărui receptor de teatru (ca text literar, dar, în special, ca reprezentare scenică).

Piesa lui Giraudoux este o polemică verbală între personaje, în legătură cu unele probleme grave ale existenței umane aflate în conflict în cadrul sistemului de elemente tematice și structurale ale mitului Electrei, consacrat ca tradiție literară, mit izvorât dintr-un ciclu mitologic mai amplu al familiei Atrizilor, unde concentrarea în jurul destinului Electrei corespunde intenției autorului de a accentua importanța discursului verbal în dauna acțiunii propriu-zise, a textului dramatic în dauna expresiei scenice, căci Giraudoux nu creează personaje și acțiuni în care acestea ar fi implicate, ci le preia din sfera unei tradiții literare consolidate anterior, creându-le discursul, limbajul, expresia verbală, iar perspectivele tematice noi își găsesc validitatea artistică doar în măsura în care corespund intenției autorului, evidențiază și măresc impactul punctului de vedere transmis.

Un alt autor important din prima jumătate a secolului al XX-lea, încadrat în parametrii receptării mitului antic supus procesului de literarizare și inovare dramatică, este și scriitorul britanic de origine americană Thomas Stearns Eliot (1888–1965), cunoscut mai degrabă ca un mare poet și critic pe linia modernismului englez și american, ca autor al poemului de o densitate intelectuală greu accesibilă *The Waste Land* (*Țara pustie*, 1922), poate cel mai reprezentativ poem al epocii noastre. Ca dramaturg, Eliot este creatorul unor piese în versuri, printre care *Murder in the Cathedral* (*Asasinat în Catedrală*, 1935), *The Family Reunion* (*Reuniune de familie*, 1939), *The Cocktail Party* (*Petrecerea*, 1950) și altele.

Piesa *Reuniune de familie* ne reține atenția în cadrul studiului nostru datorită faptului că Eliot folosește sistemul tradițional al mitului antic pentru a reda tema sa predilectă: degradarea valorilor morale, culturale și general umane în lumea modernă, oarecum similară temei sterilității și urâteniei unei civilizații și societăți standardizate a sfârșitului de epocă modernă din *Țara pustie*, în care autorul preia elemente tematice și citate din Biblie, Shakespeare, Dante și Baudelaire.

În comparație cu autorii antici și moderni care s-au axat pe mitul Electrei, Eliot nu urmărește receptarea mai mult sau mai puțin fidelă a mitului antic, piesa *Reuniune de familie* relevând, în opinia noastră, folosirea doar a unui sistem vag de aluzii literare care merg de la un conținut tematic ambiguu al ciclului mitologic

al familiei Atrizilor la prezentarea personajului feminin Mary ce, doar într-un demers critic voit exagerat, ar putea sugera prezența personajului Electra.

Eliot modifică cronotopul acțiunii, prezentând o serie de relații dramatice ce vizează destinul unei familii de aristocrați din perioada contemporană autorului, acțiunea având loc într-o casă de la țară, în partea de nord a Angliei. Piesa este divizată în două părți, fiecare conținând trei scene, în care acțiunea se petrece într-o după-amiază de martie, înainte și după cină. Personajele principale sunt Amy, Lady Monchensey (Clitemnestra), fiul ei Harry (Oreste), Mary, fiica vărului decedat al lui Amy, și Agatha (Casandra), sora mai mică a lui Amy. În piesa mai apar Ivy și Violet, alte două surori mai mici ale lui Amy, care împreună cu Gerald și Charles, frații soțului dispărut al lui Amy, formează corul piesei. Apar și Eumenidele, pe care doar Harry le poate vedea, un doctor, un ofițer de poliție și Downing, servitorul și șoferul lui Harry. Modificarea mitului Atrizilor include și absența personajului ce l-ar fi reprezentat pe Egist, amantul mamei lui Oreste (Harry), și absența personajului ce ar reprezenta-o pe Electra, sora lui Oreste, dar se menționează, în schimb, existența a doi frați mai mici ai lui Harry, John și Arthur, care în ziua acțiunii din piesă au fost implicați în niște accidente grave.

Harry revine în familie după o absență de opt ani, vorbind despre Eumenidele care îl urmăresc și moartea soției sale, care s-ar fi înecat, căzând de pe vapor (Harry declară că el ar fi împins-o, deși familia nu-l crede), iar Downing susține că stăpânul său se comportă normal. În discuția cu mătușa Agatha și doctorul Warburton, Harry încearcă să afle adevărul despre trecutul familiei și despre tatăl său, care a părăsit familia cu ani în urmă, și află de la Agatha că tatăl nu și-ar fi iubit soția, pe mama lui Harry, dorindu-i chiar moartea, ci pe Agatha, care îl iubește pe Harry ca pe propriul fiu. Amy o confruntă pe Agatha, blamând-o pentru faptul că i-ar fi luat soțul, iar acum și fiul, și, aflând de hotărârea lui Harry de a părăsi familia din nou, se retrage în camera sa, unde moare. Alături de Agatha, singurul personaj care pare a-l înțelege pe Harry este Mary, a cărei căsătorie cu Harry o dorea Amy și care ar fi văzut și ea Eumenidele ce-l urmăresc. La aflarea adevărului, Harry înțelege că nu ar trebui să fugă de Eumenide, căci aparține unei familii blestemată prin acțiunile membrilor ei actuali sau din trecut, se identifică cu tatăl prin faptul că și el și-a dorit moartea soției sale și, la fel cum a făcut-o și tatăl, hotărăște să părăsească familia. Agatha și Mary, alături de corul format din ceilalți membri ai familiei, vorbesc și ele despre blestemul proiectat asupra lui Harry și a familiei, dorind extirparea acestuia, ceea ce aceste două personaje încearcă să realizeze în finalul piesei prin săvârșirea unui ritual purificator cu lumânări aprinse și descântece, conștiente că singura cale de a scăpa de blestem este să „continui continuarea”, nu să fugi de blestem.

Piesa lui T. S. Eliot exprimă tematica crizei existențiale a primei jumătăți a secolului al XX-lea prin modelarea artistică a arhetipului personajului modern frustrat și alienat: alienat în cadrul social și de familie, și frustrat în interiorul său, zbuciumat de o suferință adânc personalizată, neînțeleasă de ceilalți, căci doar Harry este cel care vede Eumenidele, ca rezultat al vinei impuse de apartenența la un destin blestemat de familie, pe care personajul o asumă în final în mod conștient.

Eliot dedublează, ca și în cazul celorlalți dramaturgi moderni axați pe expresia mitului antic, perspectiva rezolvării impasului existențial, unde vina și blestemul ca factori determinanți ai frustrării și alienării individului sunt asumați și se caută refugiul, se acceptă exilul, adică o abordare pasivă ca în cazul lui Harry, sau sunt asumați și se încearcă o acțiune de anulare a acestora, adică o abordare activă și rebelă, ca în cazul lui Mary și Agatha. Oricum, alegerea exilului de către Harry, odată cu asumarea vinei personale și de familie, implică eliberarea casei de blestem, de vină și de Eumenide, căci personajul preia vina moștenită și își asumă urmările faptei ce au impus-o în viața familiei, ceea ce îl identifică cu personajul existențialist Oreste din piesa lui Sartre *Muștele* și îl plasează în sfera arhetipală a eroului tragic antic și modern. Între ipostazele acestora, Harry al lui Eliot, alături de Electra lui Euripide, Lavinia lui O'Neill și Oreste al lui Sartre exprimă poate cel mai bine deosebirea între un ritual banal al sacrificiului unui erou ce moare și esența tragică a unei personalități umane ce conștientizează fapta și își asumă toate repercusiunile, vina și suferința ca urmare a săvârșirii faptei criminale, eliberându-se nu atât pe sine cât restabilind echilibrul familiei sau al colectivității, dar rămânând dominat de suferință și pedeapsă, în esență tragic.

În vederea exprimării literare a crizei individului modern, Eliot preia tradiția mitului antic al familiei Atrizilor literarizat și consolidat ca tradiție literară în antichitate și în perioada sfârșitului de epocă modernă, concentrând acțiunea piesei în jurul unei serii de convenții împrumutate din tragedia greacă, inclusiv prezența corului și rolul acestuia de narator și comentator al acțiunii; personajul principal urmărit de Eumenide, ca expresie a vinei ereditare sau personale; și, ceea ce se evidențiază în prim-plan, motivul crimei ce corupe și pângărește nu doar persoana ce o săvârșește și pe ceilalți membri ai familiei, ci și pe urmașii acesteia.

În această ordine de idei, credem că piesa lui Eliot, prin receptarea mitului antic, rămâne sub influența intelectuală a lui Bradley, unde accentul plasat pe interesul lui Bradley față de relația între conștiința subiectivă și lumea obiectivă, dar și pe concepția lui Bradley privind corelarea psihologiei individului cu o conștiință mai largă și cuprinzătoare, relevă interesul persistent al lui Eliot față de tiparul ordinii existențiale individuale și externe. La acestea, se adaugă perspectiva tematică a unei dorințe mistice a omului de a se elibera de influența timpului manifestată în momentele vizionare ce permit perceperea eternității, alături de abordarea unui limbaj dens al expresiei dramatice în ceea ce Eliot dorea a fi o dramaturgie poetică, o dramă în versuri, în care să afișeze voit o ambiguitate a acțiunii realizată pe mai multe planuri în același timp, cu semnificații adânci și aluzive specifice discursului poetic.

*Reuniune de familie* relevă ambiguitatea dorită prin juxtapunerea destinului unei familii engleze moderne cu un sens adânc și antic al blestemului în cadrul existenței umane, prin confruntarea unor perspective diferite ale asumării și alegerii acțiunii, prin referirea la un conținut tematic ambiguu al ciclului mitologic al familiei Atrizilor, similar ambiguității existențiale specifice condiției umane moderne, ceea ce corespunde imaginii unui ciclu al civilizației fragmentar și în esență iconoclastic. Aceste inovații literare vor fi apreciate în cadrul discursului

dramatic abia pe la mijlocul secolului trecut, care va reprezenta începuturile experimentului în dramaturgie și teatru.

În perioada sfârșitului de epocă modernă a primei jumătăți a secolului al XX-lea, mitul Electrei a fost supus atenției artistice nu doar în cadrul dramaturgiei, o ipostază aparte a secolului al XX-lea axată pe reinterpretarea mitului Electrei o reprezintă și compoziția muzicală, printre care se evidențiază opera *Elektra* (1909) de Richard Strauss, conținând un libret de Hugo von Hofmannsthal (1874–1929), ce constituie o adaptare a versiunii lui Sofocle. În 1903 Hofmannsthal a scris o piesa intitulată *Elektra*, după piesa cu același titlu de Sofocle, iar Strauss va colabora cu Hofmannsthal începând cu 1906, colaborarea rezultând în opera din 1909, care a devenit extrem de populară, făcând ca piesa anterioară a lui Hofmannsthal să fie practic uitată ca text literar și reprezentare scenică. Oricum, piesa lui Hofmannsthal se prezintă ca o interpretare proprie a mitului Electrei, unde eroina nu va supraviețui răzbunării pe care a dorit-o cu atâta pasiune, ceea ce, în viziunea unor autori, face din piesă o dramă cu subiect antic în care se observă o dezvoltare sentimentală și morală sau violența care se autodistruge.

Se pare că atât Strauss, cât și Hofmannsthal au fost fascinați de noile teorii psihanalitice ale lui Freud, în special în ceea ce privește isteria umană. Dacă O'Neill se concentrează asupra complexului lui Oedip și cel al Electrei în analiza relațiilor între părinți și copii și între frați, Hofmannsthal tratează Electra ca pe un caz clasic de neuroză, unde Sofocle pare a exprima cel mai bine acest aspect, iar Hofmannsthal îl redimensionează în cadrul psihologizării operei artistice în perioada sfârșitului de epocă modernă. Scena recunoașterii între Electra și Oreste din piesa lui Sofocle se redimensionează și se amplifică prin valoarea indubitabilă a muzicii lui Strauss, iar ceea ce constituie punctul de plecare pentru Hofmannsthal îl reprezintă momentul acestei scene în care Oreste declară că suferința și emoțiile Electrei ar putea să-i domine și să-i afecteze personalitatea. Neuroza umană ar putea chiar rezulta într-un tragic ultim, iar ceea ce îi individualizează pe Strauss și Hofmannsthal printre ceilalți autori din secolul al XX-lea care au creat propriile versiuni ale mitului Electrei este moartea eroinei. Electra moare, după uciderea Clitemnestrei și a lui Egist, ca triumf suprem al lui Oreste, în timpul unui dans extatic al fericirii, ca urmare a extenuării psihologice și fizice, provocate de conștientizarea nedreptății, de ura personală și eliberarea devastatoare a unei răzbunări brutale.

Pe lângă exprimarea mitului Electrei în piesele de teatru și operă, trebuie menționate proza artistică și filmul ca alte ipostaze ale receptării artistice a destinului acestui personaj feminin încadrat tradițional în ciclul mitologic al familiei Atrizilor, dar pe care îl considerăm un mit literar aparte, printre care romanul *Angel of Light* (*Îngerul luminii*) de americanul Joyce Carol Oates, în care Electra și Oreste sunt studenți în Washington, descendenți ai martirului abolitionist John Brown, care cred că tatăl, un director în Ministerul Justiției, a fost ucis de mama lor, sau filmul din 1962 al lui Michael Cacoyannis, ce reprezintă o versiune modificată a *Electrei* de Euripide, cu Irène Pappas în rolul principal, sau filmul de televiziune din 1974 al lui Michael Lindsay-Hogg, ce urmărește versiunea sofocleeană a mitului Electrei.

Obiectul de cercetare al studiului nostru l-a reprezentat, însă, mitul Electrei în dramaturgia modernă, adică modalitățile de expresie textuală în discursul dramatic ale elementelor ce vizează acțiunea, reprezentarea personajelor, valorile abstracte și concepțiile teoretice ca elemente ale sistemului literar al mitului Electrei la nivel tematic. Celelalte genuri și domenii ale artei, care relevă conexiuni cu dramaturgia în cadrul receptării mitului Electrei, pot reprezenta materialul de cercetare științifică al unui studiu mai amplu și general, așa cum o poate reprezenta, în cadrul unui alt studiu, mai concret și particular, de data aceasta, și analiza discursului dramatic al mitului Electrei la nivelul structural al strategiilor și tehnicilor dramatice, sau la nivelul exprimării scenice a textelor dramatice axate pe mitul Electrei.

The present study focuses on the ways in which a number of 20<sup>th</sup> century dramatists express in their plays the revival of ancient mythic and tragic dimensions of the story of crime and revenge involving the last two generations of the Atreus family, as to artistically employ the myth for the practical purpose of argumentation and materialization in the literary text of their philosophical and artistic credo. In particular, the study proposes to investigate the system of the thematic elements of Electra myth from the synchronic perspective, following a number of defining features, principles and elements (theoretical, thematic and structural) correlated within one literary pattern. The study focuses, in synthesis, methodologically and methodically, on Electra myth conceived as a literary system in itself, expressing in literature a fundamental situation for the human condition, where Electra becomes a literary *invention*, a literary *archetype* as universal symbol, reifying its own *literary myth* of individual essence. Under the form of literary myth, that is being an independent literary system expressing its own fundamental situation, Electra myth develops and establishes itself in the 20<sup>th</sup> century drama in *Mourning Becomes Electra* by O'Neill, *Electra* by Hofmannsthal și Strauss, and *Electra* by Giraudoux; whereas under the form of literalised myth, that is being placed as literary system within the larger system of a different and ampler fundamental situation expressed by the myth of the Atreus family, Electra myth reveals itself in *The Flies* by Sartre, *The Family Reunion* by Eliot, and in other texts.

## Emilia Taraburcă Concepția despre om în sentimentalism

Din perspectiva evoluției sistemelor literare, sentimentalismul apare, în mare măsură, ca o reacție de recuperare față de acele aproape două secole de influență a clasicismului care, prin exigența doctrinei, în sec. al XVIII-lea deja stopa fantezia creatoare a artistului. În ceea ce privește concepția despre om, dacă clasicismul a tipizat calitățile morale, a realizat caractere generale, idealul etern omniprezent, atunci sentimentalismul lucrează cu caracterul individual, irepetabil, unic al personalității; dacă clasicismul a consimțit drept valoare (rațiune) supremă statul (personificat în monarh, ceea ce și a constituit esența monarhiei absolute - garantul social-politic al clasicismului), atunci sentimentalismul acordă atenția principală omului aparte, ale cărui necesități trebuie să fie luate în considerație de stat; clasicismul apelează, în primul rând, la rațiune, sentimentalismul – la sentimente. În consecință, clasicismul este mai ordonat, rectiliniar, static, în timp ce sentimentalismul – mai variabil, ambiguu, mai imperceptibil.

Pornind de la ideea despre caracterul (relativ) etern al unor fenomene artistice, F. Schlegel, F. Schelling, F. Nietzsche au diferențiat binar două tipuri de literatură, chiar de existență în genere. Din această perspectivă clasicismul se va include în cel apolinic (particularități distinctive: raționalism, armonie, claritate,

caracter normativ, didactic, tendința spre tipizare etc.) sentimentalismul – în cel dionisiac (iraționalitate, pasiune, subiectivism, individualizare, caracter fluid, contradictoriu, depășirea canoanelor etc.) care-l va succeda.

Chiar dacă valorifică sentimentul, în calitatea sa de sistem literar, sentimentalismul se include în Iluminism, caracterizat prin credința în posibilitățile nelimitate ale rațiunii. Această, la prima vedere, contradicție se atenuează la o receptare mai profundă. Sentimentalismul, de fapt, nu atât neagă rațiunea, cât pune accentul principal pe sentiment. Are loc transferul accentului de pe rațiune, care începe să fie asociată cu raționalismul insensibil, pe sentimente și, în primul rând, pe cele naturale. Prin urmare, spațiu vital i se acordă și rațiunii. Astfel, de exemplu, la J.-J. Rousseau cultul sentimentului se manifestă nu atât prin negarea rațiunii, cât printr-un interes mai pronunțat față de individualitatea umană. În romanul *Iulia sau Noua Eloiză* prin Iulia autorul propune o variantă de control rațional al sentimentelor, încercând să convingă cititorul că omul poate realiza armonia spirituală, poate fi chiar fericit, prin conștientizarea datoriei îndeplinite. Totuși, finalul operei pune la îndoială teza sus-numită: într-adevăr, datoria este morală, dar nu întotdeauna naturală.

În *Călătoria sentimentală* de L. Sterne personajul principal, ilustrând un erou al sentimentalismului, concentrează în concepția sa și depășirea acestui model. Demonstrând un variat univers spiritual, Yorick supune sincronice unei analize lucide, pătrunzătoare toate faptele și trăirile sale; nu doar simte, ci și își raționalizează, chiar își ironizează sentimentele. Astfel, momentul sentimental coexistă cu cel rațional. Sterne a fixat dialectica spiritualității umane, caracterul mobil, contradictoriu, multivalent al acesteia, a urmărit distanța dintre esență și aparență, dar și legăturile dintre extreme.

Evident este că sentimentalismul are în vizor cercetarea sentimentelor. Însă în literatura universală din sec. al XVIII-lea investigarea labirintului spiritual al personalității nu reprezintă un aspect inedit. Momentul inovator în sentimentalism l-a constituit evocarea sentimentelor, dar și promovarea unei noi concepții despre om: acesta începe să fie apreciat, în primul rând, în funcție de potențialul său spiritual. Sentimentul, și nu rațiunea, devine principalul criteriu uman (maxima lui R. Descartes este modificată: „simt, deci exist”). Capacitatea de a simți este considerată calitate decisivă atât în aprecierea valorii cât și a demnității umane. Om adevărat este doar acela care pătrunde dincolo de formă, care poate simți frumusețea naturii, individualitatea unui alt om etc. Prin intermediul sentimentelor personalitatea nu doar se autodefinește, ci și cunoaște mai adecvat realitatea înconjurătoare. Astfel, sentimentul este perceput și în calitate de metodă de cunoaștere, chiar modalitate de solidarizare a oamenilor: doar acela care posedă sentimente poate aprecia la justa lor valoare bucuriile și suferințele celorlalți. Cercetarea profundă a labirintului psihologiei umane duce, însă, și la individualizarea personalității. Acest aparent dezacord de idei (solidarizare ↔ individualizare) în esența sa nu reprezintă o contradicție, ci scoate în evidență caracterul eterogen, ambivalent al sentimentului.

Cultul sentimentului a cauzat o nouă atitudine față de natură. Sentimental este considerat omul care simte natura, care-și poate sincroniza sentimentele cu



anumite stări ale naturii. Natura umană trebuie să fie adecvată naturii în genere. Peisajul încetează să fie doar locul sau fundalul acțiunii, căpătând dimensiuni spirituale (tendința special cultivată în ideea comuniunii omului cu natura enunță deja una dintre trăsăturile fundamentale ale romantismului, care va urma sentimentalismul în succesiunea dionisiacă a literaturii). Se presupune, în primul rând, ca fiind natură inițială, inepuizabilă în manifestări, aceea care nu a suportat consecințele de intervenție a voinței umane; natura liberă, în contradicție cu societatea contemporană falsă, vicioasă, convențională. Anume în această ordine de idei în scrierile sale filozofice J.-J. Rousseau a criticat civilizația, susținând că, din perspectivă morală, progresul științei și al tehnicii l-a îndepărtat pe om de esența sa, de origini, de natură, i-a distrus sentimentele naturale.

Lumea spirituală a eroului sentimental este determinată, în mare parte, de mediul social. De fapt, se pornește de la critica acestuia, receptat ca pericol pentru puritatea spirituală. În romanul lui Goethe *Suferințele tânărului Werther* tragedia singurătății lui Werther este cauzată, într-o bună măsură, de momente concrete din realitate. Eroul nu-și poate găsi locul în societate. Reprezentând un caracter hipersensibil, pe de o parte, detestă anturajul filistin, birocratic în care, din considerente obiective, la un moment dat este constrâns să existe, iar pe de altă parte, nu este acceptat (și se deziluzionează) în lumea aristocratică, la care a aspirat, căutând acolo împlinirea idealului său de viață. Urmând modelul rousseauist, se intenționează eliberarea, refugiul în legăturile cu natura, în artă (literatură, pictură), în dragoste, în apropierea de oamenii simpli, considerați superiori, datorită castității lor spirituale. Treptat se consumă toate iluziile, iar în final eroul se sinucide. Contradicția dintre om (sentimental, sensibil) și societate rămâne la fel de puternică. Promovând o concepție despre existență, sentimentalismul se pronunță împotriva ierarhiei umane, create în baza diferențelor sociale, materiale etc., considerând că, chiar dacă ar trebui să existe o diferențiere în acest context, aceasta ar trebui să fie efectuată, în primul rând, după criteriul sentimental. Astfel, oamenii ar putea fi divizați în unii care posedă sentimente și alții care sunt asentimentali. Receptat în ansamblu, romanul *Iulia sau Noua Eloiză* pune în evidență anume acest conflict. Structurate în câteva trepte, segmentele care se contrapun ar fi: omul sentimental și societatea contemporană; morala naturală și regulile impuse de civilizație. Generalizat la maxim, acesta este conflictul dintre natură și civilizație – conflictul principal în sentimentalism. Astfel, în practica acestui sistem literar investigarea individualității umane coexistă cu interesul față de societate.

În istoria literaturii sentimentalismul descoperă noi aspecte de prezentare a personalității. Eroul literar sentimentalist este mai profund și mai multidimensional în comparație cu eroul literar de până atunci. Esența caracterului său o constituie nu doar particularitățile deja stabilite, sedimentate, ci și acelea în proces de apariție, acelea care apar nemotivat, spontan, neașteptat sau ca reacție directă la niște provocări de moment. Acestea din urmă deseori pot veni în contradicție cu calitățile și reacțiile deja cunoscute. În ansamblu, se conturează o dialectică a spiritului uman. Sentimentalismul preferă să surprindă nu atât caracteristici aparte, cât simbioza lor, procesele de apariție, schimbare, contrapunere, alternare etc; nu

doar culorile fixe, lumina, ci și nuanțele, umbrele. Se consideră că tocmai în aceste stări omul este mai aproape de esența sa, este mai vulnerabil, mai deschis și deci poate fi înțeles mai bine. Sentimentalismul afirmă că în caracterul uman întotdeauna se fermentează un potențial nedescoperit deocamdată, acesta fiind inepuizabil.

Chiar dacă știința literară acceptă drept superficială divizarea categorică a personajelor operei artistice în pozitive și negative, considerând că omul întotdeauna este cu mult mai complex decât pare a fi la prima vedere, hotarele dintre bine și rău fiind mobile, subiective, deseori interpenetrându-se, sentimentalismul mai păstrează o astfel de clasificare. De regulă, în opera artistică eroii sunt bine evidențiați ca fiind pozitivi și negativi; fiecare dintre ei manifestând anumite calități morale, care îi individualizează, raporturi sociale etc. Primii sunt cei care suferă, ceilalți – cei care aduc suferințe. Primii sunt sensibili, sentimentali, virtuoși, afabili, ceilalți – raționali, calculați, insolenți, pedanți etc. Primii, de regulă, sunt oamenii simpli (de cele mai dese ori reprezentând mica burghezie), ceilalți sunt reprezentanți ai puterii, birocrății de toate rangurile etc. Valoarea supremă o are omul obișnuit. Eroul central din *Iulia sau Noua Eloiză* este un pelerin solitar, puțini știu care-i sunt rădăcinile, originile, de unde vine și încotro se îndreaptă. După cum confesează el însuși în scrisorile sale către Iulia, eroul este singur, fără de familie, chiar fără de patrie. În schimb, este sensibil, impresionabil, afectiv, virtuos. Dezvăluirea bogăției spirituale a omului simplu ar și consemna una dintre principalele descoperiri ale sentimentalismului. Poate pentru prima dată cititorul de rând sesizează un erou literar, care prin nimic nu se deosebește de el însuși. În personajul operei artistice se descoperă pe sine (dacă excludem, desigur, comedia, dar acolo paradigmele sunt de altă natură). E necesar, totuși, de menționat că această tendință a cunoscut și repercusiuni periculoase. Cel mai ilustrativ exemplu este valul de sinucideri ale tinerilor, înregistrat după editarea romanului *Suferințele tânărului Werther* de Goethe. Identificându-se cu Werther, aceștia au dorit să-i urmeze istoria până la capăt, cu toate că autorul în persoană, pe paginile operei sale, se pronunță împotriva unui astfel de deznodământ în viața propriu-zisă.

Sentimentalismul evidențiază nu atât modelul uman, omul în genere, cât personalitatea luată aparte, insistând asupra caracterului ei individual, inconfundabil. Cititorul inițiat înțelege, însă, că aceste calități de caracter, prezentate drept unice, irepetabile, de fapt, pot fi (și sunt) caracteristice pentru un grup mai mare, reprezentând arhetipul din care eroul provine.

Realizându-se ca sistem artistic, sentimentalismul a mai întregit o pagină din veșnicul manuscris cu un titlu atotcuprinzător și, în același timp, indefinit: *Omul*.

### **Gabriela Topor Despre coloritul local în romantismul rus**

Bibliografia romantismului este destul de vastă. S-au investigat bazele sociale și estetice ale romantismului; evoluția formelor romantice în literatură în

comparație cu arta plastică, muzica și cu alte genuri ale artei în literatura rusă în comparație cu alte literaturi. S-a studiat biografiile de creație ale scriitorilor romantici, relațiile și contactele lor; apariția elementelor romantice în curentele literare anterioare și transformarea unor astfel de tradiții în curentele ulterioare etc. Însă toate aceste căutări neîntrerupte lasă în urma lor un larg spațiu de activitate, deoarece însăși noțiunea de romantism este inepuizabilă.

Cu toate că există numeroase puncte de tangență a romantismului rus cu cel european, acesta are și trăsăturile sale specifice. Spre deosebire de romanticii vest-europeni, romanticii ruși își caută temele și culorile poetice în propria țară și renunță la depistarea materialului artistic peste hotarele ei. O astfel de necesitate nici nu exista. „Poeții ruși, menționa O.Somov în schița sa „Cu privire la poezia romantică” (1823), fără a părăsi patria, pot zbura de la tradițiile aspre și obscure ale Nordului la zămislirile luxuriante și sclipitoare ale Orientului” (1, 266). Scriitorului îi revine doar să călătorească prin țară și să studieze prezentul și trecutul popoarelor legate istoricește de Rusia. „Câte chipuri, tradiții și obiceiuri se deschid privirii curioase în ansamblul totalizat al Rusiei”, scria același O.Somov (1, 266). El enumera posibilitățile colosale, pe care le aveau scriitorii ruși pentru crearea literaturii autohtone originale, îndemnându-i să-și arunce privirile „asupra ținuturilor Rusiei populate de polonezii și lituanienii înfocați, de popoarele de origine finlandeză și scandinavă, de locuitorii Colhidei meridionale, de urmașii migranților ce l-au văzut pe Ovidius, de rămășițele tătarilor cândva periculoase pentru Rusia, de locuitorii neastâmpărați ai Caucazului” (1, 266).

Drept exemplu al unei astfel de călătorii poetice pot servi poemele romantice ale lui A.Pușkin. Spre deosebire de poemele byroniene suprasaturate cu exotism, poemul romantic rus se orienta îndeosebi spre evaluarea la maximum a materialului autohton, a coloritului local. Anume astfel se conturează poemul romantic timpuriu în creația lui A.Pușkin ca autor al „Prizonierului din Caucaz”, „Fântâni din Bahcisarai” și „Țiganilor”. Însă culorile locale, „diferitele chipuri, tradiții și obiceiuri” constituie în poemele pușkiniene mai întâi de toate cadrul descriptiv general, pe când „miezul” subiectului îl alcătuiesc personalitatea autorului, sentimentele și gândurile tinerei generații. Poemul romantic al lui A.Pușkin concorda cu principiile fundamentale ale romantismului decembrișt. Nu este întâmplător faptul că anume decembriștii au fost primii cititori și apreciatori profunzi ai poemelor „sudice” pușkiniene. În „Prizonierul din Caucaz”, bunăoară, pentru ei erau importante cultul libertății și reproducerea veridică a moravurilor și obiceiurilor caucazienilor. Scriitorii-decembriști învățau de la A.Pușkin cum să valorifice artistic particularitățile vieții și culturii naționale a popoarelor din Rusia, soluționând în așa fel problema creării literaturii originale autohtone.

Decembriștii au fost printre primii care au formulat problema coloritului local în romantismul rus, au legat-o de problema poporanistă și a caracterului național al artei (2, 255-271). Astfel, transpunerea concretă în formă artistică a principiilor enumerate a căpătat o amploare mare în descrierea vieții poporului (istoria și modul de trai, moravuri și concepții) și în crearea chipurilor care reflectau

”caracterul național”. La unii romantici predomină interesul pentru moravuri și obiceiuri (P.A.Veazemskii, O.M.Somov, A.A.Bestujev-Marlinski), alții puneau accent pe istorie (K.F.Râleev, V.K.Kiuhelbeker) sau pe concepțiile poporului (P.A.Katenin), uneori relevând „caracterul sentimentelor” (V.A.Jukovski). Dar toți au făcut din viața popoarelor care intrau în componența imperiului rus subiect al artei și în aceasta constă meritul lor covârșitor. Pentru prima dată au fost relevate particularitățile și diversitatea modurilor de viață națională, caractere naționale ale diferitor popoare. Misiunea romanticilor era nu doar de a transmite aceste particularități, ci și de a pătrunde în esența lor și de a le înțelege. Ei au ajuns la concluzia că formarea caracterului are loc sub influența culturii naționale. Romanticii rezolvau această problemă fiecare în felul său în dependență de înțelegerea fenomenului dat. Ca exemplu pot servi povestirile caucaziene ale lui A.Bestujev-Marlinski.

Cercetătorii au subliniat gradul înalt de saturare a acestor povestiri cu material cotidian, național-etnografic și folcloric. S-a menționat că acest material nu numai că formează fundalul narațiunii, ci constituie și un factor psihologic. În viziunea lui A.Bestujev, coloritul local, tradițiile poporului sunt indisolubile de caracterul acestuia. Scriitorul a încercat să înțeleagă procesul de formare a caracterului eroului în dependență de istoria poporului și de particularitățile culturii naționale. Cunoștințele acumulate despre Caucaz, bogata informație din domeniul istoriei, folclorului, posedarea excelentă a limbilor serveau unui singur scop – a înțelege și a întruchipa artistic caracterul omului nou (pentru el) al orientului prin prisma tradițiilor și vieții lui cotidiene. „Pentru a-i cunoaște pe locuitorii munților în timpul odihnei și în viața de toate zilele, mărturisesc A.Bestujev, nu există altă soluție decât să însușești la perfecție un dialect oarecare muntean și să pătrunzi în Caucaz în chip de muntean” (3, 456). Protagonistul „Istorsirii unui ofițer fost prizonier la caucazieni” cam așa și procedează. El studiază limba, viața și obiceiurile poporului, etnografia lui. Drept rezultat ia naștere o frumoasă schiță etnografică scrisă vioi și cu spiritul propriu talentului bestujevian. Aici sunt prezente și anecdote cu haz caracteristice pentru munteni „la odihnă”, „acasă”, și istorisiri despre vitejia și iscusința lor militară neobișnuită, despre ingeniozitatea în timpul invaziilor, și aventuri incredibile și episoade din viața militară, și atitudinea muntenilor față de religie, folclor -- toate au menirea de a spune ceva nou despre caracterul celor ce trăiesc în munți. Cu alte cuvinte, A.Bestujev se străduia să „dizolve” coloritul local acumulat în caracterul personajelor. Reușita era diferită de la caz la caz. În povestirea „Ammalat-bec”, bunăoară, problema caracterului național așa și rămâne nerezolvată. În prima parte a narațiunii, unde Ammalat -- un călăreț îndrăzneț, participant la curse de cai și jocuri naționale – este zugrăvit pe

fundalul unui pronunțat colorit național, eroul pare a fi o veritabilă întruchipare a caracterului național. Dar începînd de la capitoul al cincilea, în care pe prim-plan se situează grija autorului *de a desfășura lumea interioară a eroului* și unde Ammalat-bec meditează asupra sensului vieții, asupra sentimentelor personale și a datoriei, trăiește calvarul dedublării, fierbe de pasiuni, totul se schimbă brusc. Protagonistul întruchipează nu atît motivele naționale și istorice, cît ideile și năzuințele general-umane și filosofice ale autorului. Aceasta îl face pe Ammalat-bec dublet al tuturor eroilor romantici ai lui A. Bestujev-Marlinski. Coloritul local zugrăvit meticulos, pe de o parte, și lumea interioară a personajului fierbîndă în pasiuni, ca lava unui vulcan, pe de altă parte, constituie două laturi practic incompatibile ale povestirii. Prin urmare, coloritul local la A. Bestujev nu se contopește organic cu chipul eroului, dar servește drept fundal exterior cu rol cînd principal, cînd secundar. Un atare decalaj dintre erou și mediu demonstrează că romanticii, și în particular Bestujev, n-au dus pînă la capăt problema declarată de ei – a psihologiei individuale. Ca urmare, repetările frecvente, monotonia caracterelor, un anumit tip de psihologie romantică.

Un pas decisiv spre soluționarea problemei caracterului național A. Bestujev l-a făcut în povestirea „Mulla-Nur”. Ca și „Ammalat-bec”, dar poate într-o măsură și mai mare, povestirea abundă de material etnografic expresiv și referințe folclorice. Această lucrare captivează prin numeroase scene populare de masă, care comunică narațiunii un puternic suflu epic. Cu ajutorul descrierilor abundente, deseori cu precizie documentară, scriitorul tinde parcă să ne prezinte o secțiune etnică verticală a comunității din Derbent, istorisește despre modul de viață al daghestanenilor, despre războinicii din munți ș.a. Dar în ceea ce privește evaluarea materialului etnografic și folcloric, reproducerea coloritului local, „Mulla-Nur” diferă substanțial de „Ammalat-bec” prin gradul sporit al contopirii coloritului local cu caracterul protagonistului. A. Bestujev tindea să contureze caracterul prin descrierea modului de viață, a tradițiilor și obiceiurilor. Autorul încearcă să explice gîndurile, sentimentele și acțiunile lui Mulla-Nur prin prisma culturii și istoriei naționale (4, 232).

Coliziunea fundamentală a narațiunii bestujeviene ne orientează spre o altă operă romantică a literaturii ruse – poemul „Ismail-bei” de M. Lermontov. Dar aceeași coliziune demonstrează atitudinea diferențiată în interpretarea personalității. Fie pentru început în plan general, dar M. Lermontov interpreta legătura lumii interne a personajului cu cultura națională. Astfel se făcea un pas înainte, care ulterior se încununează cu soluționarea problemei în romanul „Eroul timpului nostru”.

Ca și scrierile lui A. Bestujev, poemele lermontoviene surprind prin abundența faptelor etnografice și prin zugrăvirea curajoasă a caracterelor. Sunt reproduse cu multă precizie armele de luptă ale cerchesului în „Aulul Bastungi”, mătasea neagră a cușacului împletit pe corpul prietenei lui, călăreții neînfricați și mullii șireți, care se roagă cu ajutorul versului obscur din alcoran, ghizi-ceceni păstrători ai datinilor strămoșești și fete-georgiene cântând sub acompaniamentul palmelor răsunătoare. M. Lermontov a reușit să surprindă în tot dinamismul lor și goana sălbatică a lui Hagi Abrec, și dansul lin al Tamarei. În poezia „Întîlnirea” el a zugrăvit drama

geloziei și a răzbunării pe fundalul vechiului Tiflis, când pe înserate georgienele în feregele ies „într-un șir alb” de la baie. Versurile acestei poezii impresionează prin dramatismul pătimaș și coloratura expresivă locală. Trăsăturile modului de viață se împletesc pe neobservate în conflicte psihologice caracteristice, este clar conturată lumea interioară a locuitorilor de munte: mândria, bărbăția, credința față de datorie, dragostea pătimașă pentru libertate, înzestrarea fină artistică.

În poemele timpurii ale lui M.Lermontov istoria și mediul social de viață de asemenea încetează de a fi doar decorație, expresie a „coloritului local”, transformându-se treptat în factor de formare a caracterelor. Creând chipurile de munteni, poetul destramă schemele romantice obișnuite, nelăsându-se momit de plauzibilitatea materialului de viață, fenomen caracteristic pentru multe schițe și povestiri etnografice și „fiziologice” din acea perioadă. Pe marginea romanului „Eroul timpului nostru” V.Belinski scria: ”Caracterele lui Azamat și Cazbici sunt astfel de tipuri care îi vor fi înțelese în măsură egală și englezului, și francezului, și neamțului, precum sunt înțelese rusului. Iată ce înseamnă a zugrăvi figuri în toată statura, cu fizionomie națională și în costum național” (5, 54).

Prin urmare, în ciuda căilor diferite de soluționare a problemei de interpretare deterministă a personalității, romanticii ruși au ajuns la consens că caracterul omului depinde de tipul culturii naționale.

Dar ce înseamnă cultura națională în viziunea romanticilor ruși? Noțiunea indicată cuprindea sfera socială, materială și spirituală a vieții unui popor, modul de viață, concepțiile, această „filosofie casnică”, după cum a determinat-o V.Belinski, arta și chiar natura. La teoreticienii clasicismului cultura națională echivala cu idealul abstract supranațional, care se înalță deasupra materialului local. Romanticii însă au dezvoltat teoria iluministilor și au fundamentat ideea culturii naționale ca fenomen istoric, în care își găsesc reflectare idealurile societății. Ei au inclus în noțiunea de cultură națională limba ca expresie a concepției poporului despre lume, gândirea artistică populară, ceea ce a lărgit considerabil cadrul concepției lor, subminându-i caracterul ei aristocratic-de castă.

În fiecare cultură națională pe romantici îi atrăgeau aspectele ei originale, manifestările specifice ale caracterului și ale comportamentului omului, particularitățile relațiilor omului cu realitatea, determinate de mediul istoric și care și-au găsit expresia în limba și folclorul popoarelor. Cultura națională devenea la ei expresia idealurilor sociale ale poporului, mijlocul de a cunoaște existența și istoria lui. Cu toate acestea, pe romantici îi interesau nu doar aspectele originale ale culturii naționale și realitatea națională a unui popor, ci și posibilitatea de a

exprima propriile idealuri. Realitatea națională era pentru ei, în primul rând, materialul din care se construia lumea poeziei, chemată să educe omul nou.

Diferitele elemente ale culturii naționale, din care ea se compune (modul de trai, obiceiurile, moravurile) sau o determină (epoca, timpul, mediul), lectura lor treptat devin obiecte ale descrierii artistice, lărgind posibilitățile ei de pătrundere în cultura națională.

Pentru prima dată romanticii au reunit într-un sistem unitar descrierea lor artistică. Dacă i-ar fi atras numai cele mai esențiale laturi ale existenței altor popoare, ei n-ar fi deschis o lume nouă a artei. Și din material divers, pestriț și pitoresc, scriitorii romantici construiesc o lume proprie, deosebită, o lume-existență, care deseori nu seamăna cu cea descrisă. Ei tind nu numai să contempleze tabloul vieții altor popoare, ci exprimă necesitatea societății ruse de a depăși contradicțiile epocii prin crearea unei alte existențe, a unei lumi eroice în care omul pe deplin liber triumfă asupra înstrăinării și dedublării personalității în condițiile Rusiei contemporane lui (6, 325).

Astfel, în baza materialelor din viața altor popoare romanticii ruși își exprimau propriul *ideal despre om și despre viață*.

Scriitorii-romantici își îndreptau privirile asupra vieții acelor popoare, orînduirea socială a cărora, în virtutea unor cauze istorice, li se părea descătușată de sistemul feudal-de stat. Aceasta nu era o interpretare greșită a vieții naționale a altor popoare, – multe manifestări esențiale ale vieții lor coincideau cu idealul romanticilor, – ci o expresie a subiectivității scriitorului, care reflecta în opera sa năzuințele înaintate ale societății ruse. „Prizonierul din Caucaz” al lui A. Pușkin, relatînd despre multe trăsături reale ale vieții de munte – neliniștile vieții militare, invaziile tumultuoase, captivarea prizonierilor și vinderea lor la piețele de sclavi etc., zugrăvea viața îndrăzneată și plină de pericole, tabloul orînduirii sociale omogene. Libertatea cercheșilor – a acestui popor războinic-patriarhal – este ocrotită și de natură: ”un munte uriaș de netrecut”.

Episoadele vieții reale sunt redată pe fundalul topografiei detaliate a localității. Trei exemple: un cerchez în timpul exercițiilor militare, descrierea prizonării, încăierarea nocturnă cu cazacii, desfășurîndu-se într-o anumită consecutivitate, înlesnesc sesizarea vieții specifice a localnicilor. Următorul episod ne prezintă viața lor casnică. Aruncăm o privire asupra saclei cerchesului, observăm cum intră în ea, coborînd de pe cal, un drumeț întîrziat, cum acesta este întîlnit de stăpîn. Și saclea plină de fum („adăpostul ospitalier de noapte”), și burca umedă, sub care odihnește drumețul, – toate alcătuiesc „atribute” ale vieții naționale. Arma, îmbrăcămintea, exteriorul ș.a. constituie conținutul de bază al

culturii naționale a cercheșilor. Secolul al XIX-lea valorifică în idealurile eroismului, dragostei de libertate, spiritului războinic ale popoarelor caucaziene ideea corelației dintre interesele personale și interesele obștești, dintre individ și colectiv; concepția caracterului național rus este însușită prin chipurile vieții alogene.

La romanticii ruși, după cum vedem, adevăratul obiect de valorificare artistică îl constituie nu atât viața propriu-zisă a popoarelor din Caucaz, Crimeea, Moldova sau Nordul Rusiei, care deseori este reprodusă unilateral, cât lumea ideal-utopică a omului și a relațiilor omenești, lumea întruchipată de scriitorul romantic în însuși materialul vieții. Romanticii anilor 1820, poetizând libertatea, refuză în mod conștient zugrăvirea inegalității sociale și a altor fenomene, bunăoară, a feudalismului în Caucaz, sclavia țiganilor în Moldova. Esențiale sînt considerate acele trăsături, care demonstrează idealul promovat al libertății.

Ar fi, bineînțeles, naiv să credem că A.Pușkin și alți romantici vedeau în modul de viață al popoarelor legate istoric de Rusia idealul omenirii. Conștientizarea de către ei a limitării istorice a acestui mod de viață este indiscutabilă. Însă anume existența unei astfel de lumi a constituit izvorul dezvoltării idealului utopic al romantismului de la începutul anilor 1820.

Prin urmare, de rînd cu idealizarea anumitor laturi ale modului de viață al popoarelor neruse, romanticii zugrăveau veridic trăsături ale vieții indigenilor. Astfel, A.Griboedov în poezia „Răpitorii pe Ceghem” nu urmărește scopul să ne zugrăvească un popor „natural”, idealizat pînă la nivelul eroicii naționale, ci demonstrarea caracteristicii etnografice a acestuia și neasemănarea cu normele moralei sociale europene. Poetul evident că este de partea celor evocați, el subliniază cu simpatie dragostea lor de libertate, bărbăția, întreaga structură a vieții lor viguroase contopite parcă într-un tot întreg cu puternica natură a Caucazului, mîndria lor pentru popor și pentru meleagul natal. Totodată, poetul nu trece sub tăcere faptul că aceiași trăitori ai munților sunt jefuitori de drumul mare, stăpînituri de sclavi și autorul relatează aceste lucruri prin vocea și gîndurile protagoniștilor înșiși, care concep sclavia ca pe un lucru natural, iar răpirea sclavilor – ca pe o cauză nobilă. A.Griboedov înțelegea bine că și morala, și psihologia muntenilor este cu totul alta. El nu-i acuză – el pur și simplu îi descrie. De aici urmează și trăsăturile cele mai caracteristice ale versurilor sale, care depășesc idealizarea romantică a „popoarelor naturale”. Renunță la descrierea idealizată a vieții locuitorilor de munte și A.Bestujev în „Istorisirea unui ofițer fost prizonier la caucazieni”.



Prin urmare, și A.Griboedov și A.Bestujev în căutările tabloului concret al vieții și al modului de viață cotidiană a poporului, care determină structura personalității, caracterului, sentimentelor și gândurilor omului, se află în preajma realismului, ca și A.Pușkin în „Imitarea Coranului”.

Așadar, idealizând Caucazul, popoarele locale, modul lor de viață, romanticii zugrăveau totodată și aspectele tenebre ale fenomenului. Aceasta însemna o nouă înțelegere a vieții altor popoare din Rusia și contura o mare cucerire a literaturii ruse.

Operele romantice apar în condițiile unei nemulțumiri față de realitate, astfel evidențindu-se o atitudine critică față de această realitate și, totodată, un interes deosebit față de „alte lumi” – țările exotice, trecutul istoric, unde s-ar putea sesiza ceva cât de cât asemănător, o umbră a idealului absolut. Și, într-adevăr, după cum a fost menționat, în noul tablou al lumii pe romantici îi interesau nu numai coloritul local, particularitățile naționale. În baza materialului din viața altor popoare ei exprimau propriul ideal referitor la om și la existența lui, se străduiau să arate posibilitatea existenței altei lumi, cu alte legi. O asemenea interpretare nu era ceva exotic, ci o percepere intermediară a propriei esențe naționale și exprima acea necesitate a alegerii istorice, în fața căreia se afla poporul rus la începutul secolului al XIX-lea. Tablourile romanticilor satisfăceau necesitatea de îmbogățire a caracterului național, de elucidare a lecțiilor de istorie. Pentru rezolvarea acestor sarcini literatura rusă era pregătită, având contacte de veacuri cu cultura Vestului și Orientului.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Сомов О.М. О романтической поэзии // Литературно-критические работы декабристов. – М., 1978
2. Усок И.Е. Декабристская теория романтизма // История романтизма в русской литературе. – М., 1979
3. Базанов В.Г. Очерки декабристской литературы. Публицистика. Проза. Критика. – М., 1953
4. Канунова Ф.З. Эстетика русской романтической повести. – Томск, 1973
5. Белинский В.Г. Избранные статьи. – М., 1979
6. Юсуфов Р.Ф. Русский романтизм начала XIX века и национальные культуры. – М., 1970

### Mihail Dolgan Aforistica lui Dimitrie Cantemir

Un filozof care tinde și reușește să gândească adevărul la scară universală nu poate să nu recurgă frecvent la forța de generalizare a înțelepciunii umane cristalizată în aforism, maximă, sentință, apoftegmă. Cu atât mai mult un adevărat filozof, cum a fost și este Dimitrie Cantemir (numai în romanul „*Istoria ieroglifică*” el a folosit 760 de sentințe!). La D. Cantemir aforismul este un principiu structurant al gândirii lui filozofico-literare, o modalitate eficientă de căutare și de extragere a marilor adevăruri existențiale și etic-morale cu valoare general-umană. Scopul principal al cugetătorului / scriitorului care creează aforisme (iar dintre aceștia sunt foarte puțini!) este de a oferi cititorilor săi – în urma sintetizării unor bogate și dramatice experiențe de viață proprii – o artă specifică de a trăi cu rost și vrednic, înțelept și frumos.

În tot ce a scris, D. Cantemir și-a manifestat în mod plener, înainte de toate, înțelepciunea sa scâpărătoare și puterea de gândire filozofică asupra condiției existențiale, sociale, morale, spirituale a omului. Sintetizând bogatul și variatul fond de aur al marilor filozofi din antichitate (Seneca, Platon, Epicur, Cicero, Teofrast ș.a.), al marilor scriitori Homer, Ovidiu, Virgil, Juvenal, precum și al mitologiei naționale, al propriilor experiențe de viață zbuciumată, D. Cantemir a plăsmuit – pe calea parabolei, alegoriei, metaforei, simbolului, anecdotei chiar – o mulțime de principii generale referitoare la cele mai diverse laturi ale vieții și activității omului, ale realității și lumii înconjurătoare, ale Naturii și Universului (nu împărtășim ideea cum că absolut toate sentințele lui Cantemir ar fi de natură pur etică, pur morale și moralizatoare, căci unele din ele sunt și de natură ontologică, religioasă, psihologică etc., cum ar fi acestea: „Lumea este amăgitoare, lăcaș vremelnic al imperfecțiunii, „amăgelnică și trecătoare!”; „Sfârșitul și despărțirea de această viață, adică moartea, ne urmărește și ne vânează mereu”; „Să nu cauți altă frumusețe sau altă lumină mai frumoasă și mai strălucitoare decât cea dumnezeiască”; „Viața și norocul omului sunt ca fumul”; „Omul, împărat peste toate lucrurile lumii, însă toate în chip de zălog îi sunt date” – vezi: Dimitrie Cantemir. Maxime . – Chișinău: „Cartea Moldovei”, 2003”).

Rod al unui dezvoltat și acut simț de observație, cugetările înțelepte ale lui D. Cantemir, cuprinse în aforisme, sunt concretizate și finalizate, de multe ori, într-o formă mai mult sau mai puțin concisă, plastică, asociativ-metaforică sau comparativă, neobișnuită, memorabilă: „Știința făclia adevărului este”; „Lumina mare pe cea mică întunecă”; „Curat ascunsul inimii singur și e icoană, și oglindă-și ieste, în carea ce și cum de pururea se vede”; „Vicleșugul, când în gând intră, ca șoarecele țîțiește, iară când să descopere, ca leul răcnește”; „Poftele lumești, ca sirenele, pe om adormindu-l, îl îneacă”. Mark Twain susținea că legea de fier a aforismului este „*un minimum de cuvinte și un maximum de sens*”. Intuitiv, D. Cantemir cunoaște acest lucru, chiar dacă în multe cazuri sentințele lui sunt destul de întinse, de dezvoltate și greoi formulate. Oricum, pornind de la sine, el îi

sfătuiește pe semenii săi să culegă în permanență și de pretutindeni înțelepciunile vieții: „**Precum albina culege miere din diferite flori** așa omul trebuie de peste tot să culegă sfaturi folositoare: „Încercându-le pe toate – luați ce-i bun”. În „*Micul compendiu de logică generală*” el ține să formuleze aforistic arta înțeleptului: „...*A învăța lucruri mari, dar a spune vorbe puține este cea mai nobilă artă a înțelepților*”. Pentru ca în altă parte să precizeze: „Pentru dobândirea virtuților este necesară mai întâi înțelepciunea, *adică acea aplecare a minții către lucrurile ce trebuie cunoscute după adevăr și drept judecată*”. Prin urmare, e în firea lucrurilor ca aforistica lui D. Cantemir să graviteze, în primul rând, în jurul virtuților și viciilor omenești. Filozoful aplică consecvent și cu multă perseverență în mai toate cugetările sale sentențioase acest principiu etic călăuzitor: „*Pofta neînfrânată provoacă pagubă și moarte sufletului și precum calul sălbatic, fără frâu, trânteste pe călăreț, așa și poftele neînfrânate împing către moarte*”. Iată de ce Cantemir este atât de darnic în formularea de sfaturi aforistice la imperativ: „Gândește-te, deci, nu la aceea ce fac alții, ci ceea ce trebuie să faci tu”; „Ferește-te cu prudență de lingușitorii care laudă și cele ce nu sunt de lăudat...”; „După ce ai căzut, fă-te mai prudent”; „Învăță-te să trăiești și să mori în Dumnezeu”; „La sfârșitul fiecărei zile, înainte de culcare, reamintește-ți faptele zilei trecute, una câte una, ca și cum le-ai citi după o listă, enumeră-le și notează-le”; „Ține-te departe de lume, ferește-te din cărările ei, căci tocmai când ți se arată mai blândă, atunci îți pregătește lanțul”.

Desigur, nu toate aforismele lui D. Cantemir – scrise aparte, presărate în diverse lucrări, strecurate în meditațiile lui asupra lumii și-a vieții – sunt aforisme propriu-zise: unele sunt maxime, altele sunt sentințe (foarte multe!), altele îmbracă haina proverbului sau a zicătorii, altele se prezintă ca niște cugetări sentențioase, ca niște constatări de adevăruri. În „*Dicționar de maxime comentat*” (1962), Tudor Vianu face niște delimitări tranșante între **aforism**, **maximă**, **sentințe** și **apoftegme**: maxima – se ocupă doar cu formularea regulilor de viață; în sentință – accentul cade pe concizia și limpezimea formulării, care se întipărește ușor în minte și circulă ca un proverb; apoftegmele sunt legate de o împrejurare istorică, sunt spusele unui om ilustru într-o împrejurare însemnată, care au devenit atât de generalizatoare, încât ele pun în umbra uitării și autorul, și momentul cu care ocazie au fost rostite; aforismele au toate calitățile lingvistice și stilistice ale tuturor celorlalte specii; ele revizuiesc un loc comun, o părere înrădăcinată. Toate, zice T. Vianu, sunt niște „*manifestări ale treziei*”, sunt înzestrate „cu puterea de a trezi și de a îmbogăți mintea omului și de a orienta conduita lui” [1, p. 6]. Homer le numea **cuvinte înaripate** (o exclamație într-o situație dată), *epeea pteruenta*, cuvinte zburătoare din gură în gură.

Dimitrie Cantemir folosește din plin și cu multă ingeniozitate întregul spectru de aforisme, cu reflecții grele de conținut, în care, aproape întotdeauna, **se precizează o poziție filozofică sau o atitudine de viață, în centru aflându-se în permanență problema Adevărului existențial și științific**, deseori exprimat în forme artistice, pe calea figuralului, plasticizării, sugestiei, după cum s-a putut constata și în exemplele citate mai sus.

Între cugetările sentențioase ale lui D. Cantemir și cele ale lui Mihai Eminescu există mari afinități, mari asemănări, mari punți de legătură. Pronunțându-se asupra maximelor și cugetărilor lui Eminescu, care împânzesc întreaga lui operă, Marin Bucur avea să facă aceste considerații perspicace, care i se potrivesc – în multe privințe – și lui Dimitrie Cantemir: „El gândește condiția sa tragică de om al unei lumi și al unui timp. Poetul se înalță și coboară în durere, își găsește sau nu un reazem în singurătate, se simte un însingurat al epocii sale, spiritul său caută însă o eliberare în domeniul absolutului. Meditațiile despre viață și moarte sunt meditații despre o permanență a spiritului uman. Poetul este în căutarea absolutului prin puterea gândirii omenești. Neliniștit, el găsește în gândire forța de a birui și de a trece de circumstanțe... Poetul cizează maximele ca pe o marmură, ori le lasă ca pe o stâncă sfărâmată, le concepe de sine stătător, ori le prinde ca pe podoabele operei sale. **Eminescu nu gândește pentru maxime, ci maximele se desprind din gândirea sa.** Cugetările lui sunt pietre nu pentru un altar, ci **pentru toate drumurile existenței**” [2, p. XV - XVI].

Ca și Mihai Eminescu, ca și Ion Creangă, – mai târziu, ca și marii cronicari – înainte de el, D. Cantemir a început prin a culege, a studia și a cunoaște în adâncime paremiologia poporului român, adică proverbele și zicătorile moldovenești. Întreaga lui operă mustește de ziceri populare, de proverbe și zicători – unele folosite întocmai, altele modificate și dezvoltate, altele create în spirit folcloric. Ele ne predispun la meditație, ne invită să savurăm o înțelepciune cristalizată într-o formulă scăpărătoare, plină de sugestii și memorabilă, ne îndeamnă s-o raportăm apoi la propria experiență de viață și să desprindem un tâlc pentru noi înșine, în scopul de a ne îmbogăți inima și cugetul, purificându-le și sublimându-le. Prin intermediul lor abstractul se concretizează, iar concretul se abstractizează și se generalizează, devenind etern-uman. Iată câteva exemple edificatoare (din „Istoria ieroglifică”): „din pricinile mici mari gâlceve să scornesc și fânțariul se face armăsariu”; „voi afla ac de jocul lui”; „pre leul mort și șoarecii se cațără” (confrunțați cu proverbul african: „când elefantul e în mlaștină, pe capul lui se cațără până și o broască”); „precum să dzice dzicătoarea, că de oi grăi, oi muri, de oi tăcea, oi plesni, și din două răutăți carea de mai bună să aleg mintea nu-mi poate nimeri” (azi proverbul sună așa: „vorbești, găurești, taci, bubă faci”); „un nebun o petricea în fundul mării aruncă, pre care o mie de înțelepți să o scoată vrednici (în stare – n.n.) nu sunt”; „socoteală de acasă cu cea din târg netocmindu-se”; „leneșul mai mult aleargă și scumpul mai mult plătește”; „de departe trandafir, iar de-aproape borș cu știr”; „cum dzice cuvântul, cu o falcă în cer și una în pământ”; „cine se va atinge de păcură se va mânji”; „norocul nu împarte cu oborocul, ce unora varsă, iar altora nici pică”.

Chiar și atunci când explică (pentru prima dată în cultura românească) unii tropi („tropuri”), cum ar fi hiperbola, el aduce exemple din limba populară: „laude peste puțința firii – când dzicem frumos ca soarele, mânios ca focul, inger pământean”.

Dorind să perfecționeze lumea imperfectă, D. Cantemir de multe ori îmbină măiestrit în osmoze originale paremiologia populară cu propria cugetare sentențioasă: „minciuna adese grăită și adevărul grăit în minciună îl preface”;

„...toată lumea știe, căci nu orbul, ce cel cu ochi judecă de văpsele, și cel cu urechi, iară nu cel surd, alege frumusețea și dulceața cerului” (aforism estetic); „unde urechile adevărului sunt astupate, acolo toate hrismurile (prezicerile, sfaturile – n.n.) să par basme”; „știința înțelepciunii nu în scaunele înalte și trufașe, ce în capetele plecate și învățate lăcuiește”; „voroava lungă și tot aceia, de multe ori poftorită, de ar fi cât de dulce și frumoasă, până mai pe urmă să arată grețosă și sățioasă”.

O bună parte din aforismele lui D. Cantemir se centrează (cum e și firesc în cazul unui mare filozof de factură stoică) în jurul adevărului, binelui, frumosului etc. Cine nu știe, bunăoară, acest frumos aforism: „**Sufletul odihnă nu poate afla până nu găsește adevărul, carile îl cearcă, oricât de departe și oricât de cu trudă i-ar fi a-l nimeri**”. Sau: „Șă nu cauți altă frumusețe și altă lumină mai frumoasă și mai strălucitoare decât cea dumnezeiască”.

Ca unul dintre cei mai luminați filozofi, cărturari, scriitori ai timpului, D. Cantemir a conștientizat foarte bine adevărul că limba română de atunci era încă „brudie” (adică: crudă, necoaptă, nedezvoltată), de aceea ea trebuie să fie îmbogățită cu neologisme, și înserează la începutul romanului „*Istoria ieroglifică*” acea „*Scară a numerelor și cuvintelor străine și tâlcuitoare*”, unde explică, pentru prima dată, o mulțime de termeni literari de primă importanță, noțiuni de poetică, retorică, stilistică, precum sunt: **retor, tropi, hiperbolă, alegorie, simbol, dialog, ironie, comedie, tragedie** etc. Dându-și bine seama că cititorul timpului nu avea habar de alegorie, simbol, parabolă, el își încheie același roman cu o altă scară: „Scara numerelor și cuvintelor ieroglificești tâlcuitoare”, unde decodează mulțimea de alegorii ale romanului. La fel, în prefața romanului, a avut grijă să preîntâmpine cititorul, încă neinițiat, să treacă peste sentințe, dacă acestea prezintă o dificultate în calea înțelegerii narațiunii.

Criticul și istoricul literar Vasile Coroban, investigând cu pătrundere proverbele și sentințele din opera cantemiriană, observa cu justete – în monografia sa despre „scriitorul umanist” – că D. Cantemir–aforisticul a procedat ca și moralistul francez La Bruyère, care, în a sale „*Caractere*”, afirma: „Ceea ce am vrut să scriu eu, de altfel, nu sunt maxime; ele sunt ca un fel de legi în morală, și mărturisesc că n-am nici destulă autoritate, nici destul talent pentru a face pe legislatorul; eu știu chiar că aș fi păcătuțit contra uzanțelor maximelor, care vreau, asemenea oracolelor, să fie scurte și concise” [3, p. 223]. Deși, trebuie să specificăm, că D. Cantemir e superior în multe privințe autorului francez al „*Caracterelor*”.

Înțelepciunea lui D. Cantemir se manifestă nu numai prin intermediul aforismelor, maximelor, sentințelor, apoftegmelor. Ca și în Biblie, în opera lui sunt folosite frecvent parabolele, alegoriile, childurire, povestioarele cu tâlcuri revelatoare, emblemele, poantele, paradoxul, simbolul, aluzia etc. Reținem câteva din ele: fabula despre calul neînvățat, simbol al libertății, povestea păstorului de rămători, fabula dată în rezumat „*Trestia și Bradul*”, povestea Vulpii, răscoala albinelor și a muștelor etc.

Într-o perioadă când critica în genere și critica artistică era considerată numai în plan negativ, ca defăimare, ca ponegrire, ca „duhul cel rău”, într-un cuvânt ca o

acțiune distructivă, Dimitrie Cantemir, pentru a atrage atenția asupra funcției pozitive a actului critic, în lucrarea de tinerețe „*Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu lumea sau Giudețul sufletului cu trupul*” (1698), reproduce o parabolă din antichitate legată de pictorul din Grecia antică **Apelles**, pentru a demonstra că artistul are neapărată nevoie de a-și confrunta propriile-i creații cu ochiul critic al publicului, al criticului în genere. Se povestește că acest pictor înzestrat, după ce-și executa tablourile, le scotea în stradă, se ascundea într-un loc potrivit și asculta cu atenție părerile trecătorilor. După aceasta, el „îndrepta” și îmbunătățea anume acele părți ale tabloului care au fost „ponosite” de către trecători. Faptul învederează că marele nostru cărturar, având o conștiință de sine a literaturii, avea concomitent și o conștiință de sine a criticii literare, conștientizând destul de bine una din funcțiile primordiale ale actului critic în genere, care, în România, va fi exprimat abia peste 150 de ani de către Alecu Russo (în articolul „*Poetul Dăscălescu*” el vorbește despre cele 2 funcții ale criticii: de negare a mediocrităților și de încurajare a tot ce este bun literar, de „critica sănătoasă ce răspândește bunul”). Până și Ion Heliade Rădulescu, în 1836, susținea că „*nu e vremea de critică, copii*”, căci critica „*este o răutate a iadului*”, ea este nepriincioasă literaturii (cel puțin, la acea dată).

În cazuri aparte, D. Cantemir, care avea simțul umorului și al ironiei, apela și la înțelepciunile cu poante hilare ale anecdotelor (uneori fără pierdea). Așa e cazul cu „*rămasul bărbatului cu trântitura muierilor*” (reprodusă și de V. Coroban), care înseamnă izbândă și într-un caz și în altul: „Ieste poveste că vrând două muieri să să trântescă dzicea, ori care s-a birui să facă voia bărbatului. Bărbatul îndată a să găti începând, ele dzicea: ce te gătești? El răspunsă: Ori așa, ori așa, eu tot voi să dobândesc”.

De mai notat faptul că de la poetica și stilul sentențios al lui D. Cantemir multe punți există spre poetica și stilul lui I. Creangă, M. Sadoveanu, I. Druță ș.a. Un exemplu mai mult decât grăitor:

la **D. Cantemir**: „Luatu-s-au piedică, lipsește pacostea, nu să vede vrăjmașul, dusu-s-au pizmașul, unul către altul spuind, ca de un bine prea mare să bucură și ca o fericire nespasă să desfată”;

la **I. Druță**: „Ci întreaba tu-te-ai vreo dată, cititorule, de ce sărbătoarea nașterii mântuitorului vine o dată cu primii fulgi, și noi o sărbătorim în pragul marilor friguri, când totul zace zgribulit, înțepenit? Gânditu-te-ai de ce oare atotputernicul, dintre atâtea zile senine și calde ale anului, a ales-o pe cea posomorâtă, pentru venirea unicului său fiu pe pământ ?..”.

Spre sfârșit, ne exprimăm regretul și nedumerirea în legătură cu faptul că autorul substanțialului studiu „*Gândirea aforistică în cultura română*” (București, 1986), Marin Voiculescu, n-a găsit de cuviință să introducă măcar un paragraf despre aforistica lui Dimitrie Cantemir.

În ciuda afirmațiilor cum că aforismele lui Cantemir nu au valoare universală, cum că ar fi prea legate de anumite realități concrete ale timpului în care a trăit, ele sunt totuși scrise pentru „*toate drumurile existenței umane*”, vorba lui Marin Bucur în legătură cu aforistica eminesciană.

## Referințe bibliografice:

1. Vianu, Tudor. *Dicționar de maxime comentat*. (Prefață). – București: Editura Științifică, 1962.
2. Bucur, Marin. Prefață // În: Eminescu. *Cugetări*. Ediție îngrijită de Marin Bucur. – Chișinău: Agenția „Litera”, 1989.
3. Citat după: Coroban, Vasile. *Dimitrie Cantemir – scriitor umanist*. – Chișinău: „Cartea Moldovenească”, 1973.

### **Dumitrița Smolnițchi Continuitatea unor tradiții consemnate de Ion Neculce**

„Cuvintele” lui Ion Neculce sunt o comoară. În aceste legende simțim sufletul trecutului mai bine decât oriunde, or ele deschid o poartă spre întreaga noastră literatură de inspirație istorică. Prin „cuvintele” notate cronică lui I. Neculce „vădește, fără a-și pierde unitatea internă, triumful grijii pentru amănunte” [1, p. 19] păstrate în memoria maselor. Astfel, Neculce reprezintă matricea populară originală a povestirii românești, care devine model pentru literatura cultă. Rolul cronicarului a fost de a transforma povestirea orală în povestire scrisă, iar de aici, aceasta a fost preluată de urmașii condeierului.

Dar ce determină valoarea unei opere literare? Dacă în analiza operei de artă trebuie să se pornească de la simpla trăire, se pune înaintea de toate întrebarea în ce constă propriu-zis realizarea artistului în opera artistică. Oskar Walzel, analizând poezia romantică germană, ajunge la concluzia că, de fapt, „contează numai ceea ce a realizat artistul dintr-un material oarecare”. [2, p. 18] Întreaga realizare se poate rezuma astfel în cuvintele că el, artistul, a dat materialului o formă. Prin aceasta se înțelege tot ce a făcut artistul cu materialul dat. Dar forma exterioară a frumosului, zicem noi, trebuie să fie condiționată prin ceva interior, spiritual. Deci, e necesar ca forma să fie determinată prin conținutul ei. Astfel, în opera de artă atât forma, cât și conținutul sunt totul. Nu vom încerca să întreprindem o dispută în jurul priorității conținutului sau formei operei de artă, sau care dintre ele determină valoarea acesteia. Pentru el conținutul operei de artă este ceea ce s-a modelat și s-a plăsmuit în ea sau ceea ce a fost cuprins într-o anumită formă, și numai în măsura în care e astfel modelat și plăsmuit. În acest caz, **forma artistică nu este altceva decât modul de existență a conținutului**. „Forma operei de artă în acest sens n-ar putea fi deloc modificată, fără ca prin aceasta opera de artă să nu obțină un alt conținut, și invers”. [2, p. 19] Astfel, scopul nostru este de a descoperi în forma tradițiilor neculceene valorificate în epoca pașoptistă expresia conținutului acestora, iar în conținut – premisa formei.

În literatura română se poate urmări o anumită continuitate atât în ce privește **prelucrarea conținutului** legendelor inserate în opera cronicarului, cât și **preluarea stilului** individual neculcean. De fapt, am putea vorbi despre trei niveluri generale prin care opera neculceană a servit drept model de inspirație pentru scriitorii din epocile următoare: un nivel **al receptării** și altul **al genezei**, ambele referindu-se la **modalitatea de prelucrare a conținutului** tradițiilor istorice neculceene; și **nivelul stilistico-narativ**, asupra căruia voi insista ulterior.

Nivelul receptării constă în prelucrarea unor tradiții consemnate de I.Neculce, devenite deja părți constitutive ale corpusului istoriei naționale. Anume la acest nivel opera neculceană este solicitată de cele mai multe ori și, în acest caz, continuitatea este evidentă, căci se schimbă doar forma, conținutul rămânând același. Al doilea nivel, al genezei, este cel al plăsmuirii de noi fabulații, având la bază tradiția istorică deja cunoscută. La acest nivel legenda nu mai e pur și simplu relatată, dar ea devine punct de pornire pentru o altă tradiție, însușindu-și semnificații noi. De data aceasta se modifică atât forma, cât și conținutul.

Una și aceeași tradiție istorică a fost receptată diferit de scriitorii din epoca pașoptistă la care ne referim. D.Bolintineanu și V.Alecsandri se prezintă în acest context drept cei mai fideli receptori ai tradiției cronicărești. Unsprezece din *Legendele istorice* ale poetului muntean sunt inspirate din *O seamă de cuvinte: Muma lui Ștefan cel Mare* și *Daniel Sihastru* (legenda neculceană nr.IV), *Cupa lui Ștefan* și *Copilul din casă* (legenda nr.3), *Ștefan la moarte* (legenda nr.IX), *Aprodul Purece* (legenda nr.V), *Ștefăniță-Domnul* (legenda nr.XLI), *Petru Rareș* (partea a doua a legendei nr.XIII), *Monastirea Putna* (legenda nr.XXVII), *Codrul Cosminului* și *Dumbrava Roșie* (legenda nr.VIII). Tradițiile istorice neculceene care au stat la baza ultimelor trei legende din acest șir l-au inspirat și pe bardul de la Mircești, care scrie *Altarul mănăstirii Putna* și *Dumbrava Roșie*, fragmentul de epopee la care ne-am mai referit în altă parte; tot tradiția neculceană va servi drept imbold pentru alte scrieri ale lui V.Alecsandri: *Visul lui Petru Rareș* (legenda nr.XI), *Movila lui Burcel* (legenda nr.VII).

Deși M.Sadoveanu e de părerea că „la cea dintâi apropiere între poezii moderni și *O samă de cuvinte* – se simte deosebirea în favoarea lui Neculce, prin puterea de expresie și simplitate”, acestea fiind „caracteristicile scriitorului Ion Neculce,” nu putem nega faptul că, prin prelucrarea tradiției cronicărești, V.Alecsandri și D.Bolintineanu cel puțin au mărit popularitatea acestora.

Legendele prelucrate cuprind scene menite să exalte demnitatea, spiritul cetățenesc și patriotic și se încadrează perfect în programul de propășire națională al *Daciei literare*.

Specificul receptării tradiției neculceene de către D.Bolintineanu de cele mai multe ori constă în **permutarea accentului** de pe descrierea luptelor pe „consemnarea la eroi, în versuri patetice, a unor gesturi și atitudini exemplare prin semnificația lor patriotică”. [3, p. 63] Spre exemplu, relatarea luptei cu turcii în *Muma lui Ștefan cel Mare* se face în patru versuri, în final. Același lucru, dar și mai lapidar, e în *Daniil Sihastru*: „Dupe-aceste vorbe, Ștefan strânge-oștire

Și-nvingând păgânii nalță-o monastire.”

În schimb, discursul didactic al sihastrului cuprinde mai întreaga poezie.

Această schemă compozițională o păstrează majoritatea absolută a legendelor. În *Cupa lui Ștefan* tradiția istorică inserată de I.Neculce este preluată în câteva rânduri, și acestea făcând parte dintr-un discurs:

– Ștefan după moarte lasă moștenire  
Arcul său și cupa l-astă monastire.  
Cu Cantemireștii leșii au venit  
Și prădând locașul, arcul au răpit.



Relatarea faptului legendar-istoric pare a fi doar un pretext pentru a-i da prilej personajului să-și desfășoare cuvântarea. După cum obiectiv observă cercetătorul D.Popovici, obiectul baladelor bolintinene „nu e acțiunea, ci harnașamentul verbal al acțiunii”. [4, p. 291] Fiecare dintre aceste monologuri cuprinde în sine ideea poetică, exprimată printr-o maximă. De altfel, didacticismul acestor sentințe l-am notat și în altă parte, de aceea ne limităm doar la încă două exemple:

Nimeni nu e în lume mai disprețuit  
Ca cel rob ce poartă jugul mulțumit...  
(Ștefan la moarte)  
Ștefan nu mai este...Însă o să vie  
Alți Ștefani cu viață și cu bărbăție.  
(Cupa lui Ștefan)

Totodată, discursurile, devenite clișeu se asociază unui cadru măreț care „dă o rezonanță aparte perorației patriotice a eroilor” [3, p. 67]. Astfel mama lui Ștefan cel Mare își rostește monologul dintr-un „vechi castel”, situat „pe o stâncă neagră”; Daniel Sihastru îi vorbește lui Ștefan într-un locaș situat „sub o râpă stearpă, pe un râu în spume” etc. Aceste peisaje stâncoase, bisare, cu predilecție nocturne, selenare, pline de fiori sunt prin excelență romantice. La acest capitol, lui D.Bolintineanu i s-a reproșat adesea că spațiul general unde își plasează eroii care și ei „se desprind din balada medievală occidentală” [4, p. 290] nu e cel specific național. Nu vom fi atât de categorici. În versificarea unor legende, D.Bolintineanu recurge la procedeele tipice spațiului românesc. În *Dumbrava Roșie* și *Codrul Cosminului*, de pildă, poetul creează acest spațiu prin cel mai tipic atribut al său – **pădurea**. E semnificativ faptul că spațiul, ca și discursurile sau aforismele sale, este purtătorul unei semnificații morale, justițiare. Prin pădure, pământul urgisit renaște la viață, el devine plămădire de istorie.

De reținut, că și în unele legende ale lui V.Alecsandri, cum ar fi, de exemplu, capodoperele genului *Dan, căpitan de plai* și *Dumbrava Roșie*, pârjolul pământului românesc și renașterea lui prin pădure are aceeași semnificație ca și la D.Bolintineanu. La V.Alecsandri oastea română e descrisă ca făcând una cu pădurea misterioasă, simbolizând virtute și noblețe.

Uneori, în poezia lui Bolintineanu, pe acest fundal (dar nu numai) apare acea „plastica dinamică, însușirea de a strânge într-o linie răsucită toată virtualitatea unei mișcări, încât, tăiate, unele versuri apar ca niște momente în perpetua desfășurare cu capetele infinite” [5, p. 103]:

Mii de pluguri ară. La fiecă plug,  
Zece câte zece robii leși se-njug.  
Astfel ară câmpul; iar prin arături,  
Tot cu dâșii Ștefan seamănă păduri.  
(Dumbrava Roșie)  
Ștefan se întoarce și din cornu-i sună;  
Oastea lui zdrobită de prin văi adună.  
(Muma lui Ștefan cel Mare)

Domnul nu ascultă în a lui orbie,  
Sapele răstoarnă vechea temelie.

(Monastirea Putna)

Alteori, ideea poetică e redată direct prin fonetismul versurilor. Bolintineanu e „întâiul versificator român cu intuiția valorii acustice a cuvântului”. [5, p. 103] și, în lipsa asociațiilor plastice muzicalitatea este cea care le înlocuiește. Versurile:

Un orologiu sună noaptea jumătate,

În castel la poartă oare cine bate...

„surprinz prin un ce horcăit, cavernos, printr-o cadență de mașinărie”. [5, p. 103]

Dacă **plasarea** întâmplării istorice în sânul naturii indică predilecția lui D.Bolintineanu spre **romantism**, atunci **modalitatea de evocare** a istoriei, aparține, cum remarcă D.Păcurariu, **clasicismului**. „Faptul că poetul e preocupat, nu atât de individualizarea eroilor săi, ci de sublinierea prin ei, a unor virtuți, comune în esență tuturor și oarecum universale (sentimentul datoriei față de țară, bărbăția în luptă, demnitate, generozitate și cavalerism) sunt în acest sens concludente” [3, p. 67] Astfel elementul clasic se îmbină cu cel romantic.

V.Alecsandri, situându-se și el între romantism și clasicism, spre deosebire de D.Bolintineanu, alcătuiește tablouri complexe. El, la fel ca și I.Neculce, vede tabloul istoric, ceea ce-i dă posibilitate să creeze momente deosebit de reușite. Anume acest aspect definește modalitatea sa de receptare și prelucrare a tradiției istorice. Pornind de la legenda neculceană despre Dumbrava Roșie, V.Alecsandri dă naștere unui poem „în felul epopeii homerice” [6, p. 149], posedând atât modalitățile de creare a unei vii mișcări, cât și un simț acut al descrierii statice. Cu procedee stilistice hugoliene: enumerări, descriții, opoziții, portrete (oștenii sunt caracterizați succint, printr-o metaforă: „Voi, pardoți de la Lipneți, vultani din Războieni / Zimbri fioroși din codrii Racovii, aprigi zmei” [7, p. 20]; portretul lui Ștefan e alcătuit din comentarii exterioare: „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.” [7, p. 19] ), poetul pictează în debutul lucrării oastea leșească înaintând nepăsătoare și veselă spre Moldova, ca o întovărășire de tineri care nu înțeleg vestirile sorții nemiloase: Ura!...și-n dor de sânge armata crunt aprinsă

Ca un șioi de toamnă pe drumuri se întinsă,

Cu tunuri largi și grele, cu flinte lungi, cu spade

Ce viu luceau la șolduri și-n teacă zingheneau,

Cu armăsari zburdalnici ce vesel nechezeau,

Mergând toți, cai și oameni, să calce și să prade.[7, p. 8]

Se pare că nimeni dintre poeții pașoptiști nu posedă acest dar al creării tabloului desăvârșit. Poemul e plin de imagini, peisaje, nume proprii, obiecte, gesturi, culori și detalii care sugerează o poezie a senzației fizice nemijlocite, o atingere de realitatea imediată a corpurilor, a elementelor umane sau naturale. „Tabloul se umple până la ramă de această fizică prezență a lumii, ca și cum ar funcționa un *horror vacui* absorbant.” [6, p. 147] Alecsandri știe să alterneze planurile mari (ale celor două tabere, al luptei, al aratului) cu acelea de detaliu.

Asaltând fortificația leșească, moldovenii năvălesc, se aruncă, se cațără unii în spatele altora. Această capacitate de a indica în mod foarte simplu mișcarea, foiala, agățarea, opintirea impresionează:

Și toți s-aruncă-n șanțuri, dau unii peste alții,  
Cei mici, ușori, în grabă s-acață de cei nalți,  
Le sar pe umeri sprinten, ca tigri se izbesc,  
Cu unghile de maluri se prind, se opintesc,  
Se urcă prinși de lanțuri, de-a tunurilor buze,  
Și pinte mii de săbii și mii de archebuze  
Ce-i taie și răstoarnă în șanțuri, fărâmați,  
Ei pun picioru-n lagăr, puternicii bărbați! [7, p. 24]

Vorbind despre o continuitate în literatură, reamintim că arhetipul românesc al poemului alecsandrin îl constituie *Aprodul Purice* de C.Negruzzi. Astfel, câmpul de luptă din *Dumbrava Roșie* readuce comparațiile negruzziene:

Strigă haiducii, husarii și tot trupul ostășesc.  
Ș-acum **mii de lănci** și săbii pe deasupra-i se-nvârtesc.

(C.Negruzzi, *Aprodul Purice*)

Mii, **mii de lănci** cu flamuri se văd fâlfâitoare,  
Ca trestii dese din bălți când suflă vântul.  
În aer zbor nechezuri, comănzii răsunătoare,  
Și caii-n neastâmpăr frământă-n loc pământul.

(V.Alecsandri, *Dumbrava Roșie*)

În contextul comparării modalităților de valorificare artistică a tradiției istorice neculceene și a impunerii acesteia unei anumite forme, D.Bolintineanu folosește pe larg **sinecdoca**: „a găsit în țară *cugete-njosite, // Inimi degradate, brațe putrezite!*” (*Dumbrava Roșie*) sau „Astfel pân’ ce *fieru-i* noi să-l încercăm, // Cu temeieri bune țara să-nchinăm”(Ștefan la moarte), etc., pe când V.Alecsandri, punând în față două motivații distincte: una de cotropire și alta de apărare, folosește **antiteza** drept 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.

De reținut că eroii lui V.Alecsandri rostesc și ei discursuri moralizatoare ca și personajele din legendele lui D.Bolintineanu. Se pare că acestea sunt specifice poeziei pașoptiste. Astfel, în discursul lui Ștefan cel Mare din *Dumbrava Roșie* se ghicește unul din toposurile morale cele mai răspândite în literatura tradiționalismului românesc: noi ne apărăm sărăcia și nevoile și neamul, cu ajutorul mediului însuși în care trăim de veacuri contra unor vecini mai bogați și mai puternici, dar pe care îi pierde aroganța cu care ne desconsideră. Ideea va fi preluată de către B.Șt.Delavrancea și pusă pe seama personajului din *Apus de soare*, fapt semnalat de G.Călinescu. Totodată N.Manolescu consideră că „discursul politic al sec.XX va împrumuta aceste argumente sentimentale care pornesc de la convingerea că, dintotdeauna, țara noastră a fost râvnită de vecini mai norocoși istoric, care ne-au amenințat și ne-au prădat, și că, trebuind să se apere neconținut de lăcomia lor, ea n-a putut ține pasul și a rămas săracă, deși demnă”. [6, p. 148]

În valorificarea tradiției istorice, spre deosebire de D.Bolintineanu, V.Alecsandri reușește să îmbine epicul cu partea cea mai profundă și intensă a

lirismului său romantic: motivul visului și tema sorții sunt cele care îl apropie de poezia eminesciană. Tema sorții devine laitmotiv, reapărând prin folosirea semnelor prezicătoare: leșii petrec în orgii, neatenți la glasul din întuneric care le strigă că vor pieri; ospățul fastuos al craiului e tulburat de prezicerea unui nebun și de o furtună teribilă ș.a.m.d.

Un însemn specific al receptării de către Alecsandri a tradiției istorice e generarea prin intermediul acesteia a motivului haiducesc, motiv de origine folclorică. În poemul *Dumbrava Roșie*, oștenii ieșiți din rândurile poporului simplu: Coman, Balaur, Cioplan, Velcea, Roman-Pribeagul, Șcheianul, Mircescul, Zimbrul, Matei Cârjă ș.a. – oșteni bărboși, cu arce, barde, coase și ghioage ținuite, sunt idealizați, formând la un loc chipul integral al haiducului. Ei vin de pretutindeni, alcătuind un tot întreg: ...Ieșiți ca frunza-n codri la vântul primăverii,

Din văi adânci se urcă, din piscuri se cobor,  
Trec râpile în salturi, trec râurile-not  
Ș-a-leargă-n neodihnă, voinicii, cât ce pot  
La glasul țării scumpe ce-i cheamă-n ajutor. [7, p. 12],

Și în *Movila lui Burcel*, chipul omului simplu e asociat chipului de haiduc:  
Eu sunt Șoiman Burcel,  
Puișor de voinicel!

.....

Pân-a nu ajunge plugar  
Aveam falnic harmăsar  
Și o ghioagă nestrugită  
Cu piroane ținuită,  
Care când o învârteam  
Proașcă prin dușmani făceam!

De altfel, V.Alecsandri împletește des motivul haiducesc cu cel istoric, cel al domnitorilor români. Un exemplu grăitor în acest sens este balada Ștefăniță vodă – o baladă haiducească căreia Alecsandri a hotărât să-i confere caracter domnesc. Și poetul inventează episodul privitor la relația dintre domnitor și sora haiducului Mihule.

V.Alecsandri consideră apelul la folclor ca o datorie sacră a scriitorilor. Dar valorificarea creației populare orale nu înseamnă nicidecum un refugiu din realitate. Dimpotrivă, e vorba de o încadrare mai activă în ea. Prezentând eroi în proporții și dimensiuni mitice, înzestrați cu puteri supranaturale (modalitate specifică a romantismului), V.Alecsandri se adresează de fapt contemporaneității. Astfel elementele istorice se află într-o indisolubilă simbioză în opera poetului. E.Tacciu recunoaște în opera lui „harul de a converti muza anonimă în poezia cultă”. [8, p. 119]

Deși redă episoade istorice concrete, V.Alecsandri proslăvește de fapt eroismul dintotdeauna al omului la făurirea istoriei. Nu evenimentul în sine interesează poetul, căci în legenda istorică „se întâmplă destul de adesea ca eroii care au trăit în epoci îndepărtate unii de alții să apară drept contemporani; de asemenea evenimentele ce s-au petrecut la distanțe mari...sunt asociate de popor și puse pe seama aceleiași date. Sau se mai poate întâmpla ca un eveniment oarecare să-și

schimbe data, din cauza faptului că s-a desprins de eroul, de care era legat la origine, spre a-și lua ca personaj principal un alt erou, trăitor de alte vremuri”. [9, p. 42] Probabil acesta e și principiul de care s-a călăuzit V.Alecsandri în poetizarea tradițiilor istorice. Motivele acelor scurte narațiuni și istorii de vitejie care au fost cuprinse în culegerea *Poezii populare ale românilor*, au fost folosite de Alecsandri în legendele sale. Evocarea istoriei nu are loc la nivelul faptului documentar, ci prin prisma viziunii poporului asupra ei și deoarece „memoria poporului reține anevoie faptele individuale și figurile autentice. Ea funcționează cu alte structuri: în loc de evenimente – categorii, în loc de personaje istorice – arhetipuri” [10, p. 26] aceasta prezintă, pe de o parte, un antipod al prezentului, iar pe de altă parte – o modalitate de relevare a eroismului trecutului.

Așadar, tradițiile istorice neculceene au fost preluate în perioada pașoptistă și tratate din punct de vedere artistic. Aceste legende au fost subordonate atât idealurilor epocii, cât și stilului artistic al scriitorilor respectivi. Fiecare mânăitor de condei folosește mijloace proprii care corespund viziunii lui asupra artei literare. Datorită acestei viziuni, uneori motivelor neculceene li se adaugă motive caracteristice epocii și artei scriitorului. Dealtfel, e o receptare modernă a ceea ce s-a numit dintotdeauna literatură veche și care a avut drept mobil valoarea expresivă, literaritatea respectivelor texte. Oricum, are loc o mutație dinspre receptarea documentară, istorică spre cea literară. Această mutație o simte poate pentru prima dată P. Constantinescu, criticul care îndemna la o lectură a cronicilor definită prin „farmec”, „desfătare”, „savoare” [11, p. 297]. Dar nu numai subiectul istoric în sine este supus unei continuități literare, ci și arta narativă a lui I.Neculce are urmași fideli în epoca de care ne ocupăm. Aceștia reprezintă legătura dintre arta cronicărească și cea a lui Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu care „stau încă nenăscuți”, „virtuali” în „blocul de marmură nesculpat” al originilor. [12]

#### **Referințe bibliografice:**

1. C.Velculescu. *Între scriere și oralitate*. București: Minerva, 1988.
2. O.Walzel. *Conținut și formă în opera poetică*. București: Univers, 1976.
3. D.Păcurariu. *D.Bolintineanu*. București: Editura Tineretului, 1969.
4. D.Popovici. *Romantismul românesc*. București: Albatros, 1972.
5. N.Manolescu. *Poeți romantici*. Chișinău: Știința, 2003.
6. V.Alecsandri. *Dumbrava Roșie*. // V.Alecsandri. *Opere*, II. Chișinău: Hyperion, 1991.
7. E.Tacciu. *Romantismul românesc*. București, 1982
8. D.Caraman. *Studii de folclor*. București, 1987
9. M.Eliade. *Comentarii la legenda Meșterul Manole*. București, 1945
10. P. Conastantinescu. *Farmecul scrierilor vechi // Scrieri alese*. București, 1957.
11. G.Călinescu. *Începerea lucrurilor // Contemporanul*, 1960, nr.10
12. G.Ivașcu. *Istoria literaturii române*, I. București: Editura științifică, 1969.

## Pantelimon Sauca Mihai Eminescu și romantismul european

Opera poetică a lui M. Eminescu, care s-a bucurat și se va bucura întotdeauna de investigațiile numeroșilor cercetători prin veșnica ei actualitate și aleasă măiestrie artistică, s-a pretat și pentru stabilirea unor afinități cu operele poetice ale unor mari romantici europeni. Aflându-se la studii la Viena și Berlin, Eminescu a devenit în contact cu atmosfera europeană unde se manifesta din plin principiul romantic de reflectare a realității în operele scriitorilor din Germania, Franța, Anglia, Italia, Spania, fondatorii romantismului fiind considerați teoreticienii și scriitorii germani Tieck, Fichte, Holderlin, Novalis ș.a.

Despre izvoarele romantismului în lirica lui Eminescu s-a scris și s-a vorbit mult de către numeroși eminescologi, de fiecare dată găsiindu-se noi căi și forme de tangență, de inspirație din mai multe literaturi, însă în această privință pare logică remarca academicianului George Călinescu referitor la faptul că e foarte dificilă stabilirea unor afinități de motive, subiecte, principii în cazul unor mari scriitori sau constatarea unor tendințe de inspirație. În cazul lui Mihai Eminescu cele mai permanente izvoare de inspirație au fost, după cum se știe, cele de natură autohtonă – creația orală cu toate subtilitățile ei, natura cu bogăția ei cromatică, dragostea ca cea mai puternică trăire sufletească. Nu e lipsită de sens constatarea făcută la începutul secolului XX de cercetătorul C. Doinescu, care afirmă, că în scrierile sale „Eminescu, ca poet, are incontestabil unele afinități și analogii cu Goethe, Lenau, dar poetul român e personal și original în toate creațiunile sale. Starea sufletească a acestor trei poeți poate fi pe alocuri asemănătoare, influențele însă niciodată nu pot exista”. Vorbind de influențe, unii cercetători comparațiști consideră că nu trebuie să se exagereze importanța acestora pentru Eminescu, deoarece el din copilărie avea interesul față de neobișnuitul mister al poveștilor, față de frumusețile și tainele naturii și a spațiului cosmic. Desigur, multe din operele lui Eminescu, care intră în categoria și tipologia romantismului, au anumite trăsături specifice ca și operele romanticilor europeni, dar nu e mai puțin adevărat că multe din operele poetului român se disting prin jocul nestăvilnit al imaginației, al invenției artistice, prin prezentarea hiperbolică a realității, dar și prin respectarea strictă a logicii faptelor. Însă contactul permanent al lui Eminescu prin lectură și studiere a literaturii și filosofiei germane, a poeziei revoluționare a lui V. Hugo a operelor marilor britanici Shakespeare și Byron, sub influența manierei căruia se crede că Eminescu ar fi scris poemul *Împărat și proletar*, eminescologii din mai multe țări au ajuns la concluzia obiectivă, că poetul român a putut să resimtă unele maniere străine, dar aclimatizate la condițiile sociale și morale autohtone.

Astfel, din studiile eminescologilor români Z. Dumitrescu-Bușulenga (Eminescu și romantismul german), M. Mureșanu-Ionescu (Eminescu și intertextul romantic), C. Calotă (Poezia lui Mihai Eminescu și psihologia romantismului), a

francezului Alain Guillerrou, (Geneza interioară a poeziei lui Eminescu), a cercetătorului rus Iu. Kojevnikov (Mihai Eminescu și problema romantismului în literatura română sec. XIX) ș.a. reiese că și imaginația fantastică, și visul, și dorul, și năzuința spre absolutul cosmic și muzicalitatea versului, și decepționismul, și interpretarea filosofică vin în bună parte în poezia lui Eminescu din natura romantică a poezilor germani. S-a vorbit în mai multe rânduri că Eminescu l-ar fi cunoscut din lectură pe romanticul german Friedrich von Harderberg, zis Novalis, și că într-o mare măsură a rămas influențat de romanul acestuia *Heinrich von Ofterdingen*, în care misterioasa floare albastră reprezintă simbolul infinitului astral, al albastrului ceresc, de unde vine și culoarea albastră, atât de frecventă în poezia lirică a lui M. Eminescu.

Încercând un comentariu asupra lămuririi enigmatice Flori albastre, istoricul literar român Gheorghe Nicolescu afirmă că floarea albastră din romanul lui Novalis simbolizează albastrul himeric transcendent, în timp ce poezia lui Mihai Eminescu nu exprimă sensul de iubită, cum se crede în mai multe referințe ale eminescologilor, ci simbolizează sensul romantic al aspirației nostalgice după un ideal necunoscut, prin care poetul își cheamă iubita în spațiul miraculos al naturii. Istoricul literar C. Popovici e înclinat să creadă că la baza poeziei *Floare albastră* se află mai curând o deziluzie amară a poetului în urma despărțirii forțate de iubita lui – Veronica Micle – și că albastrul simbolizează seninul și sublimul sentimentului de dragoste. Făcând referință la expresia finală: Și-a murit iubirea noastră, C. Popovici crede că aceasta este o hiperbolă ce exprimă deziluzia îndrăgostitului, care se poate constata și în poeziile *La o artistă*, *Atât de fragedă*, *Crăiasa din povești* ș.a., concepute în același stil romantic.

Ca și la romanticii germani și cei europeni, pentru multe poezii ale lui Eminescu este caracteristic „farmecul durerii”, ai dorului, pesimismul trăirilor sufletești, pentru alinarea căroră poetul găsește refugiu în mijlocul naturii, precum vedem acest fenomen în poeziile *Pe lângă plopii fără soț*, *De ce nu-mi vii?* și în multe altele, care laolaltă ne vorbesc despre coloritul național al liricii de dragoste a poetului nostru. Referindu-se la conținutul național al poeziei de dragoste a lui Eminescu, criticul literar Tudor Vianu în studiul său *Poezia lui Eminescu* afirmă, că „...farmecul dureros” al liricii eminesciene nu e numai o categorie sentimentală, pe care romanticii au instaurat-o, ci și dorul poeziei noastre populare, ca izvor de energie expansivă lăuntrică. Anume poezia populară, de rând cu bogatul peisaj natural, sunt considerate de către T. Vianu reperele principale de inspirație națională, fără a ignora, desigur, și o anumită doză de influență a „nostalgicului cântec al cornului de altă dată al lui Weber în *Freisichte* sau a prelungului, misteriosului sunet plin de neliniște în sufletul lui Vigni sau al lui Tieck”.

Referindu-se la conținutul cosmogonic-misterios al multor opere ale lui Eminescu, istoricul literar român Z. Dumitrescu-Bușulenga consideră că acestea se situează printre cele mai tipice ale romantismului european, că ele s-au născut dintr-o dimensiune a acestui spirit: din năzuința absolută către stăpânirea demiurgă a lumii și ca exemplu aduce poemul *Luceafărul*. În continuare același autor consideră, că în această tendință spre demiurg, Eminescu s-a lăsat ademenit și de filosofia budistă, apoi și de cea romantică germană de la Fichte și Schelling la

Shopenhauer, conform căreia viața își are cursul ei și orice încercare de a o schimba nu duce la un rezultat dorit, făcându-se trimitere în acest sens la poemul *Împărat și proletar* și *Scrisoarea III*. Admițând o posibilă influență a unor poeți germani asupra creației lui Eminescu, Z. Dumitrescu-Bușulenga este înclinată să creadă că această influență vine din lectura operelor romanticilor germani Jean Paul Richter, Friedrich von Schiller, pe care Eminescu i-a citat în nuvela *Cezara*.

Din lectură vin, probabil, și alte afinități de motive, de principii artistice ale poezilor francezi Victor Hugo, Jerar de Nerval. Istoricii literari români M. Mureșanu-Ionescu afirmă foarte just, că ar fi nedrept să-l învinuim pe Eminescu că în *Geniu pustiu*, *Scrisoarea I* sau *Memento mori* l-ar fi imitat pe Nerval după opera acestuia *Hristos pe muntele măslinilor*, fiindcă în toate cazurile merge vorba mai curând despre niște potriviri de concepții, de viziuni poetice. Sub acest aspect de comunități poate fi constatată și asemănarea de motive a suferinței din dragoste și la Nerval și la Eminescu, care survin din sentimentul neîmplinirii dorinței în poeziile lui Eminescu *Floare albastră*, *Venere și Madonă* ca și la Nerval în poezia *El Deschichado*.

Nerval a avut parte, în fond, de aceeași viață scurtă, plină de trăiri puternice sufletești și ca și Eminescu, a fost influențat în egală măsură de folclorul național și de farmecul naturii – elemente principale ale scrierilor lui Nerval, orientate spre lumea fantastică, spre mitologia filosofică ca și la Eminescu mai târziu. Se crede că secvența finală din *Sărmanul Dionis* al lui Eminescu are mult comun cu secvențele finale din opera epică a lui Nerval *Angelique și Silvye*. În continuare M. Mureșanu-Ionescu consideră că tema și procedeele din nuvela neterminată a lui Eminescu *Moartea lui Vestimie* se regăsesc și în povestirea lui Nerval *Contele de Saint-Germain* la fel neterminată.

Însă cu toate aceste asemănări, constată M. Mureșanu-Ionescu, ar fi nedrept să-l învinuim pe Eminescu de împrumuturi, reluări sau de repetări de motive, imagini străine, deoarece în toate cazurile este vorba mai curând de niște potriviri de concepții, de viziuni poetice. Eminescu nu l-a copiat nici pe germanul Novalis, nici pe francezul Nerval, fiindcă de ultimul l-a apropiat nu timpul, care i-a îndepărtat categoric, ci modul de interpretare a realității cu ajutorul imaginației filosofice și mitice. Se crede că prin romantismul lui Eminescu se încheie dialogul activ al literaturii românești cu cea germană și franceză, dar se știe ca unele răsunete epigonice s-au putut constata mai târziu în creația lui Șt. Iosif, A. Vlahuță. A. Macedonski ș.a., pentru care romantismul european a fost o bună școală de ideologie literară și artistică.

Pornind de la constatările asupra tangențelor operei lui M. Eminescu în contextul romantismului european cu literaturile germană, franceză, italiană și cu cea rusă în cazul afinității poemului *Luceafărul* cu poemul *Demon* de Iu. Lermontov, am putea ajunge la concluzia că prin întreaga sa cultură poetică, prin talentul său de mare poet al epocii, prin natura elementelor de inspirație, prin contopirea lui cu bogata coloratură a naturii cu toate tainele și misterele ei, prin cunoașterea profundă a mitologiei și filosofiei europene, Mihai Eminescu rămâne pentru totdeauna drept cel mai reprezentativ poet romantic român, fapt care este confirmat și de însuși poetul în poezia *'Eu nu cred nici în Iehova:*



Nu mă-ncântați nici cu clasicii, / Nici cu stil curat și antic - / Toate-mi sunt deopotrivă, / Eu rămân ce-am fost: romantic.

**Referințe bibliografice:**

1. G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, București, 1975.
2. Z. Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu și romantismul german*, București, 1986.
3. M. Mureșanu-Ionescu, *Eminescu și intertextul romantic*, Iași, 1972.
4. C. Popovici, *Eminescu. Viața și opera*, Chișinău, 1976.
5. T. Vianu, *Poezia lui Eminescu*, București, 1964.
6. L. Bârlădeanu, *Sentimentul naturii în poezia lui Eminescu*, Chișinău, 1996.

Literatura română din Basarabia din a doua jumătate a secolului al XX-lea se bucură tot mai mult de aprecieri inedite, dar și reconsiderări de fond și formă. Examinarea cantitativă și mai ales calitativă a acestei literaturi se face atât de tinerii cercetători, care o interpretează, mai mult sau mai puțin, de pe poziții postmoderniste, cât și a celor deja consacrați, în cheie tradiționalistă. Domnul Ion Ciocanu, un prodigios investigator din rândul acestora din urmă, a scos la tipar ultimul tom al unei trilogii despre litera și literații noștri din această perioadă. Volumul se întitulează *Scriitori de ieri și de azi* și completează edițiile *Literatura română contemporană din Republica Moldova* (1998) și *Literatura română. Studii și materiale pentru învățământul preuniversitar* (2003).

Tabelul cronologic al autorului și cuvântul lămuritor al ei ne prezintă lapidar, însă consistent, cele mai însemnate momente din viața scriitorului. Materialul volumului este repartizat în trei compartimente ce reflectă diferite tipologii: I. *Accente de ultimă oră*, II. *Biografii de creație*, III. *Autori și opere*. Fiecare articol de fond este însoțit la final de câte un citat din cugetările celor mai mari personalități ale culturii românești – cu referire la identitatea națională, la limba română, relațiile cu țările vecine etc.

În prima parte *Accente de ultimă oră* se efectuează o reconsiderare a câtorva scriitori de valoare din Basarabia. Astfel în *George Meniuc și Itaca sa literară* se vorbește despre condițiile care l-au făcut pe poetul chișinăuean să se despartă de literatura română, ca mai apoi să revină în albia ei la finele vieții, aidoma lui Odiseu. Această revenire s-a materializat și în opera sa, prin întoarcerea la po(i)etica modernistă.

Un poet „al versurilor despre faptul că suntem români” apare conturat în articolul *Postumele lui Nicolai Costenco*, unde se demonstrează că acesta a fost, deși a înfundat pușcăriile regimului, un „scriitor român, luptător pentru limba română curată...”.

Despre romanul cu cele mai răsunătoare ecouri în epocă *Povestea cu cocoșul roșu*, cu toate referințele și criticele lui bune sau rele ni se relatează în *Vasile Vasilache: înțeleșurile și subînțeleșurile unui roman*. Concluzia este că romanul e unul de factură postmodernistă, “...care așteaptă și alte interpretări, mai minuțioase și mai spațioase...”.

Obiectivul de bază al criticului în referința la Spiridon Vangheli, prin cartea *Tatăl lui Guguță când era mic* și alte câteva nuvele, este să prezinte și micului cititor realitățile vitrege ale regimului totalitar, ca să vadă și să înțeleagă și el soarta care o aveau buneii lor în timpul represaliilor în Siberia.

Pe Dumitru Matcovschi îl interpretează punându-l între două specii literare opuse baladă și diatribă, făcându-i totodată o recenzie la volumul recent apărut (în 2003), dedicat suferinței Basarabiei *Pasărea nopții pe casă*. Metaforic întrevădem

și înțelegem prin acest volum reflectarea ideii României întregite. Pe această notă se încheie prima parte a cărții, care ne propune o analiză a scriitorilor care au fost mereu cu fața spre destinul Basarabiei și au luptat pentru reîntregirea națiunii române.

Partea a doua *Biografii de creație*, prezintă o suită de scriitori din diferite regiuni ale României mari. În frunte sunt puși scriitorii din regiunile aflate acum în afara Țării. Este vorba mai întâi de poetul din Bucovina Vasile Levițchi, căruia îi analizează minuțios versurile despre valorile naționale și pângăririle sorții; de Ariadna Șalari, sudul Basarabiei, în prezent Ucraina, cu debutul românesc în revista bucureșteană *Flacăra*, și niște referiri la unele romane și nuvele consacrate.

Trecând la cei din Basarabia propriu-zisă, îl vedem întâi pe I.C. Ciobanu, care dă o lecție de lingvistică pentru toți scriitorii și traducătorii din Republica Moldova. Aureliu Busuioc este prezentat întâi prin poezie, apoi proză și încheie sugestiv cu creația pentru copii. Urmează cei care au absolvit U.P.S. „Ion Creangă” Pavel Boțu și Gheorghe Vodă cu analiza unor plachete de versuri evocatoare ale lor. După individualul Ion Bolduma, în continuare ni se prezintă calea anevoioasă a lui Petru Cărare de la lirica propriu-zisă la poezia cu tentă umoristă. Trecerea la factura aceasta o găsește ca pe o cale ingenioasă de a spune adevărul în acele timpuri vitrege. Serafim Saca apare în forță deplină în publicistica sa *Aici și acum*, cartea despre literatură și literați. Celelalte două scrieri *Pentru tine bat* și *Basarabia în Gulag*: prezintă „...adevărul despre Rusia și ruși în relațiile lor cu noi, românii de pe ambele maluri ale Nistrului” [p. 217]. Stilul tradiționalist din publicistica domnului Saca evoluează spre modernitate în nuvelistica sa, dar mai ales în romanele sale *Vămile* și *Linia de plutire*. Urmează analiza a doi scriitori originari din Țara Fagilor, Ion Vatamanu și Ion Gheorghiuță. Ion Vatamanu este numit fără șovăire „un reformator îndrăzneț al poeziei românești din stânga Prutului, riscând în 1962 să dea o carte de versuri libere, albe, deosebite de cele cultivate la noi în epocă”. Sintagma „*Poezie cu problemă*” este caracteristică versurilor sale despre limba română. „Cuvintele limbii numite acum corect: române ..., sunt „demne și stăpâne, / Și-s poruncite-așa de mamă, / Și sună când le bați arama, / Și-s toate demne și stăpâne” [p. 233].

De o atenție deosebită se bucură poetul Nicolae Esinencu, nu întâmplător Ion Ciocanu s-a confesat la o întrunire cu cititorii că dacă ar fi să scrie o monografie despre un scriitor de azi l-ar prefera anume pe N. Esinencu. Constatarea următoare se merită de consemnat: „Fobia față de explicitări, dorința de a comunica cu cititorul în mod direct și sugestiv, străduința de a pune în lumină subtextul asociativ și semnificația originală a situației poetice – iată câteva trăsături ale poeziei eliptice, pe care N. Esinencu o cultivă cu succes” [p. 267]. În continuare ni se dezvăluie că această poezie eliptică (de tip miniatural) caracterizantă, este concurată de „poezia cu subiect, preponderent satirică, ironică, sarcastică” [p. 268]. Esinencu-prozatorul a evoluat de la miniatura lirică la nuvela cu substrat factologic viguros. I. Ciocanu vede, descoperă în Esinencu o fantezie debordantă, o inventivitate uluitoare, o vrajă contaminantă a „spunerii” literare, în cărțile *La furat bărbați*, *Roman de dragoste*, *Tunul de lemn*, *Un moldovean la închisoare*. Nu este

scăpat cu vederea faptul că N. Esinencu în domeniul dramaturgiei și scenaristicii a contribuit mult la dezvoltarea și îmbogățirea cinematografului național.

A treia parte a cărții *Autori și opere* se deschide cu o analiză a operei lui M. Sadoveanu *Viața lui Ștefan cel Mare*, precedată de unele date biografice ale prozatorului. Continuă linia tematică Geo Bogza cu *Cartea Oltului*. Un scriitor reconsiderat apare Vladimir Cavarnali, în special poezia sa, combătută de mulți critici, precum și revista *Viața Basarabiei*. Teodor Nencev la fel merită să fie redescoperit cu revista *Bugeacul*. Gheorghe Gheorghiu redescoperă, de sine stătător, în cartea *Destine literare* unele adevăruri tainice despre literatura noastră interbelică și postbelică.

După acești merituoși scriitori sunt oferite câte două-trei pagini scriitorilor mai modești Victor Banaru, Vasile Severin, Vasile Micu. Ion Vieru are un statut aparte mai ales prin subtextul imaginilor sale poetice *Marea Neagră, Munții Carpați – niște iluzii ale noastre, vântul – ucigaș al „pădurilor române”*, sau imaginea Sfântului Gheorghe în raport cu care poetul are dubii că a învins pentru totdeauna „balaurul”, prefăcut în zmeu: „Și luptă cu mine, / Cu tine / Și cu Dumnezeu”. Laitmotivul *vănilor* îl întâlnim și la Serafim Belicov în cartea de poezii *Vameș*. Sexul frumos este prezent întâi cu Galina Furdui la *ora ei de cuvinte*. Ca invitație la lectură este articolul despre Anatolie Paniș și romanul său *Dincolo de Lisabona*. Iar următoarea Lora Pucan este pusă în antiteză cu domnul Paniș *Dincoace de răspântie*, meditații asupra versurilor ei. Ca umorist lângă Esinencu și Cărare, dar deosebit de aceștia apare Victor Prohin, iar Vasile Andru și Leonid Popescu rămân a fi descoperiți în continuare.

Analiza criticilor începe cu Eugen Simion, volumul *Scriitori români de azi și Alexandru Burlacu* cu cartea *Tentația sincronizării. Eseu despre literatura română din Basarabia. Anii '20-'30*. Ediția se încheie cu prezentarea lui Vlad Zbârnciog față-n față cu un impostor inveterat: „România și românii”.

Folosind o pană înmuiată în toate culorile analizei literare, domnul Ion Ciocanu, prin această carte, reușește să revalorifice mulți literați basarabeni contestați în anii regimului comunist. Dar, totodată, el redescoperă și unii scriitori, de care se va putea mândri, fără rezerve, literatura română din Basarabia.

Victor Cirimpei

**Restaurarea unui text folcloric pierdut  
(subiectul *ciobanul nefericit*), locul și  
valoarea lui în cultura populară a românilor**

Sunt ani trecuți, nu mai puțin de 210, de la 1794, poate ceva mai devreme, de când a fost fixat pe hîrtie textul unei versiuni a subiectului folcloric de largă răspîndire la români (ca bocet, colind, baladă, cîntec de leagăn și de petrecere) – *ciobanul nefericit* (amenințat cu omorîrea). Textul, alături de alte creații populare, se află într-o culegere-caiet ce-i aparținuse militarului Ioan Șincai (cu gradul de căpitan); filele manuscrisului, cu litere chirilice, urmînd să zacă uitate aproape două secole, pînă în 1991, cînd au fost scoase la iveală din fondurile Complexului muzeal județean Mureș.

Doar la finele unui text al culegerii, unul de jurnal referitor la un eveniment al acelor timpuri, apare indicat anul fixării pe hîrtie a compunerii: 1794. Întrucît în anul următor deținătorul caietului de scumpe suvenire avea să moară (pe cîmpul de luptă), întreg manuscrisul a fost datat cu acest an: 1794, ca cel mai tîrziu posibil. Nu e greu să ne dăm seama că celelalte texte din caiet, inclusiv cel despre ciobanul nefericit, au putut fi așternute pe hîrtie, poate copiate de la cineva/de undeva, în alți ani, mai înainte, cînd căpitanul Șincai nu era decît un soldat de rînd, fără grad militar. (Din această cauză – și exprimarea noastră cu sintagme ca: „nu mai puțin de 210 ani, de la 1794, poate ceva mai devreme”, „acel primordial 1794, dacă nu mai devreme”.)

Acest prim text al subiectului *ciobanul nefericit* nu are titlu, ci doar o mențiune de orientare asupra genului piesei: *versș*, adică bucată e în versuri, o poezie-cîntec, deși așternută pe hîrtie, împreună cu celelalte piese, în proză [8, p. 8–11].

Reconstituite, 34 de versuri din două file cu aceste „proze”, informează că: pe un „plăiuț de munte” își pasc oile „trei păcurărași” de aceeași rudenie, doi veri primari și un văr de-al doilea. Verii primari îl trimit pe celălalt să aducă apă. Pînă trimisul vine cu apă, verii se înțeleg „să-l omoară, oile să i le ee”. Urmează, neîncadrată în context, relatarea despre o oaie deosebită a celui trimis după apă: „El numai au avut / o mioară / zdrăvioară”. Atît. Nici un cuvînt mai mult în legătură cu această mioară, textul continuînd cu relatarea despre ciobanul condamnat, care „înainte au ișit / și din grai așa au grăit: / – Dragi mei verișori, / dacă pe mine mi-ț omorî, / lîngă mine puneț fluerul, de dreapta, / bucinu – de-a stînga, / că cînd vîntul a sufla, / fluerul a fluera / și bucinu a bucina; / numai răsunul că mi-a răsuna / peste munți / la ai mei doi părinț / ... peste brazi / la a’ mei frați”. Acesta e conținutul propriu-zis al primei înregistrări, cunoscute astăzi, a subiectului *ciobanul nefericit*.

Limbajul piesei, cu diminutivul *plăiuț* (sufixul *-uț*, foarte caracteristic vorbirii ardelenilor) și cuvintele: *zdrăvioară* (sprinteioară), *păcurar* (cioban), *bucin* și *a bucina* (bucium, a buciuma), *răsunul* (răsunetul), denotă originea transilvăneană a

creației. Un argument în plus e regionalismul neaoș transilvănean (pătruns, e drept, și la moldoveni) al mențiunii din capul rîndurilor – *versș*.

Piesa dată evocă timpul arhaic al familiei mari patriarhale, referindu-se la un conflict dintre verii ciobani. Nu e clar dacă printre oile ciobanilor este sau nu una prevestitoare și vorbitoare. Meticulosul cercetător al unui mare lot de versiuni și variante ale subiectului despre ciobanul nefericit (peste 900 de texte, inclusiv transilvănene, cele mai multe) – A. Fochi, a ajuns la concluzia că: „în Transilvania, tema oii năzdrăvane lipsește complet...” [6, p. 246]. Deși nu apare cu certitudine nici în acest prim text al subiectului, o sugerare a temei par a fi cuvintele rămase parcă nezise pînă la capăt: „El numai au avut / o mioară / zdrăvioară”. Ar fi existat așadar și în versiunile transilvane, continuînd să se afle, izolat, în circulație orală și mai tîrziu, „tema oii” cu însușiri miraculoase; prezumție confirmată, spre exemplu, de o versiune intitulată, adecvat, „Oița năzdrăvană”, din sudul Maramureșului [5, p. 325–326], pe care A. Fochi o publică, fără titlu (!, ?), în grupajul de materiale „mioritice nestudiate” din blocul-monografie despre subiectul în discuție [6, p. 993].

După o bună jumătate de secol de la acel primordial 1794, dacă nu mai devreme, în anul 1846, același subiect a fost înregistrat în zona vrînceană a Moldovei, la Soveja, de către scriitorul Alecu Russo [1, p. 16]. Putem *deduce* că textul cules de Russo, al cărui autograf nu s-a păstrat, avea 107 versuri (despre acestea – mai jos), conflictul ciobanilor atestînd o realitate istorică mult mai tîrzie decît cea din versiunea transilvană Șincai; ciobanii nu sunt înrudiți familial, aceștia se întîlnesc pe același „picior de plai”, fiecare cu turma sa de oi, ajungînd aici din diferite zone ale românimii: din Transilvania unul, numit „Ungurean”, altul din Moldova, zis „Moldovan” și din Țara Vrancei – ciobanul „Vrîncean”.

Esența versiunii: Vrîncean se înțelege cu Ungurean să-l omoare pe Moldovan pentru că are oi mai multe, „cai învățați / Și cîni mai bărbați”. Aflînd de complot de la o oaie năzdrăvană, ciobanul moldovean o roagă: în caz de va fi omorît, să le spună celor doi să-l îngroape în strunga stîinii, iar fluierile sale ea să i le pună la cap (vîntul prin ele a sufla cîntînd și oile îl vor deplînge); dacă îl va căuta mama sa, ei să nu-i spună că a fost omorît, îndureînd-o, ci că s-a însurat înavuțit (*C-o fată de crai*) [2, p. 1-5], la o moșie nespus de frumoasă (*Pe gură de rai*) [1, p. 286, 435].

A. Russo, avînd cules la Soveja, de la cîțiva lăutari, și alte creații folclorice [1, p. 275–277], le-a oferit, spre examinare și posibilă publicare, prietenului său Vasile Alecsandri, tînar poet și dramaturg.

Impresionat îndeosebi de balada ciobanului nefericit, surprinzătoare prin farmecul ei poetic, Alecsandri a trimis-o la redacția ziarului „Bucovina” din Cernăuți, unde, la 18 februarie (2 martie stil nou) 1850, a și văzut lumina tiparului [3, p. 226]. Textul a fost publicat cu titlul *Mîeoara*. (Evident, primul sunet al cuvîntului *Mîeoara*, așa cum l-a pronunțat lăutarul, este oclusiva nazală palatală **ñ**, reprodusă pe hîrtie de A. Russo prin îmbinarea de litere *mie-*, aceasta reprezentînd o singură silabă a cuvîntului *Mie-oa-ra*; în graiul moldovenesc se zice *ñioara*. Deși fidel pronunțării orale, așternut pe hîrtie, cuvîntul conjugă scrierea literară cu cea

fonetică, avînd în grafia slavă-latină de atunci, pentru *nișoara*, configurația: MIEOAPA.)

Al doilea vers – *Pe gură de rai* a fost prefăcut, probabil de Alecsandri, în *Pe-o gură de rai*, precum și cu o completare-includere cert alecsandriană de tocmai 16 versuri, între folcloricele *Cu lacrimi de sînge* și *Iar de-i întălni*. Despre aceste adăugiri A. Fochi se pronunță cu destulă fermitate în sensul că „trebuie eliminate din discuție o dată pentru totdeauna, ele fiind o evidentă intervenție a poetului” [6, p. 214]. Just. Mai apoi, fără alte modificări de text, creația apăru și în gazeta ieșeană „Zimbrul” la 28 aug./19 sept. al aceluiași an [3, p. 226]. A treia publicare a creației, tot cu titlul *Mișoara*, cu completările deja menționate, dar și cu versul *Măi dragule bace* schimbat în *Drăguțule bace*, o întîlnim drept primul text, în cartea *Poezii populare. Balade (cîntice bătrînești)*, adunate și îndreptate de V. Alecsandri, partea I (Iași, 1852). Crezîndu-se îndeajuns acoperit de cuvîntul „îndreptate”, pus pe foaia de titlu a cărții, Alecsandri nu numai „îndreaptă” unele versuri, dar include ca baladă populară și o creație a sa – *Erculean*, mai și comentînd-o romanțios-declarativ drept ecou folcloric din „timpurile domniei romanilor (rîmlenilor) în Dacia”. O „compoziție a lui Alecsandri, dată ca populară” este și *Movila lui Burcel* din partea a II-a a *Baladelor „adunate și îndreptate”* (Iași, 1853) [3, p. 226, 230].

La șapte ani după moartea lui Alecu Russo, în 1866, Vasile Alecsandri include creația despre ciobanul nefericit, tot ca prim text, în colecția sa de folclor *Poezii populare ale românilor*, adunate și întocmite de ..., editată la București; creația însă avînd ca titlu nu *Mișoara* ci *Miorița*, precum și alte – menționează A. Fochi – „nu mai puțin de 19 ... intervenții” (în loc de *Și se sfătuiră* aflăm *Ei se sfătuiră*, *Au să mi te-omoare* devine *Vreau să mi te-omoare*, versul *Iar de-i întălni* ajunge *Iar dacă-i zări*; perechea de versuri *Cel mai voinicesc, / Cel mai bărbătesc* este răsucită și înnoită: *Cel mai bărbătesc / Și cel mai frățesc* ș.a.) [6, p. 206]. Din fericire, toate intervențiile alecsandriene, după cum conchide A. Fochi, „nu afectează fondul baladei, ci se referă numai la forma ei” [6, p. 207], ceea ce însă e suficient ca să nu mai putem vorbi de autenticitatea folclorică a versiunii obținute; A. Fochi adăugînd mai jos: „avem dreptul să ne îndoim de autenticitatea folclorică a primei versiuni a baladei” (6, p. 208) în redacție alecsandriană (cercetătorul nu avea de unde cunoaște că „prima versiune” urma să fie descoperită în manuscrisul Șincai), „întocmite” fiind pentru această ediție nu numai unele versuri, ci și creații întregi; integral întocmite sunt poemele *Dragoș* și *Cîntecul lui Mihai Viteazul*, de exemplu [3, p. 265, 274].

În concluzie, balada ciobanului nefericit, **intitulată de V. Alecsandri „Miorița”**, plus celelalte modificări de text, alecsandriene, deși au la bază creația culeasă de Alecu Russo, nu mai este versiunea Russo, ci varianta Alecsandri a versiunii Russo. Afirmarea lui Alecsandri, de la 1866, precum că el a cules creația dată patru ani înaintea lui Russo, nu e verosimilă („Această baladă a Dolcăi precum și cea a Mioriței le-am cules din gura unui baci anume Udrea, de la stîna de pe muntele Ceahlău... La anul 1842...” [3, p. 40]. Erau trecuți așadar 24 de ani, adresa informatorului – destul de vagă, de neaflat urmele, în amintirea cuiva, a unui baci zis Udrea; și nu este, această notă, în edițiile anilor 1852 și 1853, din timpul vieții lui A. Russo. De altfel, în ediția anului 1852 textul *Mișoara* e amplu

comentat, în paginile 85–87, de V. Alecsandri; putea deci să fixeze și valorosul detaliu, dacă l-ar fi avut, că el a cules o variantă a baladei date 10 ani în urmă, fie și cu incertul „pașaport”: „la stîna de pe muntele Ceahlău”).

Considerăm că textul baladei „Mieoara”, publicat în timpul vieții lui A. Russo, la 1850 în ziarele „Bucovina” și „Zimbrul”, apoi în ediția de la 1852 *Poezii populare. Balade (cîntice bătrînești)*, cu excluderea adaosului alecsandrian de 16 versuri și cu restabilirea versului al doilea – nu *Pe-o gură de rai*, ci *Pe gură de rai*, zicere firească, pe deplin admisibilă, așa cum figurează aceasta într-un citat din studiul de folclorică *Poezia populară* al lui A. Russo [1, p. 286], este (acest text) – putem admite – foarte aproape (dacă nu identic) de cel așternut pe hîrtie în martie 1846 la Soveja și suntem deci în drept a vorbi de existența versiunii Alecu Russo a subiectului folcloric despre ciobanul nefericit.

Textul folcloric, autentic, al acestei versiuni – 107 versuri, denumite de lăutar „Nîieoara”, în transcrierea lui A. Russo – **Mieoapa** (Mieoara), ar fi următorul:

	Pe-un picior de plai,		Ori iarba nu-ți place,
	Pe gură de rai,		Ori ești bolnăvioară,
	Iată vin în cale,		Mioriță, mioară?
	Se cobor la vale		– Măi dragule bace,
5	Trei turme de miei	35	Dă-ți oile-ncoace
	Cu trei ciobănei –		La negru zăvoi,
	Unu-i moldovan,		Că-i iarba de noi
	Unu-i ungurean		Și umbra de voi.
	Și unu-i vrăncean;		Stăpîne, stăpîne,
10	Iar cel ungurean	40	Îți cheamă ș-un cîne,
	Și cu cel vrăncean,		Cel mai voinicesc,
	Mări, se vorbiră		Cel mai bărbătesc,
	Și se sfătuiră,		Că l-apus de soare
	Pe l-apus de soare		Au să mi te-omoare
15	Ca să mi-l omoare		<b>Baciul ungurean</b>
	Pe cel moldovan,		Și cu cel vrăncean.
	Că-i mai ortoman		– Oiță bîrsană,
	Ș-are oi mai multe,		De ești năzdrăvană
	Multe și cornute;		Și de-a fi să mor
20	Și cai învățați	50	În cîmp de mohor,
	Și cîni mai bărbați!..		Să spui lui Vrăncean
	Dar cea mioriță		Și lui Ungurean
	Cu lîna plăviță –		Ca să mă îngroape
	De trei zile-ncoace		Aice, pe-aproape,
25	Gura nu-i mai tace,	55	În strunga de oi,
	Iarba nu-i mai place.		Să fiu tot cu voi;
	– Mioriță lae,		Din dosul stîinii
	Lae bulacae,		Să-mi aud cîinii.
	De trei zile-ncoace		Aste să le spui,
30	Gura nu-ți mai tace.	60	Iar la cap să-mi pui



- |    |   |     |  |
|----|---|-----|--|
|    | Flueraș de fag,<br>Mult zice cu drag;<br>Flueraș de os,<br>Mult zice duios;                                 |     |  |
| 65 | Flueraș de soc,<br>Mult zice cu foc.<br>Vîntul că mi-a bate,<br>Prin ele-a răzbate,<br>Ș-oile s-or strînge, |     | 85 Spuma laptelui,<br>Mustețioara lui –<br>Spicul grîului,<br>Perișorul lui –<br>Peana corbului,         |
| 70 | Pe mine m-or plînge<br>Cu lacrimi de sînge.<br>Iar de-i întălni<br>Și mi-i întălni<br>Măicuță bătrînă       | 90  | Ochișorii lui –<br>Mura cîmpului”;<br>Tu, mîorița mea,<br>Să te-nduri de ea<br>Și să-i spui curat        |
| 75 | Cu brîul de lînă,<br>Din ochi lăcrămînd,<br>Pe cîmp alergînd,<br>Pe toți întrebînd<br>Și la toți zicînd:    | 95  | Că m-am însurat<br>C-o fată de crai<br>Pe gură de rai.<br>Iar la cea măicuță<br>Să nu spui, drăguță,     |
| 80 | „Cine-au cunoscut,<br>Cine mi-au văzut<br>Mîndru ciobănel,<br>Tras pintr-un inel?<br>Fețișoara lui –        | 100 | Că la nunta mea<br>Au căzut o stea,<br>C-am avut nuntași<br>Brazi și păltinași,<br>Preoți – munții mari, |
|    |   | 105 | Paseri – lăutari,<br>Păsărele – mii<br>Și stele – făclii.  |

De pronunțarea neaoșă a informatorului țin cuvintele: *vrâncean*, *întălni* (în cîteva locuri, cu *ă*), *lăcrămînd* (cu *ă* și în a doua silabă), *pintr-un* (versul 83, egal cu „printr-un”), *mustețioara* cu *ț* (vs 86), *bulacae* (vs 28). (Nu se poate să nu fi discutat Alecsandri cu Russo asupra formei de cuvînt „bulacae”, însă, păstrată această formă în toate cele trei editări ale textului în timpul vieții lui Russo, este o dovadă a respectului pe care l-a avut culegătorul de folclor Alecu Russo pentru forma cuvîntului anume așa cum a fost rostit acesta de lăutar).

Forma de vers *Pe gură de rai* a fost fixată și în 1927, de la un lăutar, în localitatea vrînceană Tulnici, la vreo 15 km sud față de Soveja (vezi textele A. Fochi, p. 874); o versiune a aceleiași balade, de o excelentă viziune poetică, înregistrată mai înainte, anul 1919, în aceiași Tulnici, de viitorul mare etnolog Petru Caraman [4, p. 345–346], text rămas necunoscut lui A. Fochi, are la început versurile *Pi kișior di plai, / La gurî di rai*; deci nu *Pe-o gură* și nici *Pe-un picior*, precum și, mai jos, forma cu *ă* – *vrânșian* pentru „vrîncean”.

Mai puțin specifice graiului moldovenesc ne par formele *aice* (Aice, pe-aproape), *aste* (Aste să le spui), *peana* (Peana corbului), *paseri* (Paseri – lăutari); moldovenii pronunță: *aicea*, *asta*, *pana*, *păsări*; deși reproducea pentru „boierul” A. Russo, exilat la mănăstirea Soveja, o baladă moldoveană, lăutarul-informator putea să aibă în pronunțare și „accente” ale zonei de obîrșie (olteană, dobrogeană, munteană?).

Zicerile neaoșe menționate, pronunțarea cuvântului *miorița* cu diftongarea *ïo* în versul 92: *Tu, mïorița mea*, forma *bulacae* și perechea de versuri *Iar de-i întâlni / Și mi-i întâlni* (72–73), mai puțin elaborată artistic, sunt mărturii ale aspectului folcloric natural, neredactat poetic de pana lui V. Alecsandri; sunt așa cum le-a prins urechea lui A. Russo la Soveja în 1846.

\* \* \*

Miorițiștii deprinși cu opinia greșită că „Miorița” este CEA MAI valoroasă creație a folclorului românesc (inclusiv adepții monumentului bizar de la Soroca „Badea Mior/Lumînarea recunoștinței”) ar trebui să conștientizeze că:

1) Vasile Alecsandri, cu ajutorul cărții (a tiparului), a pus în circulație cuvântul „miorița” drept numire a creației populare orale (colinde, balade, bocete, cântece) despre ciobanul nefericit, culeasă de Alecu Russo ca baladă în zona vrînceană a României (numirile multor creații populare la temă, dintre cele incluse în corpusul Fochi, neafectate de varianta Alecsandri, nu se referă la o anume oaie-mioară, ci la personajul-om al subiectului – la singular: *A ciobanului*, *A păcurarului*, *Cîntecul ciobanului*, *Colinda păcurarului*, *Streinelul*, *Pecurariul streinel*, *Păcurarul cel străin*, *Păcurăraș de munte*, *Voinea-ciobanul*; și la plural: *A ciobanilor*, *Colinda ciobanilor*, *Colinda păcurarilor*, *Cîntica la trii șiohani*, *Trei păcurari*, *Cei trei păcurari*, *Trei păcurărași pe munte*, *Patru păstori tari* etc.);

2) V. Alecsandri a șlefuit scriitoricește versurile folclorice ale creației culese de A. Russo și a completat această creație cu 16 versuri, ale sale, în stil folcloric;

3) creația dată – în raport cu toate versiunile și variantele ei (cunoscute pînă acum în număr de vreo două mii [9, p. 144], în multe din acestea lipsind episodul oii/mioriței) – nu este cea mai valoroasă, ci UNA DINTRE piesele reprezentative ale folclorului românesc (despre locul valoric al creației date în contextul folclorului românesc, A. Fochi, în monografia sa din 1964, atenționează, că: „tema mioritică nu poate fi considerată drept fundamentală pentru folclorul românesc, în sensul că ar oglindi esența și specificul culturii poporului nostru în ansamblul ei. Ea oglindește numai o latură a acestei esențe și exprimă numai un aspect al acestui specific și, pentru a i se putea aprecia semnificația, trebuie așezată la un loc cu toate celelalte capodopere ale poeziei populare” [6, p. 551], de mai mică valoare însă decît multe creații populare epico-eroice, de exemplu; să ne gîndim la cele despre Toma Alimoș (după ce se întrebă: *De ce „Miorița” și de ce numai ea*, poetul Nichita Stănescu afirmă: da, *Miorița* întrunește „cîteva sentimente fundamentale”, însă altă baladă, cea despre Toma Alimoș, care trezește „un unic sentiment”, dar „unul ... magnific”, de „forță tutelară” asupra celorlalte sentimente, reprezintă „o dimensiune verticală a specificului nostru

național” [7, p. 181–182, 210–211]), Gruia Grozovanul, Marcu Viteazul, Mihai Copilul, Doncilă, Corbea, Codreanu etc.

(La nici una din acestea însă nu s-a gândit scriitorul Ion Druță când a propus remarcabilei poete Anna Ahmatova, prin anii 60 ai veacului trecut, să transpună în rusește, cum se destăinuie scriitorul, „capodopera spiritualității noastre ... *Miorița*” – foarte probabil, în varianta „îndreptată” și „întocmită” de V. Alecsandri; Ahmatova, cunoscută ca bună traducătoare de valoroase poeme epico-eroice din folclorul diferitor popoare, după ce a luat cunoștință de conținutul baladei, a refuzat să o traducă, explicînd scriitorului sovietic moldovean că nu-și poate permite să propage cititorilor de limbă rusă o creație populară, al cărei personaj nu e „din neamul luptătorilor”, ci un îngenuncheat care „se bocește pe sine însuși” [ziarul „Săptămîna”, Chișinău, 1995, 24 febr., p. 13]. De ce nu ar fi propus Druță, pentru traducere în altă limbă, o versiune cu Toma Alimoș?.. Doar și acest personaj, asemenea ciobanului cu oaie vorbitoare, e în singurătate „strigătoare la cer” – vorba scriitorului despre cioban; și nu numai că e amenințat cu omorîrea, ci chiar e lovit mortal; Toma însă, cu burta spintecată de paloșul dușmanului, aleargă pe cal pînă ajunge călărețul perfid, îi taie capul, apoi, asemenea ciobanului, îi vorbește animalului său: unde și cum să-l îngroape în acea pustietate fără de oameni. Monumentul unui „bade Mior”, înălțat pentru o mare sumă de bani la Soroca, din inițiativa scriitorului I. Druță, este o batjocură a spiritualității românești gen Toma Alimoș.)

#### **Referințe bibliografice:**

1. Russo Alecu, *Opere* / Ediție îngrijită de Efim Levit. – Chișinău, 1989.
2. Alecsandri V., *Poezii populare. Balade (cîntice bătrînești)*, adunate și îndreptate de ... , partea I. – Iași, 1852.
3. Alecsandri V., *Poezii populare ale românilor* / Ediție îngrijită de D. Murărașu. – București, 1971.
4. Caraman Petru, *Literatură populară* / Antologie, introducere, note, indici și glosar de Ion H. Ciubotaru. – Iași, 1982.
5. *Folclor din Transilvania*, Texte alese din colecții inedite, I. – București, 1962.
6. Fochi A., *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*. – București, 1964.
7. Stănescu Nichita, *Respirări*. – București, 1982.
8. Mișu E., Poptămaș D., „*Miorița*”, *variantă transilvană din secolul XVIII* // „Manuscriptum”, București, 1991, nr. 2 – 4.
9. Filipciuc I., *Șapte antinomii cu „Miorița”* // Simpozionul „Miorița”, Comunicările din 18 – 20 septembrie 1992. – Cîmpulung Moldovenesc, 1993.

## Maria Trofimov     Gheorghe V. Madan, folclorist și etnograf

Gheorghe V. Madan s-a născut la 5 Octombrie 1872 în familia preotului din comuna Trușeni, județul Lăpușna (azi raionul Strășeni). Tatăl dorea ca fiii săi să meargă, ca și dânsul, pe aceeași cale. Doi frați mai mari au ascultat sfatul părintesc și au urmat Seminarul Teologic din Chișinău.

După studiile primare în satul natal, potrivit dorinței părinților, Gheorghe V. Madan a frecventat și el o anumită perioadă același seminar teologic. Aici, profesorii săi l-au apreciat ca fiind, în viitor, un bun slujitor al altarului, priceput vorbitor și un apărător al tradițiilor răzășești. Cu toate acestea, el se vedea la început de drum, țintea un orizont cu nori de furtună. Dorea să cunoască trunchiul pe a cărui rădăcină se găsea, dorea să se arunce în valul aventurii cunoașterii adevărului istoric [1, p. 7].

A fost însă suspectat și prigunit pentru convingerile sale antițariste. În 1891 a fost exmatriculat din seminar și ținut chiar sub arest de către jandarmeria țaristă pentru participarea sa la mișcarea națională a tineretului. În același an s-a refugiat în România, trecând Prutul înot. Acolo va intra în contact cu B. P. Hasdeu și cu membrii societății Milcov a românilor basarabeni. A devenit un bun prieten cu C. Dobrogeanu-Gherea, pe care l-a urmat la Ploiești, unde, conform propriilor sale mărturii, își va urma studiile la unul din liceele acestui oraș, devenind în același timp și „un fel de director al restaurantului” lui Gherea și „un om al casei” [2, p. 149].

Își va continua apoi studiile la Conservatorul de Artă Dramatică din București, pe care l-a absolvit „cu premiu și cu diplomă”. Ulterior a fost angajat în calitate de actor dramatic în trupa Teatrului Național „I. L. Caragiale” din București și, prin cumul, fiind angajat ca funcționar la Ministerul Instrucției Publice. A făcut parte activă din cercurile de intelectuali progresiști originari din Basarabia, contribuind la trecerea ilegală a literaturii în ținutul dintre Nistru și Prut. El a expedit în Basarabia numeroase colete cu carte românească, în special pe numele fratelui său mai mare, preotul Andrei Madan. Acesta, la rândul său, le distribuia preoților, învățătorilor și studenților din Basarabia [2, p. 149].

În perioada 11 Octombrie 1898 – 23 Mai 1899 Gheorghe V. Madan, împreună cu Șt. O. Iosif și Al. Antemireanu, a editat revista literară săptămânală *Floare albastră*, al cărei proprietar era I. N. Constantinescu-Stans. În paginile acestei reviste tânărul literat basarabean va susține rubrica *Din caietul meu*, în care își publica proza originală, numeroase bucăți de poezie populară, articole de critică și istorie literară, dar și traduceri din opere ale autorilor străini: Dostoievski, Pisarev, Belinski, Lermontov, Blaholepov, Shakespeare, Herder, Buchner, Fleury etc.

În 1905 Gh. V. Madan a revenit la Chișinău. În Octombrie, același an, împreună cu alți fruntași români din provincia dintre Prut și Nistru, a participat la fondarea Societății Moldovenești din Basarabia pentru ajutorarea

învățămintului popular și studierea plaiului natal, care (în ședința din 3 Decembrie 1905) a decis în mod unanim să ceară autorităților introducerea limbii române în procesul de instruire „în școlile primare populare ale județelor Basarabiei cu o populație exclusiv sau preponderent moldovenească”. Se mai solicita permisiunea de a edita broșuri și cărți în limba română, care ar fi abordat probleme de ordin practic: agricole, gospodărești, de igienă, medicale, tehnice etc., „foarte utile și necesare țăranilor, care ar contribui la lărgirea orizontului și la creșterea bunăstării lor” [2, p. 150].

În 1906 Gh. V. Madan a revenit, pentru o anumită perioadă, la București, pentru a participa la organizarea pavilionului Basarabiei la expoziția jubiliară din Parcul Carol, consacrată celor 40 de ani de guvernare a regelui Carol.

În 1907 a înființat la Chișinău ziarul național de orientare conservatoare *Moldovanul* (14 Iunie 1907 – 26 Octombrie 1908), care apăra dreptul la limbă națională, cultură, istorie, datini strămoșești, programând și aici pagini de literatură română clasică și de folclor. Publicația a jucat un rol important în viața culturală a ținutului.

Pe aceeași linie a deșteptării naționale se înscrie și organizarea de către Gh. V. Madan la Chișinău a unui cerc teatral moldovenesc, jucând piese din repertoriul național românesc, în timpul anilor 1908-1912 (la Chișinău și la Orhei). Publicația bucureșteană *Neamul românesc*, condusă de Nicolae Iorga, în corespondența *O serbare românească la Chișinău*, vorbea în termeni elogioși despre această acțiune de suflet, subliniind rolul organizatorului: ”S-a jucat frumosul vodevil al lui Vasile Alecsandri *Cinel-Cinel*. Rolul lui Graur l-a jucat domnul Madan, iar al Floricăi – domnișoara Sârbu. Când s-a ridicat cortina, lumea era parcă fermecată de priveliștea uimitoare, porturi naționale, grai românesc, tablouri cam uitate, dar scumpe sufletului nostru. Artiștii amatori cu mult drag jucau rolurile lor. Mai cu deosebire domnul Madan, în Graur, a arătat un adevărat talent de artist” [3, p. 12].

În timpul primului război mondial a fost mobilizat, împotriva voinței sale (1914-1916), fiind translator de limba română pe lângă Comandamentul Armatei a IV-a Ruse de la Mărășești. Acolo a înființat în 1917 Comitetul Național al Ofițerilor Moldoveni și a aderat la Programul Partidului Național Moldovenesc, încadrându-se activ în mișcarea națională reînviată, pledând pentru unirea Basarabiei cu Țara. Cele văzute pe front au fost expuse în *Amintirile unui român basarabean din cartierul armatei a patra ruse, care a luptat la Mărășești*. A făcut niște aprecieri incomode despre anumiți soldați și ofițeri ruși, în special despre „divizia sălbatică de cavalerie”, despre procesul de destrămarea a armatei ruse, după revoluția din Februarie 1917 [2, p. 151]. Despre

poporul rus avea impresii bune: ”Rușii sunt o națiune talentată și vitează, ca și românii, un popor milos și în stare de mari avânturi. Însă atunci armata lor își pierduse disciplina, începuse destrămarea” [4, p. 187].

După 1918 Gheorghe Madan a îndeplinit diferite funcții: a fost secretar al consiliului de administrare al Casei Noastre, consilier municipal etc. A activat intens la publicațiile *Cuvânt Moldovenesc*, *Din trecutul nostru* și, mai ales, la *Viața Basarabiei*, unde a publicat pentru prima dată aproape toate scrierile sale de proză și numeroase cicluri de folclor.

După realizarea unirii Basarabiei cu România, a trăit mai mulți ani strâmtorat materialicește. Conform unor informații, colaboraționismul său cu autoritățile țariste din perioada anilor 1908-1912 a avut consecințe serioase asupra vieții sale în Basarabia interbelică. Într-o vreme, prin 1932-1933, locuia la Hotel „Suisse” din Chișinău, unde avea datorii pe mai multe luni în urmă. A locuit, de asemenea, la un frate din Mereșeni, județul Lăpușna. A acceptat chiar să fie internat la spitalul de bolnavi mintal din Costiujeni. Deși locuia în același salon cu șase alienați, toți intelectuali, doar unul furios, s-a deprins repede și a făcut intervenții să rămână peste termenul fixat: „Parcă-i la Cotroceni. Pot să spun că trăiesc ca un prinț” – îi scria el lui Gheorghe Teodorescu-Kirileanu, satisfăcut că scăpase de grija chiriei și a mesei [4, p. 187].

Ca prin minune însă, un subsecretar de la Culte și-a adus aminte de el și, în Ianuarie 1938 a fost numit consilier comunal al Chișinăului, post care i-a îmbunătățit substanțial starea materială. A uitat poate și de numeroasele boli care-l chinuiau. În același an chiar îi spunea lui Gheorghe Teodorescu-Kirileanu că are „un oboroc de boli”: prostată, bronșită cronică, emfizem, malarie cronică. Cu doi ani în urmă fusese accidentat, la București, lângă statuia lui Spiru Haret, de un automobil. Peste toate acestea, se lăuda cu firea sa de „om de veselie și voie bună”. S-ar zice că nu suferea de nimic, dacă la șaptezeci de ani i se înfățișa lui Gh. Bezviconi „înalt și voinic bătrân, pe care nici timpul, nici urgia bolșevică n-au putut să-l aplece” [4, p. 187].

În perioada 1942 – 1944 a locuit în casa de pe strada Crinului, nr. 22 din București. Aici îl găzduise amicul său, dramaturgul Alexandru Kirițescu (1888 – 1961), fost proprietar al clădirii, din care se mutase la Craiova. Dar, după vânzare, și-a menținut două camere locuite de Gheorghe V. Madan. Imobilul a fost naționalizat. Aici s-ar cuveni fixarea unei plăci memoriale Gheorghe V. Madan, sub cea a lui Alexandru Kirițescu [9, p. 10].

Ultima parte a vieții sale de bejenie și-a petrecut-o la rudele din Pitești. A locuit în casa de pe strada Șerban Vodă. La parterul casei funcționa Tipografia Artistică a lui P. Mitu. Gh. V. Madan s-a stins din viață la 2 Noiembrie 1944. A fost înmormântat la cimitirul Sfântul Gheorghe din orașul Pitești, județul Argeș.

Patrimoniul obștesc al neamului nostru se evidențiază prin anumite forțe creatoare, întrupate în diferiți cercetători și culegători de spiritualitate națională, care devin tipuri reprezentative într-o anumită direcție. Vocația de a aduna cu cea mai mare dragoste și osârdie creația artistică a poporului a fost la Gh. V. Madan mai puternică decât cea de scriitor, creator original, deși nu se pot nega și unele aptitudini în această privință. În special seria de schițe, amintiri interesante și instructive, întrunite în mai multe culegeri. Și totuși Gh. V. Madan a adunat mai mult folclor, pentru că aceasta răspundea unei necesități lăuntrice de a păstra comoara de neprețuit a sufletului de român din Basarabia, realizându-și în acest mod credința fermă în bogăția spiritului popular. El a cules, a transcris, a redactat cu pasiune totul ce se referea la cântecul popular în întreaga lui complexitate și varietate, în deosebi cântecul basarabenilor, îndurerați de toate nelegiuirile, nedreptățile ce li s-au făcut în curs de multe veacuri [5, p. 6].

Vasile Luțcan scria: „Folclorul e o comoară a sufletului domnului Gh. V. Madan și domnia sa e un informator tot așa de prețios pentru folcloriști, cum sunt cei mai aleși cântăreți ai satelor noastre. Conținutul literar al cărților d-lui Gh. V. Madan izvorăște din folclor. Tradițiile din Trușeni, satul său de baștină, amintirile vremurilor de altădată, toamna Chișinăului de altădată nu sunt decât o redare literară bogată a tradițiilor noastre populare” [6, p. 180].

Din îndemnul lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, el s-a preocupat de folclorul autentic românesc din Basarabia. În 1898, în cadrul seriei *Biblioteca pentru toți*, a văzut lumina tiparului primul său volum din folclorul basarabeian, intitulat *Suspine. Poezii populare din Basarabia*, pe care l-a dedicat lui B. P. Hasdeu, „eminentului folclorist român din Basarabia” [2, p. 149]. Această colecție include 75 de cântece lirice și 6 balade culese în ținuturile Chișinău, Orhei, Bălți, Tighina, Soroca. Lucrarea este prefațată, în semn de prețuire, de către George Coșbuc. Ea a deschis drumul unui nume în literatură și folcloristica basarabeiană.

Din îndemnul și cu sprijinul lui Spiru Haret, care deținea funcția ministrului Instrucției Publice, Gh. V. Madan a publicat, în anul 1904, o antologie a poezilor și scriitorilor români ce purta titlul *Cântece și versuri din cei mai buni scriitori români*, care era destinată cititorului de limba română din Basarabia. În această culegere, autorul a publicat zece poezii populare.

În contextul literaturii basarabene din anii 1920 – 1930 Gh. V. Madan reprezintă generația vârstnică de condeieri. Prozator, folclorist, actor dramatic, editor de ziare și reviste, el a adus o contribuție importantă la dezvoltarea literaturii, folcloristicii și artei scenice [7, p. 276].

Prin culegerea *Suspine*, prin numeroasele cicluri de poezii populare, publicate în revistele *Viața*, *Floare albastră*, *Epoca literară*, *Viața Basarabiei*, *Din trecutul nostru* etc., savantul și-a cucerit un loc de cinste în știința despre literatura populară orală ca promotor al tezaurului folcloric basarabean.

Proza lui Gh. V. Madan este inspirată din viața țărănimii moldovenești și este înmănunchată în două volume: *Răsunete din Basarabia* (1935) și *De la noi din Basarabia* (1938), ambele apărute la București. Ele conțin episoade pitorești (Trușenii de altădată; Colțuri de rai: mănăstirea Dobrușa; Mănăstirea Căpriană), dar și note realist-critice: *Ciuboțelele lui Ionel* – relatare a tragicului sfârșit al unui băiețel de țăran, care nu și-a mai văzut visul împlinit de a avea o pereche de ciuboțele pentru a putea umbla cu plugușorul de Anul Nou. În această pânză epică sunt prezente adevărate nestemate ale tezaurului nostru folcloric. Este o proză de o valoare artistică incontestabilă, de un dramatism impresionant, ce naște vibrații emoționante și deschide sufletul spre milă și compătimire firească.

Figura centrală a operei apare în mai multe ipostaze: un copil de șase anișori – Ionel; un țăran între două vârste – tatăl lui Ionel; și autorul însuși. Această evocare a trecutului sub diferite viziuni îi permite prozatorului oglindirea multilaterală și mai plastică a realității obiective a timpului său.

Lucrarea *Ciuboțelele lui Ionel* produce o impresie profundă, se memorizează puternic. Viața unei familii țărănești de odinioară, în care până și copiii cei mai mici lucrează de-și câștigă cinstit bucățița de pâine, este evocată de scriitor prin mijlocirea unor detalii pe cât de concrete și convingătoare, pe atât de sugestive în planul incitării cititorului la meditații asupra vieții, asupra destinului omului în anumite condiții de viață: „Cinci guri: și nici una – să mănânce degeaba! Tăman cum îi mai bine la casa omului!

Dânsul, cu flăcăul și fata, să lucreze la deal la câmp: via, livada și semănăturile din țarină; la săpat, la prășit, la coasă, la secerat, la treierat, la cules și la cărat în hambar.

Nevastă-sa, lelea Catrina – să poarte gospodăria casei; să îngrijească de porci și de păsări, să gătească mâncarea, să spele, să cârpească, să plămădească și să coacă pâine; să țasă și să ghilească pânza. Iar Ionel – să pască vaca” [8, p. 22].

În ziua când a împlinit șase anișori, „tată-său i-a zis cam înadins, cam în șagă: „De mâine ți-o dau pe Dumana în sama ta, ca s-o paști toată vara”, iar, drept răsplată i-a făgăduit „la toamnă o pereche de ciuboțele noi și frumoase”.

Greu i-a fost copilului să se deprindă cu noua sa îndeletnicire, dar s-a încadrat în muncă. În familiile țărănești de atunci nimeni nu mânca pâinica degeaba. Treptat cunoaște bucuriile și necazurile pe care i le aduc cei din jur:



copiii de seama lui, dar și maturii. Umblând cu vaca la păscut, Ionel a învățat aproape toate jocurile băiețești: De-a găgiulița, De-a rășchitorul, De-a mijatca, De-a baba-oarba, De-a paiul, De-a roata, De-a sărita etc. și „se învățase a bate ciocârlia de-i umblau piciorușele ca titirezul, când o bătea”. Apoi se mai încăiera la bătaie cu câte vreun băiat și nu era mare pagubă dacă venea seara acasă cu nasul julit sau cu fața zgârâiată. Însă mânca neapărat bătaie de la maică-sa, dacă venea cumva cu mâneca cămășii ruptă. Cauza? „Cămeșa se face cu bani; nu-i degeaba, ca nasul și obrazul” [8, p. 27].

În povestirea *Ciuboțelele lui Ionel* a fost descrisă frumoasa tradiție a umblatului copiilor cu plugușorul în ajunul Anului Nou – așa cum era prin anii 30 ai secolului trecut în satul Trușeni și prin împrejurimi. Se spune că înaintea sărbătorii tatăl, un țăran dintre cei nevoiași, i-a făcut feciorașului său un „plugușor frumos, iar leliți-sa i-a împodobit coarnele plugușorului cu smocurile de busuioc, legate cu ață roșie. Și bădiți-so l-a învățat cum să hăiască cu plugușorul în ziua de Anu Nou” [8, p. 35]. Era un plugușor de toată frumusețea:

Hăis, plugul cu doisprezece boi,  
La coadă codălghei,  
Hăă-ăi!  
La coarne bourei,  
În frunte țăntărei,  
Hăă-ăi!  
Păziți cu sămânța  
Că se usucă brăzdița,  
Hăă-ăi!  
Păziți cu nucușoarele,  
Că se împung giuncușoarele,  
Hăă-ăi!  
Păziți cu gogoășele,  
Că se bat moășele,  
Hăă-ăi!  
Păziți cu covrigeii,  
Că se bat băiețeei,  
Hăă-ăi!

Însă când a sosit ajunul Anului Nou, Ionel n-a putut pleca prin sat cu hăitul, împreună cu alți băieți din mahala. Nu avea încălțăminte. Nu le ajungeau bani. Amânarea procurării ciuboțelilor sub diferite pretexte, inclusiv și acela „că au ars dughenele cu ciuboțele din târg”, aprinde și mai mult imaginația copilului dornic să-și vadă piciorușele în niște ciuboțele de iznoavă, comandate special pentru el la un meșter ciubotar. Apoi, că și meșterul ciubotar s-a întâmplat că a murit, și ca urmare, procurarea ciuboțelilor se amâna pentru alt an. În așa fel, Anul Nou l-a găsit pe Ionel tot desculț. Și Boboteaza la fel [9, p. 10].

„Mă-sa, ca să-l ogoiască, l-a lăsat să zică și el de vreo două ori plugușorul la fereastră de pe prispa casei...I-a pus în proțapul plugușorului câțiva covrigei

și câțiva colăcei și i-a dat și vreo zece nuci” [8, p. 36 – 37]. Cu aceasta, din păcate, Ionel a terminat „umblatul cu plugușorul”.

În continuarea povestirii Gheorghe V. Madan relatează umblatul cu „semănatul” în dimineața primei zile a anului. „În ziua de Anul Nou, mă-sa l-a lăsat pe Ionel să deie o fugă, desculț, până la nănașică-sa și a împroșcat-o cu grâu, hiritisind-o:

Sănătate, An Nou!  
Și la anu cu sănătate!  
Câți cărbuni în cuptor,  
Atâția copii pe cuptor!  
Câte paie pe casă,  
Atâția galbeni pe masă!

Nănașică-sa l-a sărutat pe frunte și i-a pus în basma o mulțime de bunătați; și un covrigel, și o caramică, și o mână de nuci, și uscături de cireșe și vișine, și perje uscate în cuptor, cu sămburele scos afară, și umplute cu miez de nucă. Și i-a mai dat și doi de câte un leu. Apoi l-a ospătat cu o aripă de găină și cu plăcinte cu bostan” [8, p. 37].

Tot aici scriitorul vorbea despre umblatul copiilor pe la case în ajunul Bobotezei. „Într-o zi au venit la dânsul Gheorghită a diaconului, care era mai mare cu doi ani decât el, cu Toderică a lui Neculai Chiroșcă și cu Andrieș a lui Isai Găinaș. Și Gheorghită a diaconului avea o chireleisă frumoasă de lemn, în chip de cruce, frumos încrustată și împodobită cu smocurile de busuioc și seminoc, legate cu fire de lână, boite în tot felul. Și avea și un mic clopoțel din care suna: zâna-zâna! Și i-o spus că au să umble cu Florile dalbe și l-au înghiet și pe dânsul cu ei” [8, p. 38].

În ajunul Bobotezei, „când au venit să colinde alde Gheorghită a diaconului și ceilalți tovarăși, Ionel a zbughit-o iute afară, desculț, și s-a așezat în rând cu dâșii la fereastră. Și unde a început a cânta niște Florile dalbe frumoase, învățate de la diaconul Vasile, tatăl lui Gheorghită:

Florile dalbe!  
Sculați, sculați, boieri mari,  
Florile dalbe!  
Și sculați să vă spălați  
Și sculați și slujile,  
Să măture curțile,  
Să deschidă porțile,  
C-am adus pe Dumnezeu,  
Dumnezeu cel mititel  
.....”

Gheorghe V. Madan aducea cântecul în întregime, iar în continuare încă o cunoscută colindă de fată mare, Stă la gherghef și coasă – în total 33 de versuri, în afară de refren.

„Apoi au zis din gură, fără cântare: Chiraleisa, Doamne!.. Bună vreme și bine v-am găsit sănătoși!” [8, p. 81].

În cazul obiceiului relatat mai sus Gheorghe V. Madan a confundat tradiția chiraleisa la Bobotează cu colindatul la Crăciun. În alte surse nu întâlnim o asemenea îmbinare: cântarea colindei Florile dalbe (text despre nașterea lui Isus), ce ține de Crăciun, aceasta fiind însoțită de chiraleisa (din neogr. Kyrie eleison – Doamne, miluiește), care-i specifică pentru Bobotează (Botezul Mântuitorului). Mai ales, în unele raioane nistrene copiii umblă și astăzi pe la case în ajunul Bobotezei, purtând în mâni o cruce împodobită (descrisă de Gh. V. Madan) și interpretând versuri de urare, asemănătoare cu cele ale „semănatului”:

Boi înjugători,  
Cai înhământori;  
Câte paie pe casă,  
Atâția bani pe masă...

Confuzia lui Madan reiese, probabil, din faptul că, după câte se vede, în satul Trușeni, în timpul când Gheorghe V. Madan trăia acolo, nu mai exista obiceiul colindatului la Crăciun. Aceiași situație este atestată de către folcloriști în câteva grupuri de localități din zona centrală a Republicii Moldova. De exemplu în satele Mereșeni, Leușeni, Cotul Morii, Nemțeni, Lăpușna, Sadova, Sipoteni, Bahmut etc. De aceea scriitorul în povestirea sa a trecut de la plugușorul de Anul Nou, peste colindatul de Crăciun (care nu există în realitate), la obiceiul umblatului copiilor pe la case în ajunul Bobotezei, cu chiraleisa [10, p. 71].

Când au sosit alde Gheorghîță să colinde pe sub ferestre, Ionel nu a mai putut răbda. A ieșit în toiul gerului desculț pe prispă și s-a aliniat la ceata de colindători. Mare i-a fost bucuria de moment, însă boala contractată în urma răcelii i-a fost fatală. De ciuboțelele cumpărate pe banii acumulați în rezultatul scoaterii la iarmaroc a Sâmbotencei, Ionel nu a mai avut parte. În noile și mult râvnitele ciuboțele Ionel a fost condus în lumea celor dreți, invidiat și jelit fiind de semenii săi din sat, oropsiți și deznădăjduiți ca și dânsul: „Vai-a-ai, ce tare a slăbit Ionel!.. ziceau și se uitau și la ciuboțelele cele noi din piciorușele lui și se gândeau cu jind: Ce frumoase ciuboțele are Ionel!” [8, p. 44]. Era jelit și de mama, și de tata, și de toate rudele îndurerate, care își depăneau asprul proces de conștiință că nu au făcut poate la timp ceea ce s-ar fi convenit pentru a salva o viață, un destin, un suflet și un om, aflat abia în zorii afirmării și devenirii sale.

Povestirea *Ciuboțelele lui Ionel* nu este numai o înregistrare fidelă a bogatelor și pitoreștilor manifestări etnografice, legate de sărbătorile de iarnă, ci și un document de acuzare împotriva crudei orânduiri, care nu permitea ca omul muncitor să se bucure de momentele festive. Ionel, copil de țaran, în vârstă de șase ani, îndeplinește munci grele, peste măsura puterilor sale, mângâindu-se cu gândul, că la toamnă tata îi va cumpăra o pereche de ciuboțele, ca să poată umbla și el cu prietenii săi cu plugușorul. A învățat sârguincios zeci de strofe și a dovedit o memorie minunată și un talent deosebit în a mlădia versul străvechilor urări de bine și belșug [11, p. 41].

Prozatorul a făcut și descrieri ale unor tradiții legate de alte sărbători calendaristice (Ignatul, Anul Nou, Boboteaza, Paștele, Sfântul Gheorghe etc.), inclusiv ritualice (colinde, plugușoare). Acestea stau la baza unor povestiri, nuvele, schițe etnografice ca Ignatul, Cu hăitul și la vergelatul de Anul Nou, Un Paști trist etc.

Frumoase și mult așteptate sunt sărbătorile de iarnă. „Crăciunul însă începe de la Ignat” (20 Decembrie/2 Ianuarie), după cum spunea și Gh. V. Madan. În ziua aceasta, ca și la toate sărbătorile importante, este interzisă munca, în general, și mai ales a femeilor (cusutul, torsul etc.). Excepție face tăiatul porcilor, acțiune ritualică în preajma sărbătorilor de iarnă.

La români tăiatul porcilor în preajma Crăciunului a fost și este respectat peste tot. Despre aceasta vorbește și faptul că pe alocuri ziua respectivă se numește și Ignatul porcilor. Despre tăierea porcilor Gheorghe Madan vorbea, cu unele detalii, în schița Ignatul – o amintire de pe când viitorul scriitor încă era copil.

Savanții susțin că în complexul tradițiilor ce țin de tăiatul porcilor la Ignat avem unele reminiscențe ale aducerii acestui animal drept jertfă Soarelui la solstițiul de iarnă. Dovadă ar fi următoarele operațiuni ritualice: tăiatul porcilor până la răsăritul Soarelui (pentru că „văzând Soarele, porcul moare greu”); porcul tăiat este pus cu botul spre răsărit; pielea porcului se curăță de păr prin pârlire cu foc („fratele Soarelui pe pământ”); tăiatul în bucăți a animalului se face odată cu răsăritul Soarelui etc. [10, p. 68].

Ca și în alte regiuni la români, basarabeni au mai multe obiceiuri, credințe, practice magice specifice tăiatului propriu-zis al porcilor înaintea Crăciunului. Gheorghe Madan relatează: „Pe porcul de Ignat îl ademeneau la treucă cu un căuș de grăunțe. Nada prindea și când porcul vâra râțul în treucă, tăcutuța îl înhăța de urechi” [8, p. 191]. După ce porcul era tăiat, „îl așezau frumos cu spinarea în sus și începea a-i smulge părul bun de perie, apoi îl acopereau peste tot cu paie, ca să-l pârlască” [8, p. 193].

Ca și Ion Creangă în Amintirile... sale, Gheorghe Madan memora: „Eu, până să deie foc paielor, mă suiam pe el [porc] călare și-i dam vesel pinteni din călcăie” [8, p. 193].

După ce porcul este opărit cu uncrop, se învelește, pentru un timp, cu ceva vechi (țol, sac), ca să se opărească bine șoricul, să fie moale și gustos. Cineva

dintre adulți taie coada porcului, care este menită copiilor s-o mănânce, însă nu la Ignat, căci este post, ci în ziua de Crăciun („să fie iuți ca și coada porcului”), și urechile („să aibă auz bun”). Observăm aici intenția celor maturi de a face ca prin asemenea acțiuni rituale magice să se transmită unele calități bune ale animalului (agerime în mișcări, auz bun) la copii. Despre aceasta Gh. V. Madan spunea: „Coadă mi-o juruia mie. Și eu eram cu mare băgare de seamă la această avere, ca nu cumva să mi-o mănânce altul în ziua de Crăciun” [8, p. 193].

Următoarea acțiune este tăiatul în bucăți, distribuirea porcului: „Âl spintecau, îi scoteau mațele afară și începeau a drege: slănina – de o parte, carnea – de altă parte și untura – de alta” [8, p. 193]. De la folclorist aflăm că trușeneni (neam de răzeși) nu foloseau căpățâna porcului tăiat, ci „o dăruiau țiganilor, când veneau să ceară de pomană în ziua de Crăciun; căci căpățâna de porc nu se mănâncă, deoarece te prostești pe urmă; ba, cică, poți să și înnebunești” [8, p. 193].

Ne miră faptul că scriitorul, un bun cunoscător al creațiilor etnofolclorice, nu aducea zicala populară răspândită peste tot la români: „Porcul nu se îngrașă în ajun”, precum și tradiția la fel de cunoscută la noi ca, atunci când se spintecă porcul tăiat, toți cei în vârstă se uită la splină, crezând cu siguranță că ea arată cum va fi iarna în continuare (după grosimea splinei; dacă ea este mai groasă în partea dinainte, începutul iernii este mai geros). Pe alocuri splina porcului așa și se numește – iarna [10, p. 69].

După Crăciun vine Anul Nou. La obiceiul plugul cel mare, practicat de către flăcăi în ajunul Anului Nou, pe timpul când și autorul era cavaler la Trușeni, s-a oprit în schița etnografică Cu hăitul și la vergelatul de Anul Nou. „Am pornit, deci, în seara dinspre Anul Nou, cu flăcăi din mahalaua noastră, cu plugul cel mare pe la casele oamenilor<...>. Cetărător era Vasile a lui Costache Crăciun, poreclit Ciotilă, flăcău isteț și bun de gură, care știa toate cetărăturile. Dar nu zicea plugul întreg pe la toate casele, că încă de la poartă începea a cetăra:

S-a pornit căpitanul badea Vasile

Într-o sfântă zi de joi...

Și până să ajungă în casa gospodarului, cetărătura era aproape pe sfârșite. Dar la casele gospodarilor de frunte, care aveau fete de măritat, apoi începea a cetăra din pragul casei și zicea plugul întreg fără nici o prescurtare. Și-mi aduc aminte că de părțile cele hăzoase se tăvălea lumea de răs; mai cu seamă la sfârșitul cetărăturei, când începea cu versurile:

Noi am venit să vă urăm,

Să vă cetărăm,

Să ne dați vreo copeică – două,

Să ne cumpărăm vreo manta nouă,

Că unul din noi e aproape gol

Și stă, săracu, tupilat în ocol.

.....

C-avem pe unul c-un trandalâc  
De cojocel numai până la buric,  
I-a luat dracul de asară  
Și până amu de frig.  
Unu-i cu manta de aba  
Numai c-a hălit-o de undeva!  
.....  
Și v-am ura, v-am mai cetăra,  
Că știm că vi-i drag a asculta,  
Da ne temem c-om însera.  
Și decât să înserăm pe la curțile dumneavoastră  
Esti nalte, luminate,  
Mai bine pe la bordeiele noastre cele răsăpite  
Cu boz și rogoz acoperite,  
Și cu găinaț de vrăbii încrestite;  
În cari intrăm pe brânci și ieșim pe coaste,  
Da cel puțin știm că-s ale noastre!

Fiecare gospodar dăruia flăcăilor–plugari colacul și pitacul cuvenit, după obicei pregătit” [8, p. 201 – 202].

Relativ mai interesantă pentru noi, cei de azi, este tradiția vergelatului la Anul Nou, descrisă de Gheorghe Madan și care în prezent nu mai are asemenea aspect. „De Anul Nou m-am hotărât să umblu și eu cu plugul cel mare și să fac împreună cu flăcăii vergelatul” [8, p. 200]. Cuvântul vine de la vergea (vargă, fuscel la războiul de țesut). Odinioară la Anul Nou (mai ales în Bucovina) se organizau un fel de ghiciri rituale, vesele, ale viitorului, la care se foloseau și vergele.

Gheorghe Madan descria pregătirea și petrecerea propriu-zisă a vergelatului. „Către miezul nopții am mântuit cu hăitul și ne-am împrăștiat pe la casele noastre, de unde ne-am luat fiecare câte o cofă de vin, câte o hașchină de slănină și una de carne sau cârnaț și ne-am îndreptat către grajdul ales pentru vergelat. Acolo ne așteptau claeie grămadă colacii strânși cu hăitul; în mijlocul grajdului – un jărătic într-un cotlon de piatră, iar de asupra jărăticului un ceaun mare cu slănină topită.

Vinul, alb sau roșu, îl turnam cu toții în niște ciubere. Moș Petrache scripcarul și Lazur cobzarul ne mângâiau cu cântece bătrânești. Când s-au grămădit toți flăcăii hurtași, a început ospățul, adică vergelatul. Sfârâia carnea și cârnații în ceaun sau pe cărbuni. Mâncam cu mâna sau cu țepușa. Beam vinul cu cofița sau căușul. Șuguiam, râdeam. Se făcuse o sfârâraie și fumăraie în poiată de nu se vedea om cu om. Am început a chiui și a cânta... Apoi am început a juca, da știți, tot jocuri săltărețe și tropăite, flăcăiești: Corăgheasca, Ursăreasca, Țapul, Tananaua, Ghilabaua, Huleandra, Cojocăreasca, Horodincea, Sâsâiacul, Țiitura și Cazaciocul. După ce ne-am îmbătat, cei mai hărțăgoși au început a se sfâdi câte oleacă și apoi a se bate câte oleacă <...>. A doua zi, în ziua de Anul

Nou, mai nici un flăcău – la sfânta biserică, iar la joc unii cu nasurile julite și cu vânătași la ochi. Vergelatul, sireacu!” [8, p. 203].

Din unele povestiri ale scriitorului trușenean aflăm și despre o serie de tradiții pascale din zona codrilor Basarabiei anilor 1930. Astfel, ne spunea Gheorghe V. Madan că, pe la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul celui de al XX-lea, basarabencele coceau două feluri de pască: moldovenească și rusească. La fel este și în zilele noastre. Pasca moldovenească tradițională se deosebea de cea rusească nu numai prin conținutul ei mai bogat, ci și prin forma pe care o avea: se făcea rotundă sau în patru cornuri și era joasă, iar cea rusească avea înfățișare cilindrică și înaltă, coaptă în diferite vase (cratițe, căni etc.).

Bunica folcloristului spunea pe la 1890: „Fudula ceea de fiică-mea anul acesta n-a mai făcut pască moldovenească ca toată lumea, da o făcut pască rusească cât cofa de înaltă. O hodoroabă de ouă a pus într-însa! Și ca să zădărase lumea, a pus pasca cea mai frumoasă în fereastră, de pierd femeile îngreunate fătul, care trec pe hudiță și o văd cum stă poficioasă în fereastră” [8, p. 197].

Câteva tradiții pascale au fost menționate în povestirea *Un Paște trist*. Personajul principal al operei literare – Anicuța, „viță de mazil”, soția lui Ionaș, luat pe frontul primului război mondial – în seara spre învierea Domnului, mai întâi, „a împodobit frumos masa cu toporași și iarbă verde, a așezat binișor la mijloc pasca, jambonul și ouălele roșii, a aprins apoi candela de la icoana cea de cununie, frumos împodobită cu prosop și horboțele, cu smocurile de busuioc în chip de cruce și cu spice de grâu în chip de pajură” [8, p. 65].

Înainte de a pleca la biserică, ea a respectat următorul ritual: „S-a spălat pe obraz, cum se cuvine la Paști: a pus într-o farfurie adâncă un bănuț de argint și două ouă – unul roș și altul alb – a turnat peste ele apă rece și cu apa ceea s-a spălat. După aceasta și-a luat băsmăluța cu pască și ouă roșii și, făcându-și sfânta cruce, s-a pornit spre biserică” [8, p. 66]. Pe alocuri ritualul acesta se repetă ori se săvârșește doar dimineața, după ce vin acasă cei care au fost la biserică, înainte ca toți ai casei să se așeze la masă.

Gheorghe V. Madan mai spunea că tot pe la 1890 generația în vârstă de la sate era nemulțumită de pătrunderea și la țară a muzicii orășenești („cu trubă și dobă”), ocupând locul celei tradiționale pe atunci („cu scripca și cobza”).

Cu ocazia unei sărbători de Paști, bunica lui Madan îi spunea unei cumetre: „Da hâtru și mintiosu de nepotu-meu Gheorghită [viitorul scriitor] a adus cu flăcăii la joc muzicanți de la Chișinău, cu trubă și dobă mare cât roata carului. Că nu-i mai place scripca și cobza. Și când au început, cumătră hăi, cioroi ceia – dare-ar Benga-n ei – a zice marșu în ograda noastră! Da mâța-n cotruță! Și a mai adus de la Chișinău și niște jocuri noi, de joacă flăcău cu fata tot perechi, în doi. Da nu joacă cum se joacă, ci mai mult se freacă unul de altul. Apoi flăcăul și fata ceea la ce s-o fi gândind ei oare după un așa joc?” [8, p. 197]

Pe timpul tinereții lui Madan la sărbătorile de primăvară și vară – Paștele, Sfântul Gheorghe, Ispasul, Duminica mare etc. – jocurile Se făceau pe

medeanele „neîngrădite”, de obicei, din centrele satelor. Cântau lăutari „din scripcă și cobză”. Era și „scrânciob cu roată”, ca să se deie lumea huța-mprejur” [8, p. 184].

Despre o horă la Sfântul Gheorghe scriitorul își amintea cu nostalgie: „Demeaza, când se duceau lăutarii la masă, noi, flăcăii, trimetam fetele la deal, prin vii și livezi. Ele plecau înainte, noi – mai târzior; și când ajungeam prin partea locului, începeam a chiui; dânsese ne răspundeau tot prin chiote, până-ce dam unii de alții și ne întorlocam lângă vreo fântână sau izvor<...>. Pe urmă veneam iar la scrânciob... Pe la chindii se încingea câte o horă mare, așezată și domoală, în care se prindeau și însurăței. Bătrânii priveau cu bucurie și numai ce auzai pe câte unul: Ian priviți ce hoară mândră” [8, p. 185 – 186].

Citarea strofelor folclorice vine ca o întregire organică a tabloului, aruncând lumină asupra stării emoționale a eroilor cuprinși de o dragoste „curată și neprihănită” sub aripile ocrotitoare ale primăverii: „Vrăjiți de atâta frumuseță, rămâneam clipe lungi tăcuți și nemișcați ca în visare, pe când din vârful de nuc ori de cireș ne cânta cucul de noroc și mierla de veselie. Pe urmă veneam din nou la joc și scrânciob. Fetele mergeau înainte cântând:

De la deal de casa noastră  
Crește-o floricea albastră.  
Da la deal de floricea  
Doarme bădița Costică.  
Costea doarme și visează,  
Puicuța de dor oftează.

Noi, în urma lor, cuprinși pe după gât și cântând:

Supt prăsad în fundătură  
Șuieră-un voinic din gură:  
-Cucule, pasăre sură,  
Nu-mi cânta în curătură!  
Da cântă-mi în lunca rară,  
Să iasă puica afară,  
Să mi-o strâng la inimioară! [8, p. 186].

Ceea ce face farmecul prozei lui Gheorghe V. Madan este specificul ei folcloric. Cu adevărat, aici scriitorul basarabean excelează. Cântecul, basmul, legenda intră în creația lui nu numai sub formă de citat indisolubil, dar și ca mod de gândire artistică. Povestirile lui (cele cu subiecte din viața țărănimii) conțin diverse genuri folclorice, inclusiv poezia obiceiurilor.

Botezul, nunta și înmormântarea sunt cele trei ritualuri de bază care încununează împreună fazele primordiale ale vieții omului pe pământ – nașterea, familia, continuitatea, moartea. Abordând în mod special sau în treacăt începutul și sfârșitul, folcloristul nu a putut trece cu vederea momentul de vârf al acestui proces evolutiv – nunta – cu tot ce are ea mai frumos și mai sublim. Schița *Hai cu nunta! Cuconu nunu cel mare*, cu subtitlul plin de nostalgie și îndemn *Din obiceiurile frumoase cari se duc și se pierd*, rămâne un document



etnofolcloric de o puternică rezonanță etică și morală. În ea și-au aflat expresie experiența și înțelepciunea de veacuri ale poporului. Narațiunea în cauză ar putea servi și astăzi scenariu pentru un film etnografic despre aceste frumoase obiceiuri, însă în bună parte risipite prin noima timpului. Căci încă de pe când își fixa observațiile pe hârtie, adică din anii treizeci ai secolului trecut, obiceiurile în cauză erau atacate deja serios de cariul timpului [9, p. 12]. „Păcat – își încheie autorul observațiile pe o notă de regret – că aceste frumoase obiceiuri acum nu se mai țin în întregimea lor ca odinioară” [8, p. 251].

Chefurile, veselia și buna dispoziție nu pot fi concepute în afara meselor copioase și a bucatelor pregătite la cea mai înaltă cotă a gustului și măiestriei culinare. Masa mare, ca element constituent al nunții, începe, ca regulă, după cum scria Gheorghe Madan, „cu câte trei rânduri de pahare de rachiu de fiecare mesean. După aceasta încep a veni mâncările; la început răciturile de porc și de pasăre, apoi sarmalele; după sarmale iahnia de porc și de pasăre cu praz sau ceapă, în care unii mai pun și smochine sau stafide. Vin apoi învârtita și plăcinta sau fideaua, apoi pilaful de orez cu bucățele de friptură de porc și găină deasupra” [8, p. 243]. Ceremonia se încheie cu găina friptă, dăruită nunului, și împărțită de către nună cu bucățița tuturor mesenilor, deoarece este purtătoare de noroc.

Gheorghe V. Madan observa: „Bunăcuviința țăranilor de la codru – în cea mai mare parte răzeși și mazili – cere ca să nu mănânci lacom, dar încetișor și să bine mănecarea. Să nu vâri bucăți mari în gură, să nu clefăiești, ci să rumegi ținând buzele gurii strânse. Să pui în gură din când în când, iar nu să înfuleci, parcă ar fi lucru de furat sau n-ai mai mâncat cine știe de când. Să stai la masă cu trupul drept, iar nu să te apleci pe coate deasupra farfuriilor. Să nu golești de tot farfuriile mari cu mănecarea, dar să mai lași și altora. Paharul cu vin să nu-l bei decât pe jumătate; că numai bețivii la crâșmă beau până la fund. Și când iei paharul în mână să știi a ura pe nunii și socrii cei mari, pe mire și mireasă; să te închini la toți mesenii și să rogi de la Dumnezeu ploaie și roadă pământului” [8, p. 247].

Formulele de politețe și respect sunt pe cât de simple, pe atât de frumoase și pline de sens. Un mazil se adresează, de exemplu, nunului mare: „Să te văd sănătos, cucoane nun mare!... Mă închin în fața dumitale ca la un codru verde!... Să ne dea Dumnezeu ploaie și sloată devreme și rod îmbelșugat pământului! Să ne ferească de foc și de sabie dușmană în țară!... Să deie Dumnezeu gând bun împăraților și minte înțeleaptă cârmuitorilor!... Și la voia dumneavoastră a tuturor, cinstiți nuntași!...” [8, p. 247].

Cărțile lui Gh. Madan s-au bucurat de un larg ecou în presa vremii. Lipsite de meșteșugul și rafinamentul profesioniștilor de elită, cărțile rapsodului de la Trușeni cuceresc prin spontaneitate, sinceritate, autenticitate, veridicitate – calități ce asigură acestor inspirate creații un loc de cinste în patrimoniul cultural al neamului nostru. Caracterizarea autorului, care din fragedă copilărie a știut să-și culce inima alături de viața fermecătoare și idilică a țăranului

basarabean, se face în aceeași terminologie ce are drept țintă evidențierea adâncilor rădăcini populare. Regretatul cercetător Vasile Badiu scria: „Acest fiu duios al Basarabiei a rămas până la bătrânețe un țăran curajos, hazliu, bun de glume, sentimental, purtând viața câtorva decenii, când se plămădea soarta fraților săi”[7, p. 281]. Iar poetul Ionică Ochișor, contemporan al lui Gheorghe Madan, spunea că editarea într-o colecție prestigioasă „răsplătește pe un ales al plaiului natal, pe un moldovan sfătos și bun de glume, pe un zugrăvitor a ceea ce are sufletul moldovenesc mai frumos și mai înțelept. Limba curat românească cu mireasmă arhaică și construcția măiastră a creațiilor sunt o cheazășie a originalului și nemuritorului talent al lui Gh. V. Madan. Povestitorul iubește viața țăranilor din mijlocul cărora s-a ridicat. El cântă sufletul moldovenesc așa cum este. Zugrăvește frumusețea fantaziei țăărănești, naturală și prețioasă, așa cum țâșnește din viața vie, plină de humor, de superstiții și datini. Gheorghe V. Madan este preocupat de sufletul țăranului și în multe din povestirile lui, vrea cu orice preț să fie cât mai fidel mediului din care se inspiră. El a trăit o viață minunată, are talent și-i uns cu darul duioșiei sufletului cald, prietenesc” [12, p. 57 – 58].

Ceea ce caracterizează opera prozatorului nostru este umorul sănătos, naturalețea graiului și sufletului, o uimitoare cufundare în traiul plin de vrăji al moldovenilor din Codru, bogățiile cărora le-a sorbit cu nesaț. Pentru Basarabia literară, apariția operei lui Gheorghe V. Madan într-o colecție destinată poporului, îi mai mult decât o bucurie...”[13, p. 465].

Datoria sfântă a noastră este de a edita toată opera marelui scriitor – studiile, schițele, eseurile, scrisorile – ce conțin informații de însemnătate excepțională, vizând etnografia, folclorul basarabenilor în perioada interbelică [14, p. 142].

Gh. V. Madan este unul din cei mai talentați scriitori pe care i-a dat Basarabia. După Creangă, aproape nimeni n-a mai scris într-o limbă așa de frumoasă, căutând să întrebuițeze expresiile cele mai potrivite ale țăranului moldovean. Povestirile lui sunt întru totul povestirile lui Creangă [15, p. 4].

Personalitatea multilaterală, cu o atitudine activă în fața vieții, dotat ziarist și organizator al presei, talentat actor și promotor al dramaturgiei naționale, culegător și editor al poeziei populare basarabene și autor al unor proze de profund specific autohton, povestitorul Gheorghe V. Madan, înlăturat o vreme din circuitul literar, își capătă din nou locul în lumea noastră literară reîntregită [16, p. 109].

#### **Referințe bibliografice:**

1. Macovei T., Vasilescu V. ...Și a fost punte // Gh. V. Madan. Folclor / Ediție îngrijită de T. Macovei și V. Vasilescu, București, 1998.
2. Varta I., Contribuții la biografia prozatorului Gheorghe V. Madan // Limba română, 2002, nr. 4 – 6.

3. Badiu V., Sinteza activității lui Gheorghe V. Madan // Revista de lingvistică și știință literară, 1992, nr. 6.
4. Datcu I., Un Creangă basarabean // Basarabia, 1992, nr. 10.
5. Corlăteanu N., Rapsod al plaiurilor basarabene // Vocea poporului, 1992, 12 Mai.
6. Luțcan V., Folcloristul Gh. V. Madan // Basarabia, 1993, nr. 11 – 12.
7. Badiu V., Scriitorul Gh. V. Madan // Gh. V. Madan. Văzute și trăite. Evocări, schițe, povestiri și alte scrieri în proză / Ediție îngrijită de Vasile Badiu, Chișinău, 1989.
8. Gh. V. Madan. Văzute și trăite. Evocări, schițe, povestiri și alte scrieri în proză / Ediție îngrijită de Vasile Badiu, Chișinău, 1989.
9. Corbu H., Cu Gheorghe V. Madan prin Basarabia de odinioară // Gh. V. Madan. Un om, un destin / Ediție îngrijită de G. Botezatu, V. Ciocanu, T. Macovei, Chișinău – Trușeni, 1997.
10. Băieșu N., Tradiții etno-folclorice ale sărbătorilor calendaristice în opera literară a lui Gheorghe V. Madan // Revista de lingvistică și știință literară, 2002, nr. 5 – 6.
11. Badiu V., Un scriitor de factură folclorică // Limba și literatura moldovenească, 1988, nr. 1.
12. Ochișor I., „Răsunete din Basarabia” de Gh. V. Madan // Viața Basarabiei, 1936, nr. 3 – 4.
13. Cardaș Gh., Gheorghe V. Madan // Cardaș Gheorghe. Poezii și prozatorii Basarabiei până la Unire (1812 – 1918), București, 1937.
14. Băieșu N., Gheorghe V. Madan // Revista de etnologie, 1995, nr. 1.
15. Șpac I., Gheorghe V. Madan văzut de contemporanii săi de la „Viața Basarabiei” // Literatura și Arta, 1997, 6 Noiembrie.
16. Badiu V., Gheorghe V. Madan // Caiete critice, București, 1994, nr. 1 – 3.

**Lilia Rufanda      Psihologia personajului literar și contextul  
social-temporal**

Literatura și psihanaliza – iată o asociere ușor acceptabilă și pe larg tratată în analizele și criticile literare atunci când este vorba despre opere gen *Crimă și pedeapsă* de F. Dostoievski, *În căutarea timpului pierdut* de M. Proust, *Ciuleandra* de L. Rebreanu sau chiar *Hamlet* de Shakespeare. Subiectul însă, oarecum stânjenitor și impropriu pentru o anumită exegeză, rămâne în suspensie o dată cu trecerea la literatura contemporană. Și e păcat. Ar avea oare literatura contemporană mai puține de oferit în această privință?

Credem că dimpotrivă. O analiză atentă a personajului din romanul postbelic, de exemplu, ne oferă cu prisosință proba contrariului.

Să nu uităm că literatura romană contemporană se dezvoltă, în mare parte, în contextul unui cadru socio-temporal totalitar, de multe ori ca replică imaginii ideologizante, prin prezentarea unei imagini adecvate a reificării sociale. Dincolo de fantezmele naive și optimiste, trăind cu o fervoare patetică greu de crezut așteptarea „viitorului luminos”, din înșăilările unor scribi aserviți regimului, personajele literaturii contemporane, cum era și de așteptat, sunt și ele de un specific psihologic aparte: anxioase, morninde în interior și, în același timp, „cu lumea în capul lor” (ca la M. Preda sau R. Petrescu) ori bănuitoare și suspicioase (ca la scriitorii exilului). E un tablou pe cât de interesant, pe atât de normal, dacă e să ținem cont de momentul și locul apariției lor, de contextul istoric al operei și de multiplele influențe temporale de gen social, politic, cultural suportate. „Nici un produs social nu poate rămâne fără amprente ale societății în care apare și se dezvoltă [...]” [1, p. 32].

Or, literatura fiind și ea produs social, despre mediul în care se dezvoltă vorbesc în mare măsură personajele ei. De unde frica, ura, ezitarea și suspiciunea unor personaje literare într-o societate în care totul, parcă, merge ca pe roate, alături de alte „personaje” care în același context jubilează și nu-și fac griji de nimic? De unde trăirea lor sufocantă de disconfort interior și anxietate, când „materialismul istoric” oferă pe tava întregii societăți numai „bunăstare” și grijă pentru om?

Anume în aceasta și constă contradicția. Viul și firescul nu încap în scheme, irup dincolo de canoane, dincolo de marginile limitelor comportamentale impuse cu forța. Pentru un personaj reprezentând normalul omenesc e greu, e imposibil să se conformeze unor condiții materiale elementare, „satisfăcătoare” în defavoarea unor cerințe spirituale superioare. De aici și repulsia, disconfortul său, până la ieșirea din imperiul stereotipurilor, a obișnuințelor și trecerea în categoria revoltaților sau, mai exact, a neînțeleșilor. Personajul de acest gen, după cum era și firesc, de cele mai multe ori este

neînțeleas de chiar cititor, de „cititorul oficial” mai ales, care era criticul literar și în misiunea căruia stătea și sarcina să vegheze asupra curățeniei morale și ideologice a chipurilor literare.

Care este sursa anxietății, a fricii sale torturante? Cel mai adesea e vorba de conștientizarea faptului că nu-i este în putere a schimba ceva. De aici și impresia unui ochi urmăritor, senzația puternică și permanentă a unor obstacole de netrecut, a unor nevăzuți pereți ce-l privesc cu sarcasm. Personajele lui Beșleagă (Isai din *Zbor frânt*, Filimon din *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoiasa cale a cunoașterii de sine*) sunt ieșite, parcă, din nisip, parcurg niște itinerarii fără o țintă anume, un haos peste care stăpân e Hazardul, se mișcă în niște interioruri vidate de viață, dușmănoase, străine aspirațiilor de împlinire interioară. Personajul narator din *Biserica Neagră* a lui Baconsky e chinuit de-o veșnică neliniște și nesiguranță, cele ale lui Paul Goma sunt pline de frică și suspiciuni. Chiar eroi de genul lui Onache Cărăbuș, badea Mior, sau Horia ai lui Ion Druță sugerează impresia unor singuratiche nemulțămii.

Cum rămâne însă cu personajul–masă, cu personajele supuse fatumului social–temporal, făcând parte din acesta? Sunt acestea în întregime la locul lor sau pentru un ochi abil ies și ele din „normalitate”?

La prima vedere parcă nu. În mare, ele se conformează și, ca niște personaje "cu toate acasă" ce sunt, nu tulbură apele, dacă acestea nu sunt tulburate de „antieroi” gen Radu Negrescu (*Singur în fața dragostei* de A. Busuioc), protagoniștii prozelor scurte ale lui V. Iovită sau cei ai lui N. Breban.

Să privim însă lucrurile din alt punct de vedere. Totul ar fi fost bine și frumos, dacă existența personajelor – antierou era lipsă? Mai degrabă nu. Sesizăm o revoltă ascunsă sau bănuită, o suspiciune și o nemulțumire în subconștientul fiecărui personaj, oricât de mărunț și apartenent, al unor circumstanțe oricât de benefice. Alta e că nu fiecare are conștiința de sine și, de ce nu, chiar curajul, să și le dea pe față, să le facă înțelese, să le exprime. Și atunci când apare „buclucașul”, dacă tot nu are lumea cum altfel să-și exprime nemulțămirea mocnindă (sau dacă aceasta e tocmai în străfund de subconștient), o face cu această ocazie. Și ... la adresa lui. E o situație normală. Acestea sunt condițiile. Lor li se conformează. Personajul–masă acționează (mai exact, reacționează) numai sub influența unei presiuni psihologice (de multe ori, nici măcar conștientizate). O normalitate anormală se revoltă împotriva anormalității cu girul unei ființări esențial normale. Aici e jocul subtil de oglinzi, în care se pierd, refulate, instincte, sentimente, tentații ale unei conștiințe sociale reificate, cu subiecții–antieroi și subiecții–masă.

E vizibil, astfel, faptul că atât o categorie a personajelor literaturii romane contemporane, cât și cealaltă, nu numai ca pot fi supuse unei analize psihologice de profunzime, dar, în plus, aceasta necesită a fi pusă în contextul unor circumstanțe sociale, culturale și ideologice în care se dezvoltă literatura contemporană.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Lucien Seve, *La narcissisme et la theorie de la personalite*, Paris, Ld. Senil, 1995.

## Natalia Roșior Remitizarea mitului la Mircea Eliade

„Mitul se referă întotdeauna la o „creație”, el povestește cum ia ființă ceva sau cum un model de comportare, o instituție, o deprindere de muncă au fost stabilite, iată de ce miturile constituie paradigma pentru toate actele omenești semnificative”, conchide Mircea Eliade în monumentalul său studiu *Aspecte ale mitului* 1963.

Formă de manifestare a spiritualității umane, literatura este „fiica mitologiei” (M. Eliade). Din această perspectivă mitul este un (de)codificator al mesajului ideatic al textului, este substanța, materia primă din care se plămădește opera.

Intenționat sau nu, fiecare creație literară descinde din mit, prin variatele filiațiuni intertextuale văzute de R. Barthes ca o adevărată „hifologie” (pânză de păianjen). Drept consecință a acestui fapt, opera literară este mereu deschisă spre noi interpretări și revalorificări (Umberto Eco), impunându-se imperios promovarea unei lecturi mitico-critice (Gilbert Durand) care ar permite descoperirea și resuscitarea fondului mitic.

Romanul lui Mircea Eliade *Nunta în cer* 1938 este un elocvent argument în favoarea faptului că orice text este „absorbție și transformare” (Julia Kristeva), este o fereastră în gigantul univers al tuturor creațiilor omenești. Aflată sub semnul mistic al sacrului și al profanului, „grațioasa capodoperă” (Eugen Simion) propune lectorului avizat o odisee în lumea miturilor universale, dar și a celor cu colorit folcloric românesc.

*Nunta în cer*, înainte de toate, este un elogiu adus iubirii, mitul erotic parcurgând ca un fir roșu romanul. Doi bărbați au iubit în diferite perioade aceeași femeie; ambele relații sunt sortite eșecului, iar cei doi, ignorând identitatea celuilalt, se vor confesiona pe rând. Fiecare-și istorisește povestea sa de dragoste fără a bănuși că au iubit aceeași persoană. Trama romanului nu este complicată, însă deschide o multitudine de semnificații și conexiuni intertextuale.

Alături de *mitul erotic*, *mitul androgenului primar* constituie axa dominantă a cărții – revelația iubirii cunoscută de cei doi protagoniști (Andrei Mavrodin și Barbu Hasnaș) este supremă oricărei experiențe umane. Fiecare din ei sunt convinși că prin Ileana / Lena – femeia ideală, o Psyche terestră, diferită de celelalte fături, au cunoscut absolutul. Confesiunea lui Mavrodin topește subtil, relevând ideea mitului androgenului primar: „Dincolo de voluptate, dincolo de rit, este cu puțință o regăsire desăvârșită în îmbrățișare, ca și cum ai cuprinde – pentru întâia oară – o altă parte din tine, care „te încheie”, te completează, relevându-ți altă experiență a lumii [...] Ileana se născuse numai și numai pentru mine” [p. 39].

Odiseea erotică izvorăște din seria miturilor de dragoste, căci prin și pentru iubire eroii vor accede spre absolut, inițiindu-se în legile unui Paradis terestru. Însă armonia cuplului (Mavrodin / Ileana), impune tabuuri privind claustrarea celor doi de lume dintr-un imperios instinct al conservării. În mitul androgenului primar perfecțiunea realizată prin iubire stârnește mânia zeilor și invidia oamenilor, la fel și în cazul cuplului primar Adam și Eva, unde fericirea este deplină și totală inițial, această eufemie fiind valorificată și în *Biblie*: „De aceea va lăsa omul pe tatăl său și pe mama sa, și se va lipi de nevasta sa și se vor face *un singur trup*” (Cap. 31.13. *Geneza. Vechiul Testament*).

Cuplarea este un fatum, o necesitate, deci probabilitatea întâlnirii celeilalte jumătăți este minimă. Dintre cei doi bărbați Mavrodin este prototipul creatorului, singurul capabil să trăiască deplin magia Jocului lui Kamadeva. Mai mult chiar, el se consideră un Dumnezeu în raport cu Ileana, idee ce ne duce simultan cu gândul la mitul lui Pigmalion (zona profanului) și la mitul biblic al lui Adam și Eva (zona sacrului): „Eu te-am relevat pe tine însuși, eu te-am ajutat să te descoperi. Într-un anumit sens, *ești creația mea*. Dacă nu m-ai fi întâlnit ai fi supraviețuit în forme larvare, mediocre. Orice altă dragoste a ta ar fi ratat” (idem). Astfel iubirea devine o *hierofanie* (M. Eliade), o relevare a sacrului într-o lume profană.

În fond, Mavrodin și Ileana sunt în egală măsură creația fiecăruia, modelându-se reciproc. A doua poveste de iubire, Hasnaș-Lena este net inferioară, ea precedând-o pe cea dintâi (subiectul și fabula nu corespund). Hasnaș este tipul rațional și calculat, nepătruns de magia sentimentului pe care are șansa a-l cunoaște prin Ileana. Aceasta ulterior îi va schimba mentalitatea, îl va umaniza și metamorfoza prin iubire (act de cunoaștere și transformare).

Tactica unei duble perspective asupra mitului erotic ne duce cu gândul la faptul că posibilitatea de a cunoaște jumătatea perfectă este de una la un milion, iar în cazul unei cuplări greșite nu trebuie să eziți renunțând la jumătatea imperfectă pentru a-ți găsi adevărata iubire. Divină și inefabilă este dragostea trăită de Mavrodin și Ileana, relația lor este unică și irepetabilă.

*Motivul sacrificiului suprem* este cea de-a doua coordonată definitorie a romanului. Textul eliadean se prezintă ca un mozaic ideatic izvorât din marea cultură universală, a cărei parte integrantă conține motive readaptate gândirii și spiritualității române. Este evidentă identitatea cuplului Mavrodin-Ileana cu perechea mitică Manole–Ana, dealtfel filiația cu balada populară este intenționat citată și în text: „Tu nu ești ca ceilalți, ca noi... soția Meșterului Manole s-a zidit pe sine la temelie, și eu mă temeam de o jertfă mult mai neînsemnată” (idem, pag. 73).

Necesitatea aducerii unei ofrande la temelia oricărui act de creație pentru ca acesta să dureze veșnic este un motiv universal de largă circulație. Se știe că

atât românii prin cetatea Braşov, ungurii prin cetatea Devei, bulgarii prin cetatea Salonicului sau germanii prin cetatea Hennenberg au recurs la jertfirea unui suflet pentru trăinicia zidirii.

Mavrodin este prototipul creatorului care traversează o perioadă de hiatus artistic (G. Crăciun), iubirea desăvârşită a Ilenei este o antimuză care îl împiedică prin intensitatea şi voluptatea ei să-şi scrie cartea. Dragostea şi creaţia rivalizează acerb, căci ambele necesită dăruire totală, deci se exclud reciproc. În numele marii iubiri care-i uneşte, Ileana va renunţa la Mavrodin-bărbatul pentru a-l salva pe Mavrodin-artistul. Mesajul emergent motivului sacrificiului converge către mitul erotic, căci împlinirea iubirii rămâne să se realizeze în *Aeternum*, în cer, de unde şi titlul cărţii.

*Mitul creaţiei* este valorificat într-o dublă dimensiune: a rodului intelectual (cartea) şi al *procreării* (copilul). Hasnaş aspiră la o realizare telurică prin urmaşi, Mavrodin însă se zbate între două glasuri, cel al iubirii şi cel al artei, al frumosului. Creaţia şi procreaţia sunt mărul discordiei care vor nimici armonia cuplurilor. În cheia filosofică eliadeană a voalării sacrului în profan identificăm două concepţii în legătură cu rolul şi locul femeii în Univers. Atitudinea lui Hasnaş, care vede în femeie o modalitate de procreare, aminteşte de aserţiunea lui Eliade din lucrarea sa capitală *Sacrul şi profanul*.

„Femeia este, deci, solidară mitic cu Pământul; procreaţia se prezintă ca o variantă la scara umană a fertilităţii telurice” [ p. 65].

Sacrificarea Ileanei este dublă, dramatismul situaţiei este potenţat prin uciderea copilului ce-l aştepta de la Mavrodin. Ipostaza de femeie însărcinată ar putea fi interpretată drept o simbolică modalitate a camuflării sacrului în profan. Ea s-a născut din păcat, copilul ei este neprihănit. Acest act este solidar cu jertfirea de sine a Meşterului Manole, căci astfel creaţia devine mai puternică.

Atitudinea lui Mavrodin faţă de femeia iubită este exteriorizată prin sublimul sentiment al completitudinii şi întregirii personalităţii sale creatoare. Mesajul orfic al romanului insistă astfel asupra posibilităţii salvării prin creaţie. Revolta titanică împotriva trecerii, năzuinţa spre eternitate, dorinţa de a concura perenitatea cosmică sunt aspiraţiile critice ale fiecărui dintre protagonişti. În acest sens ambii eroi sunt descendenţi ai voinicului din basmul popular în căutarea *Tinereţii fără de bătrâneţe şi a vieţii fără de moarte*. Unul va trăi veşnic prin urmaşi, celălalt va accede spre absolut prin opera sa. Trama romanului apare astfel axată pe două coordonate definitorii – *creaţie* şi *procreaţie*.

Gândul necunoscutului ce-l precedase face din Mavrodin un Othello, obsedat mereu de trecutul iubitei. Strădania de a fi mai bun decât celălalt îl persecută pe erou, care, putem afirma, suferă de așa-zisul *complex al lui Prometeu* (Gaston Bachelard).

Jocul subtil al denominării protagoniştilor poate fi observat îndeosebi în cazul lui Andrei Mavrodin şi Ileana. Andrei este un nume de sfânt în tradiţia



românească. Mavrodin poate fi interpretat într-o dublă perspectivă: – rod, creație, și prin asocierea cuvântul maur (v→u), simbol al civilizației venite din Nordul Franței care va modela cultura Spaniei → Mavrodin deci este Omul total, un civilizator.

Clasicul triunghi: doi bărbați și o femeie mizează pe jocul celor două ipostaze ale aceleiași femei Ileana – Lena, care are menirea de a releva atât metamorfoza protagonistei în roman, cât și de a trimite la conotațiile ascunse ale numelui său. Hipocoristicul „Lena” relevă lipsa de experiență și naivitatea eroinei. Puritatea ingenuă și aspirațiile diferite de cele ale lui Hasnaș o determină să renunțe la el, dar această experiență o maturizează și ea devine Ileana. Botezându-și eroina Ileana, scriitorul face aluzie directă la numele sfânt Ana (soția meșterului) care de altfel se și conține *ad litteram* în **Ileana**, (*ille* – alta, deci o altă Ana). Decodificarea implicațiilor folclorice ale numelui sunt evidente, căci Ileana Cosânzeana era sora soarelui, simbolul frumuseții, înțelepciunii, al sensibilității și al puterilor miraculoase. Alături de Făt-Frumos ea constituie cuplul mitic perfect care va fi preluat și transsimbolizat religios. Ileana Cosânzeana era cea mai frumoasă femeie, involuntar gândul ne duce la geto-daci, pentru care cea mai frumoasă femeie era Moartea, iubita care-i îmbrățișa catharhic pe luptători în drumul lor spre Zamolxe (de aici și bucuria cu care geto-dacii întâlneau moartea). Ileana Cosânzeana este deci personajul mitic resuscitat din imaginea legendară a Morții, care-și schimbă menirea, devenind un simbol al vieții. Eroina romanului descinde din imaginea mitico-simbolică a Morții și a Ileanei Cosânzeana, căci pentru ea iubirea este un *modus vivendi*, iar alternativa vieții fără dragoste nu poate fi găsită, decât în moarte – gândul superior de accedere spre absolut:

- Crezi că Ileana mai trăiește? Întreabă din nou Mavrodin, ridicând privirile.
- Nu, răspunse foarte încet celălalt. Nu mai trăiește.
- Asta simt și eu. Același lucru simt și eu...

Lena / Ileana este astfel o Euridice modernă condamnată să trăiască în infernul vieții cotidiene. Filiațiile cu balada *Miorița*, sinteză a gândirii românești, sunt evidente, aflată între Eros și Thanatos, condiția umană este supusă integrării în legile criptice ale Marelui Tot, iar împlinirea iubirii se va realiza în afara spațiului și timpului, în *Aeternum*, în *illo tempore*, într-o feerică *nuntă în cer*.

#### Referințe bibliografice:

1. M. Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, 1963.
2. M. Eliade, *Nuntă în cer*, Chișinău, 1995.
3. M. Eliade, *Sacrul și profanul*, București, 1992.
4. D. Rusti, *Dicționar de simboluri din opera lui M. Eliade*, București, 1997.
5. V. Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, 1995.

6. E. Simion, *Mircea Eliade: un spirit al amplitudinii*, București, 1995.
7. G. Bachelard, *Psihanaliza focului*, București, 1989.
8. M. Olinescu, *Mitologie românească*, București, 2001.
9. M. Jordan, *Din miturile lumii*, București, 1993.

## **Maria Baculea Relații intertextuale în proza lui Urmuz (paratextualitate)**

Considerând creația urmuziană drept una de tranziție de la modernism la postmodernism, e firesc să o studiem din perspectiva conceptului de intertextualitate. Autorul *Paginilor bizare* se apropie de postmoderniști prin conștientizarea necesității de re –înnoire, de trans –formare a Tradiției: “Dincolo de viciile societății, el vizează structurile umanului ca atare. Societatea, Știința, Legea, Arta, Religia, nimic nu e cruțat de acest negator. Critica lui Urmuz nu e o punere în lumină a aspectelor negative, o demascare, o denunțare. Scriitorul păstrează măștile (...) El se plasează în obiect și produce explozia lui dinăuntru” [1, p. 6]. Mijloacele de exprimare ale acestui mesaj sunt variate, cel mai complex fiind intertextualitatea. Lui Urmuz nu-i aparține întâietatea în ceea ce privește utilizarea fenomenului dat, dar o face cu bună-știință: *Psaltirea* lui Dosoftei pare a fi una dintre primele scrieri intertextuale din literatura noastră, însă intertextualitatea acestei opere mai rămâne a fi una involuntară” [2, p. 13].

În continuare, vom interpreta scriitura urmuziană, respectând, cu mici modificări, formele de intertextualitate propuse de către G. Genette [3].

### I. Paratextualitatea

Trebuie să menționăm de la început că hipertextualitatea (imitația, parodia, pastișa) se întâlnește la toate nivelurile *Paginilor*, adică e prezentă și în alte forme ale intertextualității. Astfel, observăm că Urmuz parodiază procesele de denominare ale textelor clasice:

1) Titlul – numele / profesia personajului

a) *Emil Gayk* – acest tip de titlu este deja uzat de tradiția literară: *Eugenia Grandet*, *Louis Lambert* (Balzac) și este folosit chiar cu scopul de a trimite la un anumit fel de text, la un curent literar concret, un exemplu de parodie: *Don Quijote de la Mancha* (Servantes).

Din punct de vedere gramatical, titlul este format din două substantive proprii: prenumele și numele de familie ale (anti)eroului care se află în centrul (anti-) narațiunii. Prenumele ne sugerează relația intertextuală cu *Emil sau Educația* de J.J. Rousseau, stăruința (anti)eroului de “a-și ridica moralul” rezultă din această relație, devenind o axă existențială a personajului, o trăsătură (îngroșată până la generalizare și caricatură) a portretului moral și, prin extensiune, o parodie a obsesiei eticului în literatură. Enumerarea

“deprinderilor” lui Gayk ne duce cu gândul la teoria educației în / prin natură, fundamentală pentru opera celebrului filosof, chiar ordinea în care apar “calitățile” (anti)eroului corespunde etapelor inițierii “prototipului” său: întâi “moralul”, apoi “politicul”. La început Emil este singur, apoi se introduce personajul feminin – la Rousseau – Sofia, copilă educată conform aceluiași principii. Emil se va căsători cu ea în curând, la Urmuz – “nepoata” lui Gayk “adoptată (de el) pe când era încă elev în gimnaziu (...) în momentul când aceasta lucra la gherghef (...) I-a dat o educație aleasă (...) internând-o la institut”.

Întrebuințarea cuvintelor “gimnaziu” și “institut” pare să combată ideile lui Rousseau, în realitate ele sporesc absurditatea viziunii asupra instruirii cât în natură, atât și în instituții de învățământ, Urmuz înțelege prin educație experiența vieții întregi. E interesant a urmări corespondențele ce există între personaje: eroul lui Rousseau, de la 12 până la 15 ani, asimilează noțiuni din domeniul diferitelor științe prin metoda empirică și observație (cartea a III-a), de la 15 până la 20 de ani are loc formarea morală, religioasă și politică (cartea a IV-a). Dacă interpretăm cuvântul „gimnaziu” ca indiciu al vârstei (de la 10 ani până la 14-15 ani) și „institut” ca perioadă după 18 ani, atunci utilizarea termenilor din geografie (toponime, puncte de orientare etc.), din politologie (notă diplomatică, neutralitate, politică externă etc.), din religie și din etică (Vatican; moralul foarte ridicat; frac și mănuși albe (Gayk doarme în astfel de îmbrăcăminte) — aceste elemente ale costumului unui gentilom ne arată: codul cavalerului este parodiat și ridicularizat, mai ales că „ziua” Gayk poartă „perdeluțe cu brizbizuri” – omul civilizată rămâne în esența sa un sălbatic) este motivată. Nepoata este „internată la institut” (educația / la institut este o boală) pentru „a-și forma neapărat o cultură generală” – scopul final al programului lui Rousseau și al școlii, dar nu al institutului care presupune o specializare, deci e o critică a sistemului dat de învățământ. Atitudinea lui Gayk față de nepoata sa este paternă. Fraza „A adoptat însă pe când era încă elev în gimnaziu pe o nepoată a sa în momentul când aceasta lucra la gherghef” poate fi explicată ca absurditate rezultată din diferența de vârstă: el este elev și adoptă o persoană matură (ideea este susținută la nivelul lexical al frazei prin folosirea adverbilor și a locuțiunilor adverbiale de timp), pe de altă parte, (cuvântul) „gherghef” poate fi considerat o prolepsă a conflictului, deoarece este sinonimul cuvântului „război”, acesta din urmă fiind polisemantic, generează un joc de cuvinte bazat pe omonimie: război de țesut și război ca act social. Atunci „gherghef” este utilizat intenționat pentru a sugera echivocul și nu pentru a-l evita. Nepoata, înainte de a fi „ciugulită” de unchiul său (cauza declanșării războiului), „lucrează la gherghef”, adică pregătește sau este pregătită pentru război. Agresivitatea, conflictul este o altera natura a ființei umane: „Nu poate fi ostil multă vreme cuiva, dar (...) îți face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine pentru a te ciuguli”. Gayk este un personaj simbolic pentru condiția umană, unul din galeria urmuziană a (anti-)eroilor de acest tip, aflându-se între

„moralitate” și „agresivitate” o jucărie a Moirelor, a Demiurgului abisal, precum este Stamate între „Static” (legat de un țărș) și „Dinamic” (*călătoria* (motiv) finală prin canal „pe căruciorul cu manivelă” în *căutarea* „infiniului mic”), între „Datorie” și „Pasiune”, între „Auto-Cosmos” și „Cosmos”, între „Sacru” și „Profan”, observăm asemănarea cu tragedia clasică – protagonistul în fața alegerii, devorat de un conflict interior și cu înțelegerea claudeliană a personajului: *homo duplex*, devenind o imagine a condiției umane.

Numele de familie, printr-o asociație fonică, anticipează portretul fizic al (anti-)eroului: Gayk – galica, gaiță este o pasăre de mărimea unei ciori cu penajul colorat, care poate imita sunetele scoase de alte păsări [4, p. 6], antroponimizarea e motivată de aspectul exterior al personajului: „nasul său ascuțit”, „este gata să sară pe tine pentru a te ciuguli” și imitația anume a sunetelor altora ne însuflă gândul că Urmuz era conștient că parodiază, pastișează și imită.

Portretul e paradoxal: un „om-pasăre” [1, p. 6] cu “moralul ridicat”. Scriitorul mizează și pe forma numelui personajului și anume combinarea prenume-nume de familie, e vorba, ca și în cazul lui Edgar Bostandache, de o parodie chiar a tendinței literaturii clasice de a stabili o legătură între numele personajului și caracterul, exteriorul, statutul social al acestuia (a folosi numele ca un procedeu indirect de caracterizare a personajului), provenită din teoriile medicinei secolului XVIII (F.A. Mesmer, F.J. Gall) asupra fiziognomoniei, introduse în literatură de către Balzac (un exemplu elocvent este numele / titlul romanului *Gobseck*). Procedeu dat este luat în derâdere de către Urmuz prin întrebuițarea numelor care ar traduce literal portretul (anti-)eroilor. Numele Dragomir este un substantiv compus (antroponimizare): drag + vocala de legătură + mir și iată descrierea de portret: „(...) purtând două smocuri fine de păr (...) lăsând să se scurgă din ele la vârfuri câte două picături limpezi de *untdelemn franțuzesc* (mir). Dragomir are o *inimă foarte bună* (drag)”. Sau Turnavitu: *turner* (a (se) întoarce) + vite (repede) și exteriorul acestuia (de fapt funcția lui, apropiindu-l de obiect): „Turnavitu nu a fost multă vreme decât un simplu *ventilator...*”, un fin joc de cuvinte care nu este gratuit și ascunde o critică acidă la adresa romanului doric. E greșită deci afirmația că în spatele numelor nu se află nimic sau că există o ruptură între nume și caracter, deoarece în creația urmuziană „caracterele” sunt reduse (dar sunt) la o singură calitate (defect sau funcție), care de cele mai multe ori este parafrazată prin numele personajului; nu este ruptură, ci parodia legăturii.

Tot la Caragiale ne gândim când ne punem întrebarea de ce Urmuz nu și-a numit personajul Galic sau Gaiță, din ce cauză a utilizat o astfel de grafie: Gayk? Ca și I.L. Caragiale, Urmuz persiflează „mania” românilor de a introduce în numele proprii litere din alfabetele altor limbi, dar explicația poate fi și alta: Urmuz critică principiul etimologic în ortografia numelor proprii de origine străină, în vigoare și astăzi, care îngreuiază și scrierea, și citirea textelor cu elemente onomastice străine, ideea este transparentă și în *Fuchsiada*, unde

numele zeilor grecești sunt scrise cu litere din alfabetul limbii date: (începând cu eroul scriiturii și spațiul-cheie) Fuchs, Olymp, Aphrodita, Apollon, Pallas-Athena... Ca și termenii muzicali: lyră, „Polycucte”, „sforzando”, „Schule der Gelaufigkeit” etc. Majoritatea cuvintelor date nu sunt ortografiate, ci „a la maniere de” a limbii de origine, deci intenția este clară.

b) *Fuchsiada* este o contopire a două procedee de denominare a textelor, pe de o parte numele personajului central, pe de altă parte specia (epopeea). Titlul anunță aventurile unui erou, în plus sugerează legătura textului cu epopeea clasică și cu mitologia greco-latină: *Eneida*, Vergiliu; Voltaire *Henriada*; I. Heliade Rădulescu *Mihaida*, C. Negruzzi *Ștefaniada* și în opera cu caracter de parodie *Țiganiada*, de Ion Budai-Deleanu. Acest fapt se observă și grație subtitlului: *poem eroico-erotic și muzical în proză*. Urmuz parodiază eroii epopeii: Fuchs „când a luat naștere a preferat să iasă din urechile bunicii sale...”, Atena a ieșit din țeasta tatălui său, dar faptul că „a preferat” ne sugerează motivul copilului care nu vrea să se nască, frecvent în basmul românesc (*Tinerețe fără bătrânețe...*), dar și teoriile privind darul copilului de a-și alege părinții înainte de a se naște. „Fuchs nu a fost făcut chiar de mama sa...” — un început care șochează. Fraza trimite la mitologia greacă (Zeus „naște” pe Atena ș.a.) și la textul biblic, anume la Hristos: „Născut, dar nu făcut”.

Parodia se răspândește și asupra literaturii moderniste, care abstractizează personajul: „... când a luat ființă, nu a fost nici văzut...” sau îl preschimbă în obiect: „Aici luă forma de acord perfect” (invizibil și el) „acord perfect” – simbolismul și poezia „pură” și literatura romantică – a personajului excepțional în circumstanțe neobișnuite: „... stătu mai întâi trei ani ascuns în fundul unui pian, fără să îl știe nimeni, ieși la suprafață și în câteva minute termină de studiat armonia și contrapunctul și absolvi cursul de piano...” – mitul „enfant prodige”; patosul descrierilor: „Farmecul misterios al nopții, cu armoniile sale, cu acele șoapte, pare-că venite din altă lume, cari dau visarea și melancolia...” în care descoperim cuvintele-cheie ale acestui curent: farmec, mister, noapte, altă lume (străină artistului), visare, melancolie și mitul geniului neînțeleș (de Zeiță) și altele. Textul este o împletire de motive, teme și mituri care trimit la Textul lumii [5, p. 6].

c) Titlul *Cronicari* accentuează statutul social al personajului (colectiv, de data aceasta) și este un titlu-profesie (cu sau fără determinative): Plaut *Soldatul famfaron*, P. Beaumarchais *Bărbierul din Sevilla*, C. Goldoni *Hangița*, *Slugă la doi stăpâni*, N. Gogol *Revizorul* etc.

Titlul aduce în scenă un personaj colectiv, identitatea căruia e greu de definit, grație atât formei nearticulate a titlului, cât și grație contextului. “Cică niște cronicari / Duceau lipsă de șalvari” titlul apare în fabulă o singură dată – în prima frază (zicem “frază”, fiindcă rima e forțată și absurdă (ca sens), în plus fabula e o specie a genului epic (în versuri) și epicul în textul dat predomină). Articolul nehotărât “niște” sporește ambiguitatea și celelalte personaje pot fi ușor echivalate cu acești cronicari. Construcția frazelor corespunde unei tehnici

de introducere a personajelor în narațiune: personajele sunt prezentate unul după (și parcă din) altul, între apariția lor aflându-se un obiect:

Cronicarii (nu au “șalvari” și cer “pașaport”) (agentul acțiunii)	Rapaport (suferă acțiunea)
--	-------------------------------

Rapaport (joacă un carambolaj, nu știa că) (îndeplinește acțiunea)	Aristotel (suferă acțiunea)
---	--------------------------------

Aristotel (nu văzuse ostropel). “Galileu! O, Galileu!” (joc de cuvinte: Galileo Galileu, terminația prenumelui devine interjecție) strigă el atunci mereu (nu se înțelege cine strigă: Rapaport sau Aristotel) – formă de adresare;

(agent al acțiunii) nu mai trage de urechi / ale tale ghete vechi”

- formă de sfat.

Galileu (scoate-o sinteză / și exclamă) Sarafoff, / Servește-te de cartof!” – formă de adresare;

(agent al acțiunii) (agent al acțiunii)

- formă de îndemn.

E semnificativ jocul formelor verbale: afirmativă – negativă și al modurilor și timpurilor verbale: Indicativ: prezent, imperfect, perfectul simplu, perfectul compus; Conjunctiv prezent; Imperativ; Gerunziu. Acțiunea astfel ba este terminată, ba continuă în planul trecutului, ba revine în planul prezentului. Diateza activă și reflexivă sunt prezente în text, diateza pasivă rămâne la nivel de conținut (se subînțelege). Timpul viitor al indicativului lipsește și se citește o intenție în această absență.

Din punct de vedere gramatical, titlul este un substantiv comun (spre deosebire de alte titluri din această categorie) și e la numărul plural, grație lipsei articolului nu știm cantitatea, numărul și dacă celelalte personaje intră în categoria cronicarilor. Din punct de vedere al sensului, observăm importanța nuanței temporale a titlului. Toate personajele au legătură cu istoria (intertextualitate externă), (cronografie a trecutului). Aristotel și Galileu sunt oameni de știință care au elaborat (au reformulat de fapt) teorii asupra universului și a rolului pământului în acesta, de aceea apar în text unul după altul, se păstrează ordinea cronologică: întâi Aristotel, apoi Galileu. Teoria lui Aristotel este cea a lui Ptolemeu (“cele 7 emisfere ale lui Ptolemeu” – apare în *Pâlnia și Stamate*, nivelul intertextualității interne) a Pământului ca Centru al Universului (prin asociație, parodia concepției Umaniștilor asupra Omului), iar teoria lui Galileu este inversă: pământul se rotește în jurul soarelui (prin asociație, parodia viziunii moderniștilor, care “coboară” Omul de pe pedestalul creat de umaniști). Rapaport și Sarafoff sunt oameni de stat, Urmuz indică astfel centrul universului modern – Politica. Personalitățile menționate sunt o parte a istoriei, deci, cronicari. Politica este o a treia “teorie” asupra “Kosmosului”. “Morala” fabulei poate fi interpretată în acest mod: *Pelicanul sau babița* – o teorie sau o altă teorie, totul e relativ, deoarece cu Timpul (legătură cu titlul) va apărea o a treia (Politica) o a patra...; contradicție, modificare înseamnă dezvoltare, viitor.

Adrian Lăcătuș pleacă de la al 2-lea sens al cuvântului “cronicar” – ziarist și observă existența unei relații intertextuale (intertextualitate propriu-zisă) între textul fabulei și schița *Boris Sarafoff* de I.L. Caragiale și legătura “Moralei” cu “titlul unei povestiri didactice dintr-un vechi manual de școală” [6].

II. Titlul – nume de personaje-cupluri: *Pâlnia și Stamate, Ismail și Turnavitu, Cotadi și Dragomir, Algazy & Grummer*.

G. Călinescu afirmă: Titlul *Pâlnia și Stamati* amintește convenția titlurilor clasice *Paul și Virginia, La femme et le pantin* [7]. În studiul introductiv *Urmuz sau poetica antiliteraturii* se spune că “textul este construit după principiul perechilor contrastante (...)” [8].

Noi vom pleda pentru o poziție de mijloc, deoarece conjuncția “și”, care unește substantivele proprii din titluri, are o dublă funcție: indică raportul de omogenitate și cel de opoziție. Delimitarea e netă, fiindcă în toate aceste texte, la început (situația inițială), personajele sunt în relații de prietenie afectuoasă, iar apoi, în urma conflictului (a cvasi-conflictului), putem vorbi de contrast.

În primul caz, sunt parodiate titlurile clasice: *Tristan și Isolda, Daphnis și Chloe, Romeo și Julieta* etc. În al doilea caz, se parodiază titlurile operelor romanticilor: *Înger și demon, Împărat și proletar* (M. Eminescu), etc., ale realiștilor: *Roșu și negru* (Stendhal), *Război și lume* (L. Tolstoi). Acest tip de titlu apare și în textele bazate pe hipertextualitate, de exemplu *Gargantua și Pantagruel* (F. Rabelais), *Bauvard și Pecuchet* (G. Flaubert).

„Romanul în patru părți”, prin titlul său, răstoarnă tradiția denominării (și nu numai):

1) Pâlnia – genul feminin; Stamate – genul masculin.

Numele personajului feminin este evidențiat prin plasarea lui înaintea celui masculin. Cu toată puterea evocatoare a Vidrei, „convenția” este păstrată, B.P. Hasdeu își întitulează drama *Răzvan și Vidra*, nu Vidra și Răzvan, „ordinea” este firească în condițiile organizării patriarhale a lumii. Inversarea devine „simbolică”.

2) pâlnia – obiect; Stamate – om.

Pre-poziția obiectului față de om ne sugerează natura textului și a universului urmuzian. În acest context, abstractizarea și obiectizarea celorlalte personaje este anunțată chiar de prima scriitură, adică de titlul ei. Fiecare (anti-)erou „devine de atunci un simbol”, ca pâlnia pentru Stamate, o expresie a condiției umane (o fațetă a acesteia) și a imposibilității de negare, de evadare din acest „Auto-Kosmos infinit și inutil”.

E interesant că anume personajul feminin este ales pentru a aduna în sine aceste sensuri, posibil acest fapt e rezultatul experienței vitale a autorului, posibil că Urmuz împărtășește opinia lui Ibrăileanu: „Femeile s-au civilizat întâi” [19], adică ele sunt mai sensibile față de schimbări, sau – femeia poartă în sine viitorul.

Din propoziția: „de care se află legată întreaga familie Stamate...” înțelegem că Stamate este nume de familie. În literatura română sunt mai mulți

scriitori cu nume asemănător: Costache Stamati, Constantin Stamati-Ciurea și Al.T. Stamatiad.

Credem că e vorba de Al.T. Stamatiad, deoarece „Pentru Stamate, pâlnia deveni (...) un simbol”, utilizarea în același enunț a numelui și a cuvântului „simbol”, având un evident conținut ironic, sugerează legătura cu poetul simbolist. În plus, primul său volum este intitulat *Din trâmbițe de aur* (1910) și sintagma „o inocentă și decentă pâlnie ruginită” vine ca o replică la acest titlu: asemănarea de formă între pâlnie și trâmbiță e evidentă, iar „de aur” și „ruginită” izbește prin criticismul său. Stamatiad creează mitul Artei și al condiției poetului, Urmuz de-mitizează Arta, construind din rămășițe mitul nașterii prin moarte, al creării prin distrugere (atât la nivelul textului, cât și la nivelul subtextului) a culturii.

Alte titluri din această categorie sunt bazate pe două nume proprii masculine, coborând până la prietenia eroilor antici (de exemplu Ahile și Patrocle), în mod firesc rezultă împletirea motivelor mitice în texte: lupta titanică între Algazy și Grummer, spațiul și timpul fiind și ele mitice (pe un munte înalt, toată noaptea); motivul devorării (Cronos își înghite copiii, Zeus procedează la fel) sau atodevorării, dacă privim personajele ca două fețe ale aceleiași ființe (Janus zeul începutului și sfârșitului), atunci ne amintim de Uroborus – șarpele ce își mușcă coada, simbol al autocunoașterii. În *Cotadi și Grummer* - „imaginea romantică a îndrăgostiților îmbrățișați și uniți pentru eternitate în mormânt” [6], rădăcinile acestui motiv sunt mai adânci: de la *Tristan și Isolda* la faraonii egipteni înhumați împreună cu toate ființele și obiectele ce-i înconjurau în timpul vieții sau ritualul înmormântării văduvei de vie cu trupul soțului în credințele orientale (la arabi și în India) și motivul răzbunării, actual pe parcursul a toată literatura, și al sinuciderii, alături de cauza sinuciderii: „Fiind din cale afară de sensibil și neputând suporta o atare umilință, disperat (...)” ne trimite la tradiția romantică.

Dacă în titlurile *Ismail și Turnavitu*, *Cotadi și Dragomir* unul din nume ne este cunoscut (Ismail, Dragomir), atunci în *Algazy & Grummer* ambele nume sunt străine, utilizarea conjuncției engleze poate fi explicată astfel, de nu ar fi nota scriitorului: „E fosta firmă a unui cunoscut magazin de geamantane, portmoneuri etc. din capitală (...) numele de *Algazy* sau *Grummer*, după imaginile ce trezesc prin muzicalitatea lor specifică – rezultat al impresiunii sonore ce produc în ureche – nu par a corespunde aspectului, dinamicii și conținutului acestor 2 simpatici și distinși cetățeni așa cum îi știm noi din realitate...”. În denumirile companiilor, firmelor conjuncția engleză & este motivată, dar și grație „sonorității” se explică acest fapt.

„Astfel vocalele deschise din numele lui *Algazy* corespund unei fețe deschise, sub un cap chel, zâmbetul unei guri care se deschide chiar mai mult, fiind știrbă. Vocalele închise din *Grummer* produc înlocuirea gurii acestuia cu un cioc („de lemn aromatic”). Deschis fiind, *Algazy* este cinstit, el nu ia mită. Fiind închis, *Grummer* este “perfid, cu privirea piezișă”. Pentru că numele său



sună exotic și oriental, Algazy „nu vorbește nici o limbă europeană” și are mai multe soții (ajungem să cunoaștem pe una singură, care are formă de mătură). Cu numele său cu sunet sonor și închis *Grummer* este agresiv și periculos” [6, p. 6].

Se observă o intenție de organizare, de echilibru (sau o parodie a acestora ca atribut al literaturii clasice) în ordinea alfabetică în care apar cuvintele în titluri: *Pâlnia și Stamate*: P apoi S; *Ismail și Turnavitu*: I apoi T; *Emil Gayk*: E apoi G; *Plecarea în străinătate*: P apoi S; *Cotadi și Dragomir*: C apoi D; *Algazy & Grummer*: A apoi G; *După furtună*: D apoi F; *Puțină metafizică și astronomie* (în ordine inversă): A apoi M, apoi P (dacă nu ținem cont de conjuncții și prepoziții).

Majoritatea numelor personajelor sunt de origine străină, având și ortografie specifică: litere y (*Gayk, Algazy*), k (*Gayk*), dublarea consoanelor (*Grummer*) și nu depășesc limita de trei silabe.

### III. Titlu-indiciu de timp *După furtună*

Parodiază textele clasice: *Amintiri din copilărie*, *O noapte furtunoasă* (I.L. Caragiale) *Noapte de decembrie* (*Noaptea* lui Al. Macedonski), *Miezul iernii* (și alte pasteluri de V. Alecsandri) etc.

Descrierea de la începutul textului motivează alegerea titlului și pare a plasa în timp (fără a-l numi) și spațiu narațiunea. Prima frază anunță maniera romantică de descriere, portretul și acțiunile personajului sunt pictate în aceeași cheie, dar și simbolistă: ploaia și rătăcirea în căutarea adăpostului, mai ales pleonasmul “în întunericul nopții” și “un locaș de adăpost”, bazate pe efectul sonor al vocalelor și consoanelor din aceste cuvinte seamănă cu simbolismul; motivul căutării, alături de motivul casei (adăpost), pot fi raportate la orice curent literar. Textul este o *ars combinatoria* ludică și savantă de motive, dar patetica lui, ca și titlul, acced la tradiția romantică. Narațiunea abundă în indicii temporale, susținând titlul.

Fraza “Fericirea nu-i fu însă de lungă durată...” pe de o parte este în legătură cu *Pâlnia și Stamate* (Intertextualitate internă): “Fericirile mari sunt totdeauna de scurtă durată...” (reluată aproape literal, un poncif al textelor clasice), pe de altă parte seamănă cu prima frază din *Ana Karenina* de L. Tolstoi, la Urmuz, în ambele texte, este marca conflictului.

Iar sfârșitul textului vine cu imaginea eroului civilizator ridicularizat.

IV. *Plecarea în străinătate* este o parodie a titlului-eveniment: *Nunta lui Figaro* (Beaumarchais), *Moartea lui Fulger* (G. Coșbuc) etc. și a jurnalului de călătorie *Rome, Naple, Florence* (Stendhal), *Călătorie în Africa*, *Jurnalul de călătorie în Italia*, *Balta Albă* (V. Alecsandri) ș.a.

Motivul drumului inițiat alături de vârsta (anti)eroului generează absurdul, parodiază strategia debutului a romanului doric (*Ion* de L. Rebreanu). Motivul călătoriei este redus la niște “preparative”, personajul nu mai pleacă “în străinătate”, răsturnând titlul. “Aici o decapitare repetată a acțiunii, a acțiunii

aventuroase (căci avem) o parodie a prozei de aventuri – exotice, eroice, mistice, polițiste, este modalitatea predilectă a parodiei” [6, p. 6].

*După aceea se sui din nou în corabie*, motivul apare și în *Pâlnia și Stamate* (Intertextualitate internă), în primul text urmuzian este vizibilă legătura cu mitul lui Odiseu, mișcarea eroului fiind spre “femeie”, în căutarea ei, în *Plecarea în străinătate* mișcarea e inversă. Personajul trebuie să plece “în străinătate”, “în corabie”, dar “se sui în prima căruță cu arcuri ce întâlni în cale”, ajungând “în orașul cel mai mare din apropiere”. Îmbinarea de cuvinte “căruța cu arcuri”, pe lângă efectul de cacofonie, e o de-mitizare a motivului sus-numit, fiindcă “arcurile” pot fi raportate la Arca (lui Noe), deci la “corabie” în fond (Textul lumii [5, p. 6]).

Vârsta (anti-)eroului este o parodie a simbolismului acestei cifre “Intrase în al șaptezecilea an al existenței sale”: durata biblică tradițională a vieții și parodia mitului pitagoreic și a încercării simboलिष्टilor de a pune la baza “Kosmosului” principiul matematic (Valery, Rimbaud).

“Sentimentul puternic de tată” și “poporul iubit” ne duc cu gândul la Stamate și “datoria” față de familie și la *Gayk* și politica intrată în relațiile familiale (Intertextualitate internă), dar și la personajele literaturii clasice admirate de popor, parodia acestora și de-mitizarea lor: Ștefan cel Mare ca simbol patriarhal ș.a. (Hipertextualitate). Eroul romanului doric: “Dezgustat de viață și încărcat de glorie și de ani” este de obicei antrenat într-o mulțime de întâmplări, absurdul care rezultă din aceasta este subliniat de către Urmuz: “Nu mai avea nici un moment de pierdut”.

“Concluziunea și morala” accentuează paradoxul unui asemenea personaj: “... eroul este un febril, un insomniac, unul care nu poate “gusta un somn în tihnă” [6, p. 6] la șaptezeci de ani!

V. Titlul *Puțină metafizică și astronomie* din punct de vedere structural amintește titlurile *Pâlnia și Stamate, Ismail și Turnavitu* etc., fiindcă sunt două substantive (comune și de genul feminin!) unite prin conjuncția “și”, precedate de adjectivul “puțină,” care pare a fi determinativul primului cuvânt.

Metafizica și Astronomia sunt științe apărute încă în Antichitate, sunt două “fiice” ale Filosofiei, care încearcă să explice Universul.

Metafizica, prin însăși definiția sa, nu poate fi multă sau “puțină”, căci e “o cunoaștere absolută care depășește cadrul existenței” [4, p. 11] și Astronomia depășește cadrul teluric, deci adjectivul “puțină” nu are sensul cantității, ci are rolul de a preveni cititorul că textul va “ciupi” din aceste domenii. Narațiunea este o parodie a eseului, prin intenția sa; a mitului cosmogonic, inclusiv biblic (*ars combinatoria*), prin conținutul său și a romanului modern prin forma sa (“Urmează o variantă a finalului schiței”, rezultă că pot fi și alte “finaluri”, dar și alte “variante”, de fapt “invariante”, deoarece acest “final” este un joc abil de cuvinte bazat pe repetarea literală a frazelor textului). Se păstrează “convenția” speciei, însă subtextul (și intertextul) o depășește (ca și în alte opere urmuziene).

Polemica “comesenilor” amintește de “veșnica” problemă a filosofiei: ce a apărut mai întâi, oul sau găina?

“Corpii cerești” (nu “corpurile”) sunt, ca la orice început, copii, au “mamă” și “tată” (inversarea mitului biblic: Creatorul este prezentat “după asemănarea omului”, adică, având un început masculin și feminin – tradiția chineză; mitul Androgenului), ajungându-se la absurd. Tehnica deconstructivismului [10, p. 6], utilizată în toate textele urmuziene, aici are ca rezultat crearea unui alt mit: acel al “(Auto-)Kosmosului infinit și inutil” (*Pâlnia și Stamate*, Intertextualitate internă): “Și oare merită osteneală să ții să descoperi numai o singură cauză și cea dintâi, când ea însăși (...) are setea mulțimilor și a distanțelor mari, fără rost și necesitate” (idee observabilă și în textul *Cronicari*), plecând până la condiția umană absurdă în esență.

#### Referințe bibliografice:

1. N. Balotă, *Urmuz*, Cluj, 1970.
2. Gr. Canțâr, *Poezia contemporană basarabeană și fenomenul intertextualității*, Autoreferat al tezei de doctor în filologie, Chișinău, 2002.
3. Gerard Genette, *Palimpsestes*, Paris, 1983.
4. *DEX*, București, 1998.
5. C. Hăulică, *Textul ca intertextualitate*, București, 1981.
6. A. Lăcătuș, *Urmuz*, Brașov, 2002.
7. G. Călinescu, *Principii de estetică*, București, 1939.
8. G. Glodeanu, prefață la *Urmuz – pagini bizare*, Piatra Neamț, 1995.
9. G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, Chișinău, 2000.
10. R. Barthes, *Sade, Faurier, Loyola*, Paris, 1971 (intertextualitate filologie).

#### Viorica Munteanu      Noua structură a romanului camilpetrescian

În deceniul premergător izbucnirii celui de-al doilea război mondial, se semnalează în proza noastră de observație psihologică tendința unei căutări a autenticității, cu un scris anticalofil, care merge direct la exprimarea exclusivă a unor experiențe personale, concepute ca un act de aventură a cunoașterii. Asistăm astfel la un proces de subiectivizare manifestă, programatică, voită a romanului, conjugând în esență proustianismul cu gidismul. Cerebral și senzitiv în aceeași măsură, cu nervul unei febrilități care îl face să aibă o mobilitate intuitivă cu consecințe dintre cele mai interesante, revelatorii din punct de vedere ontologic, Camil Petrescu se manifestă ca primul exponent la noi al

noului egotism din literatura epocii, cu rațiunea nudității confesive în încercarea de a descifra semnificații de substanță în fenomenologia unor trăiri avute pe cont propriu. Cu el se deschide seria romancierilor dublați de excese, în care se reflectă pregnant spiritul eminentemente neliniștit al intelectualului de tip modern, problematizând lucrurile cu o acută conștiință meditativă. Atât *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, cât și *Patul lui Procust* pot să fie privite ca niște acte de creație cu caracter demonstrativ, prin care autorul își denunță ambiția de a schimba perspectiva psihologică existentă până la el în proza noastră romanescă.

Tendința lui de a da romanelor sale, mai mult – întregii direcții de modernizare a romanului din perioada interbelică, turnura artei proustiene a fost, cum se știe, obiectul unor controverse teoretice încinse. Dintre toți criticii noștri ai proustianismului românesc (G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, P. Zarifopol, Al. Philippide ș.a.), G. Călinescu a fost oponentul cel mai radical și aprig al lui “Camil Petrescu, teoretician al romanului.” Începând cu articolul astfel intitulat [1], G. Călinescu va relua în repetate rânduri polemica cu “scriitorul cu o solidă cultură filosofică” pentru a contesta și suportul filosofic al teoriei sale despre “noua structură”, proustiană, a romanului modern – filosofia intuitivă a lui H. Bergson și fenomenologia lui Husserl, și valoarea de metodă originală general valabilă manierei proustiene (“album de senzații, de impresii, de opinii, de maxime”, “memoria involuntară – un soi de dicteu suprarealist”), și pericolul propagării influenței lui Proust asupra literaturii (“Proust face victimele cele mai numeroase”), și existența vreunei legături substanțiale dintre proustianismul teoretic al scriitorului și romanele sale originale, în care Camil Petrescu e “departe de a fi proustian”, ci “e reprezentativ pentru societatea românească”, spre folosul creației sale și a întregii literaturi române, pentru care “tipul firesc de roman este deocamdată acela obiectiv”, clasic, balzacian, tolstoian, dostoievskian [2]. Aceste controverse în jurul conceptului camilpetrescian de “nouă structură” și al proustianismului, scriitorilor noștri “proustieni”, în care s-

au comis din ambele părți excese polemice, dar s-au emis și multe idei de real interes teoretic și astăzi, au avut largi ecouri în opinia literară a epocii cu prelungiri până în contemporaneitate. Tendința proustiană în romanele lui Camil Petrescu, după unii exegeți contemporani, este vizibilă. Această tentație este vizibilă în reducția subiectivistă a personajelor, eroul principal al romanului, după opinia unor exegeți, confundându-se adesea cu autorul. Nu de puține ori Ștefan Gheorghidiu se pare că se află în această situație, deși autorul a contestat în repetate rânduri conținutul autobiografic al acestui personaj. Celelalte personaje sunt prezentate prin prisma personajului central. Până la un punct, “maniera” proustiană este de necontestat. Paradoxul se ivește de-abia atunci când observăm că lumea imprevizibilului sufletesc al personajului a fost înlocuită cu lumea proprie a autorului. De aceea unii critici au ajuns la concluzia că reducția subiectivistă a personajelor lui Camil Petrescu rămâne doar un simplu gest tehnic, care este pus să servească observației obiective. Critica absolutizând uneori punctul de vedere “proustian” la Camil Petrescu, nu observă că scriitorul găsea în aceasta numai posibilitatea tehnică de expozițiune. Alteori, discutând poziția proustiană și abaterea de la ea a romancierului român, critica nu remarcă salvarea prin originalitate a operei. Unii critici credeau că influența lui Proust este atât de mare, încât originalitatea constă în deficiențe, în aplicarea greșită sau neizbutită a metodei proustiene. Conștient că freamătul vieții sociale nu poate fi mutat după fluidul sufletesc al eroului, Camil Petrescu a făcut din romanul său o creație obiectivă, pentru că viața socială își impunea primatul. Din acest punct de vedere, nu mai putea fi vorba decât de o intenție artistică bine stabilită, de a folosi proustianismul ca mijloc formal. Ceea ce se certifică, o dată în plus, prin faptul că autorul numai aparent absolutizează propria-i experiență. Reducerea la limitele experienței proprii și ignorarea posibilităților infinite ale trăirilor celorlalți eroi este numai formal o unilateralizare în spirit subiectivist de manieră proustiană. În *Ultima noapte...*, deși asistăm la experiența lui Ștefan Gheorghidiu, această experiență rămâne

autentică, întrucât în ea se surprinde nu numai trăirile unui singur om, ci o întreagă lume, așa cum într-o scoică azvârlită de valuri pe nisip poți să auzi vuietul mării întregi. Realitatea este însă extrem de diversă și nu poate fi reflectată de un singur om în toate aspectele ei, după cum nu toți oamenii o reflectă identic. Aflarea tuturor valențelor cunoașterii, în experiențele unui singur individ, nu putea fi altceva decât proclamarea suveranității eului.

Meditând asupra durerii provocate de revelația fondului sufletesc enigmatic al soției, Ștefan Gheorghidiu pune experiența personală mai presus de cea socială: “Dar pentru mine, însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfășurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei, decât șirurile de dinastii egiptene, decât ciocnirile de aștri în necuprins, căci singura existență reală e aceea a conștiinței”.

Personajele lui Camil Petrescu suscită o dublă interpretare. Teoretic, ele sunt personalități pentru că sunt intelectuali de soi în sens noocratic, iar practic, pentru că, prin puterea voinței lor, pot să se opună până la autodistrugere ordinii sociale, ordine cu care nu vor să facă nici un compromis.

Solicitați mereu de apropierea, dar și de deosebirea dintre romanul lui Camil Petrescu și cel proustian, trebuie să amintim conceptul bergsonian al libertății. Acesta înlesnise scriitorului francez o neîngrădită libertate “spațială” și “temporală”, exprimată, firesc, prin volumele din *À la resherse du temps perdu*. Prozatorul român pledează și el împotriva economiei de spațiu. Totuși, romanul său nu devine “stufos”. Libertatea este înțeleasă de el mai ales în planul sugestiei, pentru că, în practică, propriu-zis, narațiunea analitică nu poate fi extinsă la infinit.

În romanul de tip clasic, confesiunea era evitată. Remarca lui Perpessicius, care vede în arta lui Camil Petrescu o violentare a canonului tradițional, este într-un totuși îndreptățită. “Inițierea dedalică” a autorului, tentat să treacă dintr-un labirint în altul, creând un al doilea roman din gloase, în subsol, sugera sentimentul “libertății” artistice. Scriitorul avea posibilitatea să trăiască

pe această cale, deodată în mai multe medii și vieți. Se cerea mai întâi o supunere a spațiului. Pentru distanțele care se întindeau sub privirea creatorului, adică în spațiul lumii obiective sau subiective, era necesar un instrument capabil să aducă, în lumina prezentului, depărtările.

Romanul lui Camil Petrescu, citadin în esența lui, înclină foarte mult spre o optică intelectualistă. Din *Ultima noapte...* reținem scena în care Ștefan Gheorghidiu, abia ajuns la regiment, dorește să plece din nou la Rucăr: “Sunt treaz când primii zori ai dimineții se ivesc. Acum e în jurul meu o ceață viorie, aproape violentă ca în cel mai modernist tablou”. Formele de relief se traduc în imagini arhitecturale: “Pe urmă în stânga, aproape de cătun, Piatra Craiului, care mi-a părut totdeauna dominatoare cum e și singură – o imensă catedrală de piatră violetă, începe să-și lumineze cu aur creasta cu șapte turnuri în linie”. La Camil Petrescu o astfel de comparație închide cel mai adesea în sine ironia. În *Patul lui Procust*, Emilia e comparată de Ladima cu Lavinia, fiica lui Tițian, ceea ce, pentru cititorul avizat, nu poate trezi decât zâmbetul.

O altă problemă cu rol cardinal în arta romanului camilpetrescian vizează tehnica arhitectonică, care antrenează, în subsidiar, caracterele și stilul. Alcătuirea întregului, așa cum reiese din cele două părți, într-un fel diametral opuse, ale *Ultimei nopți...*, ne oferă sugestia unei construcții în care concură două stiluri diferite, fără să atenteze totuși la armonia necesară ansamblului. Unii critici au văzut în partea a doua a narațiunii ceva diferit și ca stil, și ca material, fără să sesizeze că schimbarea sufletească a eroului trebuia să se reflecte și în compoziție. Discrepanța oarecum exterioară dintre cele două părți care, luate separat, pot forma corpuri independente, dispare, însă, o dată cu sesizarea sensului lor unic. Pe lângă arhitectura “plinurilor” și “golurilor”, sugerate fie de scrisori, fie de apartouri, discuții, reflexii, subsolul paginii dă senzația unui curent submarin, liniștit doar în aparență, căci apele vuiesc tulburător în adâncuri.

Compoziția timpului în “*Ultima noapte...*” reține atenția prin folosirea procedeeului clasic al compoziției odiseice. Astfel, Ștefan Gheorghidiu, după scena discuției violente la popota ofițerilor, se reîntoarce cu povestirea sa în trecut și continuă de acolo pe direcția unilaterală a dezvoltării evenimentelor în timp. Partea a doua cultivând, din contra, o compoziție iliadică, lasă prea puțin loc impresiei memorialistice, sprijinite mai ales pe fenomenul “reculului,” înregistrat, în genere, de romanele de război.

Compoziția caracterului, în cazul lui Ștefan Gheorghidiu, este deosebit de interesantă prin faptul că el este un “ego” și “alter ego”, în același timp. Cititorul asistă în prima parte a romanului la chinurile provocate de gelozie și are ocazia totodată să cunoască ecoul intelectual, rațional al acestora într-un fel de logică psihologizată, care se apropie de analiza din *Eternul soț* al lui Dostoievski.

“Noua structură” pentru care pledează Camil Petrescu se sprijină pe informații din surse directe. Omul cu nemăsurate și cu foarte bizare ambiții de specialist în cele mai variate zone, în economie și în strategie, a fost opusul eruditului cultural pe care l-a tratat totdeauna sarcastic. Configurația culturală se concentrează asupra filosofiei și psihologiei, deși nu omite să facă raportări și la schimbările ivite în matematică și în științele naturii. E demn de remarcat că, vorbind de orientarea spre morfologie organică, spre instinct, spre inconștient, spre unicitatea fenomenului vital, Camil Petrescu accentuează depășirea vechiului raționalism, fără a pleda pentru o “scufundare în irațional”, e vorba de adâncirea determinismului ci nu de justificarea indeterminismului.

Derivat din teatru, Camil Petrescu a salvat cu primul său roman formula autohtonă a “romanului de război, fals înaintea sa, prin autenticitatea relatării și în partea a doua, independentă de cea dintâi, a permis cele mai îndreptățite așteptări „prin acuitatea de analiză a geloziei, prin nervul și preciziunea, moderne”[3, p. 266].



În retrospectivă, „este de neînțeles de ce, aproape în unanimitate, critica anilor 30 s-a încăpățânat să considere cele două părți ale *Ultimei nopți* ... drept romane de sine stătătoare, căci, în definitiv, cel mai clasic lucru din acest roman îl constituie utilizarea declarării războiului în scopul de a produce o schimbare decisivă în psihologia lui Gheorghidiu. Întocmai ca Bologna după ce află că divizia sa trece pe frontul românesc, Gheorghidiu devine alt om în primele ceasuri de război: „Sunt atât de prins de belșugul de vederi și de senzații din afară, că nu mai am timp să-mi simt sufletul.” Astfel de fraze de ruptură dovedesc menținerea unor nuclee dramatice. Pe cât de preocupată a fost de „ruptura” dintre ultima noapte de dragoste” și „întâia noapte de război”, pe atât de dezinteresată s-a arătat critica de consecințele intercalării, în acțiunea prezentă, a unor capitole de retrospectivă, cu alte cuvinte, intercalării în paginile de analiză a geloziei a celor care retrăiau istoria ei. Abia dacă s-a remarcat că maniera este mai obiectivă, în sensul doric, în retrospectivă decât în rest, unde predomină analiza”[4, p. 71-72].

După cum se știe, a doua parte a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* li s-a părut lui E. Lovinescu, G. Călinescu, P. Constantinescu, deci marilor critici ai momentului 1930, când cartea apărea, lipsită de legăturile epice necesare cu prima, valoroasă prin originalitatea viziunii antieroice a războiului, dar așezată arbitrar în prelungirea celeilalte. Cele două „nopți” ale romanului comunică totuși hotărâtor prin sensuri, prin aducerea celor două experiențe capitale ale eroului – iubirea și războiul — la numitorul comun al aceleiași situații umane: o dramă a lucidității agresate”[5, pag. 85].

Conflictele interioare sunt îndeobște evidențiate prin raporturile sociale ale individului care, prin solicitarea pasiunii sau a rațiunii, creează noi stări de dezechilibru interior. Ștefan Gheorghidiu trăiește relativ ca o ființă autonomă, el este atras de o altă ființă prin iubire și este angrenat, pe de altă parte, în alte structuri sociale. „Iubirea și mai ales gelozia declanșează conflictele din interiorul personajului, acea tensiune psihologică și acea necesitate de mascare a tensiunii cerută de adaptarea la situație. Dualității personajului, în care pasiunea absurdă prin imposibilitatea de a se explica se confruntă cu tenacitatea care vrea s-o explice, i se adaugă dualitatea omului care tinde să-și ascundă frământarea sufletească, adoptându-și social o mască pe cât posibil indiferentă”[6, p. 158].

Camil Petrescu filtrează într-un mod aparte evenimentele care par a fi scuturate de sublimație eroică și, astfel, egalizate. Estetica romanului camilpetrescian poate fi schițată în baza celor două principii urmate consecvent de romancier: „renunțarea la ierarhia de semnificație a evenimentelor exterioare sau în orice caz, reducerea ei drastică; cultivarea, în consecință, a evenimentului comun, banal, cotidian. Camil Petrescu este, probabil, cel dintâi la noi care a simțit nevoia să coboare, în romanele sale, viața de pe scenă în stradă: atât în sensul introducerii în limbajul eroilor a banalităților cotidiene, cât și în acela al renunțării la emfaza care marca adeseori, în romanul doric, vorbirea și gesturile personajelor. El de-teatralizează romanul” [4, p. 64-66] „De-teatralizarea” înseamnă mai întâi de toate luciditate în analiza trăirilor psihologice. „Eroul d-lui Camil Petrescu este un psiholog al dragostei și luciditatea și preciziunea analizei lui se înrudesesc cu ale marilor moralști ai literaturii franceze și înaintea tuturor cu Stendhal însuși. Zigzagul acestei iubiri, în planul conștiinței, cunoaște ocolurile cele mai tainice, transfigurările și înnoirile cele mai patetice, de la divinizare până la ură și dezinteres (romanul se încheie cu un act de clemență, care aduce și absolvire) într-un cuvânt, toate licorile și toxinele marilor iubiri, reflexive” [7, p. 100] În fine, principala dovadă a filiației proustiene 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” [8, p. 214].

Conceput ca „dosar de existență”, *Patul lui Procust* se află într-o situație paradoxală, determinată de contradicția dintre structura sa compozițională, menită să legitimeze aprecierea lui ca document, și modul în care este el efectiv înfățișat cititorilor, ca roman. Atitudinea aparent nehotărâtă a autorului, incapabil parcă să decidă asupra statutului textului pe care îl propune cititorilor săi, trădează o strategie narativă. Citit ca metaroman, *Patul lui Procust* este o demonstrație de forță a teoreticianului „Noii structuri”. Camil Petrescu nu ignoră deliberat experiența romanului epistolar al secolelor al XVIII – al XIX-lea, ci, dimpotrivă, el mizează pe competența lectorului care a asimilat această experiență și poate urmări acum, când dispune de un model, modul în care romancierul demonstrează mecanismul și analizează strategiile constituirii acestui tip de roman. Lectura romanului *Patul lui Procust* ca metaroman este condiționată tocmai de dialogul intertextual care se stabilește între textul concret și specia romanului epistolar la care cititorul se raportează inevitabil. Multiplicarea perspectivelor în *Patul lui Procust* se explică lesne. Față de *Ultima noapte...* s-a petrecut și o altă evoluție semnificativă: introspecția nu mai este exclusiv un mijloc de autocunoaștere, ci și unul de cunoaștere a celuilalt. Ceea ce era sugerat în întâiul roman apare cu limpezime în al doilea, și anume un sens obiectiv al subiectivității. Autenticitatea fiind posibilă doar prin revelarea unui eu, ea nu trebuie totuși redusă la jurnalul intim, adică la expresia eului propriu; prin extrapolarea rezultatelor ei devine o metodă de a cunoaște orice eu. Va trebui să admitem, în acest caz, că eul are o substanțialitate, că el

nu caută doar în concretul fugitiv și irepetabil al unor trăiri, în fluxul liber al conștiinței”[4, p. 140]. În epocă, autorul *Ultimei nopți de dragoste, întâiii nopți de război* este în egală măsură criticat și apreciat pentru faptul că „nesocotea canoanele epice tradiționale”, „le violenta, grație aceluși episodism și aceluși sistem de referințe, coborând de tot atâtea ori ficțiunea în planul vieții reale, cu care o pune să coroboreze. Pentru că note și text erau din aceeași vină, așa cum notele, exterioare sau intercalate în chip de digresiuni, câte se întâlnesc în Balzac, în Dostoievski sau Gide, sunt, toate, de aceeași calitate și interesează în același grad pe cetitorul captivat. La fel și în romanele lui Camil Petrescu *Patul lui Procust* duce arta aceasta a completării și a gloselor și mai departe, până în ultimele ei consecințe. În felul acesta un al doilea roman se zidește în adâncime, sub temeliiile celui dintâi, cu trecere dintr-un plan în celălalt, cu lămuriri, cu perspective, cu documentări ce ridică romanul d-lui Camil Petrescu cu mult peste romanul de analiză ingenioasă și acută a unor cazuri sentimentale. *E romanul societății contemporane, e dosarul istoriei curente, e arhiva nemistificată a prezentului*, unde romancierul nostru se vedește în același timp și interpretul pervertirilor sociale după cum romanul propriu-zis, ficțiunea, îl vădise interpret al sufletelor și pervertirii lor sentimentale”[7, p. 108-109].

Marian Popa consideră că un mod de relativizare îl constituie însăși simularea contactului care ascunde de fapt deficitul de comunicare. Deși *Patul lui Procust* reprezintă „simbolul cel mai larg al contactului, al întâlnirii umane ca unică posibilitate a diferențierii umane, personajele lui Camil Petrescu sunt personaje care nu comunică” [6, p. 180-181]. În *Patul lui Procust*, roman ce îmbină 4 texte (al lui Fred Vasilescu, al dnei T, al lui Ladima, al Autorului) susține și M. Iorgulescu, personajele parcă ar exista în lumi paralele. În proza lui Camil Petrescu „există mereu un celălalt obsesiv și obsedant spre care se îndreaptă toate speranțele și de la care vin toate dezamăgirile, dar care nu răspunde, ori, dacă o face totuși, răspunde incomplet, nepotrivit, superficial. Deficitară când nu e cu totul imposibilă, comunicarea este principala problemă a literaturii lui Camil Petrescu”. [9, p. 9-10].

Cerebral și senzual, senzitiv și nervos, Camil Petrescu e un romancier complet care, cum a conchis M. Iorgulescu, “înlătură dualitatea tehnică a romanului: observație exterioară și analiză internă, printr-o trecere personală de la psihologia statică la aceea dinamică și printr-o împletire de fiecare clipă a eului cu ambianța”[9, p. 269].

#### **Referințe bibliografice:**

1. Călinescu G, *Camil Petrescu, teoretician al romanului // Viața Românească*, nr. 1, 1939, Anul XXXI.
2. Călinescu G, *Romanul românesc față cu Proust // Călinescu G. Ulisse*, București, 1967.
3. Cioculescu Ș, *Aspecte literare contemporane*, București, 1972.
4. Manolescu N, *Arca lui Noe. V.III.*, București, 1983.

5. Dimisianu G, *Lecturi libere*, București, 1983.
6. Popa M, *Camil Petrescu*, București, 1972.
7. Perpessicius, *Scriitori români*. Vol. V., București, 1990.
8. Georgescu Paul, *Polivalența necesară*, București, 1990.
9. Iorgulescu M, *Prezent*, București, 1985.

### **Marin Butuc    Aspecte ale cercetării terminologiei militare**

Elaborând teza de licență *Analiza semantico-etimologică a terminologiei militare*, am constatat că problema terminologiei militare românești prezintă un deosebit interes teoretic și aplicativ. În procesul cercetărilor am ajuns la concluzia că, muncind la capitolul **terminologie militară**, facilităm într-un fel și tratarea altor probleme, cum ar fi: întocmirea lexicoanelor militare, a studiilor privind utilizarea corectă a terminologiei militare și a celor care vizează periodizarea, metodologia de creare și afirmare a acestor termeni, modul de pătrundere a termenilor în uzul cotidian, explicarea etimologiei, înțelegerea originii unor antroponime și toponime românești prin prisma terminologiei militare.

Ținând cont de faptul că până în prezent nu dispunem de studii privind terminologia militară pe epoci, pe perioade, am făcut o analiză a termenilor militari în baza materialului faptic selectat din opera unor cronicari și scriitori cunoscuți și consacrați: Varlaam, Dosoftei, Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Nicolae Costin, Dimitrie Cantemir, B. P. Hasdeu, V. Alecsandri, M. Eminescu, L. Rebreanu, Camil Petrescu ș. a.

Spre deosebire de alți cercetători în domeniul dat, care propun o periodizare identică cu cea a evoluției limbii române literare sau identică cu cea a istoriei neamului românesc, noi venim să propunem o periodizare parțial asemănătoare cu cea a istoriei românilor. Anume momentele legate de istoria neamului au determinat înființarea și reînființarea armatei în spiritul național-românesc. Fiecare reînființare, ce urma după perioadele vitrege poporului nostru, am considerat-o un început de epocă. Totodată, am ținut cont de relațiile evenimentelor social-istorice cu arta militară, interdependența dintre acestea, rolul acestor evenimente în apariția și dispariția termenilor militari. În urma acestor studii am determinat că fiecare eveniment social-politic, cultural, economic, ce ține de progresul tehnic, a cauzat mici revoluții în terminologia militară românească, introducând și eliminând termeni militari.

La analiza semantico-etimologică a terminologiei am determinat că limbajului militar, la nivel semantic, la fel ca oricărui limbaj natural, îi sunt proprii plasticitatea, elasticitatea, capacitatea de a exprima în mod nuanțat gândirea și experiența umană. Pe baza aceasta am constatat că obținerea unității

în utilizarea terminologiei militare necesită nu atât o reglementare formală, cât, mai cu seamă, o interpretare rațională, capabilă să rețină bogăția de sensuri și nuanțe, evitând echivocul și ambiguitatea. Din aceste considerente, în explicarea semnificației termenilor militari, am ținut cont de următoarele criterii metodologice: rigurozitatea și precizia definițiilor, accepțiunea științifică și cea uzuală a termenilor, sesizarea sensurilor multiple, acolo unde este cazul, desfășurarea explicației în raport cu importanța fiecărui termen.

Referitor la etimologia termenilor militari, pentru fiecare epocă, am realizat câte un tabel statistico-etimologic, în care am prezentat originea și numărul termenilor.

1. Pentru epoca medievală:

Originea	Numărul termenilor
Turcă	39
Slavă	17
Latină	15
Poloneză	14
Maghiară	8
Rusă	4
Ucraineană	3
Tătară	2
Bulgară	2
Sârbocroată	1
Neogreacă	1

2. Pentru epoca cuprinsă între anii 1812 – 1990 avem următorul tabel statistico-etimologic:

Originea	Numărul termenilor
Franceză	57
Latină	12
Italiană	10
Rusă	6
Maghiară	3
Slavă	2
Neogreacă	1

3. Pentru epoca actuală am realizat următorul tabel statistico-etimologic:

Originea	Numărul termenilor
Franceză	25
Latină	13
Rusă	4
Italiană	3

Slavă	1
Neogreacă	1
Engleză	1
Maghiară	1

Preponderența numerică a termenilor de origine turcă, pentru epoca medievală, și a termenilor de origine franceză, pentru epocile următoare, își are o explicație socială.

Analizând fiecare termen în parte, am constatat că sunt termeni militari care stau la baza apariției unor nume de familie: *caimacam, vornic, spătar, hatman, aga, chehaia, vătav, beșleagă, mârzac, solac, cătană, armaș, dorobanț, plaieș, trâmbaci, roșior*. Avem însă și termeni ce explică originea denumirii unor sate și orașe: **roșior** = Roșiorii de Vede (România); **paic** = satul Paicu, raionul Cahul; **lipcan** = orașelul Lipcani; **călărași** = orașelul Călărași. Am găsit și termeni care și-au pierdut atribuția militară, desemantizându-se și devenind niște cuvinte cu semnificație cotidiană (buluc, duium, gloată, leafă).

Cercetând această temă, am conchis următoarele: a) fiecare termen militar constituie o întreagă epocă istorică sub toate aspectele ei (politică, economie, cultură); b) terminologia militară este imposibil a o trata integral fără a ține cont de toate atributele sociale, necesare existenței și funcționării unui stat la o anumită perioadă și în toate perioadele.

### Summary

An the process of the semantic ethymological research of Romanian military terminology we came to the conclusion that every linguistic epoch contains specific features. The epochs and periods of the literary Romanian language are not identical with those of the Romanian military terminology and this can be explained from the socio political and military point of view.

### Veronica Ciocârlan Actualizarea virtuemelor din sememul *câine* în paremiologia românească

Aproape toate animalele care îl înconjoară pe om, acasă și în afara localității, apar în proverbe ca și repere ale unor viziuni asupra caracterului lor. Anume pe această cale unele seme virtuale din structura sememelor respective se actualizează, ies în prim-plan, neutralizând sensul denotativ al cuvântului, atribuindu-i valoare simbolică.

Animalul din proverb are deseori o imagine stilizat unilaterală, ceea ce ne face să îi ignorăm trăsături cunoscute, dar puțin importante în acest context. Proverbul face din animal un model, un tip, un personaj parabolic. Vom ilustra prin exemple de proverbe despre *câine*, căci în cultura românească câinele apare

exclusiv ca prieten și apărător devotat al omului: *De te latră vreun câine, astupă-i gura cu pâine, dar Nu da pâine câinilor străini, că te latră ai tăi.*

Activitatea câinelui se axează pe câteva semne distincte: el *păzește, latră, roade oase*. Virtuemele din sensul structural al acestui semem sunt *fidel* și *vigilent, prietenos* sau *dușmănos, agresiv*, după circumstanțe. Întotdeauna *fidel*, câinele oferă gândirii mitologice imaginea exemplară a prieteniei și devoțiunii. Ea este cu atât mai puternică cu cât acest animal reprezintă ipostaza domestică a lupului, a celei mai aprige și haine viețuitoare a pădurii. Însă domesticirea câinelui a transformat dușmanul neîmblânzit în protector, agresiunea în credință. Utilitatea câinelui derivă tocmai din această agresivitate controlată, dirijată, exprimată și în semul virtual *vigilent*: ***Câinii sunt paza oilor***. Lipsa câinelui se poate solda cu pagube: *Cu toate că satul e fără câini, nu strică ciomagul. Satul lui Cremene, fără câini și fără jitari.*

Pentru că este un paznic fidel și aprig, câinele a fost socotit ca apărător exemplar al tuturor intrărilor oprite: de aceea câinii apar frecvent la pragul ce separă lumea de aici de lumea de dincolo.

Vorba proverbului, referindu-se la semnalul pe care îl dă câinele, spune: ***Câinele care latră nu mușcă. Vântul bate, câinii latră, caravana trece. Mulți câini latră la urs, dar nici unul nu-l mușcă. Vai de câinele care latră pe stăpânul său.***

Câinele nu produce, nu oferă omului anumite bunuri, din contra este un consumator, dar în schimb apără aceste bunuri de felurii dușmani ai stăpânului. În raport cu această funcție a lui, remarcăm semele virtuale *prietenos* sau *dușmănos*: *Pe ciobanul fără câine, lupii îl lasă fără pâine*, căci câinele se opune alter-egoului său sălbatic — lupul. Conform unor credințe, diferența dintre cele două viețuitoare s-ar datora unei deosebiri de statut social: “Dumnezeu a făcut câinele, lupul e făcut de diavol”. ( I. A. Candrea, *Iarba Fiarelor*, 1928, pag. 65.)

Cel mai adesea însă câinele se ivește pe lume după lup, ca un remediu împotriva relelor pricinuite de acesta. Geneza câinelui este legată de turmele de oi, de nevoile și grijile omului, de aceea prietenia lui cu lupul e nocivă: ***Câinele care s-a înțeles cu lupii nu păzește turma.***

Referindu-se la alimentația câinelui, poporul zice: *Doi câini nu se împacă la un os; Câinele osul nu-l roade și nici pe altul nu-l lasă să-l roadă*, caracterizând astfel zgârcenia omenească.

Pozitiv în multe privințe, bun ca paznic, câinele nu e bun chiar la toate. Despre un lucru nepotrivit cu recipientul zicem: *Brânză bună în burduf de câine. Din coadă de câine nu faci sită de mătase* – adică, natura, calitatea unui lucru nu se schimbă.

Tot la ideea de paznic raportăm proverbul: ***Câinele care se învață vara după căruță se ia și iarna după sanie.***

*Se iubesc ca câinele cu pisica*, la o primă vedere între câine și pisică există o ură foarte mare. Această ură este legată de pierderea ”firmanului” de către câine. De fiecare dată câinele rămâne fără acest firman, fapt care explică

poziția sa minoră, pierderea privilegiilor și ura lui împotriva pisicii.( T. Brill, *Legende populare românești*, București, 1981, pag. 437).

Interpretate prin prisma unor trăsături pe care omul i le atribuie animalului respectiv, în mitologia românească sau universală, proverbele dezvăluie fațete nebănuite, la prima vedere, ale viziunii omului asupra celor pe care i-a domesticit.

Imaginea din proverbe slujește ulterior ca suport pentru fabule, parabole sau legende culte.



**Carolina Rotaru      Docimologia: restricții contextuale și tendințe  
de dezvoltare**

Considerată mai întâi ca o „parte a metodologiei didactice”, ulterior „capitol al pedagogiei”, „disciplină de ramură a pedagogiei”, docimologia tinde astăzi spre calificativul „știință a evaluării” [1, p. 104], constituindu-se ca o disciplină aparte.

De-a lungul timpului, investigația docimologică a abordat teme dintre cele mai variate: studiul sistematic al examenelor; analiza factorilor subiectivi ai notării; analiza mijloacelor menite să asigure obiectivitatea examenului; variabilitatea interindividuală și intraindividuală a examinerilor; studiul comportamentului celor care examinează și al celor examinați; elaborarea și aplicarea probelor de evaluare necesare pentru notarea și examinarea cât mai exactă a elevilor, dar și a profesorilor implicați în procesul de învățământ etc.

Cu toate acestea se conturează două direcții principale de preocupări: una privește examenele propriu-zise, iar cealaltă se referă la perfecționarea sistemului de examinare și notare curentă a rezultatelor școlare obținute de elevi.

În cadrul fiecăreia din cele două direcții de preocupări se pot distinge mai multe orientări în funcție de finalitățile cercetărilor și ale studiilor efectuate și de specificul docimologic dintr-o țară sau alta.

Oricât de mult interes ar suscita problema docimologiei, se observă cu toate acestea că o mai mare atenție se acordă modernizării conținutului învățământului și a formelor și metodelor de predare-învățare, decât sistemului de examinare și notare. Premisa de la care pleacă pedagogia contemporană este că evaluarea va sluji mai bine obiectivele procesului de învățământ dacă va fi integrată în acest proces ca secvență cu „drepturi egale” și nu se va constitui într-o activitate exterioară acestuia, reactivând astfel acea latură a sa care îl situează printre factorii cu mare valoare formativă. Re-situarea evaluării alături de celelalte componente de bază în procesul de învățământ: predarea și învățarea este justificată și de obiectivul comun pe care îl au: reușita școlară și obținerea unor performanțe la nivelul capacității individuale a fiecăruia, în raport de aptitudini și interese.

Transpunerea în practică a principiilor docimologiei contemporane (principiul asigurării caracterului obiectiv al evaluării și autoevaluării didactice; principiul contextualizării performanțelor școlare ale elevilor; principiul caracterului interactiv al evaluării și autoevaluării didactice [8, p. 82]) întâmpină

unele dificultăți. Astfel, deși manifestă interes pentru calitatea „producției școlare”, studiile asupra examenelor și notării se înscriu într-o paradigmă experimentală, făcând abstracție de subiectul uman, ceea ce contravine principiilor enunțate mai sus. În timp ce teoria spune: „A instrui pe cineva într-o disciplină nu înseamnă a-l face să înmagazineze în minte asemenea rezultate, ci a-l învăța să participe la procesul care face posibilă crearea de cunoștințe” [3, p. 89], practica arată că activismul elevului nu numai că nu este stimulat, dar am putea spune că este frânat.

Iată de ce întru depășirea conduitelor evaluative care se bazează pe metode tradiționale, la nivelul strategiilor docimologice se mizează pe includerea, antrenarea elevului în procesul aprecierii și notării.

Pe de altă parte, cauza permanentelor stări tensionale și conflictuale din cadrul actului evaluativ rezidă și în persoana profesorului. Ne vom referi aici la faptul că evaluarea proceselor și produselor învățării, până în prezent, nu făcea parte integrantă din pregătirea inițială a profesorului. Mai multe generații de profesori și-au elaborat de-a lungul carierei lor sisteme, adeseori personale, nefiind convinși de corectitudinea acestora. Profesorul se confruntă cu probleme: ce trebuie evaluat? când? cum? cum de evaluat bunăoară competențele comunicative ale elevilor când aceștia se regăsesc în clase a câte 30?

În această situație, profesorul este obligat să reproducă schema după care el însuși fusese evaluat de-a lungul studiilor sale. Or, evaluarea trezește neînțelegeri între: evaluator și evaluat (profesorul percepe deformat elevul, iar acesta înregistrează deformat aprecierea profesorului; autoevaluarea elevului se realizează după criterii diferite de cele ale profesorului); instituție și evaluator (Un profesor ai cărui elevi n-au decât „rezultate rele” este, desigur, un profesor rău...); evaluat și societate sau părinți (subiect cu rele rezultate școlare ar putea fi, poate, inapt profesional).

Docimologia contemporană își propune să facă vizibile și pe înțelesul tuturor elementele sistemului docimologic pentru a putea oferi informații semnificative atât pentru elevi, cât și pentru personalul didactic în vederea rezolvării neînțelegerilor sus-numite și astfel a desfășurării sistematice, continue, unitare și eficiente a actului evaluativ.

Pornind de la constatarea că actualul mod de evaluare este depășit, deoarece nu determină pe elevi la o activitate susținută și permanentă, și favorizează pregătirea în asalt, tehnicile docimologice pledează pentru activități prin care elevii să probeze capacitate de investigare, spirit critic și creator, priceperi de prelucrare și sistematizare a informației, de efectuare a unor experiențe și observații [7, p. 24;].

Altfel spus, notele vor putea să aibă valoare predictivă pe măsură ce vor reflecta gândirea creatoare și motivația intrinsecă și în măsura în care învățământul va tinde să dezvolte aceste trăsături creând condiții adecvate acestui scop.

Perfecționarea evaluării didactice solicită „lărgirea sensului notei școlare”, cercetările docimologice contemporane înaintând ideea că evaluarea e mai mult „mesaj”, cu toată ambiguitatea mesajelor, decât „măsură”, un mesaj trimis de profesor, primit de elev și condiționat de context [6, p. 44].

Docimologia contemporană abordează evaluarea ca „efect de normare” între scara de notare folosită de profesor și aceea folosită de elev [5, p. 23], dar nu arată mai precis în ce constă tehnica acestei suprapunerii. Această contradicție i-a determinat pe unii autori să se îndrepte spre ideea că nota, examenul devin un obstacol în calea instruirii și să se întrebe în ce măsură s-ar putea trece și fără de note la școală [4, p. 32]. O atare renunțare la evaluare este fără îndoială exagerată. Aceste atitudini dezvăluie mai degrabă imperativul unei evaluări formative, chemate să-l ajute pe elev să învețe, concepție ce rămâne prizonieră evaluării școlare tradiționale. Pentru a reintroduce dimensiunea formativă, e necesar de a-l face pe elev să se intereseze de obiectul studiului său și de mecanismul învățării sale înainte de a se focaliza asupra rezultatului pe care trebuie să-l obțină.

Faptul că cuvântul „evaluare” este etimologic legat de cuvântul „valoare” ridică o altă problemă. El se referă la ideea de normă și implică o judecată. Această judecată implică evaluatorul care aduce cu sine o dimensiune relativă (mai poate fi atunci nota obiectivă?), iar pe de altă parte, referirea la normă riscă să blocheze evaluarea în dimensiunea sa de control și sancțiune în detrimentul funcției formative.

Astfel se conturează ideea conform căreia ameliorarea procedurilor de evaluare nu va avea efect decât în cazul când mitul unei evaluări obiective va fi răsturnat [4, p. 91].

**Ceea ce se degajă cu claritate din analiza asupra preocupărilor docimologice contemporane este găsirea echilibrului: între o evaluare „moderată” și obsesia evaluării; între inovare și exigențele instituționale; între norma impusă și norma personalizată; între „dădăcit” (note bune sistematice care satisfac familia, elevul și instituția) și nota mai justă; între elementele care trebuie să fie evaluate; între notare și evaluare.**

Evaluarea performanțelor școlare, o problemă veche, capătă în studiile docimologice contemporane conotații noi. Cu toată diversitatea propunerilor docimologice, se atestă absența unui curent puternic de opinie în vreo direcție. De aici se impune necesitatea unor norme docimologice reduse numeric, pentru a fi reținute ușor și integrate astfel în comportamentul pedagogic al cadrelor didactice. Un lucru este cert: evaluarea trebuie să răspundă noilor exigențe sociale; ea trebuie să fie mai formativă, mai justă, mai transparentă. De aici rezultă că ameliorarea evaluării necesită atât schimbări de atitudini, cât și de tehnici.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Cristea, S., *Dicționar de pedagogie*, Grupul Editorial Litera Internațional, Chișinău-București, 2000.
2. Bacher, F., *L'évaluation*, ESF, 1969.
3. Bruner, I., *Pentru o teorie a instruirii*, E.D.P.B., 1970.
4. Hamelin, D., *Courants et contre-courants dans la pédagogie contemporaine*, ESF, 2000.
5. Pavelcu, V., *Principii de docimologie*, E.D.P.B., 1968.
6. Perrenoud, Ph., *L'évaluation des élèves*, ESF, 1998 :
7. Popescu, P., *Examinarea și notarea curentă*, E.D.P.B., 1978.
8. Stan, C., *Autoevaluarea și evaluarea didactică*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2001.

**Lilia Frunze**

**Lecția de predare a biografiei și activității  
scriitorului (a textului nonliterar) – mijloc  
de dezvoltare a competențelor comunicative**

Atunci când trebuie să predăm un atare tip de lecție, trebuie să definim foarte bine obiectivele operaționale, derivându-le din cele de referință. Anume obiectivele de referință trimit spre rezultate concrete, recomandate a fi atinse de către elevi: cunoștințe, capacități și atitudini.

În curriculumul școlar sunt foarte bine prezentate aceste obiective. Ele impun o nouă abordare a strategiilor educaționale, se axează pe individualizarea, diferențierea procesului de predare-învățare, pe particularitățile și capacitățile individuale ale elevilor. Obiectivele de referință implică, în mod evident, cunoașterea criteriilor de diferențiere a nivelurilor de dezvoltare a activității cognitive a elevilor, dintre care se pot menționa:

- calitățile intelectuale personale;
- dinamica dezvoltării psiho-fizice a elevilor;
- ritmul propriu de muncă;
- motivația.

În baza curriculumului școlar procesul de predare-învățare se axează pe niveluri, conform criteriilor didactice.

Ele conduc la crearea unui mediu optim pentru formarea cunoștințelor, capacităților și atitudinilor elevului. Toate acestea sunt în conformitate cu ritmul propriu și particularitățile de dezvoltare ale fiecărui elev. Programa de studiu este alcătuită pe niveluri didactice și obiectivele fiecărui nivel se includ implicit.

De exemplu, în clasele a opta ar fi bine ca profesorul să aleagă următoarele obiective de referință atunci când predă biografia și activitatea unui scriitor:

La înțelegerea după auz:

- Să aprecieze faptele personajelor sau un eveniment, argumentând succint opțiunea;

- Să depisteze o informație specifică în funcție de obiectiv;

La lectură:

- Să redea conținutul textului în numele unui personaj real;

- Să compare subiectul a două texte, evidențiind legătura dintre acestea;

La vorbire:

- Să caracterizeze o persoană / un personaj în comparație cu o altă persoană / personaj;

- Să formuleze un mesaj după început / sfârșit dat, propunându-se o propoziție de început / continuare;

La scriere:

- Să poată realiza lucrări scrise;

- Să continue / să alcătuiască un dialog, utilizând replici ample.

Desigur aceste obiective le vom urmări într-o clasă cu un nivel mediu și înalt de pregătire, totuși nu înainte de a le transforma în obiective operaționale.

După ce am selectat obiectivele de referință și cele operaționale, purcedem la următorul pas (etapă): reperarea conținutului și alegerea modalității de organizare a lecției de predare a biografiei și activității literare a unui scriitor.

Trecem în revistă diverse opinii ale cercetătorilor (care, la rândul lor, de cele mai multe ori se completează reciproc).

Vistian Goia și Ion Drăgătoiu consideră că, la construirea lecției de predare a reperelor biografice ale scriitorului, profesorul singur va decide ce e important și ce nu, el trebuie să renunțe la amănuntele semnificative, la elementul pitoresc, acordând atenție aspectelor semnificative din biografia spirituală a scriitorului. Astfel, elevii vor participa la nararea unei vieți și la încheierea portretului unui scriitor.

Să remarcăm că sunt deosebit de utile aceste activități, deoarece elevii vor obține experiența de a povesti și despre orice altă persoană întâlnită în viața de fiecare zi, în viața cotidiană. Nu doar scriitorii au biografie, iar mâine-poimîne acest elev își va redacta CV-ul în limba română.

Pentru organizarea unei astfel de lecții, a lecției de predare a biografiei și activității scriitorului, profesorul ar putea (și ar fi minunat dacă ar pute!) utiliza filme, diafilme didactice sau unele documente literare. (Spre regretul multora dintre noi, nu putem pune în practică această tehnică din motive binecunoscute).

Cercetătorii nominalizați ne pun la dispoziție o schemă a unei astfel de lecții:

- aprecieri privind însemnătatea vieții scriitorului (citate, maxime etc.);
- prezentarea filmului sau a diafilmului sau a unor documente (albume, scrisori, mărturisiri, amintiri, descrieri etc.), paralel cu explicațiile, comentariile de rigoare ale profesorului și cu întrebările survenite de la elevi;
- sintetizarea datelor, elaborarea schemei biografice, desprinderea unei semnificații, indicarea creațiilor pe care elevii trebuie să le citească;
- activități complementare: citirea unor fragmente din autobiografia (amintirile) scriitorului (de exemplu: *Amintirile din copilărie* ale lui Ion Creangă sau autobiografia lui George Coșbuc etc.).

Metodele folosite la lecțiile de predare a reperelor biografice sunt expunerea, demonstrarea, comentariul documentelor prezentate, analiza, sinteza etc. Astfel de lecții speciale de predare-învățare a biografiei e bine să le organizăm numai în cazul marilor scriitori. Fiindcă pentru majoritatea celorlalți scriitori se organizează lecții care îmbină prezentarea datelor biografice cu universul creației autorilor numiți. Autoarea C.G. Chiosa face o prezentare detaliată a lecției de predare a vieții și activității unui scriitor. Dumneaei propune o gamă largă de modalități de organizare a unei lecții. Lecțiile de prezentare a vieții și activității unui scriitor se pot desfășura în una sau două ore,

după locul pe care curriculumul îl acordă scriitorului respectiv și importanța lui în istoria literaturii române.

Consider că orice studiu al biografiei trebuie să-i pregătească pe elevi pentru înțelegerea operei scriitorului. De aceea accentul în predare urmează să cadă pe aspectele de ordin social și literar care îl ajută pe elev, îi explică nu numai temele abordate și maniera artistică a scriitorului, ci și formația sa ideologică, atitudinea față de problemele sociale și culturale ale epocii sale. De exemplu, atunci când predăm biografia lui Mihai Eminescu sau Vasile Alecsandri, pe lângă faptul că menționăm prezența lor în contemporaneitate, trebuie (ar fi binevenit) să accentuăm atitudinea lor progresistă față de diferite evenimente culturale și politice. Aici ne amintim de obiectivele interdisciplinare care leagă materia de limbă și literatură română de conținuturile predate la istorie, filozofie, literatura rusă.

Nu trebuie să uităm nici pentru un moment că predarea biografiei scriitorului are drept scop informarea și transmiterea de cunoștințe discipolilor noștri și implicarea multiplelor posibilități educative (dragostea de țară, neam, limbă etc.).

Elevii noștri trebuie să găsească în faptele și atitudinile scriitorului exemple de patriotism, de muncă asiduă, de atitudine demnă de urmat, iar structurile gramaticale pe care le atestăm în texte sau la care recurgem să fie utile și aplicabile în diferite situații noi de comunicare.

O lecție de acest tip trebuie să urmărească, în cea mai mare parte, scopul de a-i orienta pe elevi să stabilească locul pe care îl ocupă în istoria literaturii române scriitorul respectiv, să sublinieze noul ce l-a adus în dezvoltarea literaturii și, nemijlocit, rolul său ca personalitate și artist în viața social-culturală a țării noastre.

În ultimul timp se consideră că predarea biografiei unui scriitor ar fi bine să fie însoțită de un plan sau de o schemă, care să marcheze etapele cele mai importante ale vieții și creației scriitorului, evenimentele politico-sociale și literare, care au influențat activitatea sa, precum și cele mai importante opere și data apariției lor.

*De exemplu:*

Ion Creangă  
1839-1889

*Activitatea  
literară*

1. Povești ...
2. Amintiri
3. Povestiri ...
4. Povești ...

*Problematica  
(universul)*

- lumea țărănească
- ...
- ...
- ...

Ion Creangă ...

...

...

Cercetătoarea C.G. Chiosa ne propune un plan al biografiei:

- etapele vieții scriitorului;
- creația literară a scriitorului;
- critica și istoria literară referitoare la creația scriitorului.

Pentru un elev alolingv în ciclul gimnazial ar fi însă greu să se descurce la al treilea punct al planului, dar nu imposibil (pentru elevii cu un nivel înalt de stăpânire a limbii). Însă elevilor din ciclul liceal (clasele a XI-XII) acest punct le-ar lărgi orizontul de cunoaștere, le-ar îmbogăți vocabularul etc.

Alte biografii pot fi prezentate sub forma unor evocări. Astfel se poate proceda la predarea biografiei lui Mihai Eminescu, Ion Creangă, G. Vieru, M. Sadoveanu ș.a., unde opera scriitorului ne oferă materialul necesar.

Toate lecțiile despre viața și activitatea unui scriitor pot îmbrăca o formă de expunere caldă, convingătoare, emoțională. Prezentarea activității scriitorului trebuie să aibă un caracter autentic, viu, convingător. În acest scop profesorul trebuie să fie bine pregătit, documentat, să folosească diverse materiale, citate din opera scriitorului sau din memoriile lui. Profesorul este cel ce va altoi la discipolii săi dragostea față de scrierile unui sau altui autor.

El nu trebuie să uite de ce forță evocatoare dispun portretele caracterologice prezentate. Atunci când ele sunt prezente în cadrul lecției, la elevi rămân profund întipărite în memorie trăsăturile omului și ale scriitorului.

Toate materialele se adună de către profesori în așa-numitele portofolii (fiind aranjate și clasate conform diferitor criterii). Aceste materiale didactice pot fi folosite la lecții an de an, fiind, evident, mereu îmbogățite de către profesor, și cu ajutorul elevilor.

Nu trebuie să oitem faptul că o lecție este interesată numai atunci când scurta prelegere a profesorului despre viața și activitatea literară a scriitorului va conține momente surprinzătoare, revelatorii. Anume aceste momente sunt menite să-i sporească elevului potențialul cognitiv-afectiv.

De obicei cuvintele noi, lexicul necunoscut, întâlnit în textul nonliterar, fără înțelegerea căroră se vor pierde semnificații importante, (afară de acelea care au fost semantizate) se pot explica în timpul citirii textului sau a prelegerii.

Tot în cadrul acestor tipuri de lecții mai pot fi demonstrate materiale ilustrative care constau din ediții de opere, ilustrații la operele respective, fotocopii din reviste, pagini de manuscris, afișe teatrale, scrisori etc. Materialul didactic, uneori conținut chiar în manual, ca și cel procurat de profesor, trebuie selectat minuțios în funcție de planul lecției. Uneori ar fi bine să-l discutăm cu elevii, aceștia fiind astfel puși în situația de a analiza, de a trage anumite concluzii sau chiar învățăminte. Atunci când manualul ne oferă un material didactic neeficient, fără prea multă valoare, ar fi bine chiar să-l neglijăm, adică să nu-l utilizăm la lecții.

Nu trebuie să uităm niciodată de posibilitățile, fantezia și imaginația elevilor noștri. Spun acestea și mă refer la ajutorul acordat nouă, profesorilor (în



planul materialului didactic) de către discipolii noștri. Ei ne oferă uneori unele fișe, tablouri, fotografiile etc., care sunt de o valoare imensă.

Toate aceste materiale pot fi folosite pe parcursul lecției, dar să nu uităm că ele trebuie să fie de proporții mari, ca să le poată vedea toată clasa. Nu trebuie neglijat rolul fiecărui exponat (fișe, portret...) în parte. Uneori la lecții profesorul uită să menționeze sau chiar să lucreze cu materialul didactic avut. Consider că lecția de prezentare a biografiei și activității literare a unui scriitor, în clasele gimnaziale, se deosebește esențial de acest tip de lecție în clasele liceale. În clasele X-XII această lecție va avea un conținut mai bogat, materia va fi mult mai aprofundată.

Dar și în etapa gimnazială, și în etapa liceală lecția de acest tip are menirea de a contura viu personalitatea artistică a unui scriitor. Orice personalitate trebuie proiectată pe fundalul epocii în care a trăit și a creat. Aceasta este o sarcină dificilă și cere tuturor profesorilor o atare pregătire serioasă. La aceste lecții profesorul expune materia și urmărește nu numai comunicarea cunoștințelor, ci și dezvoltarea diferitelor competențe, inclusiv a celor de comunicare.

În continuare voi încerca să prezint un astfel de model de lecție de predare a biografiei și activității literare.

Obiectul: Literatura română

Clasa: VIII

Tema lecției: *Mihai Eminescu – Luceafărul poeziei românești (Date biografice și activitatea literară).*

Tipul lecției: de comunicare a informațiilor, de fixare a cunoștințelor, competențelor.

Obiectivele operaționale:

- să înțeleagă sensul global al mesajului audiat în cadrul lecției;
- să înțeleagă succesiunea secvențelor;
- să selecteze o informație despre persoana respectivă;
- să compare evenimente, fapte...
- să construiască mesaje-relatări, portretul scriitorului

I. Etapa de încălzire / actualizare

- să anunțe obiectivele

pe tablă sunt afișate cartonașe cu următoarele cuvinte: poezie, natură, dragoste, plai, operă (fiecare elev își alege câte un cuvânt, justifică alegerea făcută și argumentează opțiunea).

II. 2) Lucrul asupra vocabularului

purificat – curat

obtuz – mărginit la minte

căminar – сборщик налогов

a marca – aici a reprezenta

a îndemna – побуждать

mentor – aici наставник

1) Etapa de predare

a admira – восхищаться

revizor școlar

neajunsuri – lipsuri

materiale

- a) cu aceste expresii se includ în îmbinări de cuvinte;
- b) cu unele din ele se alcătuiesc propoziții;
- c) se comunică elevilor o informație despre Mihai Eminescu (nu cele ce sunt în manual), se demonstrează fotografii ale familiei etc.;
- d) se citește informația din manual.

### III. Fixarea informației

a) Întrebări catihetice: Cine a fost Mihai Eminescu? Ce studii a făcut? Cum era familia lui? Ce iubea Eminescu mai mult să facă în copilărie? Care a fost prima poezie a lui? Care sunt temele principale din creația poetului?

b) Sarcini de lucru individual pe text: Găsiți în text fragmentele în care se vorbește:

- despre anii de copilărie
- despre studiile făcute
- despre debutul poetului
- despre viața plină de lipsuri și neajunsuri

c) Sarcini de lucru în grup (tehnica *Mosaic*):

fiecare grup primește câte o fișă cu informații suplimentare la biografia lui Mihai Eminescu. Elevii trebuie să sistematizeze informația după model, apoi să asculte informația grupei a II-a, a III-a, a IV-a și să încerce să prezinte o relatare referitor la activitatea poetului.

d) Activitate în plen: dialog situativ. Imaginează-ți că unul din voi e Eminescu, iar celălalt e un jurnalist contemporan cu poetul, care vine să îi ia un interviu.

### IV. Etapa de evaluare a cunoștințelor și abilităților formate

a) Completați schema de mai jos (așa cum fac de obicei la alte lecții)

#### Mihai Eminescu

Familia sa		copilăria
a) ...		a)...
b) ...		b) ...
c) ...		c) ...
	primele publicații	tematica operei
a)	...	a) ...
b)	...	b) ...
c)	...	c) ...

b) Întrebări și răspunsuri

- Ce ați aflat nou la lecție?
- Ce v-a plăcut mai mult?
- Dacă Eminescu ar fi contemporanul nostru, ce l-ați întreba?

### V. Finală

1. Să relateze succint despre viața și activitatea poetului.
2. Să alcătuiască în scris propoziții cu expresii noi învățate.

Referințe bibliografice:

1. V. Goia, I. Dragan, *Metodica predării limbii și literaturii române*, București, 1995.
2. *Limba și literatura română. Ghid pentru clasa VIII, IX*, Chișinău, 2000.
3. *Viața și activitatea scriitorilor* / de I. Iordăchescu Ce?, Cât?, Cum?, Chișinău, 2004.
4. *Soluții didactice la disciplina limba și literatura română în școala alolingvă*, Chișinău, 2002.
5. *Formarea deprinderilor de limbă străină* Wilga M. Rivers, București, 1977.
6. *Manualul de limbă și literatură română pentru clasa VIII "Vino cu noi"* de G. Ghețu și L. Ivanovici, Chișinău, 2000.

### **Ala Șchiopu Tehnici de lectură în formarea competențelor lectorale: lectura extracurriculară**

„Lectura este activitatea umană supremă”

B. Pasternak

Comunicarea este un mecanism continuu, devenind, astfel, unul dintre obiectivele primordiale curriculare, atât în ciclul gimnazial cât și în cel liceal. În acest scop se impune folosirea diferitelor strategii de organizare și desfășurare a lecțiilor.

Curriculumul, fiind un document flexibil, deschis, îi permite profesorului să aleagă o gamă variată de texte pentru predare-învățare, cu scopul de a obține rezultate cât mai bune și pentru o desfășurare mai eficientă a lecției. Pentru obținerea acestora, profesorul trebuie să ia în considerație interesele de lectură extracurriculară ale elevilor, adică ceea ce citesc elevii în afară de manual. Aceasta o putem face la orele numite convențional „atelier de lectură”, discuția cu elevii axându-se pe sentimentele trăite, impactul lecturii asupra lor ca cititori, împărtășirea reacției cititorului etc. (2, p. 46)

Textele pe care le vom alege pentru citire trebuie să satisfacă, bineînțeles, anumite condiții:

- Vor fi în primul rând autentice și întâlnite în viața cotidiană (texte de ziare, reviste, literatura artistică ...)
- Vor corespunde nivelului de cunoștințe, intereselor, vârstei, necesităților elevilor.
- Nu vor conține prea multe cuvinte necunoscute, acest lucru îi va descuraja pe elevi.

- Se vor alege în dependență de obiectivul urmărit.
- Vor putea servi drept supliment pentru vorbirea orală și scrisă, pentru formarea competențelor lectorale.
- Pe parcurs, vor deveni tot mai complicate, mai variate, cu diferite nuanțe de exprimare.
- Vor solicita gândirea și imaginația elevilor, făcându-i să descopere, să creeze, să dobândească abilități practice de limbă.
- Vor putea contribui la dezvoltarea deprinderii de citire reală, necesară pentru viața cotidiană.

Elevii trebuie să înțeleagă că lectura este un element esențial în formarea profilului spiritual al omului modern, „... că nu e altă și mai frumoasă și mai de folos omului zăbavă decât cititul cărților” (3, p 149).

Căci adevărata cultură nu poate fi redusă la manualele școlare, oricâte metode s-ar folosi pentru predarea în clasă.

Însuși Mihail Sadoveanu mărturisește: „Nu e cultură absorbirea manualelor didactice de către mulți premianți ai liceelor noastre.” (3, p. 3).

„Cine se mărginește la zădărnicia publicațiilor frivole și la mecanismul strict didactic al manualelor rămâne depărtat și sălbătăcit în afara lumii auguste a adevăratei culturi, din care poate decurge îmbunătățirea raporturilor dintre popoare și, în sfârșit, pacea” (M. Sadoveanu. Mărturisiri, ESPLA, București 1960, p 366)

Recunoaștem faptul că un om modelat de lectură se deosebește fără doar și poate.

Elevii trebuie să conștientizeze că anume cartea este cel mai ieftin, mai la îndemână, mai comod mijloc de învățare.

Rolul conducător le revine profesorilor de limbă și literatură română. Nazarenco susține: „meseria noastră, care se vrea cât mai mult posibil dedicată școlii, are drept urmare dacă nu faptul ce ne uzează, în tot cazul pe acela că ne tocește sensibilitatea. Pentru noi lectura este un fapt de domeniul școlii și astfel suntem înclinați să uităm că pentru școlari ea este un lucru ce ține de mister... Cine a fost vrăjit odată de aceasta magie va rămâne pentru totdeauna dornic de încântările ei și va căuta să le reînnoiască. Și atunci va citi mereu. Asta înseamnă gust al lecturii. Cine a reușit să-l trezească a zvârlit o sămânță vitală a culturii, vitală pentru că înflorește în tot cursul vieții (1, p. 181).

Școala trebuie să cultive la elevi ambele modalități de lectură (lectura criticului și lectura cititorului obișnuit), pornind de la formarea plăcerii pentru lectură, de la lectură pentru satisfacerea plăcerii proprii, a nevoii de lectură, la lectura receptată critic.

De aici și necesitatea îndrumării atente a lecturii, îndrumare pe care școala, profesorul de literatură trebuie s-o asigure cu pricepere și răbdare.

Căci, așa cum afirmă R. Dottrens:

„A învăța pe copil să citească înseamnă a-i deschide calea dezvoltării intelectuale”, a-i deschide drumul spre lectură și cultură.

Îndrumarea lecturii presupune și stimularea și exersarea lecturii expresive și recitării artistice prin organizarea de concursuri de recitări și lectură expresivă, de povestire artistică, prin dramatizarea și interpretarea unor texte în proză, prin prezentări de cărți ...

Îndrumarea lecturii vizează, dincolo de cunoașterea prin lectură a operelor literare, a tehnicilor de lectură, și inițierea elevilor în structurarea mesajului transmis prin cărți. Aceasta presupune prezentarea cărții ca instrument de muncă intelectuală, clarificarea unor noțiuni ca *broșură, volum, format al cărții, pagină de titlu, tom, periodice, colecție, serie, enciclopedie, culegere, crestomație, antologie, volum omagial, comemorativ, extras, copertă, supracopertă, datele publicării, casetă tipografică, prefață, introducere, comentarii, note, indice, anexe, bibliografie, tablă de materii, cuprins* etc.

Evidența lecturii particulare se poate face prin chestionar, tabelul de evidență a lecturii, caietul de rezumate, impresii și extrase, fișele de lectură.

#### **Referințe bibliografice:**

1. T. Callo, *Educația comunicării verbale*, Chișinău 2003.
2. T. Cartaleanu, O. Cosovan, *Predarea limbii române în viziunea curriculumului de liceu*, Chișinău 2001.
3. V. Goia, I. Drăgătoiu, *Metodica predării limbii și literaturii române*, București 1995.

## arca lui Noe

**Galina Ionesi,**

**Antinomiile social-psihologice ale mentalității**

**Anatol Gavrilov**

**țărănești în epocile de tranziție**

În literatură își găsesc expresia cea mai profundă și complexă toate problemele fundamentale ale vieții sociale și interioare ale omului. În literatură și ideologia literară a criticii și-au găsit reflectare și intențiile nobile de a-l ajuta pe țăran să beneficieze de avantajele progresului tehnic, ale culturii și civilizației citadine. E suficient să amintim de ideologia și literatura narodnicistă din Rusia sau de poporanismul românesc, legat genetic prin Constantin Stere de narodnicismul rus. Poporanismul s-a născut în Moldova istorică în mediul socialist al grupării „sociologuștilor generoși” și a devenit o mișcare literară foarte influentă în toată România, fiind promovată activ de Constantin Stere, ideologul principal, și Garabet Ibrăileanu, îndrumătorul literar principal, ș.a. în paginile revistei ieșene *Viața Românească*, la care s-au afiliat și alte reviste din țară, precum *Luceafărul* din Ardeal, *Gândirea*, cea de sub redacția lui Cezar Petrescu, *Viața Basarabiei* din Chișinău etc. Ideologia poporanismului a constituit platforma pe care mai multe partide țărănești s-au unit în partidul național-țărănesc. Acest partid i-a schimbat la guvernare pe liberali și credem că poartă în mare măsură responsabilitatea istorică pentru eșecul modernizării agriculturii românești și a democrației, întrucât nemulțumirile țăranilor, agravate în anii marii crize economice mondiale, au fost speculate demagogic de extrema dreaptă, antiliberală, antidemocratică, prototalitaristă.

Lecția eșecurilor bunelor intenții ale narodnicilor ruși, ale poporaniștilor și național-țărăniștilor români rămâne, credem, actuală și astăzi: nu-l poți ajuta pe țăran fără a-i cunoaște bine mentalitatea lui contradictorie și trebuințele reale. Or, poporanismul, după cum a recunoscut mai târziu G. Ibrăileanu [1, p. 141], a fost mai curând o literatură a intelectualilor democrați despre țărani, scrisă pentru intelectuali, o literatură animată de scopul nobil de a deștepta în conștiința intelectualului sentimentul de vină, datorie și compasiune față de clasa socială cea mai numeroasă și mai nedreptățită. Aceasta se referă într-o măsură și mai mare la așa-zisa „literatură țărănistă” în general, mai ales la cea de orientare sămănătoristă și de orientare gândiristă-ortodoxistă, dar și într-o măsură considerabilă la „proza rurală” din literatura sovietică din anii 60-70, inclusiv la cea sovietică moldovenească.\*

În ce măsură în literatura țărănească sau rurală (în critica sovietică moldovenească s-a încetățenit acest din urmă termen calchiat după rusescul „derevenskaia literatura, proza”) și-au găsit reflectare caracteristici reale ale mentalității țărănești și în ce măsură această mentalitate a fost idealizată și

poetizată în consens cu idealurile sociale și morale tradiționaliste ale scriitorilor „țărăniști” sau „ruraliști”? Un răspuns cât de cât satisfăcător la această întrebare nu va putea fi dat decât după o investigație interdisciplinară a istoriei literaturii țărănești (rurale) nu numai din Republica Moldova și România, ci și din alte țări, investigație efectuată de o grupă complexă de cercetători care ar îmbina diverse teorii și metode elaborate în istoria mentalităților, tranzitologie (sau teoria mutațiilor intercivilizatoare și intracivilizatoare), viitorologie (futuorologie), sociologia culturii și literaturii, hermeneutica filosofică a comunicării literare, estetica receptării, studiul tipologic și comparat al literaturii etc. Deocamdată nu putem formula decât unele puncte de plecare în tratarea acestei probleme.

În primul rând, trebuie să conștientizăm adevărul că „țărănismul”, cu toate trăsăturile lui specifice naționale pe care le-a căpătat în literatura română din prima jumătate a secolului al XX-lea, precum și în literatura sovietică moldovenească din anii 60-70, nu este un fenomen literar doar românesc sau moldovenesc. Atât prima îngustare de optică istorico-literară, cât și cea de a doua nu împiedică să înțelegem esența tipologică general europeană a acestui fenomen [2]. Or, Valeriu Ciobanu, fiul cunoscutului savant basarabean Ștefan Ciobanu, a publicat încă în 1946 un studiu comparat bine documentat, intitulat „Poporanismul. Geneză, evoluție, ideologie”, în care a urmărit formarea și evoluția acestui fenomen ideologico-literar în mai toate literaturile vesteuropene, centraleuropene și esteuropene de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, începând cu sentimentalismul și terminând cu literatura țărănească românească de la sfârșitul sec. al XIX-lea - începutul sec. al XX-lea [3]. Îndărătul varietăților naționale și concret-istorice ale „țărănismului” literar, pe care V. Ciobanu l-a identificat cu poporanismul, incluzând în el și sămănătorismul ca pe un poporanism sămănătorist, autorul acestui studiu valoros trecut cu vederea de istoricii literari de azi, a degajat și definit câteva note comune pentru toate literaturile naționale în care s-a manifestat acest tip de literatură. De notat că identitatea tipologică a acestui fenomen literar general european e definită nu în funcție de tematica țărănească sau rurală, ci de anumite caracteristici ideologice și poetologice comune. Or, și în prezent mulți

istorici și critici literari confundă aceste două criterii diferite – tematica țărănească și perspectiva filosofico-istorică, ideologică și poetologică din care e abordată tema țărănească. Este evident că lirica de inspirație rurală a lui Robert Burns, romanele lui Balzac *Șuanii* sau *Țăranii*, nuvelistica lui Maupassant cu tematică țărănească, dilogia lui Rebreanu *Ion* și *Răscoala* sau *Moromeții* lui Marin Preda și multe alte opere remarcabile despre țărani nu se înscriu în tradiția acestei orientări ideologico-literare internaționale, pe care V. Ciobanu a identificat-o eronat, credem, cu poporanismul românesc. După studiile lui Z. Ornea despre diferitele manifestări ale tradiționalismului conservator românesc în literatură [4] nu le mai putem identifica pe toate cu poporanismul, nici cu sămănătorismul, identificări pe care le întâlnim până și în lucrările cele mai recente [5]. Este totuși indiscutabil că junimismul literar, sămănătorismul, poporanismul, gândirismul, ruralismul moldovenesc contemporan sunt afiliate tipologic și reprezintă manifestări ideologico-literare ale neotradiționalismului conservator\*\* care regenerează și se activează în etapele critice ale epocilor de tranziție intercivilizațională, de la un tip de civilizație la alt tip, tranziție ce este însoțită nu numai de o „mutație a valorilor estetice” [6], ci și a tuturor valorilor morale și culturale fundamentale, dătătoare de sens vieții omului. Se produce o răsturnare tragică a vechii ierarhii de valori și o constituire latentă anevoioasă a unei noi ierarhii. De aceea, în etapele incipiente, cele mai dramatice, ale tranziției civilizaționale în viața socială devin frecvente fenomenele de inadaptare spirituală, iar în literatură inadaptații învins devine un tip principal de personaj. Majoritatea inadaptaților din literatura noastră sunt „țărani deșădăcinați” care degradează la oraș sau intelectuali de obârșie țărănească [7].

Aplicând o concepție tranzitologică nouă la studierea epocilor literare de tranziție, în special la studierea critică a literaturii „țăărănești” (sau „rurale”), ca reacție conservativă la șocurile preponderent distructive la început, produse de afirmarea noului tip de civilizație, trebuie să ne facem o idee cât mai clară despre epoca de tranziție pe care o traversăm astăzi. Despre conținutul ei



culturologic la noi predomină încă o reprezentare unilaterală, tehnocrată și paneconomistă, tributară unui marxism vulgarizat, redus la un „materialism economic” pe care chiar Marx și Engels l-au criticat și persiflat. Conținutul culturologic (inclusiv cel științific) este definit aproape exclusiv prin tranziția de la economia planificată la economia de piață și prin însușirea tehnologiilor de vârf. Problematika umană complexă a calității vieții este redusă la creșterea nivelului material de viață, iar în dezvoltarea socială un accent exagerat și unilateral este pus pe dezvoltarea tehnologică în defavoarea dezvoltării spirituale a omului, care este scopul principal și totodată condiția principală a oricărei dezvoltări, inclusiv a celei economice și tehnologice.

Dacă tranziția noastră urmărește cu adevărat scopul integrării în Europa, să nu uităm că civilizația europeană are ca trăsătură definitorie principală prioritatea dimensiunii umanistice. Această civilizație s-a format nu la sfârșitul sec. al XVIII-lea, când revoluția industrială a pus temelia ei tehnologică [8]. Acestei revoluții i-au precedat 3-4 secole de revoluție culturală umanistică, care a început în epoca Renașterii, adică în epoca afirmării noului umanism european, și a continuat în epoca Reformei protestante catolic și în epoca Iluminismului [8]. Temelia tehnologică a producției capitaliste a fost clădită pe temelia culturii umaniste a drepturilor și libertăților individuale ale omului. Specificul dezvoltării europene constă tocmai în faptul că dezvoltarea tehnologică nu a fost un scop în sine, ci a fost subordonată trebuințelor culturale ale omului. Prioritatea intereselor materiale și spirituale ale consumatorului este legea supremă a economiei de piață, ci nu plusvaloarea obținută cu orice preț, după cum credea Marx.

O trăsătură specifică a tranziției pe care o traversăm de la prăbușirea regimurilor comuniste în fostele țări socialiste europene este că ea se înscrie într-o nouă tranziție intercivilizațională care a început în țările occidentale de la mijlocul secolului al XX-lea. Nu mai suntem în tranziție spre civilizația industrială din perioada interbelică, ci spre un nou tip de civilizație pe care unii tranzitologi o numesc postindustrială. În această civilizație, încă în proces de constituire, dimensiunea umanistică a spiritului european se amplifică și mai mult: are loc un transfer al energiilor umane din sectorul de producție în sectorul deservirii sociale și culturale a omului. Respectiv, se schimbă radical structura clasială a societății contemporane. Schimbările cele mai spectaculoase s-au produs anume în sectorul producției agricole, unde în țările cele mai dezvoltate sunt ocupate doar 5-10% din populație.

Dacă în perioada interbelică se mai putea spera că țărăimea poate fi salvată ca principală clasă producătoare a societății moderne, astăzi asemenea speranțe nu mai pot fi decât niște iluzii utopice și, implicit, pierdute. Țărăimea, după cum a demonstrat evoluția societății occidentale, nu are șanse de supraviețuire în calitate de clasă principală a vechii civilizații agrariene. În Occident ea s-a transformat într-o clasă de fermieri, de producători agricoli, cu o

mentalitate nouă, perfect adaptată la noile condiții ale culturii și civilizației contemporane.

Antinomia, după cunoscuta definiție a lui Kant, este o contradicție insolubilă în logica formală. Antinomiile social-psihologice și morale, generate de conflictul civilizațiilor agrariană și industrială/postindustrială, de asemenea nu pot fi soluționate în cadrul mentalității țărănești tradiționale. Soluționarea lor presupune o schimbare calitativă de mentalitate. De aceea credem că Programul Național „Satul Moldovenesc” trebuie să aibă drept scop final nu renașterea satului interbelic de mici producători agricoli, nici a satului sovietic colhoznic, care, cu toate că a avut o mare proprietate „colectivă” dotată mai bine agrotehnic, nu a putut, de asemenea, să rezolve problema creșterii necesare a productivității muncii agricole. Acest program trebuie să urmărească crearea premiselor necesare pentru transformarea treptată, cât mai puțin dureroasă, a țăranului nostru tradițional în fermier modern. Aceasta nu implică numaidecât renunțarea la tradițiile culturale de comună agrară (obște sătească) ale satului moldovenesc, dacă ele pot fi adaptate la noile cerințe culturale ale societății contemporane, ci nu sunt invocate pentru a se pleda din nou pentru o cale proprie, specific națională, neoccidentală, de dezvoltare a modului țăranesc tradițional de viață. Aceasta se referă și la cuceririle culturale din perioada sovietică (școli medii, librării, biblioteci publice, cluburi și case de cultură cu cercuri de activitate artistică, diverse ocupații sportive, deservire medicală ș.a.). În acest sens ar merita o mai mare atenție modelul japonez de îmbinare organică a culturii naționale tradiționale cu cea occidentală. De altfel, viitorologul american Alvin Toffler vedea caracteristica definitorie principală a noii civilizații postindustriale (postmoderne) tocmai în faptul că în ea se produce o sinteză superioară dintre anumite elemente ale civilizației agrare-meșteșugărești și ale celei industriale [9].

### **Referințe bibliografice:**

1. Ibrăileanu G. *Ce este poporanismul? // Opere 5*. Ed. critică de Rodica Rotaru și Al. Piru.- București: Minerva, 1977

\*Astăzi evităm din nou a spune lucrurilor pe nume și procedăm întocmai ca istoricii sovietici care, la indicațiile noii conduceri a P.C.U.S., rescriau istoria, ajustând-o la interesele politice ale momentului. Or, faptul istoric este că a existat o societate sovietică și o literatură sovietică multinațională din care făcea parte și literatura moldovenească de limbă română din R.S.S.M. Este antiistorică și antiștiințifică tendința multor autori de astăzi de a-l prezenta pe fiecare scriitor talentat din perioada sovietică (mai ales cu ocazia aniversărilor) ca pe un opozant bine deghizat al regimului totalitar comunist, încât tânăra generație ar putea crede că am avut o întregă literatură disidentă antisovietică, antisocialistă, anticomunistă. Oricât de regretabil ar putea să pară faptul, dar noi nu am avut o adevărată mișcare disidentă nici în ideologie, nici în literatură. Literatura de expresie română din R.S.S.M., ca și cea socialistă din R.S.R., a

fost o literatură sovietică, care, pe lângă scriitorii care compensau lipsa de talent prin conformism și servilism, a avut și scriitori de talent ce ne-au lăsat scrieri de reală valoare artistică. Trecutul nu poate fi schimbat, el poate fi și trebuie regândit cu maximă onestitate și obiectivitate, fără imixtiunea unor considerente de conjunctură. Or, tocmai prin teama de a recunoaște faptele istorice reale și de a le spune pe nume dovedim că mai suntem tributari mentalității omului sovietic și tradiției istorice sovietice de a modela realitatea în conformitate cu noile prejudecăți, făcându-ne o „nouă” istorie mitizată. Vezi critica acestui gen de istorie în Lucian Boia. *Istorie și mit în conștiința românească*. - București: Humanitas, 1997; *Miturile comunismului românesc*. Sub redacția lui L. Boia.- București: Nemira, 2000.

2. Pentru o tratare mai concretă vezi: Gavrilov Anatol. *Sămănătorismul – o expresie specific națională a unui fenomen ideologico-literar internațional* // Revista de Lingvistică și Știință Literară, 1999, nr. 4-6 – 2001, nr. 1-6; Idem. *Proza rurală, sămănătorismul și problema sincronizării* // Limba și literatura română în spațiul etnocultural dacoromânesc și în diasporă. – Iași: Trinitas, 2003.

3. Ciobanu Valeriu. *Poporanismul. Geneză, evoluție, ideologie*. - București: Bucovina, 1946.

4. Ornea Z. *Junimea și junimismul*. Ed. a 2-a revăz. și adăug. - București: Eminescu, 1978; Idem. *Poporanismul*. - București: Minerva, 1972; Idem. *Sămănătorismul*. Ed. a 2-a revăz. și adăug. – București: Minerva, 1971; Idem. *Țărănismul. Studiu sociologic*. - București: Ed. Politică, 1969; Idem. *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*. - București: Eminescu, 1980; Idem. *Anii' 30: extrema dreaptă românească*. - București: Fundația Culturală Română, 1995.

5. Micu Dumitru. *Ion Druță // Scurtă istorie a literaturii române*. Vol. 2.- București: Iriana, 1995; Cristea Valeriu. *Judecăți și prejudecăți despre Ion Druță* // *Literatorul*, 1995, nr. 5; Bilețchi Nicolae. *Scriitorul și curentul literar* // Revista de Lingvistică și Știință Literară, 1998, nr. 1. Credem că nu se poate contesta unitatea tipologică a prozei rurale moldovenești, și în special a celei a lui Ion Druță, cu sămănătorismul de la încep. sec. al XX-lea sau cu neosămănătorismul interbelic, și în acest sens contribuția acestor autori merită să fie apreciată, dar, totodată, ruralismul din anii 60-70 nu poate fi redus la o simplă revigorare a (neo)sămănătorismului, deoarece proza rurală a lui I. Druță, V. Vasilache, V. Beșleagă, D. Matcovschi, N. Vieru, pe lângă faptul că este un fenomen artistic superior sămănătorismului, reprezintă o mișcare literară caracteristică anume epocii noastre de tranziție. Vezi pentru această interpretare: Burlacu Alexandru. *Tehnica narativă în „Povestea” lui Vasile Vasilache* // *Critica în labirint. Studii și eseuri*. - Chișinău, 1997; Gavrilov Anatol. *Curentul*

*literar și valoarea creației individuale // Revista de Lingvistică și Știință Literară, 1998, nr. 6; Ciocanu Ion. Rigorile și splendorile prozei rurale. Studiu asupra creației literare a lui Vasile Vasilache. - Chișinău: Tipografia Centrală, 2000.*

\*\* Folosim acest termen nu cu o conotație peiorativă cu care am fost obișnuiți în perioada sovietică, ci ca pe un termen culturologic obiectiv care definește fenomene politico-ideologice și culturale legitimate în toate societățile democratice contemporane. Vezi mai concret: Gavrilov A. *Antinomia modernism vs tradiționalism sau rațiunea de a fi a conservatorismului // Revista de Lingvistică și Știință Literară, 2002, nr. 3-4.*

6. Lovinescu Eugen. *Mutația valorilor estetice // Scrieri 5. Istoria literaturii române contemporane.* Ed. de Eugen Simion. - București: Minerva, 1973

7. Vezi în acest sens: Galina Ionesi. *Drama intelectualului inadaptat în romanul „Întunecare” de Cezar Petrescu // Metaliteratură, vol. 5, Chișinău, 2002; Idem. Tipologia inadaptabilului în proza românească întreblică // Metaliteratură, vol. 6, Chișinău, 2002; Idem. Învinsul sadovenian // Materialele Conferinței de totalizare a muncii științifice și didactico-științifice a corpului profesoral U.P.S. „Ion Creangă”, Chișinău, 2004; Idem. *Personajul inadaptat în romanul-dilogie „Aurul negru” de Cezar Petrescu // Rezumate. Conferința Tinerilor Cercetători din Moldova.- Chișinău, 2004.**

8. Vezi în acest sens studiile fundamentale ale unuia din reprezentanții de seamă ai „noii școli istorice franceze” (istoria mentalităților, cum i se mai spune): Shaunu Pierre. *Civilizația Europei clasice.* Vol. 1-3.- București: Meridiane, 1989; Idem. *Civilizația Europei în Secolul Luminilor.* Vol. 1-2.- București: Meridiane, 1986. Vezi de asemenea: Duțu Alexandru. *Dimensiunea umană a istoriei. Direcții în istoria mentalităților. Antologie.* - București: Meridiane, 1986.

9. Toffler Alvin. *Al Treilea Val.* (Vezi în special: Cap. 11 „*Noua sinteză*”). Prefață: Ioniță Olteanu. Trad. din l. engl. Georgeta Bolomey și Drăgan Stoianovici. - București: Ed. Politică, 1983.

## Elena Cartaleanu Eroul ca personaj privat: Letopisețul lui Azarie

Prin însăși natura sa, eroul se deosebește de semeni și contemporani. Statutul de erou îi impune, *volens-nolens*, o linie de comportament deosebită de cea a majorității. Eroul nu intră în *mainstream*: în cel mai bun caz, îl orientează. De regulă însă, eroul reprezintă individualul, iar tendința generală aparține colectivității. Or, cum notează Aron Gurevitch, anume în conceptul eroului “se concentrează, într-o formă exacerbată, ideea personalității, a libertății și a dependenței ei” [1, p. 28] pentru o comunitate.

Eroul cronicilor este, prin excelență, voievodul (mai ales dacă de acesta sau de vreunul din înaintașii/urmașii săi actualmente în favoare a și fost comandată cronica). Din când în când, unor boieri sau fețe bisericești de poziție înaltă li se permite să probeze aureola eroismului. Dilema subordonării unui cleric, atât de dramatică în Evul Mediu occidental, se manifesta mai șters în cazul Moldovei lui Macarie, însă nu era absolut inexistentă.

Cu cât mai personalizată devine cronica — Macarie este primul cronicar ce face referință la sine în paginile letopisețului, ajungând astfel, din autor, personaj, co-participant la evenimente — cu atât mai personală pare viziunea autorului asupra actanților. Aceasta nu presupune neapărat subiectivitatea pregnantă sau lipsa de obiectivitate în favoarea agendei politice. O viziune proprie poate fi foarte bine manifestată și exprimată chiar într-o lucrare comandată din eșaloanele superioare. Pentru ca să apară Ureche, Costin și Neculce, atât de umani și — crestomatic — umaniști, trebuia să fi existat, înaintea lor, Macarie, Eftimie și Azarie, care transformă tradiția seacă a analelor într-o narațiune mai vie, mai sinceră, oarecum “mai aproape de inimă”. Cu regret, informația de care dispunem la moment nu ne permite să sperăm că *Cronica Moldo-Germană* le-ar fi fost cunoscută altor autori de letopisețe, influențându-le scriitura. În lumina datelor actuale, anume Macarie, Eftimie și Azarie apar ca primii istoriografi ai noii tradiții, personalizate, de scriere a letopisețelor.

O dată cu mărirea proximității dintre autor și personaje, amănuntele vieții acestora devin oarecum mai vizibile. Macarie, Eftimie și Azarie au fost contemporani cu cel puțin unele din evenimentele istorice relatate și trebuia să-i fi cunoscut pe voievozii care i-au angajat să scrie letopisețele. Bănuim că impresia documentalității făcea parte din agenda artistică a celor trei autori, iar o serie de procedee stilistice erau menite să creeze acest efect.

Încă Caesar a exploatat cu succes vorbirea directă a personajelor, în ale sale *De bello Gallico* și *Bellum civile* [2, *passim*]. Faptul de a le acorda cuvântul eroilor, în paginile unei lucrări de istoriografie, contribuie la schițarea unei imagini vii a acestor eroi mai eficient decât descrierile, oricât de minuțioase. Detaliile minore, particulare sunt cele ce conturează chipul verosimil al personajului. Credem cronicarul pe cuvânt când citim că Ștefan cel Mare era om “mânios” [3, p. 57] din fire. Însă și mai convingător sună citatul direct din

raportul solului Finley, venit să trateze despre continuul *casus belli*, Pocuția: indignat de tergiversări și amânări, voievodul exclamă (*in suo rutenico*): *Vzyaly esmi tu bukato zemlye, choczu stobi my szya ney dostalo!* (“Am luat această bucată de pământ, vreau să-mi rămâie mie!”) [4, p. 479]. Această frază, transmisă *ad litteram* de solul regelui polon, nu numai dovedește că voievodul vorbea limba rusă, ci și ne poartă, peste secole, o înregistrare, aproape de fonograf, a unei fraze rostite în stare de vădită afectare.

Macarie, Eftimie și Azarie exploatează din plin posibilitățile stilistice ale citării — fie și dubioase ca autenticitate. Iată explicația lui Azarie despre cauzele căderii lui Ștefan Rareș:

“Așa dar, boierii mai înainte ziși, care l-au părăsit, adică pribejii, au trimis de la leși scrisoare tainică, către sftencii cei dintâi, ca să fure cu înșelăciune mințile lor slabe. “Vreți oare puterea Moldovei”, spuneau ei, “Ștefan cel cu mâinile tari este împins de tinerețea lui și are de gând să se ridice în chip barbar împotriva voastră și să închine țara turcilor, în același chip ca și fratele său, Iliăș.” [5, p. 107]

În loc să descrie, cu abundență de adjective și invective, mișelia curtenilor, Azarie îi lasă pe cititori să evalueze singuri perfidia discursului complotatorilor. Amintirea “turcitului” Iliăș, feciorul nedemn al lui Petru Rareș, mai era încă proaspătă în memoria țării — probabil, deosebit de bine îi țineau minte boierii înșiși, martori involuntari ai declinului țării și ai decăderii tânărului domnitor. A sugera că mezinul — nimic de mirare — ar putea-o lua pe urmele fratelui mai mare, în desfrâu și (mai rău) păgânătate, trebuia să fi fost suficient pentru a stârni neîncrederea și îndoielile curtenilor.

Cu o tușă finală de documentalism, Azarie transcrie ultimele cuvinte ale domnitorului asasinat mișelește (vai, ca un miel): “O, săracă dreptate, pe tine te plâng și de tine suspin, căci tu ai pierit și ai murit înainte de mine.” [5, p. 107] Este greu să credem că autorul cronicii ar fi auzit, personal, această patetică frază — de fapt, este destul de îndoielnic ca cineva să fi deslușit măcar ceva din cele rostite de voievodul străpuns de pumnale, sub propriul cort prăbușit. Însă ca discurs de rămas-bun sentința este, să recunoaștem, cât se poate de potrivită. Ea servește încă o dată scopului de a conferi vivacitate narațiunii și de a spori dramatismul unei scene deja înfiorătoare.

La capitolul Alexandru Lăpușneanul Azarie aplică același procedeu. Învins în prima confruntare cu Iacob Ieraclit, poreclit Despotul, voievodul, rămas “singur, cu puțini (...) să se bată”, suspină: “O, vai (...) mi-ar fi fost mai bine să trăiesc cu fiarele, decât cu oameni necredincioși.” [5, p. 110] Aforistică precum replica de mai sus a muribundului Ștefan Rareș, această frază pare să exprime mai curând opinia cronicarului însuși despre dușmanii domnitorului.

Mai jos, un alt citat — “O Doamnă, să ne oprim cu plânsul, să ștergem întristarea. Dacă, întocmai ca Iov, am primit cele bune din mâinile Domnului, de ce nu am răbda pe cele rele? Domnul a dat, Domnul a luat, după cum a vrut Domnul, așa a fost.” [5, p. 110] Aparent, și acesta este la fel de artificial. Pe de

altă parte, cum încă își mai putea liniști soția un domnitor pios și cu frică de Dumnezeu, precum subliniază, în repetate rânduri, același Azarie? Chiar dacă nu acestea au fost cuvintele rostite în realitate de Alexandru Lăpușneanul, el *le-ar fi putut rosti* sau chiar *trebuia să fi rostit* ceva în aceeași cheie.

Ruxandra, soția lui Alexandru Lăpușneanul, este unul dintre puținele caractere feminine care chiar acționează, în paginile celor trei letopisețe. Azarie pare să o admire sincer pe Ruxandra ca văduvă a Lăpușneanului și regentă pentru nevârstnicul Bogdan (precum confirmă Dan Horia Mazilu, istoria Moldovei și a Munteniei a cunoscut mai multe văduve de domnitori care țineau suficient de ferm cârma domniei) [6, pp. 413-415]. Pe lângă epitetele obișnuite “bună” și “dulce”, cronicarul îi dedică un panegiric pompos, care trebuie să se fi bazat totuși pe date reale, legate de această Doamnă. În primul rând, aflăm că anume ea stătea în fruntea “consiliului de regentă” — “Când Bogdan a primit steagul domniei, fiind încă tânăr, era ocârmuitoarea domniei mama lui, Roxanda [sic], iar îndrumători erau Gavriil logofătul și Dmitrii hatmanul și Doamna cârmuitoare peste toți.” [5, p. 114] Probabil, bănuind că cititorilor neinițiați în circumstanțele concrete acest aranjament le-ar putea părea oarecum bizar, Azarie se grăbește să explice: “Căci [Ruxandra — n.n.] era cu minte de bărbat, cu suflet mare, împodobită cu înțelepciune, căci era ca un rai însuflețit care-și hrănea grădina cu binefaceri.” [5, p. 114] Rândurile ce urmează enumeră, cu un lux realmente bizantin de ornamente verbale, binefacerile Doamnei pentru efectiv toată lumea: boieri, săraci, bătrâni, bolnavi și călugări (îndrăznim să sperăm totuși că “necruțând aurul și fără să socotească” este o hiperbolă și nu reflectă adevărata atitudine a Doamnei față de visteria țării). Un singur detaliu, o tușă de culoare naturală, nu poleită cu aur, ne spune ceva despre Ruxandra ca persoană vie, nu instituție (și acest moment denotă că, într-un fel sau altul, Azarie trebuie să o fi cunoscut îndeaproape sau să fi avut relații înalte la curte): “Dar era foarte neputincioasă cu trupul și întotdeauna își odihnea corpul pe așternut moale”. [5, p. 115] Atât se spune — și imediat imaginea, dintr-o icoană împodobită și aurită, devine o femeie *vie*, reală, pe care viața a pus-o la multe încercări (moartea tatălui, convertirea fratelui, asasinarea celui alt frate, mutilarea logodnicului, când mâna domniței devenise nimic altceva decât permisul de acces la tron; exilul; văduvia, doi copii minori și o țară întreagă pe umeri — la 33 de ani [6, p. 413]).

Ieromonahul Azarie pare să fie la fel de bine informat cât privește activitățile lui Bogdan, fiul Ruxandrei. Paragraful dedicat acestui tânăr voievod este interesant în sensul că lucrurile pe care Azarie i le impută voievodului ca greșeli ar putea fi prezentate, cu același succes, drept trăsături neutre sau chiar pozitive (e.g. într-o lucrare modernă despre psihologia adolescenților). Mai întâi aflăm ce era de laudă în feciorul lui Alexandru Lăpușneanul:

“Și era un tânăr bine făcut și nu-i dăduse încă musteața; la început era cu suflet drept, învățat în cărți și nehrânind rele într-însul, ci milostiv și blând, întru toate era următor în obiceiuri învățăturilor tatălui său, arătând și vitejie, căci era

cu inima vitează, învățat în a învăța lancea și a întinde arcul în coarde, aruncând săgeata.” [5, p. 115]

Cum se și cuvine unui voievod, care stă în fruntea oștirii țării, Bogdan este inițiat în arta războiului (Grigore Ureche va preciza că Bogdan “cu sulița la halca nu pre lesne vrea avea potrivnic” [3, p. 101] — halca fiind un joc sportiv-militar [6, pp. 249-250]). Învățat în cărți, milostiv, blând și viteaz — iată virtuțile admirate de cronicar. Mai târziu însă, susține autorul, caracterul și comportamentul perfect al lui Bogdan suferă schimbări dramatice. Teoria pedagogică obișnuită a celor trei cronicari vizavi de păcatele tinerilor este că un copil, *tabula rasa*, poate fi cu relativă ușurință înclinat spre rele — niciodată nu se admite că răul s-ar fi putut naște chiar în sânul vinovatului. Ca și în cazul lui Iliș Rareș, turcit, sau al lui Ștefan cel Tânăr, întors fără motive aparente împotriva hatmanului Arbure, se găsesc “sfetnici răi”, care îi abat din calea dreaptă:

“Mai târziu însă 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, întocmai ca odinioară Ruvoam, fiul lui Solomon.” [5, p. 115]

Aluzia la Ruvoam, fiul regelui Solomon, este semnificativă și servește de cataforă: acest rege al Israelului a nesocotit sfaturile înțelepte ale bătrânilor sfetnici, optând în schimb pentru soluția propusă de “tinerii care au crescut cu dânsul” — soluție realmente neînțeleaptă, care mai conținea și o formulă blasfemică despre defunctul rege Solomon și care a provocat, până la urmă, un război civil în țară [7, 3 Regi 12]. Azarie pare să-i preîntâmpine pe cititori despre pericolul pe care îl va aduce asupra țării comportamentul nesocotit al domnitorului (istoricii de astăzi explică pierderea țării de către Bogdan prin plimbările sale frecvente în Polonia, unde avea o logodnică și unde l-a prins insurgența lui Ioan, viitorul domnitor [6, pp. 493-494]). Dacă “sfetnicii de frunte” sunt plasați în opoziție cu cei “tineri și proști și din cei ce se țineau de glume”, reiese, probabil, că sfetnicii de frunte erau oameni în vârstă, înțelepți și puțin interesați de distracții. De altfel, pentru Azarie “tânăr” pare să se egaleze automat cu “prost” — așa sunt toți tinerii — însă domnitorul nu are dreptul să fie ca și ceilalți, nu trebuie să-și permită îndeletnicirile proprii vârstei sale, nu se poate asocia cu cei care nu aduc folos țării. Prea multe sunt puse în joc.

“Și se făcea de rușine împreună cu ei și-și pierdea vremea în **jocuri** și în alergări cu caii, 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**.” [5, p. 115]

**Glumele** și **jocul** sunt două lucruri pe care sobrul ieromonah nu le poate accepta la un voievod — dezgustul său față de aceste ocupații nedemne transpare limpede din repetiția dublă. Dacă nu am ști că Bogdan abia ieșise din



anii copilăriei (“nu-i dăduse încă musteața”), aceste preocupări ar părea, într-adevăr, bizare pentru un domnitor în toată firea. Însă Bogdan nu este nicidecum „în toată firea” — este un tânăr energic, care, pesemne, încearcă să se detașeze de “învățatul în cărți”, jocurile și glumele fiind cât se poate de firești în adolescență. Firească este și preferința lui Bogdan pentru tovarăși de vârsta lui. Ne este greu să-l admonestăm atât de crunt pe un tânăr care se vede obligat să asculte de sfatul celor bătrâni și să se dedice lecturii și treburilor statale, în timp ce semenii săi, tineri curteni, nu sunt împovărați de asemenea obligații și își văd de distracții, nestingheriți de îndatoririle coroanei. Însă cronicarul este istoriograf, nu psiholog și binele țării rămâne prioritar în ochii lui. Iar binele țării nu îi permite să laude un domnitor care “cuvintele de bună învățătură ale arhierilor nu le lua în seamă și pe sftnicii cu gânduri bune nici nu voia să-i vadă la față.” [5, p. 115]

Autorul aplaudă dărnicia Doamnei Ruxandra — “necruțând aurul și fără să socotească, a vărsat ploaia pentru mângâierea celor chinuiți de boale cu binefaceri pentru cei neputincioși și săraci și a umplut cu binefaceri mâinile celor ce se trudeau la bătrânețe rele și pline de dureri.” [5, p. 115] Însă dărnicia lui Bogdan nu mai reprezintă decât risipă și pagubă: “După puțin timp și-a alipit oameni de altă credință și de altă limbă, sftnici leși, și era și petrecea cu dâșșii și toate comorile domnești cu un cuvânt se risipeau cu rău pentru leșii cei necurați și spurcați” [5, p. 115]: aceste daruri abundente sunt îndreptate nu în interiorul țării, spre mântuirea sufletului domnitorului sau spre ușurarea suferințelor celor bolnavi — fac parte și ele din distracțiile necugetate. *Vae terrae ubi puer rex. Vai de țara ce-o pun copiii la cale.*

Am arătat, pe exemplul a trei personaje din *Letopisețul* lui Azarie, cum cronicarul poate varia registrele narațiunii, oscilând între oficial și personalizat, general și detaliat. Senzația de variere se atinge prin mijloace preponderent stilistice. Astfel, introducerea vorbirii directe are efectul de a înviora discursul autorului și de a apropia de realitate chipul eroului. Inserarea unor momente autentice din viața privată a actanților îi convinge pe cititori de veridicitatea celor relatate, adăugându-le o notă de *omenesc*.

### Referințe bibliografice:

1. Aaron J. Gurjewitsch, *Individul în Evul Mediu european*, Iași, 2004.
2. Caius Iulius Caesar, *Războiul gallic. Războiul civil*, București, 1964.
3. Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei* // Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei: Cronici*. Ediție îngrijită de Tatiana Celac, Chișinău, 1990.
4. *Documentele lui Ștefan cel Mare*, vol. II. Ediție îngrijită de Ioan Bogdan, București, 1913.
5. *Letopisețul lui Azarie* // Gheorghe Dodiță, Vitalie Marin, *Istoria limbii și a literaturii vechi moldovenești. Crestomație*, Chișinău, 1966, pag. 107.
6. Dan Horia Mazilu, *Voievodul dincolo de sala tronului: Scene din viața privată*, Iași, 2003.
7. Biblia, Vechiul Testament, 3 Regi 12.