

ÎN NUMĂRUL URMĂTOR

- ALIONA GRATI Imaginarul antropologic al romanului basarabean actual (II)
- ADRIAN DINU RACHIERU Un „romant brownian”?
- LIDIA PIRCĂ Stil și expresivitate poetică în poezia Magdei Isanos (IV)
- IGOR URSENCO Alteritate poetică pe muchia periculoasă a gândului (Prolegomene la toposul psiho-geografic al poetului Gelu Vlașin)
- TAIANA CIOCOI Istoria cum ar fi putut să fie: omul, textul și canonul (II)
- NINA CORCINSCHI Stesuri literare în scurt metraje

**Metaliteratură** Anul X, nr. 1-4 (23-24), 2010

# Metaliteratură

---

ISSN 1857-1905

Anul X, nr. 1-4 (23-24), 2010

---



**Director fondator**

Alexandru BURLACU

**Redactor-șef**

Aliona GRATI

**Redactori-șefi adjuncți**

Anatol GAVRILOV

Nina CORCINSCHI

**Stilizator**

Mihai PAPUC

**Responsabili de varianta engleză**

Lilia PORUBIN

**Secretar de redacție**

Vlad CARAMAN

**Tehnoredactare și design**

Galina PRODAN

**Colegiul de redacție**

Liviu ANTONESEI (Iași)

Alexandra BARBĂNEAGRĂ

Nicolae BĂIEȘU

Nicolae BILEȚCHI

Mihai CIMPOI

Theodor CODREANU (Huși)

Tudor COLAC

Inga DRUȚĂ

Nicolae LEAHU

Dan MĂNUCĂ (Iași)

Andrei NESTORESCU (București)

Sergiu PAVLICENCU

Ion PLĂMĂDEALĂ

Elena PRUS

Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)

Andrei ȚURCANU

Maria ȘLEAHTIȚCHI

Diana VRABIE

- 
- Responsabilitatea opiniilor exprimate în paginile revistei aparține autorilor.
  - Volum recenzat, aprobat și recomandat de Consiliul științific al Institutului de Filologie al AȘM și de Senatul Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”.
- 

**Adresa colegiului de redacție: Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 1  
MD-2001, Chișinău, Republica Moldova, biroul 411.**

**Tel: 022-27-23-79**

**E-mail. [metaliteratura@gmail.com](mailto:metaliteratura@gmail.com)**

**[www.metaliteratura.110mb.com](http://www.metaliteratura.110mb.com)**

---

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI  
INSTITUTUL DE FILOLOGIE  
UNIVERSITATEA PEDAGOGICĂ DE  
STAT „ION CREANGĂ” DIN CHIȘINĂU  
FACULTATEA DE FILOLOGIE

**METALITERATURĂ**  
Revistă științifică trimestrială  
a Institutului de Filologie al AȘM  
și a Facultății de Filologie  
a UPS „Ion Creangă”

Fondată în anul 2000

Anul X, nr. 1-4 (23-24), 2010

## SUMAR

### EDITORIAL

ALIONA GRATI Metaliteratură la 10 ani 3

### ESEU

ALEXANDRU BURLACU Presa literară în anii '30: direcția autohtonistă 6

MIHAI CIMPOI Stere și lumea basarabeană 16

IOAN DERȘIDAN Trei vagantici viageri 23

ALIONA GRATI Imaginarul antropologic al romanului basarabean actual 28

ADRIAN DINU RACHIERU „Singurătatea” lui Adrian Marino 47

ANDREI ȚURCANU Miza Eminescu... după Eminescu 53

### TEORIE LITERARĂ

IULIAN BOLDEA Hermeneutică și literatură: Adrian Marino 59

ANATOL GAVRILOV Un cuvânt despre „cuvântul” nostru latino-român (II) 64

OLESEA GÂRLEA Conceptul de ficțiune la N. Hartman, M. Bahtin, U. Eco, G. Genette și M. Ursa 71

ION PLĂMĂDEALĂ Etica lecturii în deconstrucție 83

DIANA VRABIE Delimitări conceptuale în sfera imaginarului 98

### METACRITICĂ

IULIAN BOLDEA Mihai Cimpoi și paradoxurile interpretării 104

CORNEL MUNTEANU Critica sub semnul neconvenționalului 107

NICOLAE LEAHU De ce iubim literatura. Cum se scrie o critică ficțiune 115

### ISTORIA LITERATURII

ALEXANDRU BURLACU Vladimir Cavarnali: poezia faustică 124

GRIGORE CHIPER Generație, optzecism, postmodernism, textualism 128

ALEXANDRU CISTELECAN Prima poetă și meritele ei absolute (Maria Suci-Bosco) 135

<b>PROCESUL LITERAR CONTEMPORAN</b>	
LUCIA ȚURCANU Anul literar 2010: ofensiva liricii feminine	142
IGOR URSENCO Virtualitate corporală și genealogii emergente (Introducere la poetica volumului <i>Chipurile</i> de Bogdan G. Stoian)	149
<b>CONFERINȚE</b>	
LIVIU ANTONESCU Un popor de Șeherezade	160
<b>POETICĂ ȘI NARATOLOGIE</b>	
DOINA BUTIURCA Retorica dez-mărginirii în literatura lui Liviu Rebreanu: discipolul și călăuza	166
NINA CORCINSCHI Ipostaze ale naratorului din <i>Nou tratat de igienă</i>	171
LIDIA PIRCĂ Stil și expresivitate poetică în poezia Magdei Isanos (III). Nivelul morfosintactic	175
<b>LITERATURĂ COMPARATĂ</b>	
ALIONA GRATI Ion Miloș printre limbi și literaturi	188
FELIX NICOLAU Falstaff și Don Quijote în trecere prin New Orleans	194
ELENA PRUS Herta Müller: hermeneutica dictaturii	200
<b>LITERATURA ȘI IDENTITATEA</b>	
TATIANA CIOCOI Istoria cum ar fi putut să fie: omul, textul și canonul	210
IOAN DERȘIDAN Despre gândirea și exprimarea celuiilalt	224
INGA DRUȚĂ Identitatea literară a scriitorilor români aflați „între două lumi”	235
<b>OPINII</b>	
ION HADÂRCĂ Axul postumității testamentare sau demers pentru un mare premiu către opera unui mare poet	242
NICOLAE RUSU Canonul criticii revoluționariste	248
<b>CRONICĂ</b>	
MIHAI CIMPOI Eminescologia și modelul Bohr	255
DANIEL CORBU Valeriu Matei sau noul expresionism liric	260
NINA CORCINSCHI Existența ca text sau <a href="http://www.burlacu.com">www.burlacu.com</a>	263
ALIONA GRATI O carte despre poetica românească a lui Constantin Stere	268

---

## EDITORIAL

---

ALIONA GRATI

Institutul de Filologie al AȘM

*METALITERATURĂ LA 10 ANI*

### Abstract

The scientific review of the Philology Institute of the Academy of Sciences of Moldova and Philology Department of “Ion Creangă” Pedagogical University of Moldova is celebrating its 10th anniversary. The study analyzes the experience gained during a decade by the working group: editors-in-chief, editors and authors; it also mentions the names of the most active contributors, evaluates the most favourite and consistent rubrics. This reverential issue consists of materials contributed to the review by the most consistent authors and articles contributed by some guests whose names are well-known as part of the contemporary literary process.

**Keywords:** the 10th anniversary, scientific review.

În acest an *Metaliteratură* împlinește zece ani de la apariția primului număr și, putem spune, că are deja o istorie a ei, o poveste a rezistenței în Republica Moldova. Rămâne de văzut dacă această perioadă de timp e suficientă pentru ca o revistă de știință a literaturii să prindă contur și chiar să se afirme în mediul cercetătorilor, dar, în mod sigur, pentru acei care au făcut-o posibilă începând cu anul 2000, adică pentru acei câțiva autori de la Catedra de *Literatură română și comparată* a Facultății de Filologie a Universității Pedagogice „Ion Creangă” din Chișinău, provocați de profesorul Alexandru Burlacu, acest moment aniversar constituie, din mai multe motive, un real prilej de mândrie.

Mai întâi, pentru că în ciuda indiferenței, aproape proverbiale, a conducerii universității în cauză (ca să nu mai pomenim diriguitorii mai sus-puși) față de promovarea și susținerea, inclusiv financiară, a unor astfel de inițiative, revista a apărut în fiecare an. Cu de la sine putere, aceasta a reușit să facă față formatului de „Anale ale Facultății de Filologie”, înregistrând diversele preocupări ale cadrelor didactice, mai cu seamă, în spațiul cercetării literare sau consemnând evenimentele cele mai importante din viața instituției. Dacă nu luăm în calcul gazetele de perete, *Metaliteratură* este prima în cadrul facultății care și-a asumat acest obiectiv. Publicația a constituit pentru universitari o posibilitate de afirmare, de liberă exprimare a opțiunilor de metodă și perspectivă asupra operei literare și, în general, de punere în valoare a capacității lor de investigație științifică. Nici normele didactice mari, nici studiile în paralel la

doctorat și nici chiar angajările în tot felul de munci suplimentare nu au periclitat elanul de început al acestora. Mai mult decât atât, revista a fost o platforma de lansare a proiectelor de cercetare, or, dacă urmărim articolele din primele numere, vom realiza neapărat faptul că ele conțin în germene viitoarele cărți și disertații în domeniu.

Mai apoi, pentru că în paginile *Metaliteraturii* s-au regăsit toți acei care au fost titulari sau care au cumulat la această catedră după '90 încoace, astfel că revista etalează o anumită coeziune și profilează un elegant portret de grup. Articolele semnate de Alexandru Burlacu (șeful catedrei), Mihai Cimpoi, Nicolae Bilețchi, Anatol Gavrilov, Sergiu Pavlicencu, Andrei Țurcanu, Eliza Botezatu, Alina Ciobanu, Grigore Canțâr, Dumitru Apetri, Timofei Roșca, Loretta Handrabura, Dumitrița Smolnițchi, Victoria Baraga, Luminița Bucșăneanu, Aliona Grati, Viorica Zaharia, Galina Ionesi, Vlad Caraman, Nina Corcinschi, Elena Cartaleanu ș.a. dau seama de ansamblul relativ omogen de reprezentări comune, de sistemul de referințe implicite, starea de spirit și cultura interioară ale acestui colectiv. Ținând cont de faptul că revista a găzduit studii și articole ale cadrelor didactice de la alte catedre, cum sunt cele de la Universitatea de Stat din Moldova, Universitatea „Alec Russo” din Bălți, Universitatea Liberă Internațională din Moldova și cea din Tiraspol cu sediul la Chișinău, putem spune că cele douăzeci și două de volume punctează evoluția gândirii și a mentalității, produsă în ultimii zece ani în mediul universitar din Republica Moldova.

Un motiv deosebit de satisfacție este faptul că în anul 2006 revista a ajuns pe o altă orbită, trecând sub auspiciile Institutului de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei. Ceea ce s-a urmărit a fost crearea unui climat oportun colaborării mai eficiente dintre academie și universitate, dintre cercetare și procesul de predare. Cadrul a impus inițierea unei „noi serii” de dezbateri adecvate orizontului de preocupări academice și a înmulțit numărul autorilor, astfel încât până în momentul de față revista conține aproape toate numele de referință în cercetarea literaturii din Republica Moldova.

Propunându-și încă de la început, prin însăși denumirea revistei, discursurile privind condițiile literaturii și a științei literare, titularii redacției au favorizat atât eseul ca expunere liberă asupra artei literare, cât și contribuțiile la rubricile mai austere de teorie literară, poetică și terminologie. Studiilor teoretice li s-a acordat sistematic și constant spațiul cel mai mare, urmărindu-se explicit identificarea și coagularea principiilor de cercetare literară în situația în care aceasta suferea la noi de o regretabilă desincronizare în raport cu cea românească și mondială. Întotdeauna au fost salutate și bine primite articolele care exprimau o opțiune de înnoire metodologică sau studiile de sinteză a unor teorii moderne. În epoca în care și scriitorii sunt obligați să aibă o conștiință teoretică a literaturii, iar scriitura lor – o dimensiune metaliterară, teoria poate fi considerată, vorba lui René Wellek, regina cunoașterii literare și, respectiv așezată în capul mesei. *Metaliteratură* nu s-a vrut însă o monarhie absolută, nu a stabilit ierarhii și nu a supus articolele din celelalte domenii ale științei literare reglementării stricte a teoriei, lăsând spațiu liber de manifestare cercetătorilor care fac critică și istorie literară comprehensivă fără a avea metodă. Și cum o revistă cu un asemenea profil are nevoie și de studii aplicate pe text, ele nu au întârziat să apară

fie că, în mod declarat, la rubricile „Poetică” și „Critică”, fie că, implicit și diseminat, la celelalte rubrici consacrate: „Istoria literaturii”, „Literatura comparată”, „Procesul literar contemporan”, „Pro Didactica”, „Ocheanul întors” etc.

Și totuși se poate vorbi de o anume preferință pe care redactorii și autorii o afișează mai cu seamă în ultimii ani – interesul pentru *teoria dialogică* a lui Mihail Bahtin. Această preocupare reflectă, în fond, programul, poate prea puțin declarat, pe care și l-au asumat mai mulți cercetători de la Centrul de Literatură și Folclor al Institutului de Filologie. Tot mai multe studii fac referință la aspectele interpretării și analizei operei literare, dar și a culturii spre care arăta cândva savantul rus. Se caută, de fapt, o cale eficientă de integrare în structura lumii contemporane, care este sau se vrea esențialmente dialogică, interactivă, o coexistență vocilor purtătoare ale unor puncte de vedere, poziții axiologice și gusturi estetice diferite. În mod firesc, temele reiterate sunt cele care abordează polifonia, intertextualitatea, proteismul și heterogenitatea textului literar, problema *celuilalt* etc., examinate dintr-un tot mai larg unghi interdisciplinar.

De-a lungul existenței sale *Metaliteratură* a avut parte de o viață internă cu unele mișcări tectonice, cu modificări de format, ținută grafică și schimbări în caseta redacțională. Cert e că tot ce s-a făcut a urmărit să confere substanță rolurilor asumate, în primul rând, de a rezista pe fundalul unei lumi destul de indiferente față de știința literaturii, de a informa calitativ și a respecta principiile estetice, și, nu în ultimul rând, de a favoriza un climat prielnic dialogului civilizat.

În ultimii doi ani au fost invitați să publice în paginile revistei personalități de la universitățile din România. Până la ora actuală au răspuns provocării Adrian Dinu Rachieru, profesor la Universitatea „Tibiscus” din Timișoara, de mai mulți ani membru al colegiului nostru de redacție, Liviu Antonesei, Iosif Tamaș, Nadia-Elena Văcaru, profesori la Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași, Iulian Boldea, Alexandru Cistelean și Doina Butiurca, profesori la Universitatea „Petru Maior” din Târgu Mureș, Ioan Derșidan, profesor la Universitatea din Oradea, Cornel Munteanu, profesor la Universitatea de Nord din Baia Mare, Felix Nicolau de la Universitatea „Hyperion” din București, Lidia Pircă, autoarea unei teze despre poezia Magdei Isanos susținute în cadrul Universității „Lucian Blaga” din Sibiu ș.a. Le aducem și pe această cale sincere mulțumiri pentru receptivitate și promptitudine.

Necesitatea de a face cunoscută existența unei activități de cercetare la Chișinău, a unor cercetători cu disponibilitate dialogică a dictat alinierea la standardele europene de redactare a revistelor științifice. În acest sens, s-a hotărât traducerea sumarului în engleză, precum și însoțirea fiecărui articol cu un rezumat și cuvinte-cheie în aceeași limbă de circulație internațională. Un alt moment important a fost crearea site-ului *Metaliteratură* ([metaliteratura.110mb.com](http://metaliteratura.110mb.com)) în care a fost afișată colecția tuturor numerelor.

Acest volum, dedicat evenimentului aniversar, cuprinde materialele celor mai consecvenți autori ai revistei și ale unor oaspeți, nume de referință în cercetarea literară contemporană. Vă urăm lectură plăcută!

ALEXANDRU BURLACU  
Institutul de Filologie al AȘM

PRESA LITERARĂ ÎN ANII '30:  
DIRECȚIA AUTOHTONISTĂ

**Abstract**

Romanian literature from Bessarabia, essentially autochthonous, was conditioned by specific social and political environment: as a basis it had rich traditions and literary ideals. Regionalist periodicals advanced the local spirit through which they tried to give the local writing some original and general value. This essay, entitled as *Literary press in the 1930s: the autochthonous direction*, presents panoramically the situation of the Bessarabian literary press from the inter-war period.

**Keywords:** literary press, autochthonous direction.

Tradiționalismul în literatură nu a fost unul refractar. Oscilațiile revistelor basarabene între tradiționalism și occidentalism decurg dintr-o pornire de afirmare a spiritualității locale, evoluează constant, în consonanță cu necesitățile imanente ale ținutului. Deși abundă în poliloghii doctrinare și manifestă pe alocuri un eclecticism dezarmant, revistele creează totuși o atmosferă propice tinerilor talente, favorizând, printre multe altele, fondarea *Societății scriitorilor basarabeni*. Desigur, a reconstitui fenomenul artistic al anilor '20-'30 în detaliile lui reprezentative, fără a dezvălui programul și activitatea *Vieții Basarabiei*, devenită un centru al mișcării spirituale, este o încercare, în bună parte, expusă riscului unei deformări inevitabile, cu atât mai mult cu cât în perioada interbelică anume revistele reprezentau unele curente ideologice, erau acelea ce determinau politica literară.

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

Odată ce aproape toate curentele de idei în această epocă au fost și curente literare, și mai toate dintre ele au înglobat în structura lor elementul politic, e firesc ca și *Viața Basarabiei* să fi avut un anumit program ideologic sau, cel puțin, să fi aderat la una sau mai multe tendințe și direcții literare. În acest sens autohtonismul revistei,



în ultimă instanță, nu este altceva decât căutarea, instaurarea și promovarea autonomiei în viața culturală. Avându-l director pe Pantelimon Halippa, fost lider al *Sfatului Țării*, *Viața Basarabiei* (1932-1944) nu s-a raliat la nici un partid politic, deși în ultimii ani de existență s-a situat categoric de partea forțelor antibolșevice și antistaliniste.

Prin partea ei literară, valoarea căreia diferă de la caz la caz, de la autor la autor, revista reprezintă „plămânii spirituali ai Basarabiei”. Ea scoate de sub spuza veacurilor comoara sufletului moldoveanului basarabean, devenind o „manta de vreme rea” pentru Nicolai Costenco, Vasile Luțcan, Magda Isanos, Teodor Nencev, Vladimir Cavarnali, Bogdan Istru, Nicolae Spătaru, George Meniuc, Sergiu Sârbu, Iacob Slavov, Andrei Lupan, Boris Baidan, Mihail Curicheru, Sergiu Matei Nica, Vladimir Neagă, David Vetrov, Teodor Vicol, Elena Vasiliu-Hasnaș, Lotis Dolënga, Petre Ștefănuță, Alexandru David, Ioan Sulacov, Mihail Bârcă, Mihail Boboc, Gheorghe Bezviconi, Vasile I. Ghicu, Vasile Ghenzul, Alexandru Robot și mulți alții, cunoscuți și mai puțin cunoscuți de noi în prezent.

Imaginea continuității noastre spirituale este susținută prin evocarea, valorificarea și popularizarea operei scriitorilor de origine basarabeană sau a celor legați sufletește de acest ținut: Constantin Stamati, Alexandru Donici, Alexandru Hâjdău, Alecu Russo, Zamfir Arbore, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Teodor Vârnav, Ion Sârbu, Constantin Stamati-Ciurea, Dumitru Moruzi, Victor Crăsescu, Alexei Mateevici, Tudose Roman, Vasile Lașcov, Constantin Stere, Sergiu Victor Cujbă, Ion Buzdugan, Gheorghe V. Madan ș.a.

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

Cu alte cuvinte, revista, în toată diversitatea ei de orientări, a avut, în condițiile democratismului autentic, un ideal, o prestanță și o conduită care au stimulat noi energii creatoare, au impulsionat puternic mișcarea literară. În raport cu zeci de efemeride editoriale, care de cele mai multe ori doar își anunțau apariția, *Viața Basarabiei* nu numai că a supraviețuit, ci a schimbat radical climatul literar. Ea a dorit și a impus spiritul autohtonismului, însă al unui autohtonism deschis, receptiv, asimilator.

Primul număr al revistei apare în ianuarie 1932, având pe frontispiciu o vedere nocturnă, în centrul căreia e bustul lui Pușkin din grădina publică. Vederea ilustrează orientarea revistei spre tradițiile realiste ale literaturii ruse. În lista colaboratorilor revistei sunt anunțați Zamfir Arbore, Ștefan Ciobanu, Petru Constantinescu-Iași, Gala Galaction, Petre Haneș, Gheorghe V. Madan, Liviu Marian, Vasile Lașcov, Anton Țurcan, Sergiu Victor Cujbă, Axentie Frunză, Ion Buzdugan, Pan. Halippa, Alexandru Terziman, Nicolae Dunăreanu, Petre Ștefănuță, Iorgu Tudor, Leon Donici, Alexandru Plămădeală, Donar Munteanu, Anton Holban ș.a. Unii dintre ei, colaborând și la alte publicații (*Viața românească*, *Gândirea*, *Adevărul literar și artistic*), s-au identificat totuși cu tendințele provinciei sau, cel puțin, au reflectat realitățile ei.

Revista a fost inaugurată în urma unui proces îndelungat de determinare a unor atitudini ideologice și aspirații colective care se precizau mereu, în funcție de circumstanțele sociale și de evoluția conștiinței artistice naționale.

Pornind de la necesitățile reale și presante ale vieții, *Viața Basarabiei* încearcă să reînvie tradițiile vechii reviste *Cuvânt moldovenesc*, editată sub conducerea lui N. Alexandri, S. Murafa, Pan. Halippa între anii 1913 și 1917. *Cuvântul moldovenesc* a fost în cultura ținutului prima și, cu regret, unica revistă literară tipărită în limba română.

Reluând după paisprezece ani deviza vechii reviste – *Cunoașteți adevărul și adevărul vă va slobozi* –, Pan. Halippa menționa: „... Nici astăzi nu suntem deplini stăpâni pe libertatea noastră, că și astăzi ni se mai tăgăduiește dreptul la viață, că și astăzi suntem robiți atâtor nevoi, atâtor dureri și unui întuneric mare, care nu s-a risipit deocamdată nici sub razele culturii naționale” [1, p. 6]. Această afirmație este o expresie elocventă a unei mentalități de sorginte autohtonă, ce a marcat profilul revistei de la primul ei număr până la ultimul. Programul revistei revendica explorarea multilaterală a următoarelor obiective: „1) deștelenirea paraginii trecutului de robie, care mai persistă în unele privințe în Basarabia; 2) dezvoltarea și înfățișarea sufletului românesc basarabean în ceața vremurilor apuse și în splendoarea luminii de astăzi; 3) cercetarea pământului Basarabiei din punct de vedere geografic și etnografic; 4) îndrumarea fiilor Basarabiei pe căile românismului și ale statului național român; 5) crearea de legături sufletești între locuitorii Basarabiei fără deosebire de naționalitate și religie; 6) cimentarea legăturilor între românii din tot cuprinsul României Mari și cei în afară de hotarele ei politice; 7) urmărirea mersului instituțiilor de cultură spirituală și materială în Basarabia și chiar în Țara întreagă, în măsura în care înregistrarea faptelor poate ajuta aducerea de lumină în problemele basarabene; 8) dezbateră nevoilor economice ale Basarabiei; 9) revista presei care tratează chestiuni obștești, ce privesc și regiunea noastră; 10) împărtășirea cititorului uitat și izolat pe meleagurile basarabene la problemele de cultură generală și de civilizație umană, care frământă capete, popoare, universul întreg; 11) orice alte probleme și chestiuni, care în cursul muncii vor fi găsite că răspund scopurilor Asociației *Cuvânt Moldovenesc* și revistei și revistei *Viața Basarabiei*” [1, p. 2-3]. Așadar, scopul principal al revistei este afirmarea spiritului local, a creatorului operei de artă. Dar, în exaltarea originii elementului creator, autohtonismul revistei admitea și promovarea celor „care prin viața lor de până acum au dovedit că s-au identificat cu provincia noastră”.

Autohtonism înseamnă nu numai explorarea problemelor locale, dar și exprimarea fondului arhetipal al scriitorului. Conceptul de autohtonism este echivalat cu cel al regionalismului, care, după M. Cimpoi, a fost „punctul forte și totodată slab al revistei basarabene” [2, p. 96]. În același timp, pe bună dreptate, se afirmă că “alimentat de teoretizările lui Nicolae Iorga, Garabet Ibrăileanu, Eugen Lovinescu, Nichifor Crainic, Camil Petrescu, Ion Agârbiceanu, Cezar Petrescu, Mircea Streinul și de mișcările regionaliste din Franța și Bulgaria (la ele fac referințe articolele programatice publicate în *Poetul*, 1936, nr. 4-5; 1938, nr. 11-12), regionalismul basarabean devine în linii mari o teorie a specificului național, a tiparului sufletesc caracteristic al basarabeanului și include, după Nicolai Costenco, credința aproape mistică într-un ideal social ireductibil (Stere), aptitudinea pentru abstracție și doctrinarism, înclinația de a dezvolta tezele până la ultimele lor consecințe logice

și de a susține și propaga cu pasiune nezăgăzuită, propriile convingeri; încrederea în propria conștiință: onestitatea, sentimentul dezvoltat de pudoare, naivitate și idealism. Basarabeanul este, într-un cuvânt, „fiu al paradisului ideilor ireductibile, platonician într-o măsură” (N. Costenco, *Era nouă*, în *Viața Basarabiei*, 1938, nr. 8-9)” [2, p. 97].

O ameliorare considerabilă în presa basarabeană se produce în perioada avântului, survenit după criza economică mondială, când încep să apară o serie de reviste literare și de cultură generală, printre care se evidențiază *Cugetul moldovenesc* (1932-1943), *Bugeacul* (1935-1940), *Familia noastră* (1935-1938), *Pagini basarabene* (1936), *Poetul* (1937-1938). Aceste publicații au răscolit energii nebănuite și au dat la iveală talente inedite. Ele au purtat și lupte de opinii, au aderat la o grupare sau alta, polarizând forțele literare. Astfel, la *Viața Basarabiei* s-au raliat *Din trecutul nostru*, *Bugeacul*, *Cugetul moldovenesc* ș.a. Procesul literar basarabean creează, însă numai la prima vedere, aparența a două orientări contradictorii în valorificarea specificului național. În realitate, ele au slujit cu fidelitate aceluiși ideal, exprimând din diferite perspective zone ale spiritualității locale.

Basarabenii au vădit un mare interes pentru literatură, și totuși presa literară din deceniul al patrulea nu trebuie supralicitată. Frumoasele avânturi tinerești n-au promovat o mare artă. Despre nivelul vieții literare de atunci George Călinescu nota: „Au apărut o mulțime de reviste juvenile pe tot cuprinsul țării. Ele dovedesc interesul pentru literatură și din acest punct de vedere merită atenția. Nu-i mai puțin adevărat că răsar într-o epocă, în care numărul de cititori scade vertiginos și îngrozitor. E un fenomen de altfel european, în care nu se cade totuși să excelăm. Criza nu e de producție, ci de consumație. Într-un fel, chiar tinerii au contribuit la prăbușirea publicațiilor. Oricât ambițiunea ar fi propulsivă, ea a luat formele unui egoism de generație monstruos. Fiecare tânăr, indiferent de valoare, vrea să înlocuiască pe un mai puțin tânăr și, odată luată hotărârea de a publica, orice obiecție pare un atentat. Critica e unanim urâtă. Tinerii se grupează pe principiul generației sau pe acela al provinciei și nu primesc în sânul lor decât debutanți. Antologiile generale ori provinciale risipesc cele mai frumoase elogii unor necunoscuți, greu caracterizabili prin amorfitatea lor de începători” [3, p. 967].

În acest context se profilează mai evident programul *Vieții Basarabiei*, care vrea să afirme nu numai dreptul unei noi generații de a fi cunoscută și luată în seamă, ci și aportul literaturii basarabene tezaurul general al culturii naționale. Revista avea siguranța că anume „comoara sufletului moldovenesc basarabean va fi o surpriză pentru mulți și va străluci neasemuit, nealterat și în armonie cu toată creațiunea națională”.

Prin glorificarea trecutului, *Viața Basarabiei* se înscrie în linia idealului susținut de *Gândirea*, ideal ce a fost preluat odinioară de la *Sămănătorul*. Dar unui trecut idilic atemporal, însușit de sămănătoriști, *Viața Basarabiei* îi opune un trecut istoric din antichitatea tracică și romanică până în vremurile mai noi. Deștelenirea „paragunii trecutului de robie” e propusă nu pentru o zgândărire a rănilor sângerânde la capătul celor 106 ani de închisoare țaristă, ci pentru a conștientiza o stare națională, o golgotă a spiritului național, și pentru a accentua întârzierea în atâtea domenii ale vieții sociale,

când un popor poartă pecetea primitivității, cu care, de altfel, sunt pecetluiți țărani din tot cuprinsul sud-estic european.

*Viața Basarabiei* începe să apară când în ținut ia amploare mișcarea regionalistă, când la modă e glorificarea orașului, unde noile generații își fac apostolatul lor literar. Necesitatea regionalismului cultural e fundamentată pe intenții bune, dar cu pretenții exagerate. „Numai tu, cel ce simți harul firească și putere de sus; numai tu, cel care judeci din dragoste și lovești cu mâna părintelui; numai tu, care te bucuri de bucuria fraților și suferi de durerea tuturor; numai tu, care ai primit altoiul cu sângerarea minții și inimii tale, numai tu ești acel chemat să altoiești la rândul tău; și nu alții. Iată de ce cer eu în Basarabia basarabeni; sufletul, obiceiurile, legile nescrise, gândul, bătaia inimii, graiul trebuie să se îmbine într-o desăvârșită armonie cu aceleași elemente ale norodului. Numai de aici va ieși folosul” [4, p. 114]. Dincolo de anumite reminiscențe din teoria lui Hippolyte Taine, în aceste afirmații se întrevede o fundamentare a factorilor regionalismului literar, care reclamă neapărat filosofia țăranului. De altfel, în confuzia ideologică generală drept călăuză servesc literatura populară și filosofia țăranului cu orânduiala firii veșnice, cu adâncirea firească a lucrurilor simple și, pe deasupra, cu principiile unei morale avansate. Cu atât mai mult cu cât în literatura populară „toate filosofii știute și toate viitoarele, toate curentele literare culte, dar absolut toate, de la clasicism la romantism, simbolism, până la absurda literatură modernă au pe reprezentanții lor populari. Gândirea materialistă, utilitaristă, metafizică, impresionistă și oricum vreți să-i mai ziceți își are locul ei, presărată din belșug în această literatură” [4, p. 113].

Țăranul și literatura alcătuind o premisă a faimosului poporanism promovat de *Viața românească*, stau pe paginile revistei, de obicei, la baza mai multor judecări estetice, fie acestea în schițe, eseuri, recenzii sau în poezii și în proze. Dar, din păcate, un neajuns general caracteristic regionalismului rămâne să fie opunerea excesivă și inutilă a „literaturii de la centru” spiritului autohton, o opunere desfășurată de unii prozeliți până la contestări reciproce, mobilul cărora rezidă, nu arareori, în înăbușirea unor tendințe „nepermise” sau „periculoase” pentru cultura națională. O expresie a unor atitudini lesne explicabile este și afirmația că țăranul „nu se prea sinchisește dacă n-a citit cutare ori cutare pătăranie iscodită de vreun domnișor «covrigar» de la cutare gazetă sau jurnal...

În Basarabia, cu 3 milioane de locuitori, nu sunt nici cinci mii de cititori reguțați! E înspăimântător!...

Vinovat cine-i? Cărturarul! El trăiește cu capul în nouri, el rumegă gânduri sterpe, el nu vede realitatea, el pângărește comoara de suflet a norodului” [4, p. 113-114].

Revista irosea multă energie și talent în nenumărate polemici pentru a-și apăra programul și ideologia literară, pentru a susține spiritul autohton, specificul național. Ce-i drept, atitudinea critică în literatura basarabeană se rezumă deseori la „harța copilărească” și are un nivel minor față de critica de la centru, dar aceasta nu înseamnă că preocupările critice și de istoriografie literară ale revistei *Viața Basarabiei* nu prezintă un prețios material documentar, istoric și memorialistic. Deși rubricile permanente

„Cronica economică”, „Cronica juridică, politică” încearcă să escamoteze ca o pată de rușine plăgile naționale, totuși, o sondare sociologică e cerută scriitorilor de către publicistica și eseistica revistei: „Aspectele vieții noastre, afirmă Vasile Luțcan, ne îndreptățesc să credem într-o poezie dură. De ce? Mediul este arhaic, infect, decăzut, unde totul parcă puroiază, sângerează. Un sânge alcoolic inundă viața de aici; un sânge colcăitor trebuie să curgă pe paginile scrierilor viitoare” [5, p. 14].

Concomitent cu afirmarea unei noi generații în anii '30, se produce o „ardere a etapelor”, dar, în raport cu literatura de la centru, literatura basarabeană este una fundamental autohtonă.

În anii '30 fiecare oraș basarabean (Chișinău, Bălți, Bolgrad, Cetatea Albă, Orhei, Cahul etc.) a ajuns să aibă revista sau chiar revistele sale literare. S-au exprimat opinii discutabile în acest sens. Astfel, „pentru a vorbi de o mișcare literară basarabeană unitară, scrie cineva, e prematur, aproape neserios. Însă a constata o mișcare culturală pe centre, pe nuclee, se impune chiar”. Desigur, în fruntea literaturii „locale, basarabene se află orașul Chișinău. Revistele *Viața Basarabiei*, *Luminătorul*, *Pagini basarabene*, *Din trecutul nostru*, *Arhivele Basarabiei* – poartă lunar veste în toate colțurile țării despre forțele culturale... Și dintre aceste reviste din Chișinău, cea mai încheșată spiritualicește e *Viața Basarabiei*. Ea a vrut și a impus o directivă: anume promovarea spiritului autohton...”. O orientare autohtonă are și *Din trecutul nostru* în frunte cu Gh. Bezviconi. Salutând autohtonismul acestor reviste, cronicarul perseverează în apologia localismului: „Regătenii așezați în Chișinău, din pricina unei mentalități obscurantiste, caută să izbească în temelii *Vieții Basarabiei*. *Viața Basarabiei* însă anticipează lovitura și contraatacă, reușind să rămână de asupra. Publicul cetitor, precum și toate revistele mari și ziarele din țară aplaudă directiva localistă imprimată revistei chișinăuene de grupul Pan. Halippa, N. F. Costenco, Vladimir Neaga; Vasile Luțcan”. În promovarea spiritului regionalist se insistă pe exagerări ca acestea: „O revistă provincială... numai ea este indicată să arate lumii nevoile și să dea la iveală talentele timide, dar cu menirea lor înaltă de a împodobi sufletul acela retras de ochii lumii, al provinciei” [6, p. 57].

Cel care accentuează directiva **localistă**, dusă până la absurd a revistei, este N. Costenco. El e susținut de V. Luțcan, Vladimir Neaga, Petre Ștefănuță, Bogdan Istru ș.a. Idealul regionalist al condeierilor basarabeni se afirmă cu deosebită energie în disensiunile dintre *Viața Basarabiei* și *Pagini basarabene*. La sfârșitul anului 1935, într-o notă dată publicității la compartimentul *Cronica* sub genericul *Un nou gen de apostolat cultural*, Bogdan Istru, comentând știrea despre fondarea unei publicații chișinăuene de profil cultural literar, relevă premisele divergențelor ce aveau să stabilească relațiile dintre cele două publicații. Conform listei publicate în anunțul despre apariția noii reviste, dintre cei circa 150 de colaboratori eventuali ai *Paginilor basarabene* doar câțiva erau localnici. Desigur, o asemenea politică redacțională nu putea să nu provoace replici usturătoare din partea *Vieții Basarabiei*, deoarece în lista colaboratorilor „au fost trecuți toți scriitorii români, în număr de circa una sută cincizeci (n-am controlat dacă nu cumva s-a trecut și vreun scriitor decedat) majoritatea zdrobitoare dintre ei neavând nici în clin, nici în mână cu Basarabia.

Este boala noastră națională de a centraliza totul în inima țării – Bucureștiul – și de a face din unificare sufletească o standardizare sufletească, pornită de la centru” [7, p. 107]. Reticența lui B. Istru față de tendința de „unificare culturală prin răspândirea «apostolilor» prin toate localitățile din țară este convergentă ideologiei literare a publicației la care colaborează.

Exprimând o poziție cardinală din orientarea revistei, B. Istru critică intențiile de a substitui elementul local cu scriitori din capitală, chiar dacă este vorba de un T. Arghezi, M. Sadoveanu, I. Minulescu sau Z. Stancu, a căror colaborare, evident, ar fi făcut onoare oricărei publicații literare. După B. Istru, „inițiatorii noii reviste înțeleg cu totul greșit ideea regionalismului cultural.

Transportând scriitorii cu domiciliul la Capșa, la revistele semănate pe tot cuprinsul țării, nu înseamnă că provincia se trezește la o puternică viață culturală.

Scriitorii români sunt și vor fi citați în Basarabia, indiferent dacă operele lor apar în revistele din București sau de la Chișinău”. Abordând situația din perspectiva „dezvăluirii și înfățișării sufletului românesc basarabean”, B. Istru formulează concluzii cu caracter programatic, care explică poziția principială a revistei lui Pan. Halippa: „Adevărata renaștere culturală a Basarabiei se va produce numai atunci, când se va ridica o falangă de scriitori dintre fiii băștinași ai acestei provincii sau dintre acei care locuiesc de ani de zile aici. Numai aceștia vor contribui cu adevărat la îmbogățirea culturii române din Basarabia”. Recunoscând absența la moment a unor scriitori basarabeni cu o bogată și prețioasă operă literară peotriva marilor înaintași ai literaturii naționale sau a contemporanilor, lansați de *Viața românească*, *Convorbiri literare*, *Gândirea*, *Adevărul literar și artistic* etc., inițiatorul polemicii cu revista *Pagini basarabene* indică unica soluție onorabilă pentru această problemă: „Dacă nu-i are, să aștepte până îi va avea și să nu cădem în ridicolul de a ne închipui că Basarabia renaște la o viață culturală prin operele scriitorilor din celelalte regiuni ale țării”. Din acest punct de vedere, mișcarea începută de dl G. Dumitrescu Doru nu este decât același centralism sufocător, de astă dată cultural, prin care se urmărește „să se ajungă la o apă și un pământ din întreaga simțire de gândire așa de bogată a provinciilor românești...” [A se vedea: 8, p. 10-11].

În promovarea spiritului autohton, cei de la *Viața Basarabiei* sunt susținuți de condeierii bolgrădeni. Despre aceștia un cronicar anonim scrie: „O mână de tineri și talentați mânători ai condeiului au pornit o ofensivă susținută pentru a intra în cetatea literelor. Revistele *Bugeacul*, *Generația nouă* și *Familia noastră*, timid, deocamdată materialicește, viguros privind spiritual, caută să secondeze pe vigurosul Vladimir Cavarnali... Linia localistă, dacă nu e așa de pronunțată, – și ar trebui asta, – cum e la *Viața Basarabiei*, în schimb se caută a da o mare atențiune artei... Toate penele active ale Basarabiei ar trebui să conlucreze la unificare, într-un spirit preconizat de teoreticianul Constantin Stere...”.

În ceea ce privește celelalte orașe, centre de județ, „ele „zac” într-o somnolență blajină. *Cetatea Albă* mai mică, anemic, înzorzonată în celebrele

articole bucșite de neologisme și franțuzisme supărătoare, datorită nu mai puțin cunoscutului diriguitor, Țane”.

Cel mai nebasarabeian, din punctul de vedere al noii generații, este orașul Bălți. După unii, *Cuget moldovenesc* e o „jalnică parodie de revistă provincială. Amestecătură de păreri, concepții, de artă. Nici o directivă, nici o însuflețire. Ba da, este una. Imprimată de redactorul ei P. Stati, fruntaș cuzist nu numai în politică” [6, p. 58].

Bineînțeles, atitudini regionaliste se înregistrează și la *Cuget moldovenesc*, și la alte reviste cu care polemizează *Viața Basarabiei*. Foarte semnificative în precizarea ideologiei regionalismului sunt articolele *La porțile Răsăritului* de Al. Al. Leontescu (*Pagini basarabene*, 1936, nr. 1-9) și *Localism* de Al. Vicol (*Cuget moldovenesc*, 1937, nr. 3-4). Atenția sporită acordată originii elementului creator, a autorului operei de artă rămâne un deziderat constant.

*Cuget moldovenesc*, foaie lunară a Societății culturale naționale *George Enescu*, a apărut la Bălți (24 ianuarie 1932 – decembrie 1937), apoi la Iași (ianuarie 1938 – decembrie 1943). Director – Marc Văluță, prim-redactor, de la 15 octombrie 1933, – Petru Stati. Programul revistei este, în opinia autorilor, cifrat chiar în titlu: „Cugetul din Moldova întregită își cere dreptul la viață, limba lui cată să fie deștelenită, cultivată în toată voia și iubită” [9, p. 1]. Scopul „foii lunare” transpare dintr-o constatare referitoare la „criza revistelor”: „...foile mărunte de provincie au existența efemeridelor de vară fără a-și îndeplini menirea de prim impuls către literatura mai stilizată și mai stilată, de la «centru»” [10, p. 8]. Orientarea revistei de la Bălți, neanunțată direct, poate fi stabilită cu ușurință dintr-o altă „judecată” despre polemica dintre *Gândirea* și *Adevărul literar și artistic*: „Pozițiile s-au conturat cu precizie: deoparte, în tabăra *Adevărului literar* s-au concentrat forțele internaționalismului, propagatorii anarhiei morale și religioase, apoloziștii sovietismului distructiv cu dedesubturi specifice, de cealaltă parte se ridică în fața acestei oficine, care seamănă cu amândouă mâinile otrava scepticismului și a corupției, zidul de neînving al *Gândirii* naționaliste, ortodoxe, păstrătoare de tradiție și de cult față de artă” [10, p. 8]. În mediul regional, apariția *Cugetului moldovenesc* învedera „intenția lăudabilă a conducătorilor ei de a da la iveală în coloanele revistei contribuții ce cată să fie o răsfrângere a conștiinței neamului românesc din această parte” [11, p. 61], contemporanii constatând totodată cu satisfacție că „nu este o revistă de specialitate, care s-ar adresa unui număr restrâns de cititori, ci este o foaie de cultură generală, în care se dezbat probleme diverse, interesând prin aceasta pe toți dornicii de a afla ceva nou din orice domeniu de activitate spirituală omenească” [12, p. 63-63]. În pofida unor incidente de suprafață, vădite de schimbul de replici cu *Viața Basarabiei*, apreciată, de altfel, de cronicarul publicației lui P. Stati drept „cea mai de seamă revistă a Basarabiei și una dintre cele mai bune ale țării” [13, p. 16], *Cuget moldovenesc* a cultivat „fără eclipse”, alături de majoritatea publicațiilor provinciale, tradiționalismul.

În a doua jumătate a deceniului patru presa literară românească din Basarabia înregistrează momentul culminant al perioadei interbelice. Mișcarea culturală este

amplificată și nuanțată de apariția revistelor *Bugeacul*, *Familia noastră*, *Generația nouă*, *Pagini basarabene*, *Poetul*, *Itinerar*, *Moldavia* ș.a.

***Bugeacul***, revistă literară și de luptă culturală a tinerei generații, a apărut lunar la Bolgrad (septembrie 1935 – martie 1940), apoi la București (februarie – mai 1941). Director, din februarie 1936, – căpitanul Dragomir Petrescu, redactori – Teodor Nencev (septembrie 1935 – noiembrie 1936), Iacob Slavov (decembrie 1936 – octombrie 1938). În programaticul *Cuvânt înainte* se anunța obiectivul „de a forma gustul tineretului pentru literatură”, lansându-se apelul „către cei care se simt încă tineri” de a contribui la „ridicarea Bugeacului” [14, p. 3]. În primii ani de activitate publicația denotă o orientare declarativ-generaționistă, manifestată îndeosebi prin solicitarea și acceptarea cu preponderență a colaboratorilor tineri sau foarte tineri (ca și *Generația nouă*, care a apărut de asemenea la Bolgrad, cu concursul acelorași autori – T. Nencev, C. Aldea (Cuțarov), Vl. Cavarnali, I. Slavov etc.).

***Poetul***, revistă literară fără program, a apărut la Chișinău (noiembrie 1937 – septembrie 1938). Directori – Iorgu Tudor și Elena Dobroșinschi-Malai. Apariția revistei este determinată de divergențele dintre scriitorii basarabeni, declanșate de politica diferențiată, uneori veleitară a *Vieții Basarabiei* față de unii autori și de preocuparea cvazigenerală a fondării unei uniuni a oamenilor de litere. Redactorii *Poetului* au prezentat revista drept „organ de presă” al Societății Scriitorilor Basarabeni, faptul incitând un schimb violent de opinii cu gruparea lui Pan. Halippa. La apariția acestei publicații periodice au contribuit: cu poezie – Vl. Cavarnali, O. Sargețiu, T. Nencev, L. Dolenga, E. Dobroșinschi-Malai, G. Meniuc, Pan. Halippa, C. Aldea, I. Stavscăia, I. Tudor, A. Tibereanu, C. Stoica, B. Baidan, D. Portase-Prut, I. Slavov; cu proză – E. Dobroșinschi-Malai, Al. Bardieru, D. Timonu; cu articole, studii, recenzii – I. Slavov, B. Istru, E. Alistar și alții. Ultimul caiet al revistei a apărut cu mențiunea: „*Poetul* și-a făcut datoria... Mândru își depune mandatul în fața noului venit, Făt-Frumos al vremurilor ce străbat – *Itinerar*” [16, p. 9].

***Itinerar***, revistă de literatură, a apărut la Chișinău bimensual (octombrie-decembrie 1938) și lunar (ianuarie 1939 – iunie 1940). Director – Iorgu Tudor, redactor – Sergiu Matei Nica, secundat de gruparea „*Itinerar*” (C. Aldea, B. Baidan, G. Bezviconi, M. Curicheru, E. Dobroșinschi-Malai, Paul Lecca, G. Meniuc, I. Slavov, A. Țurcanu, L. Zemba, Al. Velicinski, N. Grecov). Renunțând la un program literar rigid, autorii revistei au precizat din start că *Itinerar* „vrea să fie o revistă militantă, proaspătă, curățată de orice pasiuni personale, liberă de orice presiuni laterale, îndrăgostită de reala, și nu de imaginara sau sforțata emoție artistică și mândră de durerile și bucuriile ei” [17, p. 7]. Fiind recunoscută de majoritatea scriitorilor autohtoni drept organul de presă al Societății Scriitorilor Români din Basarabia, publicația a beneficiat de concursul și susținerea tuturor condeierilor locali. Activitatea acestei reviste literare, ca și a întregii prese basarabene, a fost sistată în iunie 1940.

***Pagini basarabene***, revistă literară și de cultură generală, a apărut la Chișinău (ianuarie-decembrie 1936, în total 12 numere). Director – Leon T. Boga, redactor – George Dorul Dumitrescu (în decembrie 1936 și Augustin Z. Pop). „Pusă în



slujba literaturii și artei”, publicația declara că „are menirea să trezească spre activitate mai rodnică pe cei mânuitori ai condeielui, care nu mai dau semn de viață” [15, p. 12], anunțând și inaugurarea unui cenaclu cu același nume. Apariția *Paginilor basarabene* a generat o polemică dură între autorii ei și colaboratorii *Vieții Basarabiei*, care o considerau neavenită în mediul cultural „indigen”, deoarece susținea autori români de pretutindeni. Dincolo de ostilitățile provocate, *Pagini basarabene* a promovat o literatură notorie, printre autorii publicației fiind Gala Galaction, Gib. Mihăescu, N. Crevedia, M. Eliade, E. Lovinescu, T. Arghezi, I. Pillat, Radu Gyr, Cezar Petrescu, Al. Robot, G. Meniuc, N. Costenco.

Literatura română din Basarabia, autohtonistă în esență, a fost condiționată de un mediu social și politic specific: ea a avut la temelie bogate tradiții și idealuri literare, iar revistele regionaliste au promovat spiritul local [A se vedea: 18, p. 29-80], prin care s-a încercat a se da scrisului de aici o valoare originală și universală.

#### Note

1. P. Halippa, *Un cuvânt înainte*, în *Viața Basarabiei*, 1932, nr. 1.
2. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Ed. a II-a, revăzută și adăugită, Chișinău, 1997.
3. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ed: II-a, revizuită și adăugită, București, 1986.
4. N.F. Costenco, *Necesitatea regionalismului cultural*, în *Viața Basarabiei*, 1937, nr. 3-4.
5. V. Luțcan, *Ideologii basarabene*, în *Viața Basarabiei*, 1934, nr. 12.
6. C. Caraman, *Profilul cultural basarabean*, în *Viața Basarabiei*, 1936, nr. 10.
7. B. Istru *Un nou gen de apostolat cultural*, în *Viața Basarabiei*, 1935, nr. 11-12.
8. A. Ciobanu, *Revista Viața Basarabiei și ideea specificului național*, în *Revistă de Lingvistică și Știință Literară*, 1993, Nr. 5.
9. *Cuget moldovenesc*, 1932, Nr. 1.
10. *Cuget moldovenesc*, 1932, Nr. 2.
11. Al. Terzeman, *Cuget moldovenesc*, în *Viața Basarabiei*, 1932, nr. 6.
12. Al. David, *Cuget moldovenesc*, în *Viața Basarabiei*, 1932, nr. 8.
13. *Cuget moldovenesc*, 1933, nr. 5-6.
14. T. Nencev, *Cuvânt înainte*, în *Bugeacul*, 1935, nr. 1.
15. *Pagini basarabene*, 1936, nr. 1.
16. *Poetul*. – 1938, nr. 11.
17. *Itinerar*. – 1938, nr. 2.
18. Alina Ciobanu-Tofan, *Manifeste și ideologii literare*, în *Spirituș loci. Variațiuni pe o temă*. – Chișinău, 2001.

### Abstract

The essay, *Stere and the Bessarabian world*, is a meditation about the role Constantin Stere played in the Bessarabian culture. The writer became a *symbol of a special destiny*, the one of a martyr, the ethic symbol of Romanian *democracy*. Stere's destiny is typically Bessarabian, following the entire phenomenological odyssey of predestination: *alienation*, suffering the „*terror of times*”, „*returning to Ithaca*”, a *redeemer direction towards the Centre*. He sums a plenary high feeling of *heroism*, of steps, limits, walls, waves (Stere's key-word). Stere's whole life and activity illustrates and substantializes his own philosophical thinking of the *Human-fighter* that substitutes the *Human-worm*. The quality of a Bessarabian Romanian mentioned frequently in his discourses doesn't allow him to hesitate when promoting and keeping the national ideal.

**Keywords:** the symbol of a destiny, liberalism, poporanism, Siberian detention, terror of times.

În opera sa, în faptele sale politice și culturale, Constantin Stere a ținut să fie *o personalitate*, pe care a concepe în sens goethean: ca bun suprem, ca ființă demonică creatoare de artă și, într-un fel, în sens nietzschean: ca deținător de voință de putere, ca „supraom”. Anume prin grila personalității sunt înfățișați în articolele sale Tolstoi, adevărat Demiurg, „mare artist, cel mai mare al vremurilor noastre”, Kant, „cel mai mare filosof al lumii”; Ibsen, „poet-luptător”, geniu al literaturii universale, Oscar Wilde, „geniu” și el, cu glorie mondială, „idolul celei mai aristocratice societăți din Europa”, Dinicu Golescu, „om învățat, acest mare boier, acest om de stat și mare logofăt”, Coșbuc, poet cu „un farmec nespus”, Goga, „apostol al înstrăinatului Ardeal”.

Conform concepțiilor și convingerilor sale Stere se ocupă, și în calitate de jurist, de evoluția *individualității* din perioada apariției primelor grupări organice până în societatea modernă când a încercat să se afirme ca „măsura tuturor lucrurilor”. „Emanciparea individualității înseamnă triumful omenirii asupra inconștientului în Natură și Istorie”, conchide Stere, precizând totuși că nu e un triumf realizat pe deplin din cauza mai multor crize.

Menirea filosofiei este aceea de a da „inimii” omenești un *înțeles*, un *rost*, un temei etic, de a stimula conștiința „că viața noastră, cu toate triumfurile și înfrângerile ei, nu e decât clipa între cele două abisuri de *nefire*, însă noi o dorim această clipă mai fericită, mai *omenească* (subl. în text – *n. n.*) și credem că avem destule puteri ca să stoarcem de la imensitatea oarbă ceea ce dorim” [1, p. 377]. Cugetul neobosit al omenirii a trecut prin chinuri și lupte, din care s-a născut o nouă concepție despre lume și viață, o nouă filosofie: *Omul-luptător* înlocuiește pe *Omul-vierme*.

Întreaga viață și operă a lui Stere ilustrează și substanțializează în acte această concepție, el însuși fiind prin excelență un *Om-luptător* în condițiile unei vitregii destinale și a potrivniciei opiniei publice românești cu care, vorba lui Ralea, nu putea fi nicio clipă în armistițiu: „Toată viața a trebuit să lupte, într-o țară care nu cunoaște ura ca sentiment curent, cu calomnia, răutatea, cu perfidia. Originea acestui conflict stă în primul rând în profunda nepotrivire dintre firea tragică și metafizică a lui Stere și psihologia frivolă, optimistă, ușuratică a mediului social românesc din vremea lui” [2, p. 118].

Om de știință, fire de artist și om politic, a făcut ca timp de treizeci de ani toate partidele să trăiască din programul său (cooperatism, agrarianism, libertăți publice, expropriere, vot universal), fiind în toate un precursor. Viața sa a avut un aspect *patetic*, precizează Ralea, dând dovadă de eroism și mucenicie într-un cadru tern, trivial, de confort și epicureică juisare. „C. Stere a avut o viață plină ca a unui aventurier, ca a unui sfânt și ca a unui tiran. A dominat însă aspectul eroic”. În atmosfera de turpitudine, de putreziciune morală, de corupție „a descălicat ca un erou wagnerian, misterios și neașteptat, din cețurile răsăritului îndepărtat”, începând procesul și lupta chiar a doua zi.

A devenit, astfel, *simbolul unui destin* aparte, de mucenic, simbolul etic al *democrației românești*. Portretul său puternic „cu trăsături sumbre de mister, cu luciri oțelite de forță neînvinsă, cu îndărătnicie de martir și maiestate de comandant” a ocupat un loc de cinste pe birourile celor cu inima cinstită și simțul moral rafinat și adânc. El a modificat profund politica internă a țării între 1900 și 1915 (liberalismul, poporanismul, cooperativismul, parlamentarismul, libertățile cetățenești).

O activitate intensă o are în anul 1906, care s-a dovedit a fi fast pentru redeșteptarea națională a basarabenilor. În iarna acestui an Constantin Stere solidarizează cele patru grupuri care constituiau mișcarea democratică: grupul studenților moldoveni de la Dorpat, grupul lui Ion Pelivan, grupul avocatului Emanuil Gavrilă și grupul boierilor care făcea parte din conducerea Zemstvei basarabene (Paul Gore, P. Dicescu ș.a.). Stere contribuie la apariția ziarului *Basarabia*, organizează un grup de tineri pentru a urma studiile universitare la București și la Iași. În timpul rectoratului său la Universitatea din Iași i-a ajutat pe studenții basarabeni să capete burse.

La începutul anului 1918 se reîntoarce la Chișinău, intrând „deodată în vâltoarea acțiunii pentru realizarea Unirii din 27 martie 1918”, impunându-se, după cum își amintește Pan Halippa, prin puterea neîntrecută de orator și gânditor. Printr-o serie de discursuri, „adevărate capodopere oratorice”, prin acțiuni desfășurate zile și nopți de-a rândul pregătește solul fertil pentru Unire, înlăturând multe piedici,

paralizând animozitățile din diferite grupări, insuflând grupărilor naționaliste din „Blocul moldovenesc” și din „Frațiunea țărănească” încredere în șansele alipirii, curaj în acțiune și siguranță în victoria finală a românismului, Pan Halippa spulbera orice încercare de a-l acuza de „trădare”, îndemnând să se cerceteze fără patimă desfășurarea evenimentelor din preajma Unirii și după marea victorie, care e o dovadă a „contribuției imense a marelui basarabean”: „Căci nu degeaba C. Stere, după Unire și până în ceasul morții, a reprezentat Basarabia în toate parlamentele României Mari, fiind ales de mai multe ori în câte două, trei județe basarabene dintr-o dată. Era cel mai bun răspuns pe care l-a putut da Basarabia celor ce batjocureau pe nedrept pe unul din cei mai vrednici fii ai săi” [3, p. 41-42].

Calitatea sa de basarabean, care a luptat pentru realizarea ideii naționale, nu lipsește din portretul inspirat al lui Ralea: „Prin acest canal al democrației și al dreptății a voit el să aducă și asimilarea sufletească complectă a basarabenilor la totalitatea națiunii. Și aici stă aportul său cel mare la ideea națională. În timp ce alții voiau trunchierea idealului național, prin sacrificarea Basarabiei, C. Stere a urmărit idealul integral. Ca basarabean nu putea gândi altfel. Se uită prea ușor și se înțelege prea greu că C. Stere a fost, înainte de toate, basarabean” (2, p. 121).

În spiritul tradiției moldavo-basarabene impusă de Cantemir, Milescu Spătarul, Hasdeu, Constantin Stere își cultivă o personalitate supradimensionată titanian, modelată în spiritul „conștiinței generale” și „voinței generale” a omenirii despre care vorbește în *Încercări filosofice*. O atare personalitate de excepție trebuie să reconstituie *rânduiala morală* a lumii, să direcționeze totul spre *idealurile și scopurile morale*, spre *bazele* raționale în acord cu năzuințele ideale ale omenirii.

Fiind născut în Cerepcău, județul Soroca, din boieri moldoveni veniți din Botoșani, studiază la liceul de băieți din Chișinău (mai târziu liceul „B. P. Hasdeu”) unde, după mărturiile lui Pan Halippa, „își formează o documentațiune vastă și bogată asupra vieții, pe care el a conceput-o ca o neconținută luptă între *lut* și *azur*, între instinct și rațiune, între polul animalic și polul divin din ființa omului” [1, p. 538].

*Moralitatea* este steaua fixă, polară a vieții lui Stere care, referindu-se la Kant, consideră unirea morală a omenirii ca „postulat necesar pentru desăvârșirea ideală a însăși filosofiei” și ca „un principiu suprem în etică”, ca „un criteriu sigur al progresului social” și „o condițiune a supremației omului asupra forțelor oarbe ale naturii”.

*Moralitatea* e și criteriul deontologic aplicat de Stere în toate circumstanțele – ale detenției siberiene, angajării politice și consacării vieții culturale și scrisului. Aprecierea morală, judecarea morală a evenimentelor și oamenilor îi dau lui Tolstoi, care-i oglindește în mod credincios, și dreptul de a-i *pedepsi*, fapt care-l împacă cu „tendenționismul și determină la un *tezism*, la o încercare de a *dovedi* în opera sa anumite *teorii istorice și etice*.”

Omul-luptător Stere este, prin definiție, un *homo ethicus*, care stă cu ochii ațintiți la o balanță ce simbolizează *dreptatea* și cântărește faptele și „spiritele”. Sfântul Mihail, Hermes și Themis îi sunt modelele mitologice. Modelul filosofic urmat e cel kantian

constituit dintr-un „cântar” cu două „talere”: *rațiunea pură și rațiunea practică*. Din etica pe care o conține *Critica rațiunii practice* sunt preluate noțiunile de *adevăr, dreptate, autonomie morală, lege universală* (dedusă din *imperativul categoric*).

Destinul lui Stere este unul *tipic basarabean*, cunoscând întreaga odisee fenomenologică a predestinării: *înstrăinare*, îndurare a „*terorii istoriei*”, „*întoarcerea la Ithaka*”, *direcționare mântuitoare pe drumul spre Centru*. El însușează o trăire plenară, la cota înaltă a *eroismului*, a pragurilor, limitelor, zidurilor, valurilor (noțiune-cheie *steristă*).

Descrierea simplă a „*pohodului na Sibiri*”, a calvarului trăit în penitenciarele siberiene depășește cadrul oricărei inventivități fanteziste. El se simte – la propriu și la figurat – aruncat în *voia valurilor* sub semnul unui *fatum* care nu poate fi schimbat. „*Cariera*” de condamnat politic și-o începe la 18 ani la închisoarea specială a jandarmeriei din Odesa, unde se aplica un regim de izolare totală și de uitare, după care se trezește într-un vagon penitenciar care îl transportă de la Odesa la Moscova, unde urma să fie pregătit pentru Siberia la închisoarea de tranzit Butîrki. Un alt vagon penitenciar îl duce la Nijni Novgorod, de unde este îmbarcat într-un șlep tras de un vapor pe cursul Volgăi, pe cel al Kamăi până la Perm. Trenul îl duce, apoi, la Tiumen, de unde a fost redirecționat spre Kurgan. De la Turinsk, după ce a fost lovit cu patul armei de un sergent care a fost oprit de el să violeze o fată, este dus, cu tarantaful, după ce autoritățile sunt nevoite să disperseze comunitatea deținuților politici, la Tobolsk. Șleplul îl duce pe cursul Irtîșului până în satul Șarkala, după ce a mai adăstat prin iurțile promiscule ale osteacelor.

Om-luptător nu este înfrânt de acest destin, care nu-l face să renunțe la calitatea sa de român basarabean. Dimpotrivă, el răspunde statornic la chestionarele procurorăcești că Basarabia este *o ramură a națiunii române*. E ușor de imaginat reacția răutăcioasă și plină totodată de nedumerire a celor care îl anchetau, care nu puteau pricepe de ce declară cu îndărătnicie și cu risc pentru viața sa acest lucru.

Or, însuși romancierul deghezizat în personajul său Ion Răutu, ne descrie închipuitul dialog cu jandarmul Paciewicz:

„Se vedea refuzând cu mândrie și ferocitate să dea vreo lămurire asupra «activității sale revoluționare», dând fiori de groază «călăului» în uniformă albastră, prin răspunsuri «teribile» la întrebările formale:

– Naționalitate?

– Sunt român...

– A! Român? Sunteți supus al regatului vecin?...

– Nu sunt *supus* nimănui pe pământ, – sunt cetățean liber.

– Dar, orișicum, – îngăimează perplex argusul împărătesc, – din punctul de vedere al legii...

– Disprețuiesc, – întrerupe fioros teroristul Ion Răutu, – disprețuiesc mascarada dumneavoastră legală și nu recunosc registrele în care ați binevoit să mă înscrieți fără voia mea...” (*Lutul*).

Ohranca țaristă l-a urmărit toată viața, înregistrând tot ceea ce făcea în timpul întoarcerilor sale periodice în Basarabia. (Istoricul Andrei Eșanu a constatat

prezența în arhive a rapoartelor întocmite de ea până în zilele noastre (vezi Constantin Stere, *140 de ani de la naștere, materiale ale conferinței științifice*, Chișinău, 2005, p. 47).

Ideologia steristă are o puternică fundamentare etică în sens kantian și neokantian, ea fiind axată, în domeniul *praxis*-ului, pe *acțiune*: „Lupta noastră nu este deci zadarnică și viața nu e fără rost, pentru că voința noastră este un factor al evoluției universale și idealul nostru e îndrumătorul ei... Viața e acțiune. Universul e acțiune! Acțiunea e cheia întregii enigme a existenței” [4, p. 372; în ediția chișinăuiană, IV, p. 388].

În afară de acest mobil „teoretic”, întrevădem în *acțiunea* lui Stere un mobil „practic”: readucerea ramurii basarabene la trunchiul națiunii române.

La un moment dat, în *Hotarul*, se întreabă: „Și pentru prima oară Răutu avu curajul să-și pună precis și categoric întrebarea: pentru ce se găsește el în Siberia și, acum, în închisoare?”.

Răspunsul nu urmează, momentul autointerogatoriu fiind marcat de deznădejde și chiar de o decizie, repede părăsită, de a se sinucide.

El a venit, mai târziu, în cadrul înfruntărilor politice din parlament. Urmând posturile kantiene abstracte, formale ale imperativului categoric, urma un îndemn al sufletului său de basarabean, șoptit de demonul lăuntric.

Codul etic, elaborat programatic atât în temeiul unor postulate kantiene și postkantiene, cât și în baza experienței sale de viață, de tânăr revoluționar, apare într-o filă de jurnal al lui Ion Răutu reprodusă în *Lutul*:

„Vanitatea omenească cu multă iscusință și subterfugii știe să-și găsească o satisfacție.

Desigur, cărarea vieții aleasă conștient prin studii, reflecție și gândire, constituie o mare superioritate morală și intelectuală.

Dar aceasta înseamnă că numai o convingere, care se impune judecății și conștiinței ca un adevăr neconținut, poate da o directivă morală.

Jertfa de sine nu poate fi justificată decât dacă convingerea îți spune că ea este adusă realmente pentru triumful adevărului, al dreptății, pentru biruința idealurilor superioare ale vieții ca o condițiune a progresului.

Dar nu din amor propriu, din mimetism moral, de teama judecății altora – adică, în fond, de lașitate, din lipsă de consistență morală”.

Ca basarabean, ca român-moldovean, după cum îi recunoaște Mariei Culiceeva, care-i vorbește despre patria adevărată, Crimeea, ca om al marginii spațiului mioritic, Stere are nostalgia întregului, a României care îi este *patria*. Are doar câteva informații despre România, nu cunoaște literatura, nici chiar limba, are două, trei cărți românești obținute prin contrabandă căci ocârmuirea rusească a ridicat pe Prut, „râu blăstămat”, „un zid mai impenetrabil ca cel chinezesc”. „Și totuși, îi mărturisește cu sinceritate el, simt ca și dumneata că această țară himerică de care provincia mea natală e despărțită de vreo optzeci de ani, îmi este patria; și inima-mi arde de dorul ei. Cred că există aici o cauză adâncă. În primul rând, omul – ca animal social prin excelență – nu

este desăvârșit decât ca membru al unui grup. Numai ca atare el își poate da măsura puterilor sale. Răzlețirea Basarabiei nu a putut distruge legătura ei organică cu restul națiunii. Și, în afară de această legătură, nu mă simt întreg”.

Ion Răutu îi precizează, însă, că simțul nostalgiei are, în cazul lui, „un caracter ciudat”: „România mă atrage, mă fascinează și în același timp, îmi inspiră groaza necunoscutului! Dar poate, în orice nostalgie, – urmă Răutu după oarecare gândire, – noi nu dorim patria reală, așa cum o cunoaștem, ci o patrie idealizată – așa cum am vrea să fie. Și dorul se simte cu atât mai viu, cu cât mai greu poate fi găsită patria idealurilor tale. Ce alt înțeles pot avea cuvintele poetului: „On l’aime malgré elle, / Mème injuste et cruelle”?

Este învederată o îngustare a cercului existențial, obișnuit în circumstanțele de detenție și constrângere, care duce la axare pe reflecțiile, reluate monoton, asupra *lutului* pe care vrea să-l scoată din sufletul său. Există, însă, și o axare pe nostalgia patriei adevărate, pe dorul de țară, pe acel *desiderium patriae* care apare ca o idee fixă, o idee unică. Aceasta apare ca o cauză a îndepărtării de mediul copilăriei, de locul de baștină. Nostalgicul, așa cum precizează Kant, unul din idoli lui Stere, nu vrea să regăsească locul copilăriei, ci *însăși* copilăria.

Nostalgia e, în cazurile înstrăinării un „rău mortal”, o *maladie*. Însuși cuvântul vine dintr-o împerechere, realizată de Hoffer la 1688, cuvintelor „întoarcere” (воооφ) și „durere” (αλγοφ). Într-un tratat medical al lui Ramazzino din 1700 este citat un dicton folosit în armată: *Qui patriam querit, mortem invenit* (*Cine cată înspre patrie, dă peste moarte*). Asupra celor înstrăinați au un efect puternic reascultarea melodiilor auzite în copilărie, ca în cazul țăranilor elvețieni ce pasc turmele în Alpi: acestora cantilenele rustice le aprind în chip brusc și dureros amintirea patriei (este efectul *Küpe-Reyhen* sau *Le ranz des vaches*).

Trecând în revistă manifestările *nostalgiei* și termenii sinonimi („carență socioafectivă”, „patologie a despărțirii”, „fixație” și „regresie” la Freud), Jean Starobinski va conchide că întreaga literatură a exilului este „o literatură a copilăriei pierdute” [5, p. 174].

Romanul lui Stere nu e, în acest sens, doar un roman al *copilăriei pierdute*, ci și al *patriei pierdute*.

Simplul *desiderium patriae* se transformă, la înaltele cote ale nostalgiei, într-un proiect de *patrie ideală*, deloc utopic, deși aparține unui revoluționar, căci Stere va propune și modelul practic de unificare a celor trei provincii: „Trebuie să unificăm mentalitățile disparate, să încheșăm un tip de civilizație originală, specifică din tenacitatea, vigoarea aproape zoologică a Ardealului, din misticismul democratic al basarabeanului, din nota estetică, maleabilitatea și ușoara superficialitate a elementelor regățene” [6, p. 3].

Această nostalgie a *copilăriei pierdute* și *patriei pierdute* naște atmosfera baladescă a romanului în care nu se întrevăd doar strategiile epicii ruse, după cum au remarcat exegeții, ci și formula lirico-simbolică, ajutată de un dar indiscutabil al povestirii (pe care îl au, după cum observa Călinescu în *Istorie, moldovenii*). Iată un pasaj foarte „sadovenian” din roman: „O zi de mai, necruțată de soare. Lunca joasă a Prutului, răsufând încă revărsările primăverii – toată învelită în verdeață de sălcii

și de tufiș, cu rari ochiuri de apă prin cari se oglindeau pe alocurea figuri pitorești de pescari cu ciorpacul în mână sau de vânători la pânda rațelor sălbatice – sclipea în tremurul văzduhului cald de senin. Spre sud, la dreapta, coama Cristeștilor se tăia în azurul dens, de peruzea, abia împodobit mai sus de puținii nori albi, ca movile involburate de zăpadă”.

*Ideea-unică* a Patriei adevărate, ideale este axul întregii activități parlamentare a lui Stere, care transformă *codul etic* al revoluționarului într-un *cod deontologic*. Respectându-l fără vreo abatere, dictată de circumstanțe sau de interese de partid, el vine cu argumentul său suprem chiar atunci când toți ceilalți îi vor fi împotriva. Astfel, expunându-și opinia despre politica externă a României în decembrie 1915, pleda pentru păstrarea sfântă a idealului național și împotriva renunțării „pe vecie de la pământul românesc de baștină”: „Politica pe care dv. o sprijiniți duce la știrbirea idealului național, la renunțare. Atunci am dreptul să vorbesc cum vorbesc, eu *singur împotriva tuturor* (sublinierea noastră – *n.n.*) fiindcă, dlor, nu puteți, nu aveți dreptul să renunțați la mormintele strămoșilor noștri care zac peste Prut, dar nu aveți dreptul să renunțați și pentru generațiunile cari vor veni la viața românească în ținuturile de acolo. Da, unul singur, care se ridică în numele veșnicei ființe a neamului, are dreptate împotriva tuturor. Prin politica pe care o sprijiniți, nu numai că compromiteți viitorul acestui stat, făurindu-i lanțurile vasalității, dar nu veți reuși măcar să ștergeți și hotarele dintre noi și Ardeal, fiindcă nu veți putea ajunge pe această cale la dezmembrarea Austro-Ungariei. Dar, mai mult, sancționați pentru totdeauna un act de dureroasă și strigătoare nedreptate față de noi” [apud 7, p. 110-111]. În cazul incapacității armatelor țariste, modificarea politicii externe este un act necugetat: „Astăzi însă e prea târziu; nu mai avem deschisă decât o singură cale: împotriva Rusiei și pentru Basarabia! Altfel vom pierde și Basarabia și vom rămâne și fără Ardeal. Ardealul nu a pierit într-o mie de ani, nu va pieri nici de azi înainte” [apud 7, p. 110-111].

Calitatea de român basarabean, invocată frecvent în discursurile sale, nu-i permite nicio șovăire în promovarea și păstrarea idealului național. Pierderea oricărei părți din patrie însemna, pentru el, prăbușirea în neant, pe care el a înfruntat-o, cu eroism, în timpul detenției siberiene.

## Note

1. Constantin Stere, *Opere*, 5. *În viață, în literatură*, Chișinău, 1991.
2. Mihai Ralea, *C. Stere*, în *Viața românească*, 1931, nr. 1-3.
3. Pan Halippa, *C. Stere și Basarabia*, în *Viața românească*, 1931, nr. 1-3.
4. Constantin Stere, *În preajma revoluției*, IV, „Hotarul”, 1933.
5. Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, Pitești, 2002.
6. Valer Donea în dialog cu C. Stere, *Adevărul literar și artistic*, anul XIV, nr. 784, 15 dec, 1935; reprodus în *C. Stere, op. cit.*, p. 504.
7. Zigu Ornea, *Viața lui C. Stere*, București, 1991.



### Abstract

The article, *Three lifetime vagrant dandies*, discovers three primary sources of dandyism – the social (decadent), vanity (that founds utopias / illusions) and art (inspiration and refuge). The vanity has associated to itself two series of dandies: lifetime and vagrant, depending on identity, refinement and weirdness. Alexandru Macedonski's dandyism is the one which poetic identity is situated at the border of music, image, chosen word and ideal, tending to reach the absolute and being fed by contrasts and high aspirations and moose. Mateiu Caragiale's dandy is carnival and liturgical. The third vagrant lifetime dandy is Radu Stanca, whose creation is a baroque artifice. Each of the three has „his centre in himself” (Fr. Schlegel), their imaginary imposes a style of life and creation, being associated with aesthetics, irony, seduction and narcissism. Life as art ties together the exceptional, the bizarre and the foolhardiness.

**Keywords:** aesthetics, dandyism, identity, refinement, weirdness, bizarre, artifice, baroque.

Trei sunt, se pare, sursele primare ale dandysmului – socialul (decadent), vanitatea (întemeietoare de utopii/iluzii) și arta (inspirație și refugiu). De aceea, după finalul (englezesc) al secolului al XVIII-lea și începutul (francez) al secolului al XIX-lea, când s-a constituit noțiunea și *reprezentarea* ei, înregistrăm accepțiile *universale* ale dandysmului (în toate țările și în toate timpurile). „Vanitatea este universală”, scrie Barbey d'Aurevilly în *Despre dandysm și despre George Brummwell*. Resortul criterial obligă însă în mare măsură la selectarea seriei/a membrilor clubului, după identitate, rafinement și straniețate (deduse din arhive, protocoale și spețe). Vanitatea și-a asociat, aici, viagerii și vaganticii. Prevalează, de la caz la caz, semnificațiile sociale, psihologice, estetice și comparatiste ale termenului.

Din același alfabet al dandy-ului reținem (cu reper în originalitatea, spiritualitatea și „plăcerea de a uimi”, cum scrie Charles Baudelaire, despre estetizarea și artificializarea specifică și în *Dicționarul unui dandy*, de Giuseppe Scaraffia): stil, stirpe, singurătate, scriitor, spiritualitate, sfidare, strălucire, snobism, seducție, sacrificiu, straniețate,

satanism, străin/celălalt (semen/potrivnic), superioritate, senzație, succes, stea, stare (socială, decadentă), sânge rece (albastru, cât se poate), stoicism, sine (cultivat); dar și masculin, melancolic, mister; cave, age, tace; donjuanism, decadentism, impresie; evadare, emancipare, eclipsă, estetism, elitism, eleganță/extravaganță; vagantism, vanitate, vestimentație, viageri; imaginație și ironie; frivolitate și trufie etc. Mai multe „motoare de căutare”, prilejuri de meditație și moduri de întrebuițare ne propune Adriana Babeți (*Dandysmul. O istorie*). Una din sursele contrarietății dandysmului matein provine din straniul amestec de carnaval și liturgie al personajelor sale cuprinse într-o „parabolă celestă”, cu „mesaj intraductibil”, cum înregistrează Giuseppe Scaraffia unele din caracteristicile dandy-ului, sau într-o doctrină a eleganței și orgoliului, într-o gimnastică disciplinând sufletul și instaurând „un fel de religie”, cum scria Charles Baudelaire.

Itineranța/migrarea avatarului matein și a celui macedonskian este legată de Edgar Papu (*Avatarul „avatarului” în literatura română*) de estetism, dar și de rafinement, artificialitate și deschidere spre orizontul unui „artist al vieții”. Sonetul *Avatar* (Lui Alexandru Bogdan – Pitești) al lui Alexandru Macedonski surprinde prin această straniețe și extravaganță („tunică cu ciucuri elinești”) a „atletului plastic”, unind „jeraticul de buze” cu „florile din astre”. Căci dandysmul este un „mod de existență artistic” (Mihaela Gheorghe).

Un Ducipal al fantasmei și imaginației folosește Alexandru Macedonski, a cărui identitate poetică se situează la întâlnirea dintre muzică, imagine, cuvânt rar/ales și idealitate, tinzând spre excelsior/absolut și hrănindu-se din contraste și mari aspirații și elanuri. Astăzi, vagantismul frenetic apare cu un blazon compus din „spadă și condei” (Vladimir Streinu). Singurătatea, cultul artei, originalitatea și extravaganța, inspirația și semeția îl încadrează familiei de spirite dandyste, alături de seniorul de la Sionu. A fost, de altfel, director de prefectură și prefect și administrator al plasei Sulina, al gurilor Dunării. Înzestrării princiare (asumate) și blazonului îi corespund poezii precum *Castele-n Spania*, *În arcane de pădure*, *Faunul*, *Imn la Satan*, *Noaptea de decembrie*, *Lewki*, *Hinov*, *Perihelie*, *Noaptea de mai*, *Avatar*, *Rondelul cupei de Murano*, *Rondelul marilor roze*, *Rondelul apei din ograda japonezului*, *Thalassa* și altele.

Lângă gloria (estetică), spada și condeiul lui Alexandru Macedonski, fiul generalului și ministrului de război Alexandru D. Macedonski, din timpul (scurtat) al lui Alexandru Ioan Cuza și al lui Carol I, stau armura și rasa (neagră), carnavalescul și liturgicul lui Mateiu I. Caragiale, fiul scriitorului Ion Luca Caragiale, programat pentru o terapie a vieții, a moralului și a voinței, pentru filon și pont, aparținând, deopotrivă, familiei de spirite și, fatal, familiei de sânge.

După părerea noastră *dandy-ul matein este carnavalesc și liturgic*, așa cum îl arată *Scrisorile* către N. A. Boicescu și *Jurnalul* și cum poate fi aproximat el din existența personajelor bizantine, gotice și romanice (Cf. Ioan Derșidan,

*Mateiu I. Caragiale – Carnavalescul și liturgicul operei*). În el nu s-au scindat încă fratele și nefratele, dar fiecare își încearcă posibilitățile și tinde la reprezentare (dezvăluire metafizică). Forma estetică a acestor încercări este în afara oricărui discuții, dar, în nemărginirea clipei, pecetile ei carnavalești și liturgice sunt iminente: goticul Aubrey de Vere înveșmântat pentru nelimite, bizantinul Pașadia gătit pentru recepții și pentru munte, goticul Pantazi deghizat și supraviețuitor cu nume schimbat, povestitorii romanici participanți la spovedanii și la boemă. Se confirmă afirmația lui Roland Barthes că „e dandy cel care are doar o filozofie viajeră: timpul nu e decât timpul vieții mele”. Osândind și celebrând, viajerul vagantic matein se situează între real (viețuire) și imensitate (închipuire). Repetatele programe de viață ale lui Mateiu I. Caragiale sunt strategiile și iluziile unui dandyst, închipuirile și vanitățile lui. Spovedaniile crăiești și sirești cuprind asemenea porțiuni carnavalești și liturgice, în care supraviețuirea uimește, farmecă, subjugă. Avem în vedere, în acest caz, un anumit mod de valorizare a existenței.

Este de subliniat și faptul că exegeza specializată înregistrează, alături de dandysm (în alte feluri de lecturi/explicații), și termeni precum brummelism, bovarism, orfan/bastard, byronism, iluzionare și stilizare, narcisism, (re)compensație, mistificare, quijotism (apropiat de cel macedonskian), prototipuri literare ori ipostazieri ale crailor/sirelui, ale unei „aristocratizări spirituale” (Ion Vartic), și pecetea tainei, pecetea artei și pecetea metafizică (voința de mister, voința de stil și voința de divinitate), între hermeneutica fidelă și cea simbolică, absolvitoare.

Dandy-ul care reprezintă „finul diletant” (Barbu Cioculescu), sectar și artist, poate fi explicat și prin pentagrama drog – datorii – deperție – dambla – dric. Acestei „religii a superiorității” (Mihai Cimpoi) i s-a asociat adesea singurătatea, tragedia și crepusculul/hagialăcul etc. Menționăm, în acest context, explicarea bovarismului ca o „boală de resurse”, provocată de o „limită de atins, care joacă rol de fantasmă” (Gabriel Liiceanu) și asocierea iluziei, înșelăciunii și migrației. Chiar portretul scriitorului, al acestui „Despot Vodă al contemplației”, este realizat „în mișcare” de către Tudor Vianu și G. Călinescu: „Se putea vedea acum câțiva ani trecând prin Piața Sf. Gheorghe un bărbat care...” (scrie G. Călinescu).

Exegeza critică, stilistica și insolitarea barocă a creației lui Radu Stanca (poezie și teatru) propun/rafinează un „bazin semantic” pentru a aproxima formula operei („ireductibilă”), „profunzimea aparentei” și structura artei de meșteșugar. Intră aici ostentație, disimulare, demonstrație, ambiguitate și persuasiune. Textele arată că acest baroc/acest mod de scriere a lui are decadentă, pregnanță și stranietate, rafinament și detalieri, bazându-se pe convenționalitate, pe dorință și adeziune. Reamintim aici poeziile *Corydon*, *Baladă studențească*, *Buffalo Bill*, *Concert de orgă*, *Trenul fantomă* și *Regele visător* și *ghidul Sibiului* pentru un dandy valah, pentru un „călător imaginar”, în care umbra care stăpânește categoric atmosfera evocării (sibiene) este „umbra marelui organist” Johann Sebastian Bach. Artiști, fiecare (din cei trei viageri vagantici

amintiți) are „centrul în el însuși” (Fr. Schlegel), imagianarul acestora impune un stil vieții și creației, asociindu-le estetismul, ironia, seducerea și narcisismul. Viața ca artă alătură aici excepționalul, bizareria și temeraritatea.

„Născut din incestul luminii cu-amurgul,/ Privirile mele dezmiardă genunea./ De mine vorbește-n oraș toată lumea./ De mine se teme în taină tot burgul./ Sunt prințul penumbrelor, eu sunt amurgul”... (*Corydon*). La artiști, spiritul dandy își găsește expresia cea mai caracteristică și mai valoroasă în conștiința estetică, oscilantă și contradictorie. De aici misterul și exuberanța, cu difuzii satanice, ca în arta poetică citată, ori neliniștea, ruptura, straniețea și fantezia din alte texte, singurătatea și singularitatea, iluzia, arta, artificul și livrescul. În cazul lui Radu Stanca premisa este aceea a revitalizării lirismului și a inovării în spațiul dramei și al dramaticului/tragicului, pentru a realiza o artă „totală” și a genera mister. Ștefan Augustin Doinaș arată că în burgul sibian cenchiștii aveau „o disciplină a spiritului”, a artei „elaborate” și „tentația unui anumit romantism istoric”, care să adauge formelor tradiționale („viabile”) ale genului baladesc/liric și manifestările moderne, cu surse germane și franceze și să se opună „transpirației afective” și „debitului prolix”. „Adevărat trubadur”, Radu Stanca se impunea celorlalți ca „un intelectual de o rară finețe și bogăție sufletească și spirituală și, deopotrivă, ca „un artist perfect stăpân pe mijloacele sale de creație, atât în poezie, cât și în teatru” (*Radu Stanca și spiritul baladesc*).

N-am dezvoltat (aproape deloc) a treia premisă – aceea a biografiei creatorilor și a decadentei sociale. Este mirific și tâlcuitor modul de a înregistra centrul și periferia (artistului/prințului/orfanului/bastardului), stirpea, determinațiile acestora și ale identităților, starea insurecțională a spiritului dandyst și felul în care la marile familii (de sânge sau de spirite) strămoșii sunt pe alete și viitorul „pe-o sprânceană”... După momentul englezesc al sfârșitului de secol XVIII înregistrăm, iată, pe alete, în regimul imaginarului, situația prințului poeziei Alexandru Macedonski, stăpân, câteva luni, peste gurile Dunării (la vărsarea fluviului în mare) și peste Insula Șerpilor. O istorie fascinantă are și această Comisiune europeană a gurilor Dunării („chestiunea dunăreană”, în accepțiile lui Mihail Kogălniceanu și Mihai Eminescu). Cu urmări numeroase, ale experienței macedonskiene, în *Thalassa*, *Lewki*, nopți și rondeluri etc.

Ori ca o recapitulare istorică și geografică și fixare a reperelor locului, tragice/îngrozite, la Radu Stanca, în *Poemul fluviilor*. Visul și călătoria pe marile fluvii ale lumii se termină „într-un sicriu de scânduri”, „spre moarte”, „fără lopată”, „în voia Dunării”. „În noaptea – aceea neagră și plină de efluvii/ Cu insomnia tăcute și somn învolburat./ Mi-am amintit deodată de voi, bătrâne fluvii./ Și, ca prin ceață, visul pe ochi mi s-a lăsat”. Este vorba de Gange, Euphrat, Rin, Nilul etc. Cu finalul previzibil al cunoscutului raport dintre etern și efemer, tensionat și redimensionat de către singularul spirit dandyst: „Nu se sfârși cu totul nici visul de-astă-dată./ Și-un țipăt plin de groază deodată mă trezi:/ Într-un sicriu de scânduri, închis, fără lopată./ Zburam de zor spre moarte în voia Dunării”...

## Note

1. Mateiu I. Caragiale, *Opere*, studiu introductiv, note, variante și comentarii de Barbu Cioculescu, prefața de Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic, 2001.
2. Alexandru Macedonski, *Opere*, vol. I-III, ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, introducere de Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic, 2004.
3. Radu Stanca, *Versuri*, Îngrijirea ediției, prefață, note și comentarii de Monica Lazăr, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1980.
4. Adriana Babeți, *Dandysmul. O istorie*, Iași, Editura Polirom, 2004.
5. Mihaela Gheorghe, *Dandysmul – mod de existență artistic*, Cluj Napoca, Editura Limes, 2004.
6. Edgar Papu, *Avatarul „avatarului” în literatura română*, în vol. *Lumini perene*, București, Editura Eminescu, 1989.
7. Ioan Derșidan, *Mateiu I. Caragiale – carnavalescul și liturgicul operei*, București, Editura Minerva, 1997.

**ALIONA GRATI**  
Institutul de Filologie al AȘM

**IMAGINARUL ANTROPOLOGIC  
AL ROMANULUI BASARABEAN  
ACTUAL**

### **Abstract**

The recent history of the Eastern Europe is a topic that draws great interest and that is still „exportable” to Europe, one that is interested in ways of the life and artistic representation of the former. We like to believe that since 2000 the Romanian novel between the Prut and the Nistru manages to tell something essential about the human life and that, being freed from the ideological barriers of the Soviet epoch or encouraged by those local successes in adaptation of Romanian and European models from the last decade of the previous century, the writers from this area offer to those interested in analysis, interpretation and evaluation of a set of novels worth telling into consideration. This article examines the anthropological imaginary of some novels representative for Romanian literature from the Republic of Moldova from the last decade, such as those signed by Aureliu Busuioc, Nicolae Popa, Nicolae Rusu, Claudia Partole, Liliana Corobca and others.

We have chosen this approach for the reason that, viewed from the point of view of the discipline that has as an object of study human data of a phenomenon from the social-cultural reality, these novels draw interest mainly due to the description of spiritual traumas produced as a result of the totalitarian regime. Then, due to the description of a special historic situation, these have a chance to be a different part of the contemporary Romanian discourses. There are generally two big dramatic issues experienced by the inhabitants of this area of territory after 1990: existential confusion after the disintegration of the Soviet empire and the emigration of the inhabitants to the West. Embodied in the anecdotic substance of the novel, social events are pretexts for emitting hypotheses about the nature of the novel and the organisation of the human universe at crisis.

**Keywords:** collective imaginary, anthropology, post-Soviet novel, constellation of images, human condition, solitude, life in group, the other.

Istoria recentă a Europei de Est este o temă care prezintă interes și este încă „exportabilă” în Occidentul interesat de modurile de a o trăi și de a o reprezenta artistic. Ne place să credem că din 2000 înapoi romanul românesc dintre Nistru și Prut reușește să spună ceva esențial despre condiția umană și că, eliberați de blocajele ideologice ale perioadei sovietice sau încurajați de cele câteva reușite autohtone de

adaptare la modelele românești și europene din ultimul deceniu al secolului trecut, scriitorii din acest spațiu oferă celor interesați de analiză, interpretare și apreciere un corpus de romane demn de luat în seamă. La o adică, orice specialist își poate găsi în romanele semnate de Aureliu Busuioc, Nicolae Popa, Nicolae Rusu, Nicolae Esinencu, Iulian Ciocan, Anatol Moraru, Dumitru Crudu, Constantin Cheianu, Claudia Partole ș.a. un material pertinent, pe care să aplice o grilă modernă de interpretare. Dar oricât de relevante din punct de vedere al sincronizării cu ceea ce se întâmplă în Europa ar fi comentariile pe marginea unor fericite experimente lingvistice, tehnice, de organizare a discursului narativ etc., ceea ce ne propunem să examinăm e imaginarul lor antropologic.

Mai întâi, pentru că, privite din unghiul disciplinei ce are ca obiect de studiu datele umane ale unui fenomen din realitatea socioculturală, aceste romane prezenta interes mai ales prin descrierea traumatismelor spirituale de pe urma regimului totalitar. Lovitura pe care totalitarismul a aplicat-o umanității, nădăjduind o revoluție antropologică a naturii umane, a avut repercusiuni serioase și de durată asupra imaginarului colectiv. Adevărurile dezagreabile despre o omenire agresată de un regim diabolic reprezintă ceea ce atrage atenția, avantajează ancorarea lor în orizontul epocii, prefigurat în acest sens de Aleksandr Soljenitîn, Venedikt Erofeev, Alexandr Zinoviev, Milan Kundera, Ismail Kadare, Czesław Miłosz, Adam Michnik etc. Mai apoi, pentru că descriind o situație istorică specială, acestea au șansa să se înscrie prin diferență în demersurile românești actuale, date fiind structurile lor specifice ale valorilor existențiale și ale modelelor comportamentale marcate de ideologia comunistă. Două sunt în linii mari experiențele cele mai dramatice trăite de locuitorii acestei palme de pământ după 1990: deruta existențială de după destrămarea imperiului sovietic și exodul cetățenilor spre Vest. Încarnate în materia anecdotică a romanului, evenimentele sociale constituie pretexte pentru a emite ipoteze despre natura și organizarea universului uman în momentele de criză.

Cercetările inter- și transdisciplinare din ultimul timp infirmă declarațiile privind faptul că literatura nu are nimic cu adevărul și cunoașterea omului, fiind doar un joc pur formal al propriilor elemente constitutive. E adevărat, gândirea literară nu se pretează încercărilor empirice sau logice și nu se reduce la procedeele de verificare curente, însă ea pune în mișcare aparatul de interpretare simbolică care își păstrează în timp credibilitatea și capacitatea de convingere prin faptul că recurge la istorii și cazuri particulare. Adevărul literar este verificat în relația intersubiectivă care are loc în timp între autor și cititorii lui. În așa fel, opera literară este o sursă importantă de cunoștințe antropologice, cu atât mai mult în cazul romanului ale cărui forme sunt poate cele mai sensibile la ambianța socioculturală. Potrivit lui Toma Pavel, se poate vorbi despre o anumită „gândire a romanului” fără de care tehnica literară nu are șanse de reușită. Nu e suficient să iei în considerație aspectul formal, căci interesul fiecărei opere vine din faptul că „ea propune, conform epocii, subgenului și uneori geniului autorului, o *ipoteză substanțială* despre natura și organizarea universului uman”. Această gândire are drept obiect, în primul rând, omul privit prin prisma aderării sale la idealul creat de epocă. Întrebările la care încearcă să răspundă romanul sunt ce înseamnă pentru

comunitatea unei epoci a fi om și, dacă racordat la acest ideal, omul „se poate simți cu adevărat acasă în lumea în care a văzut lumina zilei” [1, p. 43].

E un fapt evident că gândirea celor câteva romane alimentate din realitățile locale nutrește îndoieli profunde asupra posibilității unui confort al individului în lumea în care s-a născut. Procesul dificil și convulsiv de adaptare la sistemul nonsocialist creează noi deziluzii, replieri și claustrări. Vom urmări în acest studiu câteva forme de transpunere literară a acestei nesiguranțe care, în fond, este specifică imaginarului în perioadele de criză. Romanul poate figura ceea ce ne scapă din istorie, prin roman avem acces la mentalul epocii care s-a vrut postcomunistă. Imaginarul supradimensionat al scriitorilor înregistrează atmosfera de decepție generală, iar poveștile narate de ei sunt consecințele sublimării unor experiențe sociale monstruoase. Tot scriitorilor le revine meritul de a elabora noi forme de rezistență la tulburările lumii și de a menține speranța inepuizabilității resurselor umane interioare.

**I. Expresii ale distanțării. Spre un „nou El Dorado”.** Analizând formele pe care le-a luat romanul în cursul istoriei în funcție de problemele individului surprins în efortul său de a trăi în lume, Toma Pavel atestă o predominantă tendință asocială. Nu întâmplător, căci potrivit lui Tzvetan Todorov, în istoria gândirii definiția a „ceea ce este omenesc” era racordată mai întotdeauna la ideea de solitudine [2, p. 13-22]. În secolul al XX-lea romanul s-a lansat în aventura modernistă pe fundalul unei profunde neîncrederi asupra înrădăcinării omului în comunitate, elaborând noi expresii pentru această constantă a imaginarului care, în linii generale, se manifestă în dorința distanțării de lume. Războaiele și regimul totalitar au furnizat în continuare energie înclinației omului de a se retrage în solitudine pentru a supraviețui, fără a-și mutila personalitatea în structura sa de adâncime. Una din replicile literaturii dezvoltate sub guvernare opresivă este opțiunea pentru o narațiune pliată pe schema retragerii în spații securizante, domestice, idealizante. Dincolo de faptul că și în romanele scrise în spațiul nostru se pot atesta fragmente ale formelor de retragere în sine pe care savantul român le identifică în romanul universal, ne propunem să insistăm asupra unora din ele care, în condițiile realității actuale a Republicii Moldova, au mai mare credibilitate. Mai întâi de toate, vom examina o realizare a perspectivei asociale în romanele care au figurat fenomenul migrației și a consecințelor acestuia asupra fizionomiei umanului. Preferința pentru această temă, ce vizează exodul de proporții al cetățenilor spre Vest în căutarea unei vieți mai bune, constituie, credem, tot o expresie a neliniștii și o sublimare a tendinței individului de a se separa, de a aboli legăturile cu lumea („lumea în care a văzut lumina zilei”). În același timp, abordarea unei drame umane comune constituie mărturia prezenței unei sensibilități sociale implicite a scriitorului, aflat în căutarea unui efect de empatie sau de comunicare cu cititorul pe marginea unei probleme. Ne-am oprit la cel puțin trei romane apărute în ultimii zece ani în care este punctată tema în cauză: *Marginea lumii* de Nicolae Rusu (2001), *Un an în paradis* (2005) de Liliana Corobca și *Viața unei nopți sau Totentanz* (*Jurnalul menajerei*) de Claudia Partole (2009).



\* \* \*

După ce publică un roman de un realism sumbru și dezolant despre condiția scriitorului într-un timp și spațiu în care se experimentează machiavelic procedee practicate cândva pentru exterminarea șobolanilor, Nicolae Rusu se repliază tactic într-o ficțiune intitulată semnificativ „Marginea lumii”. De data aceasta scriitorul surprinde societatea basarabeană în zorii capitalismului. Subiectul îl constituie o călătorie în jurul lumii a unui grup de basarabeni, nu însă una ale căror mobiluri ar fi, ca la Jules Verne, descoperirea și cunoașterea țărilor exotice. Acest sejur are raționamente capitalist-comerciale, țărani urmând să demonstreze performanțele unui concern răsărit vertiginos pe ruinele unor întreprinderi de stat, privatizate în împrejurări dubioase. Umorel absurd al situației, accentuat de reclama inițială: „Cu încălțăminte de la concernul «Alfa» ajungeți până la marginea pământului”, este întreținut de-a lungul întregului periplu al celor șapte membri ai expediției în frunte cu nea Serafim, care au avut misiunea de a proba rezistența la rupere a producției noilor îmbogățiți. Atrași de nevoie în această îndeletnicire ridicolă, dar aducătoare de bani, personajele lui Nicolae Rusu își pierd treptat legăturile cu spațiul geografic din care li se trage originea, cultivându-și o altă viziune despre patrie, casă, familie. Învățătorul de geografie nea Serafim, tânărul Dumitrașcu în ipostază de Romeo, specialistul în ozeneuri Luca Fuior, țăranul desproprietărit de pământ Marin Arătură, secretarul de partid cu ambiții de savant și vocații religioase Mircea, reprezentantul lumii interlope Eugen Vrabie și, în sfârșit, Victor Ciobanu, care se regăsește în spațiul transilvănean, ilustrează multiple înstrăinări, dezorientări și rupturi, provocate de această dată nu de vreun regim ideologic opresant, ci de mizeria economică insurmontabilă. *Marginea lumii* este o parabolă a dezrădăcinării umane și, în același timp, o povestire alegorică despre condiția basarabeanului care a însușit, vorba lui Paul Goma, „arta refugii”.

E curios faptul că doar nea Serafim, singurul care revine în patrie, trăiește cu adevărat drama dezrădăcinării definită ca „o rupere de la matcă a celor care alcătuiesc talpa țării” și ca „o intervenție în firea noastră țărănească”. Pentru el, marginea lumii este iremediabil și „sfârșitul lumii”. Rămâne de văzut dacă datele umane ale celor șase „dezertori” mai tineri care, după bătrânul Serafim, „n-au rezistat” și „s-au frânt”, alegând să-și continue viața în câte vreo țară îndrăgită de pe globul pământesc, au fost grav afectate. Dincolo de discuțiile privind soarta basarabenilor în realitatea concretă a unui timp se profilează un discurs la nivel filosofic, marcat de confruntarea, atât de răspândită în secolul nostru, dintre tradiție și modernitate. Pe de o parte, nea Serafim ilustrând tradiția rurală, naționalistă, evlavioasă, care trăiește ruperea legăturilor cu mediul său ca pe o alienare, iar, pe de alta, așa-numiții „dezertori” îmburgheziți, europenizați, cosmopoliți care, fiind „aruncați” în lume, își revendică libertatea de opțiune. Este oare condamnabilă dorința de libertate spirituală a celor din urmă? Va fi oare afectat *sinele* acestora în momentul în care va intra în relație cu *altul*? Putem căuta eventuale răspunsuri tot în literatură, mai concret în literatura acelor scriitori români din diasporă, aflați „între două lumi”, care, chiar dacă au trecut printr-un inerent dezechilibru inițial,

au avut de câștigat un plus de libertate a spiritului și de limpezire a perspectivei oferită de distanțare. Pentru Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran, Vintilă Horia, Petre Dumitriu, Matei Vișniec, Gabriela Melinescu și mulți alții expatrierea echivalează cu o supraviețuire și cu o acțiune catalizantă a creativității.

\* \* \*

Epoca postsovietică resuscită o altă formă, cu mult mai perfidă, de dezrădăcinare: traficul de ființe umane. Anume acest fenomen social constituie pentru Liliana Corobca, în romanul *Un an în paradis*, cadrul de cugetare asupra adevăratului tragism uman. Alegerea e mai mult decât fericită, formula literară înscriindu-se perfect în discursurile științei umanistice actuale. În prim-planul narativ autoarea urmărește povestea unei tinere basarabence sechestrată și vândute ca sclavă traficantilor. În mod firesc, tema creează oportunități pentru zugrăvirea unui tablou de mediu: traficanți organizați în rețele transfrontaliere, cu tentacule răspândite prin toată Europa. Pe deasupra, avem și o exploatare ingenioasă și chiar o răsturnare postmodernă a mitului biblic al căderii. Afaceristul Pavel Vasilevici, aici șarpele seducător, racolează ilegal tinere credule pentru casele de prostituție din zonele de conflict ale Europei, momindu-le cu promisiuni matrimoniale sau de îmbogățire rapidă. În calitate de victimă apare tânăra Sonia, picată la examenul de înmatriculare în facultate și din cauza aceasta vulnerabilă și ușor captabilă. „Marginea” sau „sfârșitul lumii” unde se pomenește aceasta se dovedește a fi un bordel camuflat în hotel ce poartă numele, nici mai mult, nici mai puțin, de „Paradis”. Drama metafizică a căderii omului, care înseamnă și pierderea purității morale, se reactualizează pe un fundal de degradare socială ireparabilă: mizerie, destrămarea familiilor, apariția profitorilor și a comercianților de carne vie.

Personajele selectate acoperă din plin domeniul: traficanți ilustrând inumanul prin excelență și tinere credule nevoite să reziste la monstruoșitatea lumii în disoluție. Dintre primii, Pavel este poate cel mai periculos. Având aerul unei persoane demne de încredere, acesta își schimbă abil măștile de la Casanova sau Romeo la cea de „salvator binevoitor”, în funcție de schema aleasă pentru ademenire. Proprietarul tiran Zeca are un trecut spectaculos de fost pușcăriaș, negustor de fete și proxenet, care i-a determinat definitiv fizionomia de fiară. Galeria de personaje realist-naturaliste este completată de soldații lascivi, care în relație cu fetele de cele mai dese ori nu se pot detașa de condiția de luptător pe linia de front. Sub presiunea acestui univers masculin agresiv, trezindu-se singure printre străini, amenințate, abuzate fizic și psihologic, tinerele slave ale „Paradisului” sunt nevoite să reziste. Romanul dezvoltă mai multe planuri narrative care urmăresc, prin acumularea detaliilor, destinele acestor personaje. Catia, Sveta, Liuda, Cuța, Nina, Evelina au fiecare câte o poveste tragică, cu suficiente pretexte pentru a le determina să fie insensibile la durerea umană. Un instinct al conservării le ferește însă să ia aspectul agresorilor lor, ele găsind mobiluri pentru a coexista cu cei care și-au păstrat încă natura umană. Scenele în care se descriu relațiile dintre fete, cu momente de duioșie și solidaritate umană, sunt, chiar dacă au fost învinuite de exagerare, cele

mai memorabile în roman. Cum e, spre exemplu, pasajul în care fetele fac pe rând baie de soare prin geamul mic al „penitenciarului”: „Dacă e zi cu soare, fetele care sunt acasă (în camere) fac grafic pentru «plajă». Geamul din camera vecină e mic, cu gratii, și e atât de sus, că ai nevoie de un scăunel ca să ajungi. (...) Vor și ele la soare, la aer, cele mai multe (până una, alta, toate) sunt de la țară, unde au lucrat la pământ, au avut curte, s-au jucat când erau mici în nisip. Soarele nu luminează geamul mai mult de jumătate de oră. Afară nu se poate să iasă. S-a permis deci scăunelul. Fetele urcă, pentru câteva minute, după numărul doritoarelor, măcar cinci minute; dacă nu reușesc azi toate, mâine vor începe «restanțierele». (...) Petrică respectă ritualul de neînțeles, pe care fetele îl tratează cu sfințenie. Nu prea vorbesc, vin una câte una, o fată atârână nemișcată cinci minute, alta așteaptă la rând”. Și aceste finețuri vitaliste au loc în timp ce fiecare din fete au avut măcar o dată porniri suicidale.

\* \* \*

Există, potrivit lui Freud, în profunzimea fiecărei ființe umane o „pulsione a morții” care pune în mișcare mecanismele imaginarului, generând, în cazul literaturii, anumite configurații poetice. În romanul Claudiei Partole, *Viața unei nopti sau Totentanz (Jurnalul menajerei)*, dezrădăcinarea, îndepărtarea geografică a individului de casă echivalează cu o confruntare a ființei vii cu limita absolută a morții. Sentimentul de expatriere se proiectează fantasmatic printr-o figură extrem de sinistă. *Totentanz* (din germană – Dans macabru) este o temă apărută în cultura medievală, fiind foarte răspândită în secolele XIV-XV, mai ales datorită călugărului dominican din Würzburg, pictorului Hans Holbein cel Tânăr și poezilor Petrarca și Villon. La început *Totentanz* constituia un tip de dramă alegorică sau o procesiune a cărei corifee era temuta moarte. În acest sens gravurile și picturile vremii reprezentau înlănțuiri de cadavre și schelete prinse într-o apocaliptică sarabandă, iar legendele vorbeau de faptul că în anume nopți cei plecați din viață se ridicau din morminte pentru a se distra dansând până la primul cântat de cocoș. Frecvența motivului se explică prin frica enormă de care s-a cuprins Europa medievală, trecând prin ani grei, marcați de epidemia de ciumă bubonică, cu rivalități religioase și conflicte politice etc.

Anume Dansul morții constituie intriga și elementul coagulant al materiei epice românești. Luând forma unui jurnal intim, romanul se reduce la un număr mic de fapte care constituie doar pretexte pentru fabulații tenebre și ample evocări ale trăitului. O fostă actriță emigrată în Italia din proaspăta Republică Moldova asistă în fapt de seara la moartea bătrânei de care îngrijea. Le telefonează fiicelor acesteia și află că ele nu vor veni decât dimineață, astfel fiind nevoită să vegheze până în zori de una singură la capul defunctei. Conștientizând, a câta oară, pierderea unei surse de existență, aceasta, pentru a-și învinge angoasele și a nu cădea pradă stării de nebunie, se lasă prinsă în caruselul amintirilor. Doar că amintirile nu se arată dintre cele mai fericite, sunt tot despre oamenii îndrăgiți de ea, plecați în ceea lume. Întunericul nopții, vânzoleala cromatică și imaginația de artistă scot la iveală „demonii interiori”, frustrările cauzate de umilințele la care a fost supusă tânăra atât la ea acasă, cât și în autoexilul promițător.

La acestea se mai adaugă și retrăirea emoțiilor legate de tragediile altor femei care au luat, ca și eroina, drumul bejeniei în căutarea paradisului vestic.

Cel puțin patru umbre feminine se prind în lugubrul dans al morții: Emili, blajina bătrână italiancă neglijată și în pragul morții de propriile sale fiice; Ani, o fostă colegă de teatru care s-a sinucis din dragoste; Nelly (*maica Tereza*), în trecut medic, traficată și nevoită să se prostitueze în orașul italian unde și-a aflat sfârșitul din motive necunoscute; o nebună (*Țicnita*) dispărută la balamuc, a cărei tulburare se trage de pe timpul când, revenind în patrie, își găsește bărbatul cu alta în casa ridicată pe banii trimiși de ea, își află fiica violată de un nemernic și mama frântă de durere. Pe ici-colo sunt evocate și alte destine frânte: o femeie căzută în prăpastie și abandonată de grupul de emigranți ilegali împreună cu care escalada munții; o fată plecată la lucru departe, care își bocește mama prin telefonul mobil, tinere vânzându-se la târgul de „fete”, bătrâne și copii lăsați acasă fără îngrijire și supraveghere etc. Luate la un loc, aceste povești construiesc alegoria destinului Republicii Moldova care din '91 încoace se angajează slujnică la curtea europenilor mai norocoși. Cel de-al doilea titlu sugerează un fond arhetipal comun al imaginarului uman manifestat în momentele istorice ieșite peste marginile normalului.

Deși alege formula confesiunii în jurnal, autoarea nu evită a se folosi de regulile narațiunii elaborate. În primul rând, jurnalul propriu-zis nu este unul autobiografic, ci un „fals jurnal” al unui personaj fictiv. Creând distanța, autoarea are posibilitatea să introducă în mersul faptelor o structură a semnificațiilor. În al doilea rând, mărcile temporale din primele fraze indică faptul că la momentul scrierii jurnalului, evenimentul narat s-a consumat deja: „Era ora 19.15 când am intrat în casa doamnei Emili...”, fraza finală încheind bucla: „Începeam o zi (sau o perioadă) de relaș... Ora 6.45”. Se distinge neapărat *timpul scrierii* jurnalului de *timpul trăirii* nocturne: „Dacă n-aș fi avut atâtea gânduri și amintiri în această noapte de veghe, când părea că asist, dar poate am fost implicată într-un Totentanz, mi-aș fi ieșit din minți sau aș fi rămas pentru totdeauna a nopții celei fără de sfârșit...”. În timpul trăirii nocturne se glisează între trecut, prezent și viitor, înregistrându-se imagini fulgurante, eliptice dar sugestive, în vederea configurării identității personajului. Multiplicarea, succesiunea *ego*-urilor denotă o structură umană complexă: vulnerabilitate și putere, umilință și demnitate, înstrăinare și socializare, eros și religiozitate etc. În timpul scrierii diarista se poate concentra asupra artificiului pe care îl presupune orice operă literară. Demn de menționat aici e și gestul (apropiat de maniera postmodernă a jurnalului găsit) de inserare a unor frânturi de texte străine: din caietul și mesajul funest ale actriței Ani, din carnetul lui Nelly sau din jurnalul unei târfe. Jurnalul-ramă mai cuprinde însemnări și note reluate dintr-un jurnal anterior al menajerei, cu poeme și pasaje eseistice consacrate literaturii, istoriei, filosofiei, teologiei, artei muzicale. Diarista observă și analizează, percepe și participă, proiectându-se în însemnările sale. Se poate vorbi aici de o construcție a identității, or, acest spectacol al *eurilor* cu reflexe multiple denotă un voit joc literaturizat al autoarei.

Strategică, Claudia Partole nu vrea doar să monologheze, ci caută să intre, anunțând probleme sociale de mare actualitate, într-un benefic dialog intertextual.

Avem în *Viața unei nopți...* una din primele expresii literare ale vieții diasporei Republicii Moldova în Italia. Mereu în imposibilitatea de a-și depăși condiția de „rătăciți” în lume („Uneori am impresia că suntem noi, basarabeni, un neam părăsit care nu trebuie nimănui. De-acasă fiind trimiși acasă – în România, iar în România mereu amintindu-ni-se că suntem bolșevici... E greu să rezisti, dar, mai ales, e dureros de trist, iar uneori pare imposibil, de parcă am fi cuprinși de o ciumă care s-a opoșit în spațiul din care vin...”), basarabeni rămân și în confortul vestic al locatarilor „sălii de așteptare”. Radiografia comunității din parcul de la marginea orașului („Valea Plângerii” sau „locul pașilor pierduți”) descoperă tarele spirituale ale unui popor peste care „au pășit de-atâtea ori neamurile barbare...”. Descoperim o lume prea încărcată de egoism, ce experimentează pe propria piele procesul atroce al darwinismului social. Comportamentul acestora e oarecum explicabil, căci ei „vin din țara unde mereu ceva nu funcționează. Unde mereu ceva lipsește. Unde poți fi frustrat în orice clipă. Unde se îmbătrânește (se poate îmbătrâni!) imediat după ieșirea din copilărie și se moare (spiritual și nu numai...), rămânând în aparență viu, din clipa când regreti că te-ai născut...”. Este țara în care „ciuma roșie”, cea nevăzută și mult mai primejdioasă, continuă să mai țopăie ca la ea acasă un *Totentanz* în ritmuri de internațională, stimulând exodul în masă al cetățenilor spre Vest. Soluția sugerată nu poate fi decât camusiană: lupta de rezistență și controlul în comun al europenilor asupra bacilului care „își trimite șobolanii să moară”, se știe, și în cetățile fericite.

Indiferent de spațiul din care descinde, scriitorul modern trăiește dilema conceperii umanității omului. Reprezentând umanitatea, personajele din romanele vizate se măcină între două stări. Pe de o parte, necesitatea de integrare în viața reală, în mediul și în cadrul regional le determină să intre în relații sociale, iar, pe de altă parte, dezideratul de păstrare a farmecului interiorității îi împinge spre căutarea unor refugii rimbauldiene în suprarealitate. Dorința de a ancora aceste două impulsuri în ordinea simbolicului transpare în opțiunea acestor trei scriitori pentru tema migrației. Și pentru că în ultimii douăzeci de ani individul din țările fostului imperiu sovietic vede integrarea ca pe o accedere la civilizația și bunăstarea Occidentului, și pentru că această integrare constituie în romanele analizate mai degrabă pretext pentru retragere în vis și cugetare, exodul spre Vest capătă conturul unui itinerar imaginar spre legendarul tărâm El Dorado (atât de mult râvnit cândva de conquistadorii hispanici), considerat acum ca o sursă de îmbogățire a universului uman. Este, desigur, o călătorie ce reflectă iluziile și deziluziile, câștigurile și pierderile inerente.

\* \* \*

Tendința de a crea mituri și utopii se definește pe axa temporalității istorice ca fiind specifică perioadelor de criză, de vacuitate sau de profundă neliniște socială. Refuzând dezechilibrul social și economic al timpului în care îi este dat să trăiască, omul este tentat să-și confecționeze spații simbolice ale rezistenței. Refugiul într-o țară ideală în care fiecare ar putea să înceapă o viață nouă, prosperă, ar fi unul din miturile actuale ale est-europenilor. E un mit ca toate celelalte, care traduce nevoia vitală a omului de a respira aerul miraculosului și de a-și proiecta artistic aspirațiile. Problema

miturilor fondatoare capătă însă semnificații aparte atunci când vine vorba de țările proaspăt divorțate de imperiul sovietic. Faptul că mitul a putut fi instrumentalizat și folosit în scopul condiționării mentale a subiecților (așa-zisa „spălare a creierului” și reeducare a „omului nou”) nu s-a șters din memoria colectivă și mai precipită încă forțe centrifugale. Ei înșiși creatori de ficțiuni, scriitorii din acest spațiu și-au asumat misiunea de a etala enorma ipocrizie a mitografiei comuniste.

## II. Contramiturile

Romanul a constituit întotdeauna o dezbatere privind definiția umanului, personajele care au populat acest gen de-a lungul secolelor constituind diversele fațete sau forme de expresie simbolică a viziunii despre om. De la cele mai nobile la cele mai josnice, reprezentările omului variază în funcție de epocă, de spațiu geografic și de discurs dominant. Genul a dat rezultate notabile mai cu seamă în perioadele în care s-a opus tendinței excesive de a idealiza individul uman, lui Stendhal, Thackeray, Fielding sau Flaubert revenindu-le meritul de a fi creat formele cele mai eficace de antiidealism (Toma Pavel). Astfel că suntem cumva justificați a căuta cele mai convingătoare expresii românești, create în Republica Moldova după 2000, printre replicile date literaturii ce a susținut obsesia ideologiei comuniste de a educa un om cu o „nouă” mentalitate și de a construi o societate utopică. Experiența comunistă/postcomunistă a favorizat neapărat un pandant la înfățișarea lui *homo sovieticus* parcurgând cu fermitate calea spre comunismul ce întruchipa „umanismul absolut” în literatura proletcultistă. Pe acest segment găsim relevante romanele lui Aureliu Busuioc, *Spune-mi Gioni!* (2003) și *Hronicul Găinarilor* (2006), precum și romanul lui Nicolae Popa, *Avionul mirosea a pește* (2007).

Materia epică a celor două romane semnate de Aureliu Busuioc constituie sinistra istorie a Basarabiei, epocile de tranziție și schimbările de regim ce au bântuit acest pământ al românilor de-a lungul secolelor trecute. Ancorate solid în unele evenimente memorabile, evocările lui Aureliu Busuioc nu sunt scrise în formula tradițională de frescă istorică, ci glisează între ficțiune politică, memorii și literatură de documentare. Lumea prefigurată este una a tranziției interminabile și a repercusiunilor acesteia asupra aspectului moral al unor indivizi. *Spune-mi Gioni! Învățăturile veteranului KGB Verdikurov către nepotul său* este o orchestrație epică reprezentativă pentru felul în care autorul încheagă genurile de ficțiune politică și literatură de documentare. Romanul se instalează în ficțiune prin crearea unei trame narrative care concentrează experiența unui hibrid uman produs de ideologia totalitaristă, preocupat la o anumită vârstă de instruirea moștenitorilor săi. Pe schema afirmată a testamentului literaturizat, parafrazând titlul primului document de spiritualitate românească, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, autorul improvizează un model în negativ, diabolic și didacticist, în fața căruia urmașii testatorului ar trebui doar să se crucească. Veteranul KGB Verdikurov, în vârstă de șaptezeci și șapte de ani, semnează o lungă epistolă ce înscriează memorii, comentarii pe marginea unor evenimente istorice, îndemnuri și sfaturi: toate destinate să servească nepotului său de învățătură în viață. Cu o existență plină de

refulări în copilărie și de săvârșire cu vârf și îndesat a șase dintre cele șapte păcate fundamentale (căci de cel de al șaptelea păcat l-a mântuit, pentru totdeauna, câinele lui dom' Ghiță), „bildungsromanul” bătrânului se vrea unul pilduitor pentru tânărul său nepot de la Litere cu „înclinații naționaliste”, proaspăt bursier într-una din universitățile Americii.

Valoarea acestui roman se relevă prin capacitatea de a surprinde mentalitatea unui om fabricat de mașină securistă. Soluția ingenioasă de a nara evenimentele din perspectiva unui adversar ideologic îi dă posibilitate autorului să atace din interior paranoia proletcultistă, disimulată în formele discursului confesiv. Deraparea de la invariantul narativ de confesiune ca rostire fundamentală despre adevărurile vieții, pe care îl ilustrează faimoasa lucrare din secolul al XVI-lea (*Învățăturile lui Neagoe Basarab...*), este cu atât mai evidentă, cu cât înaintăm în lectura romanului lui Aureliu Busuioc. Dacă începutul traiectului existențial al lui Ionel Tarabanțu sensibilizează prin ultrajele pe care acesta, fiind copil încă sau tânăr inocent, e nevoit să le suporte acasă, unde e comparat în permanență cu fratele său, eminent la învățătură, mândria dintotdeauna a părinților și a directorului de școală, în cizmăria evreului Berl și la tăbăcăria jupânului Ghiță, din momentul în care Ionel devine un Ivan Aleksandrovici, ilegalist, ucigaș, trădător de prieteni și de părinți, om al puterii, criminal, kaghebit, el provoacă doar repulsie.

Periplul lui Verdikurov este o autentică diagramă a decăderii morale, frustrările din tinerețe, teroarea politică și ideologică având un efect invers în cazul lui, nefiresc pentru o ființă umană care respectă codul moral edificat de veacuri. La fel ca portretul celebrului personaj Dorian Gray, identitatea personajului înregistrează metamorfozele regresive și degradante ale fizionomiei etice. Român în România Mare, moldovean în Republica Socialistă Sovietică Moldovenească, tătar pentru ruși și rus pentru consăteni, cu un nume fluctuant până la formula expresivă Verdikurov, mutilat fiziologic și spiritual, implicat activ în masacre colective, deportări, șantaje și stratageme kaghebiste, personajul lui Aureliu Busuioc este figura exemplară a mizerabilului. El reprezintă, în fapt, acea putere malefică și agresivă care a generat drama atâtor personaje din „romanul obsedantului deceniu”, dar și a atâtor autentice existențe traumatizate de utopia stalinistă, perseverența activiștilor de partid și a „dascălilor” universului concentraționar.

Romanul expune o întreagă galerie de personaje ce ilustrează destinul unor indivizi cu existențe mutilate tocmai din cauză că au urmat orbește surlele și trâmbițele marxist-leninist-staliniste. Ion Tarabanțu, Riva Rosenberg, Onufrie Moscalenco, Nicolai Afanasievici Somov ș.a. sunt tot atâtea exemple de inexorabilă eșuare a utopiei comuniste despre societatea desăvârșită, ai cărei membri conviețuiesc în armonie, bunăstare și fericire deplină. Instrumente docile și caraghioase ale puterii, plasate în monotonia și banalitatea cotidianului tern, acestea ilustrează reversul personajelor stereotipe, proferate de scriitorii proletcultiști: activiști devotați cauzei, partizani și ilegaliști infailibili, vorbitori înflăcărați de la tribune etc. Săgețile parodiei demolează pilonii construcției iluzorice a literaturii realist-socialiste, autorul propunând o variantă alternativă de viziune asupra acelei lumi în agonie – Basarabia în secolul XX.

Deși realitatea istorică este trecută prin prisma unei conștiințe tot mai alterate de năluca comunismului, romanul lui Aureliu Busuioc suplinește și funcția de document al unei epoci ce reflectă fapte autentice și evenimente ce reconstituie starea de lucruri în orașul Chișinău înainte de al Doilea Război Mondial, retragerea trupelor românești în 1940, venirea rușilor, instaurarea noilor reguli ale regimului proletar, revigorarea monstruoasă a armatei bolșevice după refugiul ei în partea cealaltă a Nistrului, colectivizarea forțată, deportările țăranilor înstăriți, masacrul evreilor și alte atrocități din perioada postbelică. Cea mai mare parte a romanului descrie perioada de du-te-vino de regimuri dintre anii 1918-1944, încât e posibilă o paralelă cu transcrierea aceluiași eveniment din romanul lui Paul Goma (*Din calidor*) și eseurile biografice ale Elisabetei Isanos (*În căutarea Magdei Isanos și Cosânzenii*). Acești trei autori recompun atmosfera din interbelic basarabean: disperarea generală cauzată de ordinul de evacuare grabnică a armatei române de pe teritoriul Basarabiei, starea de spirit apocaliptică instaurată în gara din Chișinău, infernul bombardamentului însoțit de retragerea armatei bolșevice și chiar povestea cu parașutele aruncate ba de ruși, ba de legionarii români pe teritoriul dintre Nistru și Prut, din a căror stofă basarabencele își coseau rochii și fețe pentru perne. Dincolo de aparenta neutralitate a relatărilor bătrânului securist, transpare vocea autorului care derulează un dialog cu cei care au adoptat o poziție disidentă față de regimul bolșevic, voce a unui îndurerat de soarta intelectualilor și a țăranilor basarabeni, bântuiți și devastați de molimele istoriei, împrăștiați în lume și devorați de nostalgie.

Ceea ce atrage neapărat atenția este elucidarea mecanismelor diabolice de racolare a denunțătorilor și a noilor membri ai organizațiilor secrete. Avem aici expus tot arsenalul de instrucțiuni referitoare la însușirea teoriei și practicii enkavediste. Falsa predispoziție de comunicare și de confesiune, bunăvoința teatrală (*Spune-mi Gioni!*), escamotarea realității în numele unei utopii, cultivarea infantilismului și a spiritului gregar, extragerea meșteșugită a informațiilor compromițătoare sunt doar câteva stratageme ale securiștilor, pe care autorul le denunță cu aciditatea-i specifică și în articolele de publicistică. Orbirea ideologică împiedică luciditatea și transparența deplină, catastrofele existențiale nu-l învață nimic bun pe Verdikurov, supușenia și resemnarea fiindu-i singura reacție. Ideologia căreia îi slujește necondiționat, fără motivații rezonabile, are efecte dezastruoase, coșmarești, asupra personalității sale: în cele din urmă, cei care l-au maltratat i-au devenit exemple demne de imitat. Morbul puterii pune stăpânire pe întreaga-i ființă: „Ah, nepoate, nepoate! E atât de plăcut, atât de îmbătător să-ți domini semenii!” Nicio schimbare în acest mers al lucrurilor nu mai poate fi acceptată, totalitarismul are nevoie în continuare de indivizi iluzionați și supuși. Deschiderile anunțate de mișcarea națională provoacă nostalgii după vremurile obscure: „Atunci am înțeles că începem să ne îndepărtăm de romantismul revoluționar, că se apropie era pragmatismului rece și sec, că nu au să mai fie urmate exemplele lui Lenin, Stalin și ale tovarășilor lor, gata de orice sacrificiu în numele cauzei, în numele umanismului revoluției, în numele înaltei morale comuniste...”. Individul manifestă o evidentă „criză de realitate”, devorând ficțiunea și utopia regimului totalitar fără recensământ și la nesfârșit. Mizeria structurală și aspirațiile



nostalgice ale veteranului devin evidente în tiradele patetice și limbajul lozincard tot mai des utilizat de el spre sfârșitul „epistolei”, secondat și de alte registre stilistice, de o mulțime de alte voci, printre care și cea refractar-ludică și ironică a autorului, care au rolul să-l deconstruiască, să-i perturbe fixitatea.

Pe de o parte, avem o structură epistolară de suprafață a romanului, care demască, în fond, o insuficiență dialogică de principiu a personajului semnatar, discursul său fiind o mostră a comunicării distorsionate, închise în dogmă și în monologism ideologic. La interferența acestui orizont limitat se află cel al autorului având intenția să multiplice registrele lingvistice și să creeze breșe în blindajul discursului totalitar și al ideologiei utopice. Respingerea prescripțiilor oferite de fabricanții „societății perfecte a comunismului” se exprimă prin interpolări lexicale sistematice, prin bruiaje ironice în registrul fals amical al veteranului. Intenția de denunțare a răului social, a formelor malade pe care puterea o exercită asupra individului într-o societate totalitară raliază această scriitură la distopiile lui Orwell (*1984*) sau Zamiatin (*Noi*).

\* \* \*

*Hronicul Găinarilor* de Aureliu Busuioc este un roman-parodie a istoriei Basarabiei de la 1812 încoace. Orice elev din școala sovietică moldovenească a „beneficiat” din plin de poveștile măsluite „științific” și „artistic” privind această perioadă. Astăzi a devenit aproape un truism să se mai amintească faptul că foștii comuniști și-au propus nu doar modificarea naturii umane, ci și schimbarea cursului istoriei. Dar iată că a fost nevoie de încă o ripostă demistificatoare care vizează nu doar manevrele trecutului proletcultist, ci și insistența neocomuniștilor de după 2001 de a continua cu tupeu programul predecesorilor. La începutul secolului al XX-lea, în Republica Moldova, după un deceniu de renaștere națională, sub ochii stupefiați ai celor care au crezut trecutul în mare parte limpezit se înjgheba vârtos o *Istorie integrată a Moldovei*, menită a sluji consolidării ideologiei comuniștilor capitaliști. Romanul lui Aureliu Busuioc este un gest de revoltă împotriva acestei întreprinderi diabolice, dar și a celor precedente, revoltă transpusă într-o farsă literară ce contrabalansează cu mijloace artistice o enormă farsă a istoriei și a interpretării acesteia.

Despre felul cum au menajat („științific”) comuniștii istoria, deturnând și instrumentalizând miturile fundamentale astfel încât acestea să se înscrie în linia evolutivă unică a formațiunilor sociale, având ca punct terminus paradisul comunist, Lucian Boia a oferit mai multe detalii reperabile la nivelul imaginarului [3]. Pentru a impune ideea unui neam diferit și a unei statalități moldovenești cu o evoluție convenabilă până la etapa contemporană a Republicii Moldova, noii falsificatori n-au pregetat să ofere mo(n)stre istoriografice cu evenimente și eroi scoși din cuțar, urmând să illustreze o mitologie proprie, fără de care ar fi imposibilă definirea unei națiuni. Pe aceeași schemă a mitului de origine Aureliu Busuioc improvizează o legendă care proiectează în negativ varianta mitografiei oficiale privind originea așa-ziselor „forme ale statalității moldovenești contemporane: Republica Democratică (Populară) Moldovenească, 1917-1918, Republica Autonomă Sovietică Socialistă Moldovenească, 1924-1940, Republica Sovietică Socialistă Moldovenească, 1940-

1991 și Republica Moldova independentă” [vezi 4]. Ei bine, scriitorul octogenar nu-și complică limbajul cu alambicatele denumiri și, în virtutea posibilităților figurative ale artei, relatează povestea satului **Găinari**, a cărui apariție se datorează isprăvilor pseudoeroice ale unor indivizi dubioși, picați în schemele Puterii. Literaturizată, povestea capătă contururile unui roman cu certe trăsături antiidealiste, realizat pe mai multe paliere: roman istoric, roman politic, roman picaresc, metaroman etc.

*Hronicul...* lui Aureliu Busuioc are toate atributele și clișeele unei istoriografii naționale, doar că evenimentele sociale, politice și familiale descrise, în care indivizii unei națiuni ar trebui să se regăsească pentru a-și cunoaște specificitatea în raport cu alții și care ar trebui să le confere garanția unei perenități, ies anapoda, fără alură eroică. Prezentarea panoramică a istoriei ca șir de evenimente continue ducând, potrivit comuniștilor, spre viitorul luminos, sucombă într-o prezentare simultană, pe mai multe paliere și în mai multe registre stilistice, după principiul poliecranului. Vocația educativ-patriotică și moralizatoare, inerentă oricărei producții istoriografice, este deturnată printr-o „parodie a stilului patriotard al moldovenismului primitiv” [5, p. 50], iar exemplele ce ar trebui să ilustreze rolul de *magistra vitae a istoriei sunt groțești sau, mai bine spus, sunt un fel de povești despre „găinari” și „găinării”*.

Întemeierea Găinarilor ține de mijlocul celei de a șaptea decade a secolului optsprezece și este marcată de un eveniment nu tocmai sublim. Plăieșul Pătru Avădanei este prins în flagrant delict când fura vitele unui comis. Intervenția tătarilor pe ținuturile moldovenilor se dovedește a fi fericită pentru „eroul” nostru care scapă de ștreangul justiției și pică sub ocrotirea oamenilor lui Alah. Dar „năravul lupului” e bine știut: Pătru își mulțumește salvatorii furându-le arme scumpe și cai. Și tot fugind ba de tătari, ba de ai săi, Pătru și familia sa se întâmplă să se aciueze într-o margine a Roșcoveților, un sat din județul Lăpușna, din partea stângă a Prutului, unde s-au ales, tot dintr-o întâmplare fericită și în aceeași măsură ridicolă, cu 12 prăjini de pământ și o căsuță părăsită lângă o râpă. Romanul începe de fapt cu scena în care fiul acestora, Panteleu, este executat prin bătaie cu vergile de către sătenii săi pentru furtișag de găini. Supărat și înrăit, acesta trece „pârâiașul” (Nistrul) și împreună cu salvatoarea lui, țișanca Parascovia, pun începutul așezării Găinari. Cronologicește suntem la „treisprezece ani împliniți ai secolului XIX”, după anul de răscruce 1812. Ceea ce urmează confirmă aforismul popular despre lucrul început strâmb, căci de aici înainte toate vânturile vitrege abătute asupra roșcovițenilor vor sufla dinspre Găinari: dispariția în continuare a gănilor, ocupația țaristă, atacurile bolșevice, anexarea Basarabiei, invazia trupelor sovietice, deportările etc.

Tot astfel se definește antropologia morală a romanului: prin contraexemple, prin reliefare sarcastică a pitorescului social și psihologic în cadrele unei umanități în continuă și ireversibilă degradare. Dincolo de tristețea mai greu descifrabilă, romancierul se distrează copios pe seama eroilor săi, înzestrându-i cu funeste racile și beteșuguri spirituale, plasându-i pe deasupra, într-o realitate istorică dezolantă. Descrierea personajelor și a aventurilor lor constituie un prilej de persiflare neîntreruptă a „eroicului” mitografiei oficiale. Cap de serie al dinastiei Avădanei/Avadonov/

Avodanov, „întemeietorul” Panteleu are toate trăsăturile detestabile: leneș, obtuz, cu patimile hoției și băutului. Nici mai mult, nici mai puțin, această ființă lamentabilă este aleasă să reprezinte eroicul „Vârstei de aur” a istoriei. Anii se succedă, capii familiei Avădanei mor nu înainte de a lăsa progeniturilor tot pachetul de vicii. Sub presiunea istoriei aceștia supraviețuiesc în afara legilor umane și a normelor morale colective, coborând în bufonerie și uniformizare, încât *găinariada* lui Aureliu Busuioc se constituie dintr-o suită de destine și figuri umane deturnate în parodie și grotesc.

Personajele feminine ale romanului completează această „investigație” picarescă, fiind bețive, leneșe, zălude, nătângi, prostituate, incolore. Excepție face poate Parascovia, a cărei demonism o face remarcabilă, pe alocuri chiar simpatică. Tratată cu umor bulgakovian, exoticul personaj rămâne totuși să facă parte din galeria femeilor malefice, căci toate iscusințele ei de vraci și instinctul vital bine dezvoltat slujesc perpetuării dinastiei Avădănilor cu tot potențialul lor de maladii. Trebuie menționată și ipoteza lui Andrei Țurcanu asupra acestui personaj nelipsit de semnificații ambigue. Exegetul vede în Parascovia o întruchipare a împărătesei Ecaterina, intervenția ei reprezentând simbolic-ironic „duhul fertilizator al expansiunii rusești”. Urmând această pistă de interpretare aflăm că Găinariii ar fi o consecință implacabilă a visului imperial al Ecaterinei de a crea pe pământurile Țării Moldovei cea de-a Treia Romă („proiecția simbolică a ideii imperiale de extindere”), tandemul Panteleu–Parascovia ar simboliza „hibridul străin și social degenerat”, iar dănuirea proiectului împărătesei ar însemna „o extincție a hibridizărilor și suprapunerea lor lentă peste istoria naturală a locului” [6, p. 48]. Dovada eșecului acestei întreprinderi prost începute se proiectează în scena finală a romanului care surprinde manifestarea oficială a autorităților locale dedicată eroului sovietic Panteleu în fața bordeiului acestuia (vatra întemeietoare a Găinarilor), transformat acum într-o casă-muzeu de prost gust și cu iz sovietic.

Pentru cei care cunosc un anumit segment al literaturii dintre Prut și Nistru nu constituie o dificultate a întrezării în *Hronicul Găinarilor* nota polemică și paralele surprinzătoare cu romanul *Biserica Albă* semnat de celălalt scriitor octogenar, Ion Druță. Controversele apar în jurul reprezentării influenței de la răsărit în evoluția istoriei naționale de după 1812. E limpede că Aureliu Busuioc își asumă o altă hermeneutică a istoriei, refuzând pseudomitologia utopizantă despre generoasa și protectoarea împărăteasă Ecaterina și bravul eliberator Potiomkin. Miza romanului e mai mare decât deconspirarea „găinariilor” istoriografiei sovietice, povestea personajelor principale din *Hronic*... poate fi interpretată ca o parodie la fragmentele din romanul lui Ion Druță dedicate acestor două personalități istorice. Mai mult, parodia atinge „mitologiile de toate culorile” ce au contribuit la falsificarea istoriei, niciuna din ele nu este cruțată fie că vine de la Plutarh, Tacitus, Homer sau Virgiliu, fie că de la creatorii eposului eroic *Nibelungenlied* sau *Slovo o polku Igoreve*, fie că de la „topografii țariști” sau de la interpreții contemporani. Și dacă „gogoșile” clasice sunt înghițite cu plăcere „nu pentru «adevărul» ce-l conțin, ci pentru talentul, pentru extraordinara fantezie a autorului”, „găinariile” sovietice se fac vinovate tocmai de totala lipsă a fanteziei: „Ilustrul și bătrânul meu coleg Miron Costin a scris că «nasc

și la Moldova oameni», dar a omis să scrie ce fel de oameni și la ce Moldovă! Și iată, trei sute și vreo cincizeci de ani mai târziu un grup de indivizi din Republica Moldova, autointitulați «comuniști», îmbată poporul cu apă rece și îl face să creadă că pe ei i-a avut în vedere moșul-cronicarul, punând astfel mâna pe putere! Urmările acestei – hai să spunem civilizată – neglijențe se cunosc. Și mai ales se simt...”.

Nu există în roman măcar o categorie umană sau măcar un personaj cu funcțiuni binefăcătoare care ar fi purtătorul de cuvânt al dreptei cumpene auctoriale. Cele câteva explicații și avertizări metaliterare păstrează tonul reflexiv de amară ironie, nimic nu pare sentențios și didacticist. La fel cum antropologia morală se relevă în imaginile personajelor create pe muchia unui dramatism cvasigrotesc, se definesc și adevărurile. Detectăm neapărat o infuzie de idealitate într-o linie epică în deriziune, propulsată printr-un fel de amestec de melancolie și sarcasm, bonomie și cinism. Exercițiu de autoflagelare etnică sau exorcizare a maleficului răsând programatic de el, romanul oricum nu te lasă copleșit de disperare. În ciuda finalului „apocaliptic”, rămâne mereu speranța că pasărea Phoenix va reînvia și omenirea se va revigora în propria suferință.

\* \* \*

Dorința și neputința individului de a se elibera de puternicele constrângeri ale mediului se traduc la Nicolae Popa printr-o expresie simbolică modernă, care a și dat titlul romanului *Avionul mirosea a pește*. Se știe că în imaginarul colectiv avionul, corespondent modern al păsării, ca și peștele înotând în apă, reprezintă marile aspirații de înălțare spirituală ale omului. Doar că în romanul lui Nicolae Popa peștele nu lunecă cu dexteritate în mediul acvatic, ci stă înghețat, burdușit pe de-asupra cu marfă de contrabandă, iar ceea ce plutește în apă este trupul unui tânăr cu o existență dubioasă. Această răsturnare de mit prefigurează viziunea asupra lumii a unui dezgustat de starea morală, socială, culturală, politică și economică a ținutului în care s-a născut și locuiește, a unui înnebunit de obsesia culpei cauzate de lipsa comunicării efective cu semenii săi.

Acțiunea romanului promite o intrigă polițistă care, la un moment dat, este diluată cu alte substanțe. Mihai Loghin, absolvent la Litere, se află în penitenciar pentru o presupusă omucidere și este pus în situația să depună mărturii în scris pentru anchetă. Foarte curând însă depoziția devine permeabilă discursurilor de altă natură, oscilând între mărturisirea criminalului și confesiunea epistolară a îndrăgostitului, narațiunea fantasmatică a nebunului și autoanaliza scriitorului care se explorează/definește prin intermediul scrisului. Acest cadru fluctuant cuprinde evocări ale evenimentelor care au precedat și au urmat privațiunea de libertate, fragmente de anchetă polițistă, reflecții metaliterare, digresiuni lirice, devenite pe alocuri tulburătoare poeme în proză. Mărturiile au ceva din ambiguitatea și impasibilitatea trucată specifică prozei lui Kafka sau din dezgustul sartrean față de realitate, căci la capătul romanului ne dăm seama că faptele invocate sunt mai degrabă rodul imaginației exacerbate a unui individ rățâcit în labirintul sinelui, torturat de pierderea pe rând a tuturor reperelor existențiale. Reconstituind din frânturi posibila crimă, aflăm că Mihai și-ar fi ucis colegul pe nume

Maximilian Mutu într-un moment de furie, provocat de atitudinea și cuvintele abjecte ale acestuia din urmă la adresa preotesei Agnesa (destinatara epistolei). Disparația lui Mutu, de care Loghin se face sau nu vinovat, constituie un pretext pentru explozia experienței sale sensibile, devenite un preludiv la tragica și irevocabila cădere în abis care va urma. În ordinea firească a genului, subiectul nu se consumă cu o sinucidere ce ar elibera rapid eroul de suferință, căci autorul îi prepară acestuia o moarte lentă, cu demolări treptate, milimetrice, cu treceri prin nefericite experiențe sociale și erotice, detenție în penitenciar și tratament în casa de nebuni.

Romanul este scris la persoana I-a și amintește mai degrabă o autodescifrare din acelea făcute pe celebrul divan freudian, decât de pledoaria unui inculpat (a se vedea imaginile din primele alineate: „În ceea ce mă privește, întins pe plapumă...”, „eram ca și întins pe o cruce” ș.a.). Se desprind neapărat de-a lungul lecturii câteva constelații imaginare ce descoperă dorința, teama și ambiția celui care se mărturisește, încât nicio interpretare nu va putea evita reconstituirea imaginilor în metamorfoză. De fapt atenția ar trebui să se concentreze asupra a cel puțin două planuri care comunică între ele: pe tabloul social din primul deceniu de suveranitate a basarabenilor și, respectiv, pe sistemul de imagini care trădează neliniștea și frustrările individului incapabil a se adapta la condițiile în care i-a fost dat să existe.

Realitatea istorică descrisă are toate datele unei lumi peste fire, capabilă să furnizeze suficiente motive pentru traume psihologice și claustrări. Romanul reactualizează segmentul în care se fac vizibile consecințele imediate ale căderii sistemului sovietic: dezmățul grupărilor interlope și subordonarea de către acestea a tuturor figurilor centrale ale vieții sociale, de la diriguitorii economiei sau demnitarii republicii până la slujitorii bisericii. Serviciile secrete fac abstracție de schimbarea regimului și funcționează pe vechi, invadând viața privată a oamenilor. Este expresiv (și) în acest sens enunțul reluat obsesiv de-a lungul romanului: „se știe, totul se știe...” amintind de supravegherea orwellianului „frate mai mare” care „stă cu ochii pe tine”. Entuziasmul mișcării naționale piere treptat, iar foștii deputați, dacă nu fac parte din structurile mafiotice, sfârșesc lamentabil în sărăcie. Pe undeva în roman este înserat monologul unui deputat democrat autoflagelându-se pentru greșelile, lipsa de pragmatism și, mai ales, pentru indiferența cu care el și colegii săi de Parlament i-au tratat pe cei datorită cărora au acces la Putere: învățătorii, bibliotecarii și medicii de la țară. Confirmând legitatea despre idealistii frânți implacabil de viață, deputatul moare, inima i se frânge în momentul în care află că (trebuie remarcat sarcasmul autorului) a obținut Cetățenie românească. Scena este grăitoare în sensul atitudinii autorului față de pericolul idolatrizărilor excesive și a miturilor aplicate la nivel social. Fiind, în fond, principii bune, uneori ele se pot transforma în opusul lor. Atrocitățile și crimele monstruoase, rezultatele implementării utopiilor de tot felul (fasciste, comuniste etc.), sunt avertizări de neignorat în privința primejdiei delirărilor politice.

Poate așa se explică faptul că singurul mit pe care îl acceptă prozatorul în structura de profunzime a narațiunii sale este cel al supliciului lui Isus răstignit pe cruce, proiectat în imaginea revelatorie de la debutul romanului: „Eram ca și întins pe o cruce masivă de lemn ce plutea în derivă pe suprafața pământului. Așteptam să

fiu săltat de la spate cu tot cu cruce și ridicat pe traiectoria bine cunoscută până în poziția verticală a oricărui crucifix. Trebuia însă să mai stau o vreme culcat cu fața la cer în așteptarea răspunsului la întrebarea dacă voi fi primit sau nu acolo, sus. Și tot uitându-mă în țăriile cerului, deodată, bang! M-am ciocnit ca de un tavan. Cerul era ca de gheață! Câtă densitate!” Starea-suspensie între aspirația spirituală și forța gravitațională a contingentului, care ar exprima cele două aspecte ale naturii umane: dumnezeiască și omenească, imposibile de separat decât prin moarte, ține în amorțeală receptarea evenimentelor din timpul real, astfel încât intriga polițistă anunțată trece curând în planul secund al interesului. Ceea ce atrage mai degrabă atenția este înscrierea acestei stări abisale într-o orchestrare epică cu simboluri, parabile și alegorii literare. Ni se revelează treptat fizionomia spirituală a unui tip suferind de un preaplin al lucidității, care își transferă introiecțiile psihice în proiecții asupra lumii exterioare.

Tentativele de eliberare a ființei de *eul* terestru sunt transferate și sublimate artistic generând imagini inedite. Iată doar câteva ce țin de constelația semnalată în titlu: „Aveam impresia că avionul se desprindea de sol încercând să târască toate dealurile după el”; „Avionul se scutură de ultimii zgrunțuri ai pistei de decolare (...) Ciorile, din nou ciorile (...) Te și miri că deocamdată nicio turbină a vreunui motor nu s-a înfundat cu pene, cu oscioare și mațe de cioară, trântind avionul de pământ”; „Matache e la al șaselea zbor (și ultimul n.a.) pe această direcție și schimbarea îl sperie. I se pare incredibil să nu i se mai arate pe dreapta cearșaful acela alb-scânteietor, înghețat parca pe cer, către care se îndreptase și pilotul lui Hemingway” sau „UN AVION MOLDOVENESC ÎNCĂRCAT CU PEȘTE S-A PRĂBUȘIT ÎNTR-UN LAC DIN TANZANIA”. Starea de criză provoacă deturnarea de la modul anterior de percepere a realității și crearea unui univers imaginar compensatoriu, în care te poți orienta doar urmărind această evoluție zigzagată, oscilând pe verticală. Traiectul existențial al lui Mihai Loghin pune simultan în lumină relația dialectică dintre individ și societate, pe de o parte, și dintre individ și divinitate, pe de altă parte.

Mai multe sunt, de fapt, ideile-temă în jurul cărora se polarizează conflictul în roman: starea de culpabilitate, alienarea, erosul, dorința de integrare în societate, conflictul patern, problema scrisului etc. Pe fiecare segment tematic al nemiloasei aventuri de explicare a *sinelui* se profilează cel puțin două lumi diferite, inegale ca prezentare: cea a *eului* și cea aparținând *celuilalt*, văzut în oglindă lacaniană. Se mizează mai ales pe efectele acestei oglinzi imaginare care îi permite individului să se vadă dinafară, să se perceapă ca entitate aparte. Relevante în acest sens sunt imaginea de debut reprezentând eul liric întins pe o cruce în fața **cerului de gheață**, scena în care Max ținea cu tot dinadinsul să prindă cu **oglindea** avionul din zbor, motivul frecvent al **ochilor** albaștri, precum și enunțul, pomenit mai sus, care e un inel poetic reunind mai multe sugestii din zona cercetării imaginarului colectiv: „**se știe. Absolut totul se știe...**” înainte ca individul să aibă conștiința de ceva. Dar tocmai acest imaginar speculativ subminează integralitatea subiectului, căci sensul său este proiectat spre el dinspre o lume asupra căreia nu poate avea niciun control – lumea *celuilalt*.

Alteritățile capătă, în funcție de stările de spirit ale personajului, multiple chipuri de semioameni sau de semianimale. Urmărind metamorfozele spirituale ale personajului, captăm câteva pregnante constelații de imagini, care-i desemnează alter egourile fragmentate: Loghin – „cel în carne și oase” și „cel din mărturisirile lăsate în scris”, Loghin – criminalul descris în depoziție (inculpatul), Loghin – desființat de sentimentul de dragoste pentru Agnesa („idiotul util”, „bodyguardul”), Login – masculul încăpăținat („opăritul”), Loghin – blasfematorul, Login – „omul bun”, Loghin – „șopârlă”, „șarpe”, „nemilos aligator”, Loghin „scheunând” și „urlând” până la desființare, Loghin – nebunul etc. O atenție aparte trebuie acordată ipostazei Loghin – scriitorul, care este, pe de o parte, visătorul în stare de veghe, omul bântuit de coșmaruri, înfricoșat de propriile stări de reverie și traumatizat de realitatea cotidianului. Pe de altă parte, atestăm mereu conștiința lucidă a faptului că magma de ecouri și pulsioni, amintiri, simptome sau vise sunt traduse în acte de limbaj și că artefactul textual joacă rolul intermediarului ce mijlocește comunicarea între lumea personală a autorului și lumile celorlalți („Anchetatorilor nu le rămâne decât să rebobineze filmul evenimentelor reieșind din aceste mărturisiri adunate (cu modificările specifice genului, bineînțeles) într-un roman de care mă fac responsabil în măsura în care sunt sau nu responsabil și de crimă”). La acest nivel capătă semnificație referințele intertextuale care sugerează probabil un anumit mod de asumare a existenței, cele câteva trimiteri mai evidente la *Crimă și pedeapsă* de F.I. Dostoievski, *Străinul* de Al. Camus, *Procesul* și *Castelul* de Kafka, *Greața* de Sartre, *Zăpezile de pe Kilimanjaro* de E. Hemingway etc. indicând preferințele livrești.

Uneori Nicolae Popa își adâncește viziunea, prefigurând prin extaze contemplative un adevărat regim poetic al sacralității. Un întreg evantai de alterități sugerează deschiderea *eului* spre lumea supranaturală, Loghin proiectându-se pe rând în imaginea lui Isus suferind pe cruce, în cea a tânărul rohman rugându-se etc. Multe ipostaze apar ca rezultate ale valorizării mitologiei autohtone: blajinii, Bătrânul Pește-Șopârlă care oscilează între lumea de aici și cea de „dincolo”, Omul-de-pe-deal, cerșetorii, câinele Spartac cu ochi blajini, rinocerul fără corn, pisicile albe pe nume Crina, Florica, Ofelia, Lăcrămioara, Narcisa, Fulguța, Sulfina, Filomela.

Identitatea personajului nu devine mai clară nici atunci când se încearcă definirea lui ca ființă socială. Oglinda reflectă mereu imagini dezolante de idealști sau de tipi bestiali. O serie de ipostaze atenționează asupra precarității idealizărilor: iubita și trădătoarea Agnesa („Juda mea”), pilotul Matache picat fără voie în schema afaceriștilor, părintele Anatol care durează o biserică, dar care se îneacă în împrejurări misterioase, Nadina dezgustată de viața de acasă și plecată ca și alte femei în străinătate, deputatul Filaret Loghin culpabilizându-se pentru eșecurile politice. Cu toții se înscriu în masa incoloră alcătuită din indivizi pe nume „«Alienatul unu!», «Alienatul doi!», «Alienatul trei» și tot atâția alienați câte ALINEATE avea Declarația de Independență”. O altă constelație cuprinde gama morbidului relațiilor sociale: Max cu un comportament instinctual, anchetatorul Curbet care aduce acuzații fără a avea dovezi, indivizi mirosind a pește (e vorba de o afacere dubioasă legată de

exportul peștelui), bandiți vorbind într-o „limbă potricălită de cariile puturoaselor lor guri”, criminalul de la televizor ucigându-și ilustrativ victima-manechin, demnitarul „protector” Davărog, marele regizor al Marii Adunări Naționale, administratorul-bursuc etc.

În această schemă a existenței umane, situate între *eros* și *thanatos*, nu se știe niciodată de unde începe să se manifeste o alteritate a ființei sau alta, căci de bună seamă „totul se mișcă și se suprapune și niciodată nu poți fi sigur că știi când treci pe deasupra sau pe dedesubtul Pământului”. Polifonia pulsionilor inconștientului trădează prezența unui autor vulnerabil, ezitant, angajat, deci umanizat, care tinde să fie el însuși, să prezinte faptele autentice, evitând inocența interbelicilor. Conștiința critică a autorului este mereu trează, îndreptată împotriva docilității sociale și, implicit, demascând simulacrele regimurilor totalitare de care mentalitatea colectivă a basarabenilor nu s-a debarasat. În această ordine de idei chiar și mitul cristic, mitul învierii morților, mitul sfântului Gheorghe, grefate în roman, funcționează ca și contramituri, pe contrasens cu mitul milenarist în varianta ideologilor comuniști. Această conștiință care distruge și creează mituri s-a dovedit a fi mobilizatoare pentru căutarea unor căi alternative de gândire artistică.

(Va urma)

#### Note

1. Toma Pavel, *Gândirea romanului*, București, Humanitas, 2008.
2. Tzvetan Todorov, *Viața comună. Eșeu de antropologie generală*, București, Humanitas, 2009.
3. Lucian Boia, *Mitologia științifică a imaginarului*, Humanitas, București, 1999.
4. vezi autoreferatul tezei de doctor în științe istorice al lui Victor Stepaniuc, Chișinău, 2007.
5. Alexandru Burlacu, *Tehnica poliecraului în „Hronicul Găinarilor” de Aureliu Busuioc*, în revista *Metaliteratură*, Chișinău, 2008, nr. 3-4, p. 50.
6. Andrei Țurcanu, *Găinarii și ochiul atroce al răsului*, în revista *Metaliteratură*, Chișinău, 2008, nr. 3-4, p. 48.



ADRIAN DINU RACHIERU

Universitatea „Tibiscus”,  
Timișoara

„SINGURĂTATEA” LUI ADRIAN MARINO

### Abstract

The study, *Adrian Marino's „solitude”*, analyzes the reception of Adrian Marino's book, *Viața unui om singur* (Life of a single man), recently published at *Polirom* Publishing House after five years since the author's death (according to the legacy) which has obviously become a best-seller. The book irritated many readers producing an earthquake in literary life and inevitably challenging replies. An extravert legacy, of an impeccable civility, A. Marino created a figure of a solitary ideologist. The author believes that Adrian Marino proposed in this book a utopian alternative for Romanian literature. The Romanian critics didn't like calofile discourses and didn't fall into the web of simple impressionism, he didn't use metaphorical ornaments, editing them in a technical, icy, penetrating and easily translatable language. Adrian Marino remains a great author, of a real importance, wishing the Romanian literature another destiny, another direction, meaning the monumental.

**Keywords:** solitary ideologist, calofile discourse, simple impressionism, alternative, icy language, penetrating language, monumental discourse.

Recent ivită la *Polirom*, la cinci ani de la dispariția autorului (conform legatului testamentar), *Viața unui om singur* de Adrian Marino este, neîndoielnic, un *bestseller*. „Cărămida memorialistico-pamfletară” (cum i-a zis cineva) a iritat pe mulți, iscând un seism în turbulenta noastră viață literară și provocând, inevitabil, replici. În totul însă, opul marinesc este o depoziție tristă, văzând *viața în negru* (cf. Tudorel Urian). Carte incomodă, vorbind despre o singurătate asumată, ea probează luxuriant „mizantropizarea” autorului, venit, parcă, „de pe o altă planetă”, supus unor permanente vexațiuni și etichetări, suportate cu „stoicism” (cum ne informează însuși Marino, un izolat, un marginal, neaderent etc., pensând – totuși – informații picante din „jungla” literară). Un liberal (în pofida opțiunilor țărăniste), suspectat, poate, de autovictimizare și cochetărie, cu oroare – certă! – de „haosul și brambureala românească”, de eterna noastră aproximație și improvizatie. Blamând, cu aceeași vehemență, mitul Occidentului („exclusivist și canonic”) ori supremația Parisului, ca „pol mondial al rataților”. În fine, beștelind pe acei *chefs d'écologie* de la noi (jugulând spiritul critic) ori lansând acuze grele la adresa răsfațatelor vedete ale

vieții literare; și dorindu-și, dacă ar fi fost posibil, stând într-un colț, amuzându-se, să observe acest „imens scandal” (cum preconiza și, evident, nu se înșela), izbucnit odată cu publicarea *Vieții...*

Nedrept deseori, orgolios întotdeauna, (să amintim, de pildă, „umilița”, obsesiv invocată, de a fi taxat *călinescian* și „războiul” purtat cu *divinul critic*, un „fiu de slugă”, neputând oferi drept blazon o Arhondologie), A. Marino și-ar oferi, astfel, gestul unei „sinucideri postume” (cf. C. Coroiu). Dacă trecem însă de suprafața anecdotică a cărții, vom descoperi lesne un program urmat cu tenacitate (și pe care am încercat a-l „descrie” în *Alternativa Marino*, Editura *Junimea*, 2002). Fiindcă, realmente, Marino propunea o alternativă (vai, utopică) pentru cultura română!

Expediat, cu amabilități de circumstanță, sub eticheta de harnic „fabricant de fișe”, Adrian Marino a fost, totuși, – nu obosea să ne reamintească însuși autorul – „cel mai tradus critic român”. Dar statutul său, să recunoaștem, este unul dificil: elogiile au venit, asimilarea întârzie. Încât, fără a greși, putem conchide că a fost „tolerat”, dar nu asimilat de o cultură poetocentrică (cum pare a fi cea română). Mai mult, dezinteresat de literatură și fără aderență la viața literară, lansând „opinii scandaloase” și rămânând un *liber profesionist integral*, A. Marino – cu micile răsfățuri pe care, periodic, și le oferea – se considera „un obscur balcanic”, un marginal etc., aflându-și adevărul rol după 1989 când, făcând figura unui „mic politolog”, pare a-și fi găsit și adevărata identitate. Această „disonanță identitară” (cum zicea S. Antohi) a marcat destinul unui personaj „dubios”, de o remarcabilă continuitate ideologică, fără texte de regretat, dovedind o teribilă independență de spirit. Așa s-a născut *critica de idei*, practică – decenal – la *Cronica* și, apoi, la *Tribuna*, așa s-au ivit cărțile din urmă, reanimând frontul ideologic, confirmând acel embrion cultural de tip alternativ, hrănit de un fond liberal și servit cu o tenacitate rarisimă la noi, unde, se știe, entuziasmul obosește iute. Temperament extravertit, de o civilitate impecabilă, A. Marino face figura unui ideolog solitar. Autobiografia masivă *Viața unui om singur* aduce, spuneam, mărturii iritante și va deranja pe mulți. Dar „criticul bibliograf”, cel care, în pofida palmaresului strivitor, nu s-a bucurat de comentariile criticilor importanți (de unde și obsesia recepției marginale), nu părea un ins resemnat. Chiar dacă unii ar dori să-i conteste până și *existența bibliografică*. Iar alții, aplaudându-l, cu un entuziasm facil, mimat, patinează la suprafața demersurilor sale, în divorț vechi, răs-picat afirmat, de „faza” călinesciană (și prin stilul tehnic, precis), fără a seduce, în stricta contemporaneitate, sistemul nostru mediatic, confiscat de stele sezoniere. Este limpede că A. Marino n-a iubit discursul calofil. Or, la noi, poligrafia critică, dacă nu a eșuat într-un tehnicism (bolnav de epigonism) supus mareelor modei, a căzut în mrejele impresionismului facil, cultivând foiletonismul ca rivalitate beletristică. *Cultura metaforei* nu se împacă cu acest limbaj inteligibil, accesibil, traductibil (cum „sună” textul marinesc) și nu pare entuziasmată de ideocritică, slujind unui proeuropenism care, inevitabil, este pluralist, critic, laic. Să reamintim că o vreme Adrian Marino a îngrijit *Cahiers roumains d'études littéraires*, o revistă „aseptică”, culegând ecouri favorabile, asigurându-i – de fapt – supraviețuirea intelectuală. În epoca lui *global village*, A. Marino a pledat pentru *comunicații libere*, schițând astfel, în plin totalitarism, în pofida dispozițiilor

oficiale care, vorba autorului, *ceaușizau* societatea noastră, o cultură alternativă. O precizare pe care o propunea chiar A. Marino, dezvăluindu-i constructivismul intențiilor, devine necesară: cultura alternativă nu înseamnă neapărat contracultură, contestație permanentă și radicală; ea nu vizează atât alternativa ca mesaj ideologic, cât tipul de scriitură și portanța lui ideocritică, scuturat de ornamente metaforice, într-un limbaj tehnic, glacial, penetrant și lesne traductibil. O ofertă mai puțin tentantă, să recunoaștem, pentru spațiul nostru cultural.

Lăsăm deoparte câteva chestiuni, și ele „fierbinți”, asupra cărora A. Marino dă informații esențiale și, uneori, corective. Iar, alteori, deformate. Și cazul Noica, și dosarul Eliade sau viața intelectuală de la noi, bolnavă de duplicitate ori „mitul situației ireversibile”, fluturat ca alibi sunt invocate obsesiv și mărunțite. Ca să nu mai vorbim despre viața la Cluj, un „alt domiciliu forțat”, recunoscând sprijinul eficient și tonifiant al soției. Vom stărui însă asupra mizei celui de-*al treilea discurs*, plasând problema în contextul mai larg al globalizării și eforturilor noastre de integrare euroatlantică.

Ne lipsește, din păcate, o tradiție raționalistă iar mentalitatea literară, preeminentă, blochează sau deformează circulația ideologiilor. Așa fiind, filosofia integraționistă va vehicula mai degrabă o „cultură a sentimentelor”, cu reacții emoționale, viscerale și mai puțin o argumentare „rece”, cu blindaj științific. *Literaturismul* culturii noastre, denunțat cândva de M. Ralea, va cultiva eseismul sprintar, obsedat de efecte stilistice. Or, cele două moduri de a gândi lumea influențează (și impietează) asupra soluțiilor, perpetuând dramatic condiția noastră de țară dilematică, devenirea românească fiind marcată de această tensiune a dubletelor. Sedusă, culturalicește, de pilda Occidentului și plasată, geograficește, pe orbită orientală, România își prelungește, păgubos, indecizia. Iar edificarea *specificului* este „o operă de desprindere”, de diferențiere, realizarea noastră sufletească fiind – anunța tot M. Ralea – *un fenomen de viitor*. Sarcină care stă încă în fața noastră, încercând o definiție a fenomenului românesc, conjugând – cum sugera Adrian Marino, pledând pentru un neopașoptism cultural – cele două orientări ideologice adverse (autohtonismul și europenismul) într-un *al treilea discurs*, stingând o relație de adversitate și propunând un nou raport între izolarea specifică și integrarea europeană. Depășind, așadar, fantasmăle occidentalizante și himerele autohtoniste în numele unui pragmatism care să ne conducă spre civilizație, modernitate și europenizare.

Am făcut acest ocol pentru a înțelege de ce „al treilea discurs” pare a fi, după Adrian Marino, soluția adecvată: o formulă intelectuală (deocamdată) care să ne scoată, definitiv, din capcana izolaționismului și să nu ne „piardă” în cosmopolitismul globalizant, sub tăvălugul mondializării. Este o soluție realistă? Există, se știe, voința politică, de fermă orientare prooccidentalizantă, dar și rezistența obscură a substratului cultural. Cum, vorba unei analiste, nu putem fugi din Balcani și, pe de altă parte, nu putem deveni nicicând „vestici”, nu ne rămâne decât a spera că vom împăca cele două direcții, desemnând o prelungă, „endemică dispută” în cadrele culturii noastre.

Fiindcă Marino descoperă două Români ideologice; una, în faza vizionară, sperând la citadinism și civilizație, revendicându-se de la „Europa luminată” cealaltă, trăind după „indicațiile firii”, arhaică, conservându-se „ca rezervație folclorică”,

într-un naționalism izolaționist, mistic, azi pulverizat. El cere răspicat o românită deschisă, angajamentul ideologic al elitelor, ieșind din indecizie, miza pe valori, implicit un lobby eficient, de la strategia statală la abilitățile relaționale ale creatorilor, câștigând acea pomenită identitate: *de a fi români și europeni*, de a ne face cunoscuți în lume. Izbăvindu-ne, astfel, de un tragism condițional, condamnându-ne la o necurmată „sfâșiere” între cei doi poli. Or, rana deschisă a culturii noastre rămâne tocmai *circulația valorilor*. Avem valori de rang universal, dar ele nu circulă în lume; rămân ale unui fenomen cultural „parohial”. Ca să nu mai spunem că, frecvent, nu sunt recunoscute și respectate nici acasă. Cazul Marino probează acest vechi nărav. Încât iritățile venerabilului ideocritic sunt, până la un punct, îndreptățite. Chiar dacă Marino însuși ar ilustra, convingător, reușita. Fiind criticul român „cel mai tradus”, circulând în lume, sincronizându-se cu mersul ideilor în pofida unor pusee rebele, refractare etc.

Ca „recapitulare finală”, volumul lui Marino („irevocabil postum”), scris în 1999, nutrit chiar de *un masochism al rememorării* (p. 13), este, deopotrivă, o autobiografie intelectuală și culturală și o colecție de amintiri subiective, sentimentale, reconstituind – suntem preveniți – „adevărul meu” (p. 442). Opu cu pricina, iscând – spuneam – un mic seism în tabăra literaților (evident, orgolioși și supărăcioși) a iritat pe mulți; și a provocat varii reacții, de la cele golănești (M. Dinescu) la cele creștinești (E. Simion). Marino știa că „pe verdictul posterității nu se poate paria” (p. 525). În consecință, fără a fi o răfuială postumă, *Viața* sa se vrea cartea „cea mai liberă”. Și propune imaginea socială a unui individ neadaptabil, neîncadrabil, iubind (de voie/ de nevoie) reclusiunea; seria de exemple ilustrează o anume tipologie după cum lunga rememorare evidențiază suferința, tinerețea furată, uzura morală etc., dar și voluptatea de a fi independent. Dacă soarta acelui manuscris (devenit *Viața unui om singur*) i se părea incertă, chiar incontrollabilă, figura lui Marino crește imperială și devine, recunoștea însuși autorul, *categorială* (p. 89).

Un *rescapé* la eliberarea de la Aiud (februarie 1957), deportat pe Bărăgan, în acel sat artificial (Lătești, 1957-1963), cu „șansa” refugiului în lectură, ieșit din circulație și debutând tardiv (deși cartea despre Macedonski fusese anunțată de EFR în 1946!), regăsindu-se după '89 și eșuând într-un febril activism politic (ca perioadă „total ratată”), Marino s-a însingurat și, negreșit, s-a singularizat. Un inconformist, așadar, neaderent la mediul românesc, căutând autoizolarea; orgolios, incomod, irascibil, antipatic, un abstras, în totală *neadecvare*, străin ideii de grup, afiliere. Un neîncadrat (poziții publice, editoriale, redacționale etc.), *un autor de o anume speță*, înaintând – mărturisește – constant într-o anume direcție (să subliniem: singulară, în cultura noastră), vădind o stânjenitoare „infirmitate socială”. Certamente, Marino n-a fost ceea ce, obișnuit, numim *om de lume*. Mai mult, a vrut să *iasă din lume*. Ultimii ani l-au obligat să învețe „din mers” tehnica izolării, ca stil nou de viață. Supus unui asalt văzut drept corvoadă (comenzi, invitații, solicitări etc.), Marino, printr-o „decizie de oțel”, s-a *baricadat*, apărându-și, de fapt, preocupările și valorificându-și singurătatea (productivă). Apărându-și, altfel spus, libertatea de mișcare; ceea ce i-a procurat o mărturisită *fericire intelectuală*, salvând – prin retragere – „decalajul de preocupări, program personal și limbaj”.

Cum viața literară i-a oferit „cele mai proaste amintiri posibile” (p. 125), cu obstacole, frustrări, meschinării, răutăți, gelozii etc., nici pusele resentimentare nu puteau lipsi. Mai mult, moravurile „vieții literare” (vai, detestabilă!), suportând sarcasmul confrăților și atacurile veninoșilor poligrafi (megalomani, negreșit), l-au *mizantropizat*. Marino, un ins hipersensibil, constată (p. 17) că la noi „polemici de idei nu există”. Totuși dactilograma devenită carte, depusă la *fondul Adrian Marino* de la BCU „Lucian Blaga” din Cluj-Napoca diferă de prima versiune, aceasta din urmă fiind „prea anecdotică”, cu exces factologic. Cum figurile culturale sunt personaje publice, cum polițe de plătit se vor găsi mereu, nici tratamentul marinesc, în pofida efortului de obiectivare, nu putea rata prilejul de a blama, de pildă, *egotismul de clan universitar* (cazul Zăciu), suportat de cel „parașutat de soartă la Cluj” (p. 403) ori „mafia” Liceanu-Pleșu-Patapievici, o „troică” mereu jumulită. Și lista e bogată! Deși *inasimilabilul* Marino încearcă a-și expune (chiar obositor-repetitiv) sistemul, manevrând idei depersonalizate, mă tem că interesul cărții va fi confiscat de spectacolul rivalităților literare. Și a unor regretabile inexactități. Firește, N. Manolescu nu a *capotat*, Valeriu Cristea nu a fost un „obtus comunist”; și nici Gr. Vieru „un carierist provincial-megaloman”, cu psihologie de parvenit. O fi murit „la timp” L. Rebreanu, dar nu în 1949; iar Leo Butnaru devine, inexplicabil, Leon Botnariu. Și ne oprim aici...

\* \* \*

Îndelung așteptat, momentul '89 a fost – recunoaște Marino – „o surpriză totală” (p. 256). El și-a regăsit, astfel, *adevărată identitate*. Dar nu în sensul că vechiul opozant, trecut prin experiența penitenciară s-a aruncat în turbionul activismului politic. Cum bine se știe, inadaptablele Marino, ins retractil, cu reflexul solitudinii, dovedind o incredibilă naivitate, fără vocație politică în fond a făcut figura unui intrus, îndurând – pe fundalul convulsiilor PNȚCD-ului – umilințe și penibilități; și sfârșind, inevitabil, în decepționism și izolare. Cu suflet pașoptist (cum singur mărturisește), fiind scriitor „cu program” (cum prea bine o știm), Adrian Marino s-a vrut ideolog fără a fi un „politolog brevetat” (p. 339). Vechea repulsie antitotalitară (camuflată, evident), în conflict latent cu directivele pecceriste, conjugată cu lipsa unei reale tradiții ideologice, provocând, de dorit, dezbateri „de adâncime”, influente etc. l-au convins să rostească un clamoros *Adio „literaturii”!* *Incipit vita nova* – va exclama; iată renașterea visată, ideocriticul realizând că simpla vibrație patriotică nu ajunge, că urmează a explora – pe linia unor preocupări anterioare – filonul iluminist-pașoptist-democratic-european. Adică rădăcinile ideologice. Instaurând, fără eroizări inutile, *civilizația dialogului*. Și visând la *o Românie neopașoptistă*, ieșind din subdezvoltare, abandonând contemplativismul, improvizația, ruralismul, „vocația” morbidă de terfelire a valorilor. Altfel spus, *o altă Românie* (modernă, citadină, civilizată, prosperă), cu un alt *nivel civic*, cu vocația cooperării, evitând repetatele „căderi în premodern” (cum observase Sorin Alexandrescu). Aducând, așadar, Europa *acasă*, dobândind o dublă ereditate (românească și europeană, concomitent), fără a mai buchisi „abecedarul patriotard” (p. 423), cu defulări și himere izolaționiste, încrâncenat în a descifra „enigmele

identității”. Un proiect, vai, utopic într-o țară haotică, dilematică, condusă de feroci profitori și diletanți. Așa că nu ne rămâne decât să așteptăm; dar – ar spune Adrian Marino – nu cu mâinile în sân...

Fiindcă s-a vrut ideolog, nu beletrist, deci „un autor deviat”, în război cu mentalitatea totalitară ori fundamentalismele de tot soiul („năism”, „noicism” etc.), cu foiletonismul, fragmentarismul și poetocentrismul, cu legea satelizării/colonizării culturale, Adrian Marino reprezintă la noi *cultura alternativă* (prin continuitate, tenacitate, studiu organizat, documentare etc.) și, mai ales, prin program (himeric, „internaționalist”, scientizant, fiind „un român care știe să vadă”). Și iscând o antipatie profundă, expedit/marginalizat sub etichete bizare (colecționar de fișe, extravagant, autor dicționarizabil, producând cărți indigeste etc.) Un *outlaw literar*, scria chiar cel în cauză, în prelungită criză de identitate, având de înfruntat contratimpul istoric. Oricum, un autor major, de importanță reală, dorind culturii românești un alt destin. Și o altă direcție, vizând monumentalul.

**P. S.** Aș mai adăuga, nu chiar în treacăt, rolul jucat de Doamna Bote-Marino, plină de devoțiune, adevărat „scut” (recunoaște autorul) într-un oraș-hotel perceput ca „străin” și în care, totuși, „exilatul” și-a desfășurat fecunda carieră de „liber profesionist”.

### Abstract

This essay, *The Eminescu stake... after Eminescu*, represents a pleading for the defence of Mihai Eminescu the poet against the multitude of detractors that have appeared in the context of Romanian elitism and post-modernism. As a partner in the dialogue Adrian Dinu Rachieru presents himself in the book *Eminescu după Eminescu, texte și contexte* (Eminescu after Eminescu, texts and contexts), Augusta Publishing Hhouse, 2009. Adrian Dinu Rachieru understands the word „defence” as an inter-disciplinary research, a well-considered strategy, realized with the help of methods used by the sociology of reception, literary criticism and history of culture, in the context of an „imagologic war” that is held around Eminescu since the first edition. This war appeared together with his recognition as a value through the criticism of T. Maiorescu but reached heights in the context of Romanian post-modernism after 1989. Both authors draw the conclusion that Eminescu’s posterity remains a continuous challenge.

**Keywords:** detractors, imagologic war, sociology of reception, elitism, post-modernism, text, context.

Paradoxal, deși tematic sunt, în aparență, foarte departe una de alta, *Eminescu după Eminescu: texte și contexte*, Timișoara, Ed. Augusta, 2009, se află, prin patosul ideatic și interpretativ, într-o continuare directă a altei cărți semnată de același autor, Adrian Dinu Rachieru, *Elitism și postmodernism (Postmodernismul românesc și circulația valorilor)*, Chișinău, Ed. Garuda-art, 2000. În anul 1999, când a apărut prima ediție a volumului editat la Chișinău un an mai târziu, autorul atenționa printr-un citat din Traian Brăileanu pus în fruntea volumului: „Miza societăților este miza elitelor sale”. Peste zece ani această aserțiune-avertizare, cu un puternic substrat polemic în contextul „elitismului și postmodernismului” românesc, se regăsește în mottoul la noua apariție editorială: „Ce-au fost românii pe când eu n-am fost, ce vor fi ei când eu n-oi mai fi?” – o întrebare eminesciană aproape lirică, dacă nu ar fi cutremurătoare prin iradierea ontologică de „după Eminescu” a răspunsului ei. „Ștefan Teodorescu, consimte Adrian Dinu Rachieru, avea dreptate să afirme (1981): «Numai de la Eminescu încoace noi existăm în adevăratul sens», corectând «golurile etniei» și lungul șir al neputințelor”. Ca figură eponimă a spiritualității românești,

poetul nostru național „devine”, „crește din el însuși”, iar noi, spune autorul, „avem obligația de a ajunge la Eminescu”. Această obligație, firească, pare un truism și, la prima vedere, poate fi luată doar drept un îndemn de pedagogie națională de bun-simț, ajungerea la Eminescu nefiind altceva, în ultimă instanță, decât o concentrare ontologică, un fapt de împlinire de la sine înțeles. Contextualizat, însă, imperativul „ajungerii la Eminescu” nu mai apare atât de inofensiv și neutru, descoperind în subsidiar stringența unei alerte generale, desfășurându-se, pe parcursul celor peste 250 de pagini, într-o pledoarie strânsă în sensul testamentului lăsat de maica Benedicta (Zoe Dumitrescu Bușulenga): „Să-l apărați pe Mihai”.

Adrian Dinu Rachieru înțelege „apărarea” ca o cercetare interdisciplinară, o strategie gândită și realizată cu metodele sociologiei receptării, criticii literare și ale istoricului culturii, în contextul unui „război imagologic”, care se dă în jurul lui Eminescu începând cu apariția ediției princeps și, îndeosebi, odată cu consacrarea sa prin exegeza maioreșciană, dar care a atins, în contextul posmodernității deșănțate a României de după 1989, formele acute ale unei „a doua sacrificări” (Th. Codreanu) a poetului național, după sacrificarea fizică de „prim deținut politic” (Ion Vatamaniuc), din ultimii săi ani de viață. Nefiind „căldicel”, vorba Apostolului, confirmând prin creația sa lirică și opera publicistică propria spusă, că „inteligente se găsesc foarte adesea – caractere foarte arare”, Eminescu încântă, seduce, fascinează, dar și deranjează, supără, exasperează mereu prin simplul fapt de a fi sau, mai exact, prin faptul de a fi „expresia integrală a sufletului românesc” (Nicolae Iorga). Centralitatea poetului nostru, esențialitatea și organicitatea scrisului său, puterea lui de a fi și a rămâne, după un veac și ceva de la moarte, principiul integrator și primordial regenerator al neamului este piatra de care se împiedică mulți și pe care ar fi vrut s-o rostogolească undeva prin subsolurile obscure ale unui muzeu de curiozități culturale. Eminescu, după Eminescu, se dovedește a fi, în perspectiva criticii sociologice a lui Adrian Dinu Rachieru, o „problemă” perpetuă. Pentru unii – cei care se apropie de el cu întrebările „mirării”, cum cerea Iorga – este poetul care „devine”, „crește din el însuși”, într-o spirală infinită a regăsirilor și redesenărilor succesive. Pentru alții – cu o grilă a receptării defectuoasă, inadecvată textului eminescian propriu-zis, ori cu o atitudine tendențioasă, partizană, venită din străfundurile unei rele-voințe – Eminescu este, pe rând, blestemul (Grama), nenorocul (Crohmlăniceanu) poporului român, falsul mit de „poet național”, reacționarul paseist și xenofob și, să nu uităm, neapărat, *naționalistul* care stă de-a curmezișul progresului României și accederii românilor la binefacerea culturii și civilizației occidentale. Între cei din ultima categorie autorul distinge „inadecvarea culturală” a unora sau detractorii care „slujeau un alt program cultural și mărșăluiau într-o altă direcție” (canonicul Grama, Densușeanu, Anghel Demetrescu, Panait Istrati și, aș adăuga, mai încoace, într-un serial din „Tineretul Moldovei”, părintele (ultimul?) Savatie Baștovoi). De altă parte, se remarcă o permanentă și, după 1990, tot mai numeroasă armată de denigratori ai poetului, care, cred, fac o „constelație” separată de „galaxia Grama” și descind fie dintr-o veche filieră liberală, fie dintr-o ocultă străină cu interese de spoliere a românilor și a României, pe care temutul publicist de la „Curierul de Iași” și



„Timpul” a dezbrăcat-o, pentru multe secole înainte, în toată goliciunea mizeriei sale morale. Printre aceștia sunt și „furibunzii și inclemenții pigmei literari”, care își varsă veninul asupra lui Eminescu din complexe „canonice” și refulările orgoliului lor fără margini, dar, totodată, făcând și placul unor finanțatori generoși din umbră ori a unor structuri internaționale, promoatoare ale ideilor noului „Manifest comunist” cu un titlu mai atractiv de „corectitudine politică”. Despre această a doua categorie de luptători împotriva lui Eminescu și, în mod special, împotriva publicisticii sale, Ilie Bădescu scria în „Cu fața spre Bizanț”: „Acum înțelegem rezistența la sociologia lui Eminescu, cei ce-o resping o fac nu din *rea-voință*, nici din *rea-conștiință* («răul moral»), ci din *reaua lor existență* (răul ontologic). Ei fac parte din acel «real negativ»; manifestările lor deschid orizontul desființării în real și nici n-ar avea cum să perceapă semnul ontologic negativ al existenței lor”. „Vinovata și condamabila decontextualizare”, pe care o impută Adrian Dinu Rachieru nihilistilor demitizanți, vine din reaua lor existență, care înseamnă o situație în afara „țării reale” și, *ipso facto*, o furibundă patimă antieminesciană. Nu întâmplător fluxurile succesive de antieminescianism de după Eminescu par să coincidă cu perioadele de „deconstrucție” (pe diverse planuri) a poporului român. Campaniile împotriva poetului național cuprind, în subsidiar sau direct, și un patos demolator antinațional și antiromânesc. „Războiul imagologic”, în aceste perioade, se răsfrânge inevitabil și asupra altor figuri emblematice ale culturii române. Titlul unui studiu de Mihai Ungheanu din „Enciclopedia valorilor reprimite” are un sens fără echivoc: „Războiul cultural cu George Călinescu”. Atitudinea față de Eminescu este hârția de turnesol care indică fără greș de care parte a baricadei se situează un autor ori altul: de partea „țării reale” sau a „răului ontologic”. Autorul vine cu exemplul lui Ion Negoitescu, remarcabil eminescolog, dar o ființă dedublată, care, odată plecat în Occident, rupe din context gazetăria eminesciană și îi aduce grava acuză că e „oarbă de patimă”, iar naționalismul său e o moștenire „vie și grea”.

Ținând cu o îndârjire stoică cumpăna dreaptă între „clișeele eminescolatre” și furiile denigratoare, Adrian Dinu Rachieru se raliază ferm de partea acelor „împătimiti singuratici”, despre care N. Georgescu spunea că sunt „inși pasionați încercând a împiedica derapajul deferenței în indiferență”. De fapt, „înregimentarea” sa culturală are un spectru de referință mai larg; el lucrează cu metodă în albia unui curent de gândire mai general din cultura română, aflat în descendență eminesciană și avându-i ca precursori direcți pe Constantin Noica, Edgar Papu, Ștefan Teodorescu, N. Georgescu-Roegen, Zoe Dumitrescu Bușulenga, iar, dintre contemporani, pe D. Vatamaniuc, G. Munteanu, Mihai Ungheanu, Sv. Paleologu-Matta, Basarab Nicolescu, Ilie Bădescu, Virgil Negoită, Al. Dobrescu, C. Georgescu, Aurelia Rusu, Th. Codreanu, M. Cimpoi etc. Deși sintagma „România profundă” e menționată doar o singură dată, în treacăt, fără vreo trimitere specială, îndrăznesc să-i citez aici și pe Ov. Hurdzeu și Mircea Platon, autorii unei cărți pătrunsă adânc de o autentică vibrație eminesciană, „A treia forță: România profundă”. E o familie de spirite cu un „sentiment românesc al ființei” impregnat organic în felul lor de a vedea lumea și de a se raporta la ea. Chiar dacă unii n-au scris nimic sau au scris doar accidental despre Eminescu, eminescianismul le este implicit, ca un dat al Destinului de a face

parte din același neam; un trunchi comun de viață le susține eforturile de creație și le fertilizează gândirea, aceleași valori și același mod de a accede la adevărul ființei îi leagă. Eminescu este liantul, iar miza Eminescu este una fundamentală, e însăși miza ființei românești în confruntare cu timpul. Ar fi nevoie, scrie Adrian Dinu Rachieru, de o catedră Eminescu și insistă, cu îndreptățire, de mai multe ori asupra acestei idei. Mă întreb însă câți dintre acești „împătimiți singuratici” vor avea acces la statele acestei catedre? Răspunsul, previzibil, nu e deloc unul care să încurajeze. Ca instituție oficială, într-o țară cu „o infrastructură postmodernă de semn întors” (Th. Codreanu), o catedră Eminescu are toate șansele mai degrabă să cadă pradă acelei „poliții universitare” demitizatoare ce „stă cu flinta lângă operă”, de care scrie Breban, decât să includă într-un proiect național forțele ce țin de „țara reală”, centrată pe fermentul regenerativ al „mitului viu” Eminescu. Catedrele de științe umanistice din SUA, care în numai câteva decenii au fost acaparate de urmașii marxiștilor „Școlii de la Frankfurt”, sunt, în acest sens, exemple mai mult decât concludente. Or, miza Eminescu înseamnă tocmai reversul acestui stângism deconstructivist, părtaș ideologic și profitor al „Totentanz”-ului numit de publicistul de la „Timpul” „consum necompensat al păturii superpuse” sau, dat fiind, azi, caracterul global al fenomenului – în limbajul modern al cărții „Elitism și postmodernism (Postmodernismul românesc și circulația valorilor)” – „depotențare ontologică” a popoarelor. Tot acolo Adrian Dinu Rachieru remarcă: „...și cum actualitatea ideilor poetului național se dovedește dramatică, putem descoperi principala cauză a războiului purtat de unii exegeți”. Fraza a trecut, neschimbată, și în ultima carte, dar aici „exegeții” capătă niște calificări mai directe, acide, fără drept de apel, pe merit: „europeiști de «ultimă oră»”, „literatori de toată mâna”, „articlieri”, „furibunzi și inclemenți pigmei literari” etc. Aceștia, în linia unei liote întregi de detractori și a unui sistem de contestare învârtindu-se în jurul acelorași concepte, idei, valori eminesciene (văzute de ei cu semnul minus) se împiedică (după 1990 într-o formă mai agresivă și mai cinică) tocmai de ceea ce eminescologia a edificat pe parcursul unui veac, cărămidă cu cărămidă, și ceea ce eminescianismul, în tot acest răstimp, a coagulat și „a crescut din sine”, în efortul românilor de rezistență, de rămânere și dăinuire națională. Așa se face că de o parte avem un Eminescu „poet național” susținut de o întinsă exegeză cu momentele ei decisive, de răscruce: cea maioreșciană, momentul Perpesicius-Călinescu, interpretarea lui Negoitescu, etapa ființială reprezentată de Svetlana Paleologu-Matta, editologia eminesciană (cu apariția volumului IX, Opere, și a intervențiilor vitriolate ale lui Mozes Rozen care cerea „reintroducerea cenzurii pentru scrisul eminescian”, cu edițiile Aureliei Rusu, punctul de vârf fiind ediția academică faximilată a manuscriselor) și, în sfârșit, investigațiile recente ale „morții antume” din ultimii săi ani de viață, care aduc „schimbarea paradigmei în biografia eminesciană”. Iar, pe de altă parte (aici Adrian Dinu Rachieru este constant „pe baricade”, bătaios și inflexibil) – un autor „de profesie poet național”, un „mit edulcorat rozaliu genialoid”, „un expirat printre cadavrele care nu se dau la o parte singure”, „exasperant de învechit” și concluzia lui P. Cornea: „Există mituri pe care e bine să le deconstruim și să le dezavuăm”.

Valoarea de autor exponențial a operei și a figurii lui Eminescu pentru literatura română, pentru spiritualitatea românească și pentru poporul român în general s-a deschis pe parcursul unui veac cu asupra de măsură, fiind cuprinsă în formulări memorabile: „omul deplin al culturii românești” (Noica), „sumă lirică de voievozi” (Țuțea), „scriitorul paradigmatic” (Marin Mincu), „interpret al unui popor” (Alain Guillerrou), cel care „răzbună mediocritatea istoriei noastre” (Cioran). „Eminescu după Eminescu” începe jalonarea acestei fascinante epopei cu devenirea lui Eminescu însuși, cu „anii formației poetului” și „amprenta bucovineană”. Traseul Cernăuți-Viena-Berlin parcurs de junele Eminescu în școlirea și devenirea sa interioară a fost unul hotărâtor pentru ceea ce Th. Codreanu numește „revelația românității”. „Dragostea de neam devine o religie”, rezumă Adrian Dinu Rachieru. Această dragoste o va revărsa din belșug asupra Transilvaniei, care a ieșit înaintea sa cu lecția Blajului și debutul în „Familia”, dar și cu atâtea personalități cu un rol decisiv în biografia poetului (Aron Pumnul, T. Maiorescu, Veronica Micle). Același sentiment îl va călăuzi către problemele Basarabiei, de unde, peste un secol de la moartea sa, românismul „se va răspunde”, ca reacție la deznaționalizarea forțată, cu vocea pură (ca o gură de foc) a unui eminescianism ingenuu și incoruptibil. Ceea ce pentru unii elitiști părea, de departe, un fenomen de retardare culturală, era, de fapt, o cale de mântuire națională, un act de rezistență. Cunoscător al realităților, Adrian Dinu Rachieru concluzionează: „În spațiul basarabean eminescianismul a însemnat chiar românismul salvator”.

Insistența și, mai ales, forța cu care Eminescu a pledat în favoarea identității naționale și a drepturilor istorice ale românilor ca „posesori de drept” ai țării, demonstrează ultimele cercetări eminescologice, au fost cauza internării forțate în ospiciu și a morții sale pretimpurii. Și destinul postum al poetului s-a aflat și se mai află sub incidența profundului său românism, în confruntare cu forțele adverse ale poporului român, ale ideii de identitate națională și, mai încoace, ale unei Europe a națiunilor. Ca simbol identitar, Eminescu, observă Adrian Dinu Rachieru, „reprezintă, neîndoind, o țintă privilegiată”, confirmând profeția eminesciană: „lupta se urmează pentru românitatea țării”. Scos din context, ajustat abuziv și voluntarist la diferite ideologii de circumstanță, confundat din rea-voință sau dintr-o „rea-existență” cu acestea, patosul identitar eminescian, astârnit mereu mânia înveninată a diverșilor ideologi libertarzi și exegeți înhămați la carul unor utopii mondialiste. Astfel, „o carieră publicistică de o uimitoare consecvență, corespondentă lirismului său, atins – se știe – de melancolie cosmică”, cum o definește magistral autorul cărții „Eminescu după Eminescu”, este mereu pusă sub semnul întrebării, trecută la index, refuzată cu violență, bagatelizată. Organicismul concepțiilor sale naționaliste („un naționalism în marginile adevărului”), lucida și incoruptibila analiză amecanismelor de „vampirism economic” prin care se produce „depotențarea ontologică” a poporului român, teoriile sale sociologice, precum „teoria muncii necompensate”, „teoria formelor fără fond”, „teoria clasei superpuse” etc., care se regăsesc intacte în realitățile societății românești de-a lungul întregului secol posteminescian, în relațiile dintre „țara reală” și elitele sale au constituit – demonstrează Adrian Dinu Rachieru

– arena unor lupte continue, acerbe. Patimile contestatare nu au lipsit niciodată, dar, după 1990, ele s-au solidarizat într-o reacție concentrică de blam al „românismului lui Eminescu”, considerat, alături de canonul operei sale, o frână pentru occidentalizarea României: „Cum Eminescu ar fi tocmai «un obstacol» în calea integrării europene (deci în calea *schimbării*), «partea cea mai bună» (sic) a inteligenței române cere să ne lepădăm grabnic de el. Anexat judicios tradiționalismului, el devine purtătorul de stindard al reacționarismului, în prelungirea unui război cultural care macină de atâtea decenii energiile, contrapus fiind – după logica maniheistă – europeismului...”. Acestei „inteligenții” nu i-a fost suficientă opera eminesciană, nu i-a fost de ajuns doar ideea de „găunoșenie a esențialismelor” preluată de ei de la Popper. Furia lor deconstructivistă a trecut și asupra *omului* Eminescu. Publicarea corespondenței dintre Eminescu și Veronica Micle a constituit un eveniment cultural remarcabil, în sensul umanizării figurii eminesciene. Dar paralel cu această victorie a eminescologiei s-au făcut tot mai puternic auzite voci „demitizante”, care, continuând mitologia unui ins bolnav de sifilis, cu o ereditate viciată, au mers mai departe, până la „concretețea” unui tip scund, murdar, cu pieptul păros și marcat de platfus. Pentru aceștia „sublimul de pământ” (Dan C. Mihăilescu) Eminescu nu mai e decât lut autohton. În acest context, nu putem decât să ne alăturăm observațiilor concluzive ale lui Adrian Dinu Rachieru: „Dacă vorbim de o *idee Eminescu*, ea privește, îndeosebi, spusele lui Nietzsche: un popor se definește nu atât prin oamenii săi mari, cât, mai ales, prin felul în care îi recunoaște și îi cinstește. Iată întrebarea care ar trebui să ne chinuie. Posteritatea lui Eminescu rămâne, astfel, o continuă provocare”.

---

## TEORIE LITERARĂ

---

IULIAN BOLDEA

Universitatea „Petru Maior”,  
Târgu Mureș

HERMENEUTICĂ ȘI LITERATURĂ:  
ADRIAN MARINO

### Abstract

Adrian Marino imposed a figure of a scholar with an incontestable opening towards universality, towards the values of literature as it is and was, confirming the effigy of a spirit that shows creative amplitude and methodological character. The biggest terror Adrian Marino the critic and theoretician felt is connected with the presence of imprecision, of obscurities and of vague terminology in a field of literary ideas. He thinks that the latter should be dominated by precision, clarity and peculiarities of discussed notions. Certainly, there is no definite clarity or an absolute clue of rationality in the field of literary ideas whose structures consist of some ambiguity, vagueness. Belonging to literarity, synthesizing, adapting, using adequate analytical instruments represent undisputable arguments of his critical creativity.

**Keywords:** criticism, literary theory, literary hermeneutics, rational synthesis, literary ideas, theoretical ensembles, Europeanism, universalism.

Într-un articol din revista „22”, Mircea Martin schițează un profil intelectual extrem de credibil al cărturarului Adrian Marino: „Într-o cultură care a trăit – și încă mai trăiește – în mirajul subiectivității, care este în continuare obsedată de specificitate și îmbătată de unicitate, Adrian Marino a căutat mereu generalul, conceptualul, tipologicul, invariantul. Gustul particularului este înlocuit la el cu propensiunea ideologizantă, savorii stilistice și plasticității expresiei le este preferată ariditatea discursului teoretic, efectele carismatice, «farmecul» sunt refuzate în favoarea tenacității constructive. Este în cel mai înalt grad semnificativ pentru el faptul că studiul unei opere literare – cea a lui Alexandru Macedonski – se încheie cu neașteptate considerații asupra unui macedonskianism ridicat la o categorie morală, așa cum, mai târziu, în *Critica ideilor literare*, impersonalitatea unei metode este împinsă până la anonim”. E dincolo de orice îndoială faptul că volumele de critică și teorie literară publicate, de-a lungul timpului, de Adrian Marino reprezintă repere fundamentale ale gândirii critice românești, modele de rigoare, erudiție și stil conceptual. De la *Viața lui Alexandru Macedonski*, *Opera lui Alexandru Macedonski*, la *Introducere în critica literară*, *Modern, modernism, modernitate*, *Dicționar de idei literare*, *Critica ideilor literare*, până la *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, *Hermeneutica ideii de literatură* sau

*Biografia ideii de literatură*, cărțile lui Adrian Marino au impus figura unui cărturar cu deschidere incontestabilă spre universalitate, spre valorile literaturii dintotdeauna, confirmând efigia unui spirit al amplitudinii creatoare și al nuanței metodologice.

În primele două cărți, fundamentale în domeniu, consacrate biografiei și operei lui Macedonski, Adrian Marino caută să redea un contur coerent al unei personalități literare marcate de contradicții deconcertante și de ambiguități de viziune artistică. Criticul pornește, cum scrie N. Manolescu, „dinăuntru ființei intelectuale a poetului, spre a dovedi cum izvoarele ei externe, departe de a fi întâmplătoare, răspund unui apel al ființei înseși”. În *Viața lui Alexandru Macedonski*, Adrian Marino reușește să cristalizeze, pe un „fundament de date” înregistrate cu rigoare documentară incontestabilă, un „portret moral” al scriitorului, considerând că „orice viață are un specific al său, traiectoria, timbrul său inefabil și în funcție de această busolă ne-am străduit să construim întreaga noastră sinteză, orientată în primul rând nu spre «creație», ci spre «cunoaștere și înțelegere»”. Personalitatea lui Macedonski, pe care o deduce criticul din datele operei, este una „iremediabil scindată”, ea neoferind eului „niciun centru de echilibru”. Din acest hiatus între resursele interioare ale visului și imaginea dezolantă a unei realități inacceptabile rezultă creditul pe care autorul *Noptilor* îl acordă fanteziei, reliefului oniric al ființei. Recursul la tectonica imaginarului devine, pentru Macedonski, un „stil de viață, soluție a fericirii, instrument de cunoaștere și metodă a realizării de sine”. *Opera lui Alexandru Macedonski* e o carte ce reușește, pe de o parte, să ne ofere o analiză minuțioasă și argumentată a creației macedonskiene și, pe de altă parte, să demistifice o sumă de poncife și de ticuri deformatoare ale receptării acestei opere de multe ori rău descifrate și înțelese. Trecând în revistă cultura poetului, ideile sale teoretice, „concepția de viață”, criticul se concentrează asupra descrierii detaliate și analizei operei lui Macedonski, relevându-se, dintr-un unghi diacronic, evolutiv, dualitățile dihotomice care alcătuiesc „carnea propriu-zisă a poeziei”. Nu lipsesc din volum nici unele accente teoretice, de poetică a interpretării. Atentă și riguros documentată, cartea despre opera lui Macedonski este fundamentală. N. Manolescu observă că „analiza este atât de amănunțită încât nu rămâne nimic neexplorat, neexplicat; și, în același timp, nimic neraportat la tot, la sinteza care reprezintă, nemărturisit, punctul de plecare. Adrian Marino este un critic, nu un documentarist”.

*Dicționar de idei literare* (1973) e o întreprindere masivă, cu caracter enciclopedic, în care demersul teoretic al autorului se bazează pe „un substrat de idei literare investigate orizontal și vertical”. Și în această lucrare, cu un profil teoretic mai pronunțat, criticul nu ezită să expună antiteza dintre puritatea ideatică a conceptelor literaturii și convulsiile efemere ale vieții literare. Opțiunea lui Adrian Marino pentru argumentele teoretice, pentru o critică a ideilor literare pornește și din opoziția fermă între „asceza erudită” a criticului (Gh. Grigurcu) și imperfecțiunile anecdoticii literare. Cea mai mare teroare pe care o resimte criticul și teoreticianul Adrian Marino e legată de prezența impreciziilor, a neclarităților și a vagului terminologic într-un domeniu cum este acela al ideilor literare, care ar trebui să fie dominat de precizie, de claritate

și de proprietate a noțiunilor vehiculate. Bineînțeles, nu există o claritate definitivă sau un indice absolut al raționalității în domeniul ideilor literare, în componența cărora intră și un anumit grad de ambiguitate, de inefabil. Apartenența la statutul literarității face din critica ideilor literare o modalitate hermeneutică eminentă „creatoare”, datorită și congenialității indiscutabile dintre conștiința critică și cea creatoare propriu-zisă. Sintetizarea, modelarea, apelul la un instrumentar analitic adecvat reprezintă argumente indiscutabile ale unei astfel de creativități critice.

Din *Critica ideilor literare* (1974) ne atrage în primul rând atenția predispoziția metodologică a criticului, maniera în care teoretizează recursul la metodă, o metodă deloc impersonală, abstractă sau obiectivată absolutist, ci, mai curând una care încorporează temperamentul criticului, capacitatea sa de sinteză, propensiunea spre raționalitate. Ținuta intelectuală, teoretică a demersului critic nu eșuează, însă, în dogmatism pozitivist sau în pură factologie, întrucât, cum observă chiar autorul, „din punctul nostru de vedere, al unei critici orientate de și spre idei literare, *impresionismul și pozitivismul*, ca metode, slăbesc și chiar paralizează tensiunea ideologică a studiilor literare, alungă ideile, împiedică gândirea și efortul speculativ, anihilează spiritul teoretic și sistematic al criticii”. De altfel, pentru Adrian Marino, criticul ideilor este „un critic «total», operând printr-o hermeneutică totală, un om de gust, un ideolog, un estet și un istoric, capabil de lecturi clasice și moderne, fără pedanterie, dar și fără superficialitate. El este criticul «complet», ce a preferat să opteze, să se specializeze într-un domeniu tehnic, de elecțiune, în sfera căruia gustă și voluptatea, deloc neglijabilă, a pionieratului. La el acasă în toate compartimentele, acest critic se orientează în toate zonele teoretice și literare, pe care le parcurge în vederea extragerii esenței, definiției concentrate și reconstrucției modelatoare”.

*Hermeneutica ideii de literatură* (1987) reflectă cu limpezime atracția criticului față de orizontul teoretizării literaturii, într-un efort continuu de comentariu și autocomentariu conceptual. Ideea enciclopedismului e sugerată chiar de titlu, dar și de unele aserțiuni cu tentă programatică ale autorului. Tentația exhaustivității, a totalității, a cuprinderii globale, sesizată și de alți exegeți ai lui Marino, e completată benefic de o nevoie, nu mai puțin imperioasă, de claritate și clarificare teoretică, prin care să se dea un contur ferm conceptelor și principiilor literaturii. De altfel, conceptul însuși de literatură e circumscris de Adrian Marino dintr-o perspectivă totalizantă și pluralistă, cu deschideri semantice multiple și fecunde. În ciuda acestei amplitudini conceptuale, literatura este privită de cercetător din perspectiva unui sistem riguros articulat, care caută să concentreze semnificațiile multiple pe care operele literare le încorporează. Idealul spre care tinde teoreticianul este orizontul totalizant și armonios conturat al bibliotecii universale, înscrisă într-un sistem raționalizant, hermeneutica transformându-se într-o „autohermeneutică textualizată” care își refuză orice subiectivism, orice impuls exclusivist, orice *parti-pris*, constituindu-se ca o contrapondere obiectivată la adresa impresionismului critic și a foiletonismului: „Acest concept despre critică este propus ca o alternativă la critica impresionistă, beletristică, eseistică, empirico-jurnalistică, în sensul unui raport de echilibrare și coexistență”.

După Marian Papahagi, *Hermeneutica ideii de literatură* este „o cercetare exemplar articulată teoretic, minuțioasă și coerentă, o construcție critică impunătoare ce consolidează o metodă critică proprie și confirmă relevanța epistemologică a unui domeniu de interes la a cărui descriere și circumscriere autorul lucrează de un deceniu și jumătate”.

Extrem de incitante, în premisele și concluziile lor, sunt cărțile ce au în centru metodologiile comparatismului (*Etiemble ou le comparatisme militant*, 1982, *Comparatisme et théorie de la littérature*, 1988), ca și demersul hermeneutic riguros și atent consacrat operei eliadești în *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (1980). Cu adevărat monumentală, *Biografia ideii de literatură* (vol. I-VII, 1992-2003) este opera critică ce încununează demersul teoretic și hermeneutic al unuia dintre cei mai importanți interpreți ai literaturii de după al doilea război mondial. Un „inclasabil printre contemporani” (Sorin Alexandrescu), Adrian Marino a avut șansa asumării unui destin de excepție, atipic în literele românești, un destin sustras cu totul improvizațiilor și glisărilor „eseistice”, pe care le detesta fără echivoc; destin, dimpotrivă, pus în serviciul unor studii fundamentale, al unor proiecte de dimensiuni impresionante. Una dintre calitățile de căpătâi ale criticului și teoreticianului este tocmai naturalețea cu care izbuțește să stăpânească un material documentar proliferant, care e sistematizat, asimilat și valorificat în funcție de finalitățile demonstrației.

Critic și hermeneut cu vocația totalității, arhitect și constructor de ansambluri teoretice vaste, deschizând orizonturi noi în critica românească, Adrian Marino a fost interesat, în studiile sale de maturitate, de structurarea unor modele teoretice care să se înalțe deasupra reliefului particular al operelor literare, conturându-le acestora, *ipso facto*, un statut aparte. Aceasta, laolaltă cu încercarea, reiterată, de reformulare a datelor conceptuale ale unor discipline ca literatura comparată, teoria literaturii sau hermeneutica literară. Pledoaria pentru o critică a „ideilor literare”, de amplă anvergură teoretică, este un argument incontestabil al vocației totalității, pe care se fundamentează întregul destin intelectual al criticului. Nu poate fi eludată statura utopică a unor proiecte ale lui Adrian Marino, sugerată tocmai de amplitudinea și masivitatea unei creații de certă anvergură conceptuală și, în același timp, marcată de o relevanță epistemologică dincolo de orice discuție.

Pledoaria lui Adrian Marino pentru o „critică totală” derivă tocmai din această vocație a documentării riguroase, a repudierii improvizației și a asumării unei voințe de cuprindere a totalității unui domeniu, a unei opere, a unui efort artistic. Nu mai puțin importantă este, în ansamblul demersului critic și teoretic al lui Adrian Marino, pledoaria pentru europenitate, pentru deschiderea spre valorile universalității, pornindu-se de la premisa că „orice defetism critic trebuie exclus”, în contextul necesității integrării literaturii române în ansamblul literaturilor europene și al cunoașterii sale adecvate. Cărțile din ultima perioadă (*Pentru Europa, Evadări în lumea liberă*) ne vorbesc tocmai despre identitatea europeană a culturii și literaturii române, după cum altele (*Politică și cultură. Pentru o nouă cultură română și Al treilea discurs. Cultură, ideologie și politică în România*) deplasează, în mod adecvat, accentele asupra raportului dintre cultură, politică și ideologie. Notele de călătorie ale lui Adrian Marino (*Ole España,*



*Carnete europene, Prezențe românești și realități europene*) au, în ele însele, o alură intelectualizantă, distilând impresia nudă în retortele livrescului și descifrând, cu obstinație, același „mesaj” al europenității noastre.

În critica literară românească, Adrian Marino a rămas, ca să parafrazăm și titlul memoriilor sale nonconformiste, așezate sub sigla autenticității totale, un mare singuratic. Ideea de construcție culturală, vocația superioară a sintezei, imperativele totalității în teoria și practica hermeneutică, alături de o disciplină fermă a aserțiunilor și de exigența suplă a raționalității – sunt doar câteva dintre trăsăturile ce au singularizat statura intelectuală a lui Adrian Marino în contextul culturii și literaturii române postbelice.

#### **Bibliografie critică selectivă**

Ov.S. Crohmălniceanu, în „România literară”, nr. 2, 1969; Eugen Simion, în „România literară”, nr. 17, 1969; Mircea Martin, în „Contemporanul”, nr. 22, 1973; Cornel Ungureanu, în „Orizont”, nr. 26, 1974; Al. Călinescu, în „Convorbiri literare”, nr. 9, 1976; I. Maxim, în „Orizont”, nr. 44, 1978; Ioan Holban, în „Convorbiri literare”, nr. 12, 1978; Alex. Ștefănescu, în „România literară”, nr. 16, 1980; Mircea Angheliescu, în „Synthesis”, nr. 7, 1980; V. Fanache, în „Steaua”, nr. 7, 1980; Al. Dușu, în „România literară”, nr. 26, 1982; Petru Poantă, în „Tribuna”, nr. 20, 1983; Marian Papahagi, în „Tribuna”, nr. 52, 1984; Mircea Martin, în „România literară”, nr. 20, 1985; Gheorghe Grigurcu, în „Orizont”, nr. 35, 1986; Mihai Zamfir, în „Viața Românească”, nr. 11-12, 1987; Gheorghe Grigurcu, în *Peisaj critic*, I, 1993; Marian Papahagi, în *Fragmente despre critică*, 1994; Z. Ornea, în „România literară”, nr. 26, 1995; Mircea Angheliescu, în „Luceafărul”, nr. 47, 1996; Al. Cistelean, în „Vatra”, nr. 2, 1997; Monica Spiridon, *Interpretarea fără frontiere*, 1998; Al. George, în „ALA”, nr. 564-565, 2001; N. Manolescu, în *Literatura română postbelică*, III, 2001; Constantin M. Popa, *Adrian Marino*, 2001; Adrian Dinu Rachieru, *Alternativa Marino*, 2002; Al. Cistelean, în *Diacritice*, 2007; Iulian Boldea, în *Teme și variațiuni*, 2008.

### Abstract

Taking into consideration the Romanian translation of Bakhtinian terms “слово” and “словесное творчество” through discourse and literary creation, the author tries to elucidate some essential aspects of the dialogical theory about words. The author considers that only the Latin-Romanian term “word” (cuvânt) expresses most truly the Bakhtinian concept of “слово, высказывание”.

**Keywords:** discourse, words, dialogical theory, concept.

Atâta „beție de cuvinte” în jurul unui singur cuvânt?! Nu a luat-o autorul razna cu cuvântul său despre un cuvânt? Cititorului care-și pune asemenea întrebări îi recomandăm, nu ca „lectură obligatorie” (una din expresiile despre care Voltaire a zis că adjectivul este călăul substantivului), să citească studiul lui Heidegger despre conceptul „physis” al lui Aristotel și traducerea lui în latină prin „natura” [1]. Tălmăcirea sa se desfășoară pe zeci de pagini, el întoarce fiecare cuvânt pe o față și pe alta, apoi pe multe altele, astfel încât în fiecare cuvânt descoperă noi zăcăminte semantice tot mai adânci, fiecare cuvânt devenind un microcosmos în care își găsește reflectare o întregă epocă de gândire filosofică. Cuvântul adevărat, întreg, nu este „un cuvânt”, ci Cuvântul, o mină inepuizabilă pe care nici un dicționar-tezaur nu-l poate cuprinde în întregime. Acest text heideggerian este cea mai convingătoare confirmare a spusei lui Schleiermacher: „O întregă istorie pulsează în fiecare cuvânt rostit, ecoul unei întregi tradiții se face auzit în fiecare text” [2, p. 12], ba chiar și într-un mic fragment al lui.

*Mutatis mutandis* încerc și eu să dezvălui în scurtul meu cuvânt despre „cuvânt” o „întreaga istorie” a luptei care s-a dat pe parcursul secolului XX pentru repunerea cuvântului întreg la locul lui cuvenit – în centrul limbajului omenesc și al comunicării intersubiectuale. Această luptă nu s-a terminat încă și nici nu se va termina într-un viitor previzibil. Ea trebuie continuată cu o energie sporită, pentru că pericolul destituirii cuvântului întreg care este cuvântul dialogic, „cuvântul împreună” al comunicării intersubiectuale, în care convorbitorii participă cu întreaga lor ființă umană, de cuvântul parțial și abstract. Acest pericol crește în societatea postmodernă informatizată a comunicării îngust specializate și

grăbite, în care atitudinea pragmatic-instrumentalistă față de cuvânt tinde să devină o formă obișnuită de folosire a cuvântului. Or, cum a spus încă la începutul secolului XX Martin Buber, un mare umanist, fondator al antropologiei filosofice dialogice, omul care preferă să aibă de a face numai cu lucrul necesar, ocolindu-și semenul, pe Tu – partenerul de dialog, riscă să devină el însuși un lucru manipulat. Acest adevăr este cu atât mai adevărat pentru atitudinea omului față de cuvânt ca lucru-mijloc, unealtă, pentru că omul care nu rostește cuvântul-pereche Eu-Tu cu întreaga lui Ființă, ci folosește aceste pronume doar ca indicatori gramaticali de persoană, își împuținează Ființa sa umană, își sărăcește și viața sufletească, și cea intelectuală, reducând-o la o rațiune practică, utilitaristă: „acest om are numai trecut, n-are nici un prezent” pentru că măsura în care „omul se mulțumește cu lucrurile pe care le experimentează și le utilizează, el trăiește în trecut, iar clipa lui este lipsită de prezență. El nu are decât obiecte; dar obiectele constau în faptul de a fi fost lucruri” [3, p. 39]. De aceea și în limbă el are numai cuvinte lipsite de prezență, adică moarte.

De aceea, abuzând de bunăvoința cititorului, îi cer îngăduința de a mai spune o vorbă despre unele particularități ale luptei pentru repunerea cuvântului întreg în centrul limbii noastre române. Reflecția eseistică pe această temă amplă (pe care nu pot s-o cuprind în totalitatea ei și nici nu sunt persoana cea mai indicată s-o fac, căci sunt filologi mai în măsură) a avut ca imbold traduceri textelor lui Heidegger care dau și mai multă bătaie de cap traducătorilor noștri.

Rar scriitor la care gândirea să fie atât de înrădăcinată în specificul național al limbii. Heidegger este un adevărat mag al cuvântului și totodată un arheolog erudit al semanticii lui, el cunoscând pe lângă limbile clasice și moderne numeroase dialecte ale limbii germane. Limba germană are, probabil, cel mai mic fond de neologisme din limbile indo-europene, pentru că acestea de regulă nu sunt împrumutate, ci calchiate, formându-se cuvinte compuse noi prin aglutinare de cuvinte-rădăcini de la cele mai vechi și până la cele mai noi. Morfologia acestor cuvinte compuse, prin aglutinare de rădăcini și prin suprapunere de straturi semantice, are o maximă transparență semantică a formei lexicale a noilor noțiuni. Datorită faptului că prefixele și sufixele au un rol incomparabil mai mare în fixarea lexicală a mutațiilor de sens cele mai nuanțate, vocabularul german e constituit din constelații de cuvinte derivate din același radical. Cele mai sofisticate noțiuni filosofice sunt clare prin conținutul lor semantic general pentru oricine cunoaște cât de cât limba germană. Dar cât de greu e să le găsești echivalente în limba română. Traducătorii noștri sunt nevoiți să creeze cuvinte compuse prin îmbinări de câteva cuvinte, nefirești pentru limba noastră analitică, pentru a traduce un termen heideggerian în constelația în care Heidegger l-a plasat, creând o nouă noțiune prin jocurile semantice dintre cuvintele cu același radical, astfel încât conceptul heideggerian nu poate fi tradus izolat, extras din constelația sa, fără a pierde nuanțe de importanță principială pentru stilul său de gândire filosofică. Dificultățile traducerii textului heideggerian în care fiecare concept filosofic e clădit pe temelia multiseculară a unui cuvânt-rădăcină, din care a odrăslit o bogată arborescență de cuvinte derivate (din sensul original al cuvântului, ci nu din noțiunea lui generală pe care el evită s-o numească printr-un singur cuvânt-termen),

m-au făcut să mă gândesc la destinul limbii noastre, mult prea diferit decât cel al altor limbi romanice. Acestea, mulțumită catolicismului, în procesul formării lor din latina vulgară vorbită s-au alimentat continuu din latina literară, care timp de mai multe secole a fost limba oficială a bisericii, medicinei, științei, filosofiei, școlii medievale, precum și a literaturii medievale timpurii. De aceea trecerea limbilor romanice de la limba orală la limba literară națională a fost, putem spune, bine netezită de o adaptare multiseculară a cuvintelor latine savante la noile sisteme ale limbilor romanice vorbite de păturile largi de vorbitori culți, care au săvârșit această adaptare prin activitatea lor comunicativă profesională și cotidiană-familiară. Situația în limba noastră sud-est romanică se prezintă cu totul altfel. Ea s-a format în condițiile unei rupturi de limba latină cultă și de alte limbi romanice. De fapt, abia în secolul XIX începe relatinizarea ei deplină, mai exact reromanizarea limbii române, cum a definit acest proces prof. Anatol Ciobanu. Ironia soartei: singura limbă romanică care prin numele său își vestește suratele sale apartenența la romanitate, timp de atâtea secole a rămas în afara unor contacte directe și permanente cu romanitatea și a fost în acest sens mai defavorizată chiar decât limbile neromanice din țările catolice.

Deci între noul fond latino-roman, care se îmbogățește vertiginos, mai ales după unirea principatelor, după formarea statului național, de model european, și fondul latin neaoș s-a interpus un hiat multisecular, producându-se o prăpastie ce despărțea limba vorbită de mase largi de vorbitori neștiutori de carte sau cu o brumă de carte, căci în școlile noastre parohiale nu se studia latina, nemaivorbind de literatură clasică, retorică și dialectică, pe de o parte, și limba literară, scrisă și vorbită de o pătură încă îngustă de intelectuali cu studii la Paris și alte mari centre culturale, europene, pe de altă parte. Această prăpastie din limba noastră nu a putut fi acoperită în câteva decenii. Constantin Stere vorbește, deja la începutul secolului XX, de „două limbi”, străine una de alta în limba română: limba poporului și limba intelectualilor care s-au rupt de popor și nu-și achită datoriile față de el [4]. Este, se înțelege, o viziune politică poporanistă asupra stării de lucruri în limba română reromanizată. Dar această viziune nu e lipsită de un conținut real, care nu și-a pierdut actualitatea nici astăzi, în ce privește situația limbii române din Republica Moldova, moștenitoare juridică, dar și culturală a RSSM-ului. Această înstrăinare dintre limba română vorbită în grai dialectal și cea literară s-a prelungit în gubernia rusească Basarabia până în 1918, când începe școlarizarea românilor basarabeni, iar în Transnistria, unde în RASSM s-a promovat o politică proletcultistă agresivă față de limba română ca „limbă burghezo-moșierească” și s-a încercat crearea artificială a unei „limbi moldovenești proletar-țăărănești”, se menține până astăzi o atitudine ostilă față de limba literară ca „limbă românească” străină, „nemoldovenească”. Această politică lingvistică anticulturală continuă să fie promovată, cu aceeași agresivitate obscurantistă de administrația locală.

Însă hiatul multisecular între fondul latin neaoș și cel neologic latin-roman are repercusiuni și în limba literară a intelectualilor care au cauze istorice culturale ce nu pot fi lichidate prin cultivarea normelor limbii literare în limba vorbită. Anume despre acest hiat care persistă și în limba literară cea mai corectă, ba chiar tocmai în această limbă corectă a oamenilor culți e se manifestă cel mai izbitor. Comparați,

de exemplu, limba vorbită de un personaj-țăran sau de origine rurală și cea a unui personaj-intelectual în romanele noastre. Cu rare excepții (personajele lui Aureliu Busuioc, Serafim Sacă și ale cui încă?) personajul-intelectual „vorbește” ca din carte, mai curând ține discursuri meticolos preparate de către autor, dar lipsite de culoarea cuvântului viu, oral și spontan al personajului de origine țărănească sau rurală. Cu cât mai multe neologisme folosește intelectualul, cu atât impresia de livresc convențional este mai puternică, neologismele latino-romane fiind ca niște transplanturi încă neasimilate de organismul limbii noastre și lăsând această impresie de limbă învățată după cărți, ci nu dintr-o comunicare orală cotidiană și familiară. Or, farmecul limbajului artistic scris provine, cum a observat Gadamer, din proprietatea lui de a ne familiariza cu lucrurile, de a ne face să ne simțim în lume ca acasă la noi. Neologismele nu au încă în limba noastră acest farmec, pentru că nici ele încă nu se simt ca acasă. Rubedenia lor nu este încă recunoscută de cuvintele latine neoașe din fondul lexical de bază. Provenite din aceeași rădăcină, cuvintele latine neoașe și cele parvenite mult mai târziu, adeseori prin filiera unor limbaje științifice specializate, nu formează încă un câmp semantic unificat, un sistem de oglinzi ce aruncă lumina solară de la una la alta ducând-o până în adâncurile temeliei piramidelor multisekulare, oglinzi pe care le foloseau arhitecții, pictorii, sculptorii egipteni pentru luminarea lăcașului faraonilor. Avem și în limba noastră asemenea sisteme de cuvinte-oglinzi, dar ele există separat una de alta ca niște „cioburi de oglindă” [5, p. 149-150], pe care conștiința noastră lingvistică încă nu le adună într-un sistem astfel ca lumina înțelegerii să ajungă până la rădăcina lor latină comună, cea mai adâncă, din care ele au crescut din alte limbi romanice timp de secole până când au fost împrumutate de limba noastră.

De exemplu, cuvintele neoașe de origine latină „a începe” și „a pricepe” nu-și recunosc neamul în neologismele romane „a percepe”, „excepție”, „intercepție”, „decepție”, „recepție”, „precept”, „concept” ș.a. Toate aceste cuvinte au o rădăcină comună și formează în potență o arborescență bogată de sensuri derivate, dar pătrunzând în limba română în timpuri diferite și existând în câmpuri semantice înguste ale unor limbaje specializate diferite, ele sunt, vorba lui E. Lovinescu, ca niște cioburi de oglindă mare care încă așteaptă să fie adunate într-un tablou mozaical al lumii și într-o conștiință lingvistică unificată prin aducerea lor la cuvântul-matrice al lor, care ar face să strălumineze forma internă a fiecărui din aceste cuvinte înrudite. Acest cuvânt-matrice ar putea fi „a concepe” – a înșfăca prada cu ghearele. De altfel, în limba germană cuvântul *Begriff* (concept) este calchiat după latinescul *a concepe* – *begreifen*. Și atunci se face transparentă și forma internă metaforică al lui *a în-cepe* – a se înfige într-o parte pentru a prinde întregul. Aceste sensuri originare s-au metaforizat în denumiri ale unor operații intelectuale ca „a băga, lua în seamă”, adică a rupe un lucru dintr-o totalitate și a-l pune în centrul observației, atenției, ajungându-se la expresii mai blânde ca a îmbrățișa o meserie îndrăgită, a cuprinde cu mintea cuprinsul (con-ținutul, adică ceea ce ține, adună împreună) unor lucruri care au ceva comun între ele. De aici favorizarea extinderii neologismului *comprehensiune*, sinonim cu neoașul *înțelegere* provenit din latinescul *intelligere*. Apropo de „atenție”. Când folosim acest neologism, sinonim cu expresia neoașă „băgare de, luare în seamă” nu conștientizăm

faptul că el e înrudit cu „tendință”, „intenție”, „pretenție”, „tentație”, că face parte dintr-un șirag de pietre rare în care el își face transparentă forma lui internă originară de at-tenție, sensul său originar de a tinde, a tenta, a pretinde la ceva sau a intenționa ceva. Abia luând cunoștință despre ce a spus Husserl despre „intenționalitate” (un concept-cheie al fenomenologiei sale) ca o caracteristică esențială a conștiinței umane de a tinde spre obiectul care îi captează atenția prin însemnătatea lui, am realizat strânsa conexiune semantică a acestor cuvinte diferite cu aceeași formă internă. Cât de mult sporește expresivitatea cuvintelor când ele sunt puse alături sau față în față, luminându-și reciproc forma lor internă, ne demonstrează prin multe exemple elocvente eseurile lui C. Noica despre *Cuvântul împreună al rostirii românești* [6]. E suficient să alături neologismul *a percepe* și neoașul *a pricepe*, cum aceste două cuvinte imediat se aprind și emană lumina formei lor interne comune, printr-o relație de identitate și alteritate: nu se poate pricepe fără a percepe, dar a percepe nu înseamnă încă a pricepe. Prin asemenea conjugări (nu în sensul lingvistic, ci în sensul de a pune într-un jug) de cuvinte neoașe și neologisme limba română își întregeste caracterul ei latino-romanice sporindu-și totodată expresivitatea.

O asemenea întregire a caracterului latino-romanice al limbii noastre și sporire a expresivității cuvântului nostru latino-român trebuie să devină obiectivul cultural principal al tuturor vorbitorilor limbii române în R. Moldova. Un prim pas ar fi să ne asumăm datoria de a dovedi prin orice act de comunicare și în orice domeniu o „știință a limbii” reală prin folosirea creatoare a cuvântului întreg, prin rostirea lui cu întreaga noastră ființă. O condiție minimă ar fi să ne interzicem să spunem cuvinte savante de pe vârful limbii, fără noimă, fără înțeles. Cuvinte fără înțeles nu-s. Și cuvântul nonsens are sens când este folosit în mod potrivit. Sunt însă cuvinte cu un înțeles încă neînțeles de cel care le spune de pe vârful limbii. Trebuie să ne străduim să le înțelegem în forma internă a sensului originar și să aducem și interlocutorului lumina înțelesului în rosturile lui principale. Numai astfel vom putea contribui real, prin vorbirea expresivă a limbii literare, la lichidarea hiatului multiseclar din ea și la soluționarea dilemei: limbă de lemn, „corectă” vorbită de unele persoane culte, sau limbă expresivă a acelor „vorbitori incultți și de origine insignifiantă care manifestă o mare abilitate în vorbire”, despre care scria E. Coșeriu [7, p. 140].

Cultivându-l pe vorbitorul „incult” și instruindu-l să vorbească corect limba literară, să învățăm și noi de la el „marea abilitate în vorbire” care este dovada cea mai certă a limbii vii, atât orale, cât și scrise. Să învățăm acest lucru de la marii noștri scriitori, dar mai ales de la Ion Creangă care a știut ca nimeni altul să aducă limba vie orală, graiul nostru moldovenesc în literatura română, să-i dea o formă literară perfectă, astfel încât graiul să nu piardă nimic din vivacitatea expresivității lui spontane, ci dimpotrivă, să strălucească și mai tare ca un diamant prețios, natural și bine lucrat în filigran. Nu ne putem compara cu geniala lui intuiție a cuvântului viu, dar aceasta e una din marile noastre datorii de filologi: să contribuim pe măsura posibilității fiecăruia la lichidarea hiaturilor istorice din limba română ce se resimt și în forma ei literară, precum și hiatul din limba orală și limba scrisă. Acest hiat a devenit de-a dreptul prăpăstios în condițiile așa-zisului bilingvism sovietic, care

ne-a implantat o atitudine disprețuitor-arogantă față de starea jalnică a limbii române, grăită moldovenește pe teritoriul fostei RSSM. Trebuie să ne debarasăm de această atitudine condescendent-profesorală, pentru că și în această stare jalnică a graiului moldovenesc se poate și trebuie să găsim „șiraguri de piatră rară”, pe care vorbitorii „inculți” le-au creat și le creează prin folosirea creatoare a cuvântului viu în vorbirea lor neîngrijită.

Să ne străduim ca orice cuvânt pe care îl rostim și îl scriem să nu uite sensul originar major al „cuvântului” nostru care exprimă menirea principală a cuvântului: aceea de a-i aduna la un loc pe oameni pentru ca prin con-vorbire, prin rostirea cuvântului împreună să-și rostuiască, să-și așeze așa cum trebuie, să pună în ordine, să-și orânduiască conviețuirea lor în comunitate. Cuvântul nostru spune întocmai ceea ce înțelegeau grecii prin „logos”, care cum ne-a amintit Heidegger provine de la verbul *legein* – a aduna, a lega împreună și lucrurile, și gândurile, și cuvintele oamenilor, chemați (con-ventum) să facă anumite lucruri prin conventare-conlucrare între ei.

Orice cuvânt își are originea la granița care marchează trecerea „necuvântului”, adică a lucrului – gândului revelat, dar încă nerostit, neîncuvântat în cuvântul care prinde-cuprinde, conceptualizează adică sensul, produce intrarea lucrului gândului în câmpul de vedere, în sfera accesibilă simțirii umane, a percepției lui intuitive și totodată a priceperii lui intelective-înțelegătoare. Deci orice sens este o revelație metaforică, o descoperire a „corespunderilor” în sensul poeziei lui Baudelaire, dintre lucrurile-necuvinte, dintre ceea ce încă nu a fost rostit-rostit în limbă și ceea ce a fost deja spus, expus și cuprins-înțeles în experiența existențială a omului și exprimată în limbă prin mituri. Legende, basme, proverbe, zicători și alte vorbe înțelepte înaripate care nu numai *volant* din rost-rostrum, ci și *manent* în memoria poporului, iar apoi și prin genurile creației verbale scrise (literare propriu-zise), pe care Bahtin le-a definit ca fiind „memoria literaturii”.

„Metafora vie” (P. Ricoeur) nu este doar un trop, o figură de stil inventată de poeți, ci este în primul rând sensul, rostul originar al cuvântului viu care trăiește nu în semnificații fixe, anchilozate, imobilizate în anumiți termeni izolați (ca săgeata lui Zenon care nu poate să zboare pentru că se află în diferite puncte statice), ci numai în neconținute mutații de sens. Cuvântul este metaforă vie fiindcă el oscilează mereu între sensul direct (denotativ sau „sensul propriu”, cum i se spune) și sensul figurat, care prin imaginar proiectează „ceea ce este” spre „ceea ce poate și trebuie să fie”. Or, tocmai acesta este încă de la Aristotel obiectivul principal al poeziei și deci „sensul propriu” al cuvântului poetic, cuvântul „limbajului absolut” [8]. Limbajul artistic este limbaj absolut nu pentru că ar fi singurul limbaj adevărat al limbii, ci pentru că în acest limbaj cuvântul viu își găsește expresia cea mai plenară a naturii sale de cuvânt întreg, a formei interne originare și dinamice a oricărui cuvânt, care este o continuă mutație de sens în care un nou sens se naște din pântecul mamei cuvântului vechi, de la izvorul vieții „cuvântului împreună”, adică al dialogului care de la originea limbajului omenesc este convorbire – rostire – rostuire a existenței umane. De aceea orice cuvânt rostit-rostit bine devine expresiv, de maximă transparență semantică a formei interne care, ascunsă pentru utilizarea lui instrumentalistă ca mijloc de comunicare,

este o metaforă vie poetică (în sensul original mai larg de „poiesis” creație), pentru că „... în chip poetic locuiește omul pe pământ!” (e titlul eseului lui Heidegger despre poezia lui Hoelderlin). Iar poeții sunt acei „locuitori” ai Pământului care cunosc cel mai bine acest adevăr esențial despre om și știu să ne facă să-l cunoaștem și noi, muritorii de rând, și să înțelegem mai în adânc ființa noastră umană ce sălășluiește în limbă și în modul cel mai plener și autentic în cuvântul poetic, cum ne-a demonstrat frumos Heidegger prin tălmăcirea filosofico-poetică a poemului marelui romantic german.

### Note

1. M. Heidegger, *Despre esența conceptului lui Aristotel „physis”*, în vol. *Repere pe drumul gândirii*. Trad. și note introd. Th. Kleininger, G. Liiceanu, București, Editura Politică, 1988.

2. F.E.D. Schleirmacher, *Hermeneutica*. Trad., note și studiu introd. de Nicolae Râmbu, Iași, Polirom, 2001.

3. M. Buber, *Eu și Tu*. Trad. din limba germană și prefață de Șt. Aug. Doinaș, București, Humanitas, 1992.

4. C. Stere, *Social-democratism sau poporanism (III). Problema culturală*, în *Viața românească*, 1907, Vol. VII.

5. Această expresie figurată aparține lui E. Lovinescu care compara romanele cu niște cioburi, țăndări ale oglinzii mari care era epopeea antică. Vezi: E. Lovinescu, *Critice*. Vol. II, București, Minerva, 1982.

6. C. Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Humanitas, 1996.

7. E. Coșeriu: „știința este o formă de împărtășenie...” Un interviu de M. Șleahțișchi, Gh. Popa și N. Leahu, în *Semn*, 2003, nr. 3-4. vezi și M. Cimpoi, *Limbajul poetic ca limbaj absolut*, în *Metaliteratură*, 2001, nr. 2.

8. M. Heidegger, *În chip poetic locuiește omul...*, în vol. *Originea operei de artă*. Trad. Th. Keininger, G. Liiceanu, studiu introd. C. Noica, București, Humanitas, 1995.



**GÂRLEA OLESEA**  
Institutul de Filologie al AȘM

**CONCEPTUL DE FICȚIUNE LA  
N. HARTMAN, M. BAHTIN, U. ECO,  
G. GENETTE ȘI M. URSA**

### **Abstract**

The main idea of this study is a principle of truth in fiction, the distance and the similarity between literature and reality, the definition of fiction, textual marks of artistic fiction, notions of “play” and “dream” in the definition of fiction. This fictional character of literature is required as an intrinsic quality. A literary work exceeds the categories of truth and lies; it is a mental structure able to absorb the truth and imaginary simultaneously. Fictionality is a convention that permits the text interpretation via aesthetic criteria (novelty, originality, authenticity) instead of the logical principle of truth. This is a demarcation between literature and the rest of the communicative process.

**Keywords:** fiction, truth, reality, dream, play, receiving the art of a text, fictional world, imaginary, line between the real and imaginary world, context, the duality of perception, possible worlds.

Axa problematicii acestui articol este constituită din câteva aspecte: examinarea problemei naturii adevărului în ficțiune, natura ficționalității, distanța și asemănarea dintre literatură și realitate, definirea conceptului de ficțiune artistică, mărcile textuale ale ficțiunii artistice, noțiunile de „joc” și „vis” în definirea conceptului de ficțiune.

Din punct de vedere estetic literaritatea oricărui limbaj este determinată de conceptele de poezie sau de ficțiune, opuse termenului de realitate. Tradiția identificării poeziei cu ficțiunea a fost confirmată de Platon, care-l numea pe poet un născocitor de ficțiuni lipsite de realitate, adică de minciuni. Ficțiunile poetice (mituri, fabule, povestiri ș. a.) și-au găsit apărători atât în rândurile poeților, cât și al filosofilor. Aristotel susținea că ficțiunile poetice spre deosebire de cronicile istorice reprezintă „universalul”, iar istoria „particularul”. Istoria este limitată numai la ceea ce s-a întâmplat cu adevărat, spre deosebire de ficțiune care înfățișează ceea ce s-ar putea întâmpla. Aelius Theon arăta în tratatul său *Progymnasmata* diferența dintre ficțiunea religioasă și cea literară, afirmând că mitul este o relatare falsă, care descrie ceva adevărat, iar narațiunea este o relatare descriind evenimente care au avut loc sau

care ar putea avea loc. Caracterul acesta fictiv al literaturii se impune ca o calitate intrinsecă. Ficțiunea artistică poate avea acest semn distinctiv al ambiguității unui obiect dublu, ea furnizează „consumatorilor” siguranța unei fabulații credibile, dar în același timp, neîncetat manifestată ca ireală; istoria și mitul nu și-ar permite acest lux al dublei existențe, ele își revendică dreptul la adevăr fiind considerate, prin urmare, doar adevăr.

Problema adevărului în artă este o problemă permanentă a literaturii, întâlnită încă în antichitatea greacă timpurie. Homer considera poezia un domeniu al adevărului. Solon, susținea în schimb, că poeții se ocupă de născociri. După Hesiod, muzele, care vorbesc prin gura poetului, pe jumătate spun adevărul, pe jumătate plăsmuiesc lucruri imaginare. În Grecia clasică raportul dintre artă și adevăr intră în sfera de interes a filosofilor. Opiniile erau împărțite: pe de o parte, arta și poezia pot ajunge la adevăr, pe de altă parte, ele sunt identificate cu un spațiu al amăgirii.

Aristotel a făcut o deosebire esențială între ficțiune și limbaj în tratatul său *Despre interpretare*, el arată că în limbaj, pe lângă judecăți, care pot fi adevărate sau false, pot exista și aserțiuni care nu se supun acestei determinări. Sunt aserțiunile poeziei, care nu pot fi apreciate din punct de vedere al logicii. El susținea că există un adevăr al poeziei, care nu are nimic în comun cu adevărul cunoașterii științifice sau filozofice. În *Republica* Platon vorbește cu ironie despre puterile magice ale creatorilor pentru că aceștia nu creează decât aparența fără nici o realitate. Platon nu se dezice de mituri, ci caută sâmburele lor de adevăr, pentru că acesta era programul în care el era prizonier, împreună cu toți contemporanii săi. Aceste ciocniri ciclice între fantezie și adevărul obiectiv au fost înregistrate temporar în diferite perioade istorice, mitul a debutat inițial ca o construcție bazată pe adevăr, basmele, în schimb, ca o construcție bazată pe fantezie. Tot astfel literatura fantastică a venit în opoziție cu realismul. Totuși textele ficționale nu sunt în mod necesar scindate o limită între real și fictiv pentru că „în ficțiune diferența dintre actele simulate (imaginate n. n.) și cele reale se estompează” [1, p. 37].

Delimitarea real/ficțiune nu îngrădește ficțiunea. O viziune pe care au împărtășit-o R. Ingarden, I. A. Richards, Käte Hamburger și John Searle preferând diferiți termeni pentru frazele din textul ficțional: cvasiaserțiune, pseudoafirmație sau sintagma ca acte de vorbire ficționale; conceptul este cam același: frazele în textul ficțional sunt identice formal cu cele din lumea reală, dar ontologic diferite, ele sunt cvasiaserțiuni, cvasijudecăți, cvasiîntrebări.

Actul de creație al scriitorului reflectă o atitudine ce vizează obiectul, suspendându-l din contextul real al percepției lui, adică nu afirmă prezența reală a lui. Ficțiunea artistică pretinde a fi altceva decât realul, absența sau negarea realității reprezentate. Goethe nega caracterul mimetic al artei, el asocia arta cu o a doua natură și nicidecum cu o imitare a ei, opera de artă era pentru marele scriitor german „o a doua natură, nu o operă a naturii” [2, p. 41] Și J. J. Wunenberger nega caracterul

mimetic obsedant al artei, afirmând că: „arta nu realizează duplicatul unei forme preexistente, ci, prin ea, ceea ce stă în nonvizibil capătă chip pentru prima oară. Înainte de artă, deci, nu există nicăieri vreun prototip al ficțiunii care se va ivi în sensibil, dar, departe de a inventa un chip fictiv, artistul lasă să survină singura idee adevărată, autosuficientă, autorelevantă a ființei reprezentate” [3, p. 179]. Poetul, în viziunea lui Wunenberger, nu produce nimic real, ci repetă doar aspectul superficial al ființării, el produce „aparențe în sfera nulă a aparențelor”. Aparenta realitate a ficțiunii vine, de fapt, din irealitatea sa intrinsecă. Ficțiunea, relevă Wunenberger, favorizează producerea de reprezentări cărora nu le mai corespunde nici o realitate, ea deschide calea către posibil, care este irealul însuși. Ficțiunea este văzută ca o eliberare de constrângerile realului la producerea unei imagini, ea presupune deja o separare de realitate, o transfigurare a acesteia în imaginar.

Din perspectiva respingerii caracterului nonmimetic al artei putem spune că opera literară trebuie desprinsă de problema adevărului și a falsului, întrucât textul literar nu mai este textul adevărat, frazele ficționale nu intră în clasa enunțurilor care ar rezista unei analize serioase sau logice. Nimic nu este mai caricatural, spune L. Boia, decât să se vadă în ficțiune o travestire a realității, întrucât „materialul sensibil manipulat de imaginar nu diferă esențial de materialul realității tangibile, dar este retopit și turnat într-o matriță specifică” [4, p. 24], eliberată de constrângerile realului. Chiar dacă grila imaginarului se interpune între lumea concretă și cea fictivă a imaginii sau a discursului putem spune că nu există o imagine artistică realistă (în sensul de copie fotografică), după cum nu există o artă realistă sau o literatură realistă. Opera literară depășește categoriile de „adevărat” și „neadevărat”, ea reprezintă o structură mentală capabilă să asimileze adevărul și imaginarul în egală măsură.

Devine tot mai problematică apariția în lumile ficționale a unor personalități care au existat cu adevărat în lumea reală, persoane precum Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul sau Vlad Țepeș. Ele încalcă granița dintre lumea reală și lumea ficțională. Totuși prezența acestora nu ar trebui să sporească credibilitatea în adevărul textului artistic „ele nu sunt atât *reflectate* în ficțiune, pe cât sunt *incorporate*; ele constituie enclave ale diferenței ontologice în cadrul heterocosmosului ficțional” [5, p.56]. Brian Mc’Halle vorbește despre o posibilă camuflare a frontierei dintre realitatea istorică și ficțiune prin următoarele constrângeri: 1) realeme istorice – inserarea în contextul ficțional a persoanelor, evenimentelor și obiectelor specifice cu condiția ca „proprietățile și acțiunile lor în text să nu contrazică istoria oficială”, totuși autorului de romane istorice i se permite o anumită libertate a fanteziei; 2) Constrângerea referitoare la contradicțiile versiunii istorice „oficiale” se extinde dincolo de realemele specifice (persoane, evenimente etc.), la întregul sistem de realeme care constituie o cultură istorică: „puține romane istorice reușesc să proiecteze cultura intelectuală sau ideologică a unei perioade trecute – ethosul acesteia, stiluri de gândire, atitudini

și gesturi etc. – fără anacronisme”. 3) logica și fizica lumii ficționale trebuie să fie compatibile cu cele ale realității, „ficțiunile istorice trebuie să fie *realiste*, o ficțiune istorică fantastică este o anomalie” [5, p. 140-142]

N. Hartmann pune la baza ființării obiectului estetic prezența reală, adică percepția. Ficțiunea, relevă N. Hartmann, este determinată în conținutul ei prin „realul-imaginar”, pe care îl privim, ea nu este produs pur al fanteziei, ci este suscitată de structura sensibilă a ceea ce este văzut. În elaborarea unei opere literare autorul pornește de la realitate, dar nu o copiază cu exactitate, ci o transformă, trecând-o prin concepțiile și sensibilitatea sa. Fiecare aspect din realitate, receptat și recreat de personalitatea artistului, capătă o formă nouă, în funcție de gândirea, de imaginația, temperamentul, experiența de viață, cultura, gustul, atitudinile, convingerile și creativitatea scriitorului în parte. Autorul transfigurează realitatea în ficțiune, în rodul imaginației sale, reordonând-o, pentru a-i da un anumit sens. Ficțiunea, în opera de artă, nu este luată niciodată în sensul ei adevărat, ci întotdeauna înclină spre un mesaj de irealitate. Ea nu va lua niciodată locul realului, subiectul o distinge de realul senzorial, pentru că o percepe ca imagine internă. Disocierea textului narativ ficțional de alte tipuri de texte este adeseori determinată de context și de referent, o propoziție dintr-un roman de tipul „La 1 ianuarie 1998 a nins la Chișinău” trebuie interpretată în sens literar în cadrul operei literare fără a deveni aserțiune credibilă. Cu totul alta e situația în care aceeași propoziție este rostită de un istoric sau meteorolog, ea capătă conotația unei aserțiuni credibile. Este cunoscută ancorarea în realitate a operelor ficționale, ele conținând descrieri veridice ale anumitor stări de lucruri din realitate (romanul realist) sau chiar referiri la indivizi reali (romanul istoric, narațiuni cu caracter autobiografic). Totuși criteriul realității în evaluarea textului literar trebuie suspendat, indiferent de gradul de fidelitate al ficțiunii, față de lumea reală. M. Bahtin atribuie realului artistic înțelesul de „fantastic” în contextul exemplului referitor la imaginea orașului Petersburg (oraș real care deține un rol important în romanul „Crimă și pedeapsă”), care se distanțează de realul vieții și devine element de ficțiune în roman. Petersburgul, relevă Bahtin, se află la „hotarul dintre ființă și neființă, între realitate și fantasmagonie, amenințând în orice clipă să se risipească și să dispară” [6, p. 234]. Malcolm Johnes dezvoltă o întreagă teorie despre realismul fantastic la Dostoevski distingând cinci modalități de înțelegere și definire ale acestui concept: 1) interpretarea adevărului ca fantezie; 2) acceptarea fantasticului ca esență a realității; 3) caracterul fantastic al adevărului; 4) realitatea fantasticului derivă din credibilitatea sa; 5) realist - în sensul reprezentării complexității sufletului omenesc. Realismul fantastic dostoevskian, relevă Johnes, derivă din modalitatea de exprimare deseori impregnată de „cazuri de anormalitate” sau „declarații false, dubioase”. Johnes opinează că realitatea fantastică a orașului Petersburg la Dostoevski capătă amploarea unui mit. Decorul orașului oscilează adesea între real și imaginar, liniște și teroare, subiectivitate și obiectivitate, banalitate și dramatism. Realismul într-o operă

literară, menționează Johnes, se manifestă în contextul în care accentul cade pe latura fantastică a realismului fantastic, unde persistă efectul apropierei contrariilor și situării la granița dintre ele [7, p. 33].

Principiul unității și respingerii dintre real și fictiv este unul specific estetic și constituie adevărata esență care stă la baza actului estetic. Frumosul ca principiu estetic este un obiect dual, el este real, însă în aceeași măsură și ireal, apare în cel real, dar se concretizează în afara lui. Modul de ființare al obiectului estetic este resimțit în opoziția și conexiunea dintre real și fictiv, acest raport este teoretizat de N. Hartmann prin două concepte:

1. Conceptul aparenței, al reprezentării, *Scheinen* ca fel de a ființa al frumosului, înfățișează ceea ce nu există cu adevărat, dar iese înaintea celui ce contemplă ca și cum s-ar afla în chip real în fața lui. Aparența conține ideea că „opera de artă trebuie să ne creeze iluzia amăgitoare a realității” [8, p. 35, 1].

2. Conceptul de apariție *Erscheinen* implică ființa spirituală „căreia” ceva îi apare. Valoarea estetică nu depinde de aparență (ceea ce apare), ci de apariția însăși, care receptează spiritul. Fenomenul apariției implică, conform concepției estetice a lui N. Hartmann, patru momente: 1) Primul plan material real; 2) Planul dinapoi ireal, fără iluzia realității. Cel care contemplă deosebește cele două laturi, deși le vede într-un tot, nu le confundă; 3) Strânsa legătură a celor două planuri pentru cel ce le contemplă; 4) Menținerea opoziției celor două feluri fără desfacerea legăturii.

Apariția (sau ficțiunea) este pentru Hartmann o „derealizare” *Entwircklichung* care definește nu numai procesul de apariție a planului ireal în spatele celui real, ci și dualitatea percepției obiectului estetic din opera de artă. Prin derealizare cititorul (receptorul) distinge planul material sensibil, care se referă într-un spațiu și timp real de planul interior, în care este reprezentată o lume fictivă. În timpul vizionării unei piese de teatru: „spectatorul are știință, foarte precis, de irealitatea lucrurilor care se petrec pe scenă, are conștiința dualității (*Gespaltensein*), deosebește limpede actorul de personajul reprezentat, și tocmai de aceea poate să se bucure de reușita jocului. Dacă ar considera triumful intrigantului ori suferințele drept reale, atunci i-ar fi moral cu neputință să se lase în voia scenei” [9, p. 41]. Spectatorul știe că ceea ce se întâmplă în fața lui stă sub semnul ficțiunii, păstrând în minte distincția între ceea ce e prezență umană, concret-fizică a actorului, și rolul reprezentat de acesta. El contemplă piesa dintr-un unghi ficțional, în contrast cu scena care e situată în zona realului. În termenii lumii cu adevărat reale spectatorul știe foarte bine că regele e numai un actor, palatul său e o bucată de carton pictat și cuvintele sale sunt versuri scrise cu mult timp în urmă de un poet, dar aceasta nu-l împiedică „să participe” virtual la întâmplările ficționale. Planul material, real, al operei de artă este astfel modelat încât să ne prilejuiască derealizarea (sau ficționalizarea) lui, transcenderea lui în planul interior ireal: „Rama unui tablou nu este pur și simplu un lucru fizic, ea îndeplinește funcția de derealizare (*n. n.* – de ficționalizare) a pânzei pictate, de scoaterea ei din realitatea spațiului și

timpului în care este privită, din anturajul sălii de expoziție. Ceea ce ni se înfățișează în mod nemijlocit vederii noastre este o suprafață plată, bidimensională, acoperită de pete de culori, dar pătrunderea-dincolo a percepției estetice ne face să „vedem” o lume ireală, tridimensională” [8, p. 36]

Hartmann definește esența obiectului estetic prin capacitatea acestuia de a fi suspendat între două moduri eterogene de ființare: apariție și aparență, ambele trec dincolo de realul posibil. Teoria lui Hartmann despre opoziția binară a ficțiunii artistice are în centrul atenției funcția pe care o îndeplinesc valorile estetice, care sunt „valori ale derealizării, adică valori ale unei ființări foarte îndepărtate de realitatea trăită și care nu pretind la ea” [9, p. 407]. Arta, relevă Hartmann, nu simulează realități, ci dimpotrivă ceea ce apare este înțeles ca apariție, nu este încorporat ca verigă în cursul real al vieții, ci tocmai scos din aceasta. Intervenția succesivă a celor două moduri de ființare (adevăr și ficțiune, apariție și aparență), privite fiecare separat, a dus la apariția celor două teorii eronate despre interpretarea obiectului estetic:

*Teoria mimesisului*, ai cărei reprezentanți clasici sunt Platon și Aristotel, pleacă de la înțelegerea interpretării obiectului estetic, drept imitație a lucrurilor, persoanelor reale și a vieții lor, mai târziu imitație a ideilor după care ar fi fost alcătuite lucrurile. Reprezentanții teoriei mimesisului văd în operă rezultatul unor cauze exterioare. Neajunsul teoriei constă în faptul că limitează activitatea creatoare a artistului, în special faptul că aceasta ar putea înfățișa ceva nou lumii, ceva ce ea nu ar poseda încă. Dimensiunea negativă a acestei teorii se manifestă în înțelegerea falsă a corespondenței între realitate și ficțiune în artă, în intenția cititorului de a identifica conținutul literar al unei opere cu adevărul absolut și de a înțelege astfel greșit ficționalitatea actului de ficțiune. Când se acordă o importanță majoră actului mimetic, acesta poate părăsi condiția ficționalității și accede la realitate. Mitul lui Pygmalion ilustrează această transformare, precum și interpretările eronate ale romanului epistolar *Suferințele tânărului Werther* de Goethe, al cărui subiect centrat pe o dragoste imposibilă ce provoacă sinuciderea protagonistului, a dus la o serie de sinucideri în masă în rândul adolescenților disperați, care au avut o poveste de viață similară; un alt exemplu îl constituie cazul personajului Don Quijote, incapabil să deosebească realitatea de ficțiune, calcă în picioare orice adevăr al vieții în numele ideii unui model de viață, care-l constituie romanele cavaleștești. Aspectul negativ al acestei teorii se manifestă în condamnarea autorului și a operei pentru conținutul scris, la noi această formă de tortură intelectuală a luat amploare în perioada postbelică, în special, în literatura disidentă și subversivă. Condamnați la „moarte” au fost și operele care au venit în contradicție cu normele sociale, morale, religioase etc. ale timpului, în special cunoscutul caz al autorului indian Salman Rushdie condamnat la moarte pentru publicarea romanului *Versetele satanice* (1988). Aceeași reacție mai mult sau mai puțin violentă a publicului au avut-o și cărțile *Evangelia după Isus Hristos* de Samarago, *Codul lui Da Vinci*

de Dan Brown, *Arhanghelii care nu mor* de Anca Maria Moșora, *Evangheliștii* de Alina Mungiu-Pippidi. Teoria mimesisului are o anumită tangență cu conceptul de reprezentare *Darstellung*, care are la bază ideea că ceva mai desăvârșit decât natura omul nu poate crea; el poate să imite natura, însă fapte mai mari decât conține viața reală nu poate crea.

*Teoria creației* (autonome) derivă din ideea că scriitorul trebuie să poată face să apară ceea ce se află dincolo de realitatea trăită, rațională, guvernată de regularități și legi întemeiate pe o ordine determinată. Reprezentantii ei consideră textul un produs autonom rupt de orice realitate, închis asupra lui însuși. Textul este perceput ca o unitate distanțată de momentul trăitului, străină naturii și vieții. Există într-adevăr și o modelare artistică pur sintetică, o creație care aduce ceva nou plăsmuirii sau care s-a născut în Idee, produsă în viziunea creatoare în opoziție cu realitatea și cu tot ceea ce e empiric: „Michelangelo a creat conștient personajele titanice depășind măsura omenească, pe aceeași linie se află figurile de zei ale antichității, epopeea cu tendințe de a crea figuri ideale, o atare artă a produs creații pline de adevăr interior și de forță: figuri care și-au proiectat lumina înainte și au putut educa generații întregi ale unui popor” [9, p. 292]. Distanțarea scriitorului de momentul trăitului nu face decât să pericliteze unitatea compozițională în creația poetică, povestitorul vorbește în concepte, refuzând imaginile vii, intuitive. Totuși artele nu trebuie să se izoleze de viața reală, dacă ele nu vor să plătească cu propria lor viață. P. Ricoeur surprinde *momentul trăitului* ca trăsătură esențială a operei literare, realizată pe calea individualizării, interiorizării și psihologizării procesului de trăire al vieții. Cititorul poate face distincția între opera literară și una cu pretenția de a stabili adevărul istoric, între ficțiune și istorie. Opera literară predispune cititorul spre un anumit „cod” de lectură unul nonserios, nonliteral, fictiv.

Cele două teorii ale interpretării creației artistice nu pot fi prezentate separat. Oricât ar fi de autonomă opera literară își extrage realitatea din om și lume; dar oricât ar fi de tributară acestei duble realități, opera literară își extrage specificitatea numai din ea însăși. Opera artistică nu poate fi redusă la nici una dintre cele două lumi ce o condiționează. Dependența acesta în eșalonare, joacă, potrivit lui N. Hartmann, rolul unei „legi generale”. Opoziția dintre real și fictiv în contextul operei literare este realizată prin „despovărarea cuvântului de funcția lui originară de mărturisire a realității” [9, p. 117]. Procedul de transpunere a realului în planul nonrealității fictive, al transformării lui în obiect estetic, este numit de N. Hartmann *Modelare artistică* (sau ficțiune), care devine posibilă prin distanțarea de realitatea obiectivă, prin alegere și prin omitere, prin condensarea lucrurilor. Modelarea artistică (în special a artelor care conțin reprezentarea), opinează N. Hartmann, este o remodelare a materialului, care trebuie înțeleasă ca o modelare ce ține de „momentele *alegerii, omisiunii și dirijării* oricărei reprezentări întregitoare, prin opera de artă însăși”. Pentru această (re)modelare, N. Hartmann determină patru momente: 1. Transformarea în materia

artei (cuvântul, culoarea, piatra mijlocesc o remodelare în plasticitatea reprezentării *Darstellung*, „este de la sine înțeles că un «cap dăltuit în piatră» este altceva decât capul unui om viu, care îi servește drept model. Și nimănui nu i-ar trece prin minte să le confunde. Tot astfel persoana înfățișată este altceva decât omul viu” [9, p. 254]; 2. Transformarea în ireal, acest moment vine în contradicție cu primul punct, deoarece materia în care este modelat materialul tematic este reală. Realizarea formei în materie rămâne totuși derealizată. Sau în timp ce forma este realizată în materie de obiectul înfățișat, acesta este desprins totodată din realitate și opus ei; 3. Modelarea în planul intuitivității face lucrurile neintuitive și spirituale capabile de a fi văzute, auzite, reprezentate; 4. Ideea care face posibilă înălțarea peste timpuri și peste conexiunile reale cu cea mai concretă intuitivitate.

Mihail Bahtin distinge realitatea opusă artei (căreia îi atribuie termenul „viață”) de artă, „realitatea opusă artei nu poate fi decât realitatea cunoașterii și a acțiunii etice în toate variantele ei: realitatea vieții practice (economică, socială, politică, și morală propriu-zisă)” [6, p.61]. *Forma artistică* transformă realitatea vieții într-un alt plan valoric, o *individualizează*, *concretizează*, *izolează* și *finalizează* devenind conținut al operei de artă. Bahtin atribuie fenomenului ficționalizării, („realizării în formă artistică”) două funcții: cea a *izolării* și cea a *ficțiunii* numindu-le, „realități incomplete”. El atribuie formei funcția primară a izolării sau a separării. *Izolarea*, relevă M. Bahtin, permite *individualizarea* și *finalizarea* evenimentului natural și etic al existenței (de observat că la N. Hartmann *modelarea artistică* sau *ficțiunea* cu componentele ei *alegere*, *omisiune* și *dirijare* se apropie semantic și conceptual de termenul *izolare* a lui M. Bahtin). Individualizarea presupune „izolarea de evenimentul viitor pentru ca finalizarea să devină posibilă (...) În lipsa izolării, obiectul nu poate fi perceput decât în spirit animist și mitologic, ca forță și ca participant la evenimentul vieții” [6, p. 96-97]. Izolarea conținutului și transpunerea lui în planul nonrealității fictive are drept rezultat crearea unei „realități” de ordin pur estetic. Toate aspectele formei, releva Bahtin, devin „expresia atitudinii creatoare a autorului față de conținut (...) care ordonează și finalizează evenimentul independent de evenimentul unic și totdeauna deschis al existenței” [9, p. 107]. Concepția teoretică a lui M. Bahtin despre ficțiune implică autorul creator ca element constitutiv al formei artistice. Obiectul estetic, releva Bahtin, este înzestrat cu o formă care permite autorului creator să fie subiect activ și element constitutiv necesar. Teoria lui Kendall Walton (expusă de P. Toma în studiul *Lumi ficționale*) implică în actul ficțiunii artistice cititorul sub înfățișarea unui *eu ficțional*, care vizitează pentru un timp spațiul ficțional, locuiește în el, asistă la toate evenimentele imaginare ca un „membru fără drept de vot, eul ficțional stabilește o legătură psihologică cu întâmplările ficționale, încearcă sentimente cum ar fi: frica, mila, groaza” [1, p. 140]. Totuși acesta nu pătrunde cu forța într-o piesă pentru a smulge o fecioară din ghearele unui ticălos, pentru că astfel ar întrerupe reprezentarea piesei. Receptarea textului artistic etalează o structură comunicațională,



care înglobează discursul personajelor, acestora li se suprapune nivelul exterior al operei la polii cărui se situează autorul și cititorul. Chiar dacă intervenția eficientă a indivizilor din lumea reală în contexte ficționale este exclusă, Walton accentuează ideea unei legături psihologice cu ficțiunile, o intimitate cu ele față de care cititorul simte ceea ce în mod normal simte pentru lucrurile reale: „La un film de groază spectatorul nu se cutremură de frică atunci, când vede pe ecran un monstru de a cărui inexistență în lumea reală nu s-a îndoit niciodată. El știe că inaccesibilitatea lumii ficționale face ca monstrul să nu poată niciodată accede dincolo de limitele reprezentationale ale ecranului, pentru a invadea teatrul; această certitudine îl face să nu părăsească sala pentru a chema poliția. Frica spectacolului este cu toate acestea veritabilă și se pune problema cum poate simți una și aceeași persoană fără să reacționeze la ea”. Revenirea cititorului la lumea sa reală obiectivă, conform teoriei lui Walton, devine posibilă odată cu lecturarea ultimei file a cărții, în momentul căderii cortinei sau deconectării ecranului. Omul, potrivit lui Bahtin, devine subiect creator numai în artă, unde trecerea de la domeniul *realului* la cel al *posibilului* generează posibilități multiple ce tind să se lege prin raporturi de virtualitate. Putem spune că literatura a fost definită ca o lume a ficțiunii, invenției și imaginației, iar conceptul de ficțiune (sau modelare artistică, izolare, derealizare) este o condiție intrinsecă a existenței operei literare.

Ficționalitatea este o convenție care permite interpretarea textului după criterii estetice (noutate, originalitate, autenticitate) și nu după criteriul adevărului logic, ea este o marcă delimitativă în contextul în care asigură separarea literaturii de restul proceselor comunicative. După criteriul prezenței sau absenței ficțiunii se disting două tipuri de texte: *ficționale* (texte literare, texte religioase, discursul cinematografic etc.) și texte a căror *ficționalitate* este *condiționată* de circumstanțe (mitul, istoria, autobiografia, eseul, scrisoarea, jurnalul, reportajul, povestirea de evenimente istorice, descrierea geografică etc.). Orice scriere poate deveni literară dacă-i permite cititorului să proiecteze un univers imaginar. Ficționalitatea, în cazul operelor literare, este adeseori subliniată prin mărcile paratextuale (apartenența la un gen și la o specie: roman, nuvelă, comedie, tragedie). Există, firește, și semnale convenționale ale ficționalității: a) „incipiturile tradiționale” (G. Genette); „insertul metatextual” (P. Cornea) sau formulele de la început („a fost odată...”); b) dislocarea spațială și temporală („a fost odată ca niciodată peste nouă mări și țări”); c) evidențierea caracterului fictiv al poveștii și întoarcerea la viața reală („m-am suit pe o surcică și v-am spus o minciunică”); d) forme de autoreflexivitate ficțională în literatura modernistă sau postmodernistă, e) negări ale ficționalității menite să funcționeze tocmai ca semnale distinctive ale ei; f) la nivelul exterior, material lingual, textul artistic se remarcă prin predominarea tuturor formelor verbale, variația denumirilor ființei, însoțirea substantivelor de calificative variate, attribute adjectivale, nuanțări semantice. Gerard Genette atribuie în calitate de parametri ai validării ficțiunii artistice indicii de ordin tematic (de exemplu, narațiunile neverosimile), indicii de ordin stilistic

(discursul indirect liber), numele de personaje (de exemplu în teatrul clasic numele de personaje au o valoare de semne românești) [10, p. 155]. Relația dintre real și fictiv aduce în discuție diferite tipuri de ficțiuni. Genette face distincția între două tipuri de ficțiuni *verosimile* (realiste) cum ar fi romanele realiste, care deghizează declarațiile ficționale în preținse acțiuni, și cele *neverosimile* (fantastice, cum ar fi basmele). Umberto Eco distinge câteva tipuri de ficțiuni pe care le numește generic prin termenul „lumi”: a) *lumi posibile credibile* (concept împrumutat din metafizica și logica mondială în cadrul unei semiotici textuale) care ne par incredibile, sunt *lumile mici* ale basmelor și fabulelor în care animalele vorbesc; b) *lumi verosimile* (sau actuale, reale) în care scriitorul folosește un timp în aparență istoric, c) *lumi incredibile* (sau posibile imposibile), care „sunt posibile ca texte vizuale și verbale, dar par a se referi la ceva ce nu poate exista” [11, p. 225]. De exemplu, romanele polițiste reprezintă o strategie narativă iscusită, care generează un Cititor Model ingenuu, gata să cadă în capcanele naratorului (să se teamă sau să bănuiască personajul nevinovat). Aceste lumi narative imposibile includ anumite contradicții interne, de exemplu: unul și același loc reprezintă și nu decorul romanului, evenimentele sunt ordonate în secvențe temporale contradictorii. *Lumile posibile imposibile* sunt reprezentate de *textele autodistructive* și de *metanarațiunea autorevelatoare*, care conțin false previziuni ale cititorului, asumate obligatoriu de fabulă. Structurile discursive îl înșală pe cititor, de exemplu în romanul polițist, falsele previziuni îl fac pe cititor să-i pară reticent și ambiguu un anumit personaj : „Narațiunea autodistructivă oferă simultan iluzia unei lumi coerente, cât și senzația unei imposibilități inexplicabile (...) iar textul autorevelator vorbește despre propria sa incapacitate de a descrie acele *impossibilia*” [11, p. 224-225]. Limita dintre un text ficțional și unul nonficțional este convențională astfel încât se poate vorbi de dispariția barierelor metafizice dintre literatură și viață atunci când se ivește posibilitatea ca un text neficțional să fie receptat ca un text ficțional. În cadrul unor astfel de conceptualizări realitatea este ficțiune literară și viceversa, câtă ficțiune, atâta realitate, sau, în termenii lui Matei Călinescu „ficționalizarea nonficționalului și *real-izarea* (mentală) a ficționalului” (sau *deficționalizarea ficționalului*, G. Genette). Ficțiunea devine o variabilă determinabilă istoric, astfel se explică ficționalizarea miturilor în Grecia antică prin diminuarea treptată a credinței în zei. Metamorfozele textelor neficționale în texte ficționale și viceversa pot fi ilustrate prin două exemple: a) citirea unei epistole din sec. XVIII sau XIX în cheie ficțională de dragul conținutului ei narativ, iar nu pentru valoarea de document istoric; b) când ficțiunea este luată drept realitate, celebrul episod în care Don Quijote intervine în spectacolul de marionete al meșterului Pedro ca să-i apere pe cei doi fugari, Don Gaiferos și Señora Melisendra, de urmăritorii mauri. Un caz specific îl constituie *statutul extraficțional al enunțurilor gnomiche*, exemplu ilustrat de G. Genette în opera lui Tolstoi cu privire la enunțurile legate de părerea despre familie și necazurile familiale. Acest tip de propoziții, releva Genette, poate să introducă în textul de ficțiune „mici insule neficționale” [11, p. 128].

Unii teoreticieni contemporani au tendința de a surprinde elementul ludic în receptarea ficțiunii, psihologul S. Freud ilustrează această idee prin „conservarea” cuvântului *joc* (în limba germană *Spiel*) în activitățile de creație artistică, astfel cuvintele *comédie*, *tragedie* și *actor*, păstrează după Freud, în limba germană, ideea de joc *Lustspiel*, *Trauerspiel*, *Schauspieler*. Psihologii ludicului pun accentul pe ideea de nonrealitate în cadrul activității de joc a adulților și copiilor. Jocul adulților, spre deosebire de cel al copiilor, reprezintă în viziunea lui Freud însuși procesul de creație artistică conștientă, de „activitate fantasmatică, reverie” [12, p. 15]. Pornind de la teoria lui Kendall Walton, potrivit căreia operele de ficțiune sunt puncte de sprijin într-un joc *de-a ce-ar fi*, P. Toma distinge două universuri ale jocului *universul primar*, care menține legătura cu lumea reală, fără a fi realitate absolută, și *universul secundar* (imaginar) eliberat de constrângerile realului. Aceste structuri pot fi identificate ușor pe baza exemplului jocului copiilor în nisip: universul primar se constituie din lumea copiilor care se joacă în nisip, cel secundar apare pe fundalul universului primar, dar se îndepărtează de el atunci când copiii atribuie bulgărilor de nisip ideea unor cozonaci gustoși în „lumea lui *de-a ce-ar fi* devenită reală” [1, p. 91]. Universul secundar este construit din lumea bucătarilor și a cozonacilor, copiii înșiși luând parte în mod ficțional. Tot astfel spiritul religios împarte universul în două regiuni calitativ diferite: lumea sacră și lumea profană. P. Cornea consideră necesară stabilirea unei distincții între „joc” și „joacă”. Primul este o invenție culturală, instaurată pe baza unui acord sociocomunicativ, cel de al doilea este o manifestare spontană, înrădăcinată în mecanismele biologice inconștiente, expresia unui instinct al juisării, întâlnit sub forme elementare și în lumea animală. [13, p. 115]. Totuși ludicul și ficționalitatea pot genera conflicte datorită ambiguității lor inevitabile, bătălia din timpul unui joc poate degenera în încăierări autentice, bancurile, luate drept jocuri, pot deveni jigniri ori chiar insulte. Jocul și ficțiunea care se referă la lucruri din lumea „reală” sunt recunoscute ca nonserioase sau ca nonliterale în cadrul limitei lor. Enunțurile ficționale nu pot fi considerate nici adevărate, nici false (ci, cum a spus Aristotel, „posibile”) ele nu au valoare ilocuționară, producerea lor necontând ca un act de relevanță socială și comunicațională în sensul obișnuit al cuvântului, cum este cazul aserțiunilor, promisiunilor, îndemnurilor, poruncilor în uzul cotidian, neliterar al limbii.

Brian Mc'Halle amintește despre tratarea conceptului de *ficțiune* de către Gartner ca *vis*. Ficțiunea, după Gartner, trebuie să se desfășoare „ca un vis în mintea cititorului”, ea este „o lume imaginară atât de reală și atât de convingătoare, încât atunci când se întâmplă să fim scoși din ea pe neașteptate, dacă suntem chemați în bucătărie sau dacă bate cineva la ușă, rămânem parcă amețiți, cu privirea pierdută la camera familiară în care stăteam în urmă cu o jumătate de oră cu cartea în mână” [5, p. 334]. Astfel, experiența ficțiunii ca *vis* se prezintă ca un moment al alunecării de la realitate la *vis* și ca un moment al trezirii de la *vis* la realitate, alteritatea lumii ficționale fiind separată de lumea reală a experienței.

Mihaela Ursa stabilește o paralelă între teoriile ficțiunii și teoriile cosmologice, în special vizează categoria *ficțiunilor heterocosmice*: „imposibile în lumea actuală, opuse celor utopice, imposibile în toate lumile posibile”. Autoarea distinge ficțiunea heterocosmică de utopie, prima „este posibilă în lumea mea de acum, spre deosebire de utopie, care e și ea ficțiune, proiecție de lume posibilă, dar fiind imposibilă în toate lumile”. Utopia este o lume irealizabilă, pe când heterocosmia este o lume alternativă, dar realizabilă. În concluzie putem spune că ficționalizarea rescrie fundamental legătura dintre literatură și realitate și este o lume a imaginarului în absența unor realități concrete. Ea este o tehnică alternativă ce „oferă modul de a crede fără credulitate în universul textului și, în același timp, de a implica subiectivitatea auctorială și pe cea critică într-o acțiune nonierarhică” [14, p.78-97].

#### Note

1. P. Toma *Lumi ficționale*. București, Minerva, 1992.
2. J.W. Goethe *Despre literatură și artă*. Trad. de Mătășaru Iosif C. București, ESLA, 1957.
3. J.J. Wunenburger *Filozofia imaginilor*. Trad. de Muguraș Constantinescu. Ediție îngrijită și postfață de Sorin Alexăndrescu. Iași, Polirom, 2004.
4. L. Boia *Pentru o istorie a imaginarului*. Trad. de Tatiana Mochi. Iași, Polirom, 2007.
5. B. McHale *Ficțiunea postmodernistă*, trad. Dan H. Popescu, Iași, Polirom, 2009.
6. M. Bahtin *Probleme de literatură și estetică*. Trad. de Iliescu Nicolae și Vasile Marian. București, 1982.
7. М.В. Джонс. *Достоевский после Бахтина* (Исследование фантастического реализма Достоевского). перевод А. В. Скудана. Санкт-Петербург, Академический проект, 1998.
8. A. Gavrilov *Conceptul de roman la Garabet Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare*. Chișinău, CEP USM, 2006.
9. N. Hartmann *Estetica*. Trad. de Constantin Floru, studiu introductiv de Alexandru Boboc. București, Univers, 1974.
10. G. Genette *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*. Trad. de Albinuța-Muguraș Constantinescu. București, Univers, 1994.
11. U. Eco *Limitele interpretării*, Trad. de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun, ediția a II-a. Iași, Polirom, 2007.
12. S. Freud *Scrieri despre literatură și artă*. Trad. și note de Zamfirescu D., prefață de Romul Munteanu. București, Univers, 1980.
13. P. Cornea *Introducere în teoria lecturii*. Iași, Polirom, 1998.
14. M. Ursa *Ficționalizarea, în, Concepte și metode în cercetarea imaginarului*. Iași: Polirom, 2007.

### Abstract

Starting the research from certain premises from J. Derrida's philosophy, the paper aims to enhance the ethical resources of deconstructionist concepts, providing some conditions for the existence of „ethics of reading” in the opening space of freedom, invention, as well as a response and responsibility towards the radical alterity of the Other. Theses are supported by a comparative analysis with ethical principles from phenomenology, structural semiotics and hermeneutics.

**Keywords:** ethics of reading, deconstructionist concepts, phenomenology, structural semiotics, hermeneutics.

Pare un lucru firesc că, inițiind o deconstrucție a conceptului de „epistémē” și a metafizicii logocentrice („cea mai mare totalitate” [1, p. 68]), Derrida nu a elaborat o etică, în măsura în care aceasta, ca și ontologia, se înscrie printre conceptele „originare”, „arhé-urile” tradiției filosofice occidentale. Respectiv, au fost emise opinii recurente în anumite medii academice cu privire la nihilismul structural și programatic al deconstrucției\*. Împotriva acestor idei pripite, alimentate de o gândire binară, susținătorii lui Derrida au argumentat, cu exagerări uneori, în favoarea unui patos etic al deconstrucției. Argumentele sunt extrase din ultimele lucrări derridiene focalizate pe chestiuni de justiție (drept), responsabilitate (etică) și alegere (politică) într-o lume privată de principiile legitimize universale\*\*. În cele ce urmează, voi urma ideea că aceste preocupări se manifestă deja în primele lucrări ale lui Derrida, încadrându-se în strategia sa fundamentală de dislocare a conceptelor binare ale tradiției: „vorbire/„scriere”, „prezență”/„semn”, „idee”/„metaforă” ș.a. În urma operațiilor deconstrucției, pe un traiect aporetic și paradoxal, ultimii termeni (plasați în raport de subordine față de categoriile „primare”), se dezvăluie ca fiind înseși condițiile de posibilitate ale primilor, ca principii (constituante) absente ale oricărei prezențe/identități\*\*\*. Fiind vorba de o tematică extinsă și cu o bibliografie abundentă la un subiect pe care sper să-l pot dezvolta în altă lucrare, dintr-o perspectivă pragmatică, voi relua în continuare niște reflecții generalizatoare cu implicații textuale și literare.

Este binecunoscut rolul discursului literar, al artei în general, în economia deconstrucției, Derrida înscriindu-se în tradiția filosofică pe care Heidegger a numit-o

„gândire poetică” și pe care el însuși a ilustrat-o exemplar, urmat de un Kierkegaard, Foucault sau Lévinas. De altfel, se poate afirma că acest subiect, al raporturilor filosofiei cu scriitura literară, a fost unul privilegiat în opera lui Derrida: „Căci trebuie să amintesc aici într-un mod general și direct că preocuparea mea constantă, așa zice chiar în primul rând preocuparea filosofică, dacă e posibil, se orienta spre literatură, spre scriitura numită literară... Ce este literatura?” [7, p. 443].

Astfel, de la bun început, deconstrucția s-a impus ca o modalitate specifică de lectură a textului, implicând momentul destrucției premiselor și efectelor metafizicii, pe care acestea, de regulă, le trece sub tăcere. Conform vulgatei critice asupra deconstrucției<sup>\*\*\*\*</sup>, lectura deconstrucționistă urmărește să releve în textul filosofic sau literar punctele de plecare indisputabile, acționând ca instanțe fundamentale ale ființei și sensului. Contestarea acestor fundamente comportă deja o valoare etică, implicând responsabilitatea, în măsura în care deciziile în favoarea unui sens sau altul revin interpretului, iar puterea, precum remarca Foucault, este întotdeauna putere asupra cuiva capabil de nesupunere [10, p. 89-97].

Responsabilitatea este un concept etic ce definește raporturile individului cu semenii, cu produsele culturale și mediul natural, iar unii cercetători îl aplică pentru a explicita atitudinile cititorului față cu operele literaturii artistice: „el se dovedește util și pentru a indica acea stranie compulsiune implicată în comportamentul creator, manifestându-se deja în modul în care caut enunțuri ca să articulez idei ori cum mă las cuprins de vraja poemului preferat sau, mai ales, în actele majore de inventivitate, verbală sau de alt gen” [11, p. 130].

Pentru Derrida, literatura întruchipează alteritatea radicală în raport cu discursul filosofic, este „*un tout autre discours*” pentru filosofie, iar această diferență nu se mărginește la opozițiile retorico-logice ale formelor discursivității, ci implică o tensiune și confruntări de forțe din clipa în care demersul filosofic își pune întrebarea „ce este literatura?”. În exercițiul deconstrucției, chestiunea e reformulată, atacată în lestul ei ontologic: „este literatura un **este**? O esență?” sau literaritatea e dislocată de o *différance* originală? Contrar oricărui esențialism și recuzând teza lui John Austin, preluată de J. Searle, despre actele ficționale ca fiind „neserioase”, „etiolate”, „parazitând” pe actele de vorbire normale [12, p. 39; 103], Derrida plasează literatura într-un domeniu al libertății neîngrădite, ce rezultă inclusiv din capacitatea scrierii, a oricărui enunț, litere, *grammé* de a fi iterate în orice context și de a funcționa în absența unui emitent identificabil, a unei referințe, context sau destinatar precis. La început a fost Cuvântul, Același și Unic, dar prin facultatea sa de a putea fi repetat, de către alții și în alte contexte, el devine subiect de interpretare și de(re)contextualizare, întotdeauna alte lecturi ale sale sunt posibile și nicio iterare nu îi poate recupera o prezumată identitate de sens, acesta prezentându-se implacabil în forma „diferenței” și diseminării. „În legătură cu aceasta, am insistat adeseori că nu există incompatibilitate între repetiție și noutatea a ceea ce este diferit. (...) o diferență provoacă totdeauna devierea repetiției. Numesc aceasta „iterabilitate”, când survine altul (*itara*, în sanscrită) în reiterare. (...) Ineditul apare, fie că vrem sau nu, în multiplicitatea repetițiilor” [13, p.4]. Astfel, nefiind o esență naturală învăluită într-un text, „literatura” poate fi

atribuită și unei scrieri jurnalistice, științifice sau filosofice, când e supusă unei lecturi „nontranscendente”, care deci să nu transgreseze materialitatea semnificantului, forma, „urma scrisă”, „inscriptul” (*grammé*) în direcția unui prezumtiv sens original, fondator sau a referentului „ultim”, „obiectiv” etc. Totodată, Derrida atenționează că literaritatea nu este pur proiectivă sau subiectivă, în funcție de idiosincraziile cititorului. El invocă în acest context fenomenologia lui Husserl<sup>\*\*\*\*</sup>, anume distincția dintre noematic și noetic, în care **noetic** se referă la aprehensiunea intențională prin mijloacele intelectului, iar **noematic** delimitează orizontul modalității în care lucrurile se donează conștiinței, prin semnificațiile lor obiectuale, prin care ele devin subiecte (noeme) ale cunoașterii în actul intențional (noeză). „Caracterul literar al textului e înscris pe latura obiectului intențional, în structura sa noematică, se poate spune, și nu doar pe latura subiectivă a actului noetic” [14, p. 44], ceea ce presupune implicarea deopotrivă a rațiunii și senzoriului cititorului și a elementelor perceptive, noematice ale discursului. În fine, dacă se poate vorbi figurat (sau, cum propune Derrida în asemenea cazuri, să punem conceptul metafizic „sub ștergere” – „*sous rature*”) de o esență literară, ea rezultă dintr-un „set de norme obiective proiectate în istoria originală «a actelor» de inscripționare și lectură” [ibid., p. 45], din jocul diferențial al scriiturii/lecturii încastrate în orizontul de semnificativitate al temporalității și tradiției. De unde, Derrida mută accentul de pe „esență” pe „invenție”, literatura fiind „o instituție publică de invenție recentă”, astfel că „nu pot separa invenția literaturii, istoria literaturii de istoria democrației. Sub pretextul ficțiunii, literatura e în drept să afirme orișice; cu alte cuvinte, ea este inseparabilă de drepturile umane, de libertatea expresiei” [15, p. 80]. Literatura este domeniul democrației și libertății, manifestând un excepțional potențial deconstructiv întrucât e mai puțin compromisă de normele, modelele, genurile și alte instanțe afectate funcțiilor închiderii logocentrice, logice și semantice, ilustrând exemplar, inclusiv prin însușirile sale tropologice și retorice, dar și datorită idealității sale în sens fenomenologic, travaliul liberator al scriiturii/lecturii pentru alteritatea imprescriptibilă a textului. Literatura manifestă deci o forță deconstructivă ce poate fi descoperită prin o practică aparte a lecturii: „A fost necesar să analizăm, să punem în acțiune, atât în textul de istorie a filosofiei, cât și în cel numit „literar” (de exemplu, cel al lui Mallarmé), anumite mărci pe care le-am numit prin analogie indecidabile, adică unități de simulacru, de „false” proprietăți verbale, nominale sau semantice, care nu se pretează înțelegerii în opoziția filosofică” [16, p. 58]. Ca strategie de interpretare, deconstrucția dezvăluie semnificațiile marginalizate și obscurizate, relegate de tradiție în pliurile scriiturii în favoarea unui sens patent, scos din corelațiile sale cu scriitura și cu situațiile utilizării contextuale. „Cuvântul nu are niciodată un sens deplin, el este întrebuințat mereu în unul dintre accepțiunile sale posibile, adică este întotdeauna incomplet, divizat și reclamă întregirea” [17, p. 5]. De exemplu, la Platon, în dialogul *Fedru*, cuvântul „*pharmakon*” desemnează concomitent un remediu și drog otrăvitor, iar sensul textului alternează indecidabil între aceste două sensuri conexe.

În acest context, dislocare, răsturnare, deplasare, di-ferență/*différance*, arhiscritură, urmă ș.a. constituie concepte provizorii sau nonconcepte elaborate

de către Derrida pentru a reabilita termenul slab, reprimat al opozițiilor valorice ierarhizate. Toate vin să fundamenteze o etică specifică a lecturii. Deja în primele sale lucrări, *Vocea și fenomenul*, consacrată fenomenologiei husserliene, sau în *De la grammatologie*, Derrida distinge între „comentariu” și „interpretare”, înțelegând prin primul „comentariul redublat”, ce nu se abate de la „sensul direct” al textului<sup>\*\*\*\*\*</sup>, iar prin interpretare o enunțare a semnificațiilor implicite, în linia unei intenționalități textuale profunde. Ambele însă trebuie depășite prin lectura transversală a deconstrucției, care le excede în direcția unei deschideri extraordinare spre „un dincolo”. În acest sens, lectura derridiană implică evenimentul întâlnirii cu Altul – act de o gravă responsabilitate, ce presupune să răspunzi textului, să-l „inviți” în forul interior, ca „oaspete”, răspunzând unei dorințe adânci de ospitalitate [18, p. 3]<sup>\*\*\*\*\*</sup>. Așadar, înțelegând lectura ca ospitalitate, deconstrucția își propune să denunțe, dincolo de dislocarea/diseminarea opozițiilor, ceea ce este lăsat pe dinafară sau e omis cu bună știință – niște sensuri sau teme interzise, oculte, sau o voce reprimată, a cuiva care e dat uitării, redus la tăcere de vocea autoritară a logosului. Etica lecturii derridiene se configurează în perimetrul chestiunii filosofice a Celuilalt, care în cursul secolului al XX-lea a stat în centrul gândirii fenomenologice, dialogice, existențiale, deconstructive și psihanalitice.

Încă o dată, este vorba de problema adevărului și incapacitatea ontologică a limbajului uman de a-l surprinde, de insuficiența conceptelor de a transmite esența ființei, evidențiată de formularea celebră a lui Kant că rațiunea nu poate accede la „lucrul în sine”, radicalizată ulterior de romantici (în ideea că omul este indicibil – *individuum est ineffabile*) și, în special, de Nietzsche. În unul din pasajele sale celebre, acesta atacă viziunea metafizică a adevărului, care i se prezintă ca „o armată mișcătoare de metafore, metonimii, antropomorfisme” [20, p. 88], incapabile să releve o „esență” dincolo de „aparențe”, precum pretindea Hegel. Dimpotrivă, tocmai aparențele sunt cele care trebuie valorizate, nu numai în artă, ci și în filosofie, pornind de la retoricitatea și figuralitatea intrinsecă ale limbajului și jocul semnificațiilor. De altfel, Derrida se revendică de la Nietzsche în *Scritură și diferență*: printre precursorii decentrării structurii trebuie „să numim critica nietzscheană a metafizicii, a noțiunilor de ființare și adevăr, în locul cărora se pun noțiunile de joc, interpretare și semn (semn fără adevăr prezent)” [21, p. 412]. În *Despre grammatologie* îl apreciază pe Nietzsche pentru a fi „radicalizat conceptele de interpretare, perspectivă, evaluare și diferență”, contribuind astfel „la eliberarea semnificantului de dependența sau derivarea sa în raport cu logosul și conceptul conex de adevăr sau semnificat prim” [1, p. 31–32]. La fel, apreciază rolul filosofului german în reabilitarea virtuților creatoare și „originare” ale lecturii, ce încetează să fie înțeleasă ca simplă transcripție sau descoperire a unui sens integrat în prezența apriorică a logosului.

Deși, în nenumărate ocazii, Derrida nu a încetat să insiste că, de fapt, el nu respinge nici adevărul, nici rațiunea sau știința, obiectivul său fiind să arate de ce anumite enunțuri, la fel de adevărate, sunt mai semnificative decât altele, în diferite contexte de interpretare, discursul său este înscris, de anumiți interpreți conservatori



care nu se obolesc să-i citească opera, în o succesiune filosofică nihilistă. Punând în discuție problemele fundamentale ale adevărului, ființei, întemeierii, teme universale ca rațiunea, subiectul rațional, cunoașterea ca apropiere și reprezentare, retoricitatea limbajului filosofic etc., discursul derridian se integrează în ceea ce s-a numit „postfilosofie”, „turnură lingvistică” a filosofiei, poststructuralism și postmodernism. Sub aspectul ce ne interesează aici, conceptele pe care Derrida le-a opus filosofiei occidentale metafizice contribuie la o relativizare a sensului, la pulverizarea oricăror certitudini definitive, a „marilor adevăruri”, a prejudecăților canonice și elitiste din praxisul cultural. Ele fundamentează ceea ce s-a numit o „hermeneutică radicală” [22] sau, după Paul Ricoeur, o „hermeneutică a suspiciunii” [23, p. 143; 410], la baza căreia stau gânditori ca Marx, Foucault, Freud, Lacan, Derrida. Ceea ce îi unește este o accentuată neîncredere față de aparențele lucrurilor, a realităților perceptibile, ei fiind animați de impulsul spre demistificarea acestor aparențe, simulacre sau iluzii. Aceeași idee e subliniată și de Foucault: „începând cu Marx, Nietzsche și Freud, activitatea interpretării a devenit infinită” și deschisă, neîmplinită prin definiție. Interpretarea nu se poate termina pentru că pur și simplu nu există nimic care ar putea fi „interpretat”. „Nu există nimic care să aibă o anumită primordialitate pentru a fi interpretat, deoarece totul deja este, în fapt, interpretare, fiecă semn nu constituie, prin natura sa, un lucru ce s-ar oferi interpretării, ci reprezintă o interpretare a altor semne, care ele însele sunt interpretarea altor semne ș.a.m.d. (...) În actul interpretării se instituie mai degrabă o relație de constrângere decât de explicare” [24, p. 185]. O nouă interpretare se impune deci nu prin raport explicativ cu un lucru, ci prin răsturnarea forțată, violentă a interpretărilor anterioare. Poziția lui Foucault este probabil cea mai radicală în spectrul filosofiei poststructuraliste, inclusiv prin aspectele sale critice antihermeneutice, deplasând frontierele disciplinei până la dizolvare: „Cu cât înaintăm mai mult în interpretare, cu atât ne apropiem de acea zonă absolut periculoasă unde interpretarea nu numai că e obligată să o ia îndărăt, dar unde ea dispare ca atare, ca interpretare, până la dispariția interpretului însuși” [ibid.].

Precum am menționat, atitudinea față de limbaj alimentează aceste mutații de perspectivă, inclusiv relativismul generalizat în epistema postmodernistă, ce frizează uneori agnosticismul și solipsismul. Simplificând, prima poziție e circumscrisă de o abordare semiolingvistică, de tip structuralist, ce nu condece o producție de semnificații în afara imanenței sistemului, pe când cealaltă depășește nivelul infralingvistic în direcția unei referențialități discursive, deschizând textul spre un dincolo, spre o „lume”, pe care o „reprezintă” etc. Pentru Heidegger, limbajul posedă nu doar funcție referențială, ci și una ontologică, de întemeiere a existenței, nu numai arătând lucrurile, ci și permițându-le să vină în prezență, fiind astfel „lăcașul Ființei”. Această forță instauratoare pune limbajul la origine, în relație cu originarul, dar nu în sensul că ar precede ființa, fiind vorba de simultaneitatea paradoxală a unei tensiuni dialectice fără *Aufhebung*.

Evident, Derrida denunță această premisă ca fiind grevată de o nostalgie metafizică, în măsura în care căutările unor cuvinte unice care să exprime esența ființei

trădează o credință într-o prezență plină, se apropie de ideea identității dintre subiect și obiect reafirmând conceptele metafizice de ființă și adevăr, de origine și limită – centre de autoritate și coerciție asupra individualității creatoare, de „violență a interpretării”. Aceasta din urmă este incriminată nu numai „hermeneuticii facticității” și a ființei, ci și hermeneuticii comprehensiunii elaborate de H.-G. Gadamer. O polemică dintre acesta și fondatorul deconstrucției s-a produs în 1981, la Institutul Goethe din Paris, pe marginea comprehensiunii și dialogului hermeneutic. În fond, intervenția lui Derrida a fost ca reacție la apelul lansat de Gadamer în favoarea unei înțelegeri și consens bazate pe dialog și bunăvoință, în care primul întrevede simptomele acelei metafizici a voinței care determină ființa fiindului ca voință a ego-ului, ceea ce Heidegger dezavuase în ontologia sa. Prin cele trei întrebări formulate, Derrida îi impută în ultimă instanță pretenția unei voințe de totalizare și dominare, rezultând din tendința de a raporta comprehensiunea la o coerență a sensului, a sistemului, astfel încât se produce implicit o formă de dominare, de violentare a celuilalt, a alterității subsumate sub categoria generalului. Opunând aici unei hermeneutici a evidenței sensului o „hermeneutică a suspiciunii”, Derrida abordează indirect problema transcendențială a condițiilor de posibilitate a înțelegerii umane, dar regândită acum din orizontul deconstrucției. După ce asociază (nejustificat, în mare măsură, precum susține J. Grondin [25, p. 9-11]) hermeneutica de o anume „coerență contextuală, coerență sistematică”, derivate ale unui sistem conceptual, Derrida se întreabă în legătură cu ceea ce numește „axiomatica buneivoințe”: „Fie că pornim sau nu de la niște premise psihanalitice, ne putem întreba asupra acestei condiții axiomatice a discursului interpretativ pe care profesorul Gadamer o numește *Verstehen*, a-l „înțelege pe celălalt”, a „se înțelege unul pe altul”. Fie că vorbim de un consens sau o neînțelegere (Schleiermacher), ne putem întreba dacă condiția lui *Verstehen*, departe de a fi continuumul „raportului”, cum s-a afirmat ieri, nu este mai degrabă întreruperea raportului, un anumit raport de întrerupere, suspansul oricărei medieri?” [26, p. 21-22]\*\*\*\*. Astfel, voința de comprehensiune hermeneutică e asociată voinței de dominare și totalizare impusă celuilalt, care este privat de specificitatea sa prin încadrarea în prejudecățile de gândire și simțire ale interpretului, în orizontul său istoric, sensul fiind apropiat într-un raport de reducere a particularului la universal. Este o reacție profund antiromantică și antiraționalistă, dacă ne raportăm la definiția pe care o dă Schleiermacher hermeneuticii ca „artă a înțelegerii”, ale cărei condiții de posibilitate sunt deopotrivă filosofice, ținând de progresul cunoașterii, și etice, în măsura în care o finalitate a actului înțelegerii este favorizarea comunicării și a consensului comunitar în baza cunoștințelor colective transmise de tradiție și discursurile culturii. Voința de înțelegere are deci o presuposiție implicit etică decurgând din voința de cunoaștere, ca o componentă a spiritului universal înscris în natură și care se dezvăluie progresiv în manifestările/impulsurile conștiinței umane spre cunoașterea rațională. De aici Schleiermacher deduce sarcina ce revine hermeneuticii: „Discursul trebuie înțeles mai întâi la fel de bine cum a făcut-o autorul lui și apoi mai bine decât el însuși” [27, p. 41]. Dincolo de conotațiile etice implicate de imperativul „trebuie”, se impune poziția reflexivă superioară a interpretului, asigurată și de încadrarea sa într-un orizont istoric mai

larg din care poate reconstrui în concepte mai elaborate acele determinări istorice, geografice, culturale, lingvistice pe care autorul discursului nu le conștientiza în deplină măsură. Interpretarea se desfășoară deopotrivă sub impulsul ideii reglatoare a adevărului, corelativ ideii de comprehensiune adecvată, și a preceptului etic de a înțelege „mai bine”, ambele deci subordonate idealului metodologic și normativ de accedere la un acord comprehensiv interpersonal ca fundament moral de conviețuire socială. În fiecare comprehensiune, prin o suită infinită de interpretări performative, creatoare, opera se desăvârșește într-un proces virtual nesfârșit de unificare/apropriere a sensului hermeneutic. Deși, în *Adevăr și metodă*, Gadamer se opune acestei viziuni romantice și raționaliste prin formula că „noi înțelegem **altfel, dacă mai putem vorbi în genere de vreo înțelegere**” [28, p. 351], el totuși aderă la principiul după care „este înțeles doar ceea ce constituie într-adevăr o unitate de sens completă”, că noi citim în vederea unei „completitudini (perfectiuni) semantice” [ibid., p. 348], deci de epuizare (chiar dacă imposibilă) a sensului. În plus, conceptul gadamerian de „traducere”, „aplicare” a sensului la contextul actual istoric al interpretului și la pre-judecățile sale comprehensive explică de ce Derrida apropie hermeneutica de o anumită „totalizare interpretativă”, ce obliterează urmele diferențiale prin care vocea celuilalt se vrea auzită.

De asemenea, este evidentă în această atitudine critică și o certă influență a lui Nietzsche, de la care Derrida se reclamă în repetate rânduri. Pentru filosoful voinței de putere nu există fapte, ci doar interpretări ale altor interpretări și ale altor conștiințe străine, conform unor scheme logice, raționale prestabilite, prin care ele sunt astfel apropiate și standardizate în clișeele limbii: „În orice rostire zace un grăunte de dispreț. Pare-se că limba a fost inventată doar pentru lucrurile obișnuite, medii, comunicabile. O dată cu limba vorbitorul se și *vulgarizează*” [29, p. 54]. Prin comunicare lucrurile sunt reduse deci sub specia comunului și ordinarului, iar a înțelege presupune iminent să egalezi, să reduci la o identitate ceea ce este inefabil; pretenția că l-am înțeles pe cineva nu înseamnă decât că l-am asimilat propriului eu, privându-l de individuația lui ireductibilă și de libertate – în momentul în care „l-am înțeles”, el nu mai are ce-mi spune/împărtăși ceva care să-i aparțină exclusiv și astfel încetează să existe ca Tu, în termenii lui Martin Buber. Impunerea unei interpretări înseamnă, după Nietzsche, triumful unei voințe de putere asupra alteia, ci nu o iluzorie mișcare progresivă spre o comprehensiune a „sensului în sine” și a „faptelor” pozitive.

Alte argumente derridiene împotriva acestei comprehensiuni ontologice ca formă de violență asupra celuilalt descind din etica specifică a lui Emmanuel Lévinas, axată pe figurile diferenței și alterității absolute<sup>\*\*\*\*\*</sup>. Pentru Lévinas, mai importantă decât uitarea ființei, fundamentală în ontologia heideggeriană, este uitarea celuilalt, similară cu totalizarea și exclușiunea sa din tradiția ontologizantă a metafizicii europene aflate sub paradigma Unului, Identicului, Esenței, Rațiunii și Ego-ului. O formă de a-l elibera pe celălalt din prizonieratul totalității ar fi instituirea unui sens care se sustrage comprehensiunii ontologice de reducere fenomenologică a particularului la universal, iar aceasta devine posibil din momentul în care îl văd pe Tu ca eveniment, cu care institui o relație invocativă și dialogică, ci nu de cunoaștere.

Nu ființa celuilalt trebuie să constituie obiectul intenționalității conștiinței mele, prin care el cade sub incidența facultăților mele intelective, ci chipul (*visage*) său inconfundabil și de o concretețe desăvârșită, pe care să-l găzduiesc într-un gest de responsabilitate infinită: „A-l aborda pe celălalt în discurs, înseamnă să-i găzduiești expresia sa în care el debordează în orice moment ideea pe care o implică o gândire. Înseamnă să-l primești pe celălalt dincolo de capacitatea Eului” [31, p. 55]. Operele artistice și literare formează spațiul privilegiat în care chipurile alterității se fac văzute, iar vocile ei auzite, prin o modalitate exemplară de aducere în deschis, de expunere a structurii de răspuns către un „cu totul altul”, inclusiv prin practica deconstrucției de deschidere/destabilizare a limbajului: „să destabilizezi structurile de prescripție \*\*\*\*\* pentru a-i oferi loc celuilalt” [apud 32, p. 69]. Celălalt intervine în spațiul scriiturii/lecturii prin o multiplicitate de voci, ceea ce invalidează orice tentativă de a-l concepe/reduce la „Unul” platonician, autoritar și monologic. Ca ilustrare exemplară a acestui demers – Derrida își „încheie” eseul pe marginea poemului *Fable* de Francis Ponge printr-un dialog de voci multiple, ca ocazie pentru celălalt de a surveni (în accepția cuvântului heideggerian *Geschehen* [28, p. 534]), marcând o di-ferență/*différance* semantică și o „diseminare” anasemică în sensuri subiacente, inter- și contextuale, o plasticitate heteroglosică pentru a dezvălui neputința limbajului față cu extremele stări de conștiință și existențiale: suferința, moartea, fericirea [33, p. 310-343].

Oricum, pornind de la aceste premise teoretice se poate înțelege mai bine suspiciunea lui Derrida față de limbajul semiotic și structurile acestuia, față de elementele care sugerează și implică continuitatea, coeziunea, coerența, adică închiderea ce instituie un sistem structural, totalizator, ce ridică o barieră în calea exprimării diferenței specifice a celuilalt, reducându-l la tăcere. De unde, conceptele deconstrucției, mai întâi *différance*, (arhi-)urmă, vin să mineze orice acțiune hermeneutică ce poate avea ca efect limitarea sensului la o identitate (principiul raționalist al cunoașterii ca identificare a subiectului cu obiectul), la închiderea unificatoare între hotarele unui sistem. Textele literaturii artistice, prin retoricitatea specifică pronunțată a limbajului, îi servesc lui Derrida ca exemple privilegiate de libertate, creativitate și anterioritate a scriiturii în raport cu sensul, de muncă dezangajantă și liberatoare a semnificațiilor, „figurilor”, care diferențiază și amână la infinit orice identitate semantică sau, cu un cuvânt împrumutat de la Mallarmé, acesta este **diseminat** în o derivă hermeneutică centrifugă. Diseminarea este opusă unui concept fundamental pe care se sprijină optica idealistă și structuralistă, cel al reprezentării ca repetiție, iterare a cuvântului în procesul enunțării orale sau scrise, ceea ce sprijină redundanța informațională a limbajului. În lingvistica structurală, ideea și-a găsit reflectare în conceptul **izotopiei** formulat de A.J. Greimas. În ciuda speculațiilor greimasiene pe marginea „structurilor pluriizotopice” ale vorbirii, Derrida a insistat (în special, în polemicile cu J. Searle) pe ideea opusă că repetarea aceluiași cuvânt implică, de fapt, implozia, distrugerea sensului unic; de fiecare dată când apare în alt context cuvântul este diferit de ocurența sa anterioară, generând nu coerență și redundanță, care presupune închiderea monosemică a textului, ci fiind o sursă entropică, de proliferare semantică, de diseminare. Astfel, în lucrarea cu același nume *La dissémination* (1972), el se opune

vehement eforturilor criticii tematiste a lui Jean-Pierre Richard (din studiul *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, 1961) de a circumscrie universul poetic al lui Mallarmé într-un orizont tematic sintetic, după tipicul structuralist de subsumare a părților la întreg, în vederea întocmirii de sisteme și rețele imbricate de semnificații. Împotriva acestei dialectici reduționiste neohegeliene, Derrida demonstrează, prin o subtilă deconstrucție a textului mallarméean, ireductibilitatea acestuia atât referențială, cât și semantică, implozia și dispersia sensurilor la toate nivelurile poemului, substituind iterativitatea tematică prin diseminare, pe care o ilustrează prin cuvinte mallarméene „indecidabile”, precum „*hymen*” sau „*pli*”<sup>\*\*\*\*\*</sup>. Totuși este simptomatic că Derrida nu neagă în genere prezența unor teme, a unor izotopii la Mallarmé, ci lucrul care îl irită sunt puseurile reduționiste ale unei hermeneutici totalizante, adică ceea ce credea să întrevadă și în voința de comprehensiune și dialog exprimate de Gadamer. Hermeneutica este criticată pentru tendința de încheiere, de mărginire a deschiderii funciare ca și condiție cvazitranscendentală a oricărei lecturi ca „lizibilitate” („*readability*”). Respectiv, comprehensiunea (aici: cu sensul etimologic de cuprindere, înșfăcare) devine un act intelectual de apropiere a celui alt ca obiect, ceea ce Heidegger dezavua drept uitare a ființei într-o epocă raționalistă și tehnocrată. Pe de altă parte, radicalizarea acestor premise relativizante duce inevitabil la ideea că orice consens ar fi în principiu imposibil, dialogul, con-vorbirea nu par excluse, dar ele nu au final, interpretarea nu se încheie prin înțelegere – ca și deconstrucția, reprezintă acțiuni interminabile, fără „scop, nici profit” [17, p. 3]. Totuși, față de această extremă a suspiciunii foucauldienne, etica lecturii derridiene se constituie deopotrivă în raport cu „injoncțiunile”/”dorințele” textului, care nici nu prescrie o lectură exactă, nici n-o acceptă pe oricare, și față de deschiderea și alteritatea sa ireductibilă ca premise ale unei lecturi inventive/„excedente” și responsabile totodată. La modul general, Derrida vizează prin „lectură” orice relație a noastră cu alteritatea și tradiția, o relație etică în care judecata, teza sunt suspendate în gestul lui „*epoché*”, subiectivismul și voluntarismul egologic fiind întrerupte, „frânate” de indecidabilitate, și numai prin această in-determinare, (auto)suspendare, (auto)divizare îl pot găzdui pe celălalt în mine, numai astfel se deschide spațiul responsabilității și deciziei. În *Freud și scena scriiturii*, această relație cu tradiția este una de complicitate și succesiune, în legătură cu legatul conceptelor, pe care inevitabil le preluăm, dar al căror sens fundaționist, autoritar/metafizic trebuie să îl punem, heideggerian, sub ștergere. În fond, responsabilitate înseamnă aici să reflectăm critic la aceste raporturi complexe cu alteritatea și tradiționalitatea, reclamă o continuă negociere a marjelor de libertate/inventivitate și obligativitate, în sensul în care Kant delimita conduita etică la o acțiune efectuată **în numele** datoriei, ci nu **conformă** (mimetic) cu aceasta.

În răspunsul său la replicile derrideene, Gadamer și-a exprimat nedumerirea față cu obiecțiile la adresa hermeneuticii sale, atât de străină voinței de sistematizare, neînțelegând de ce eventualitatea întâlnirii pe terenul comun al dialogului nu ar fi o modalitate prielnică de a pune în lumină diferențele și specificul părților. Ulterior va stăruii că experiența dialogică nu se rezumă la sfera argumentelor și contraargumentelor, care să ducă la împlinirea și concilierea sensurilor dezbătute,

ci ea conține o „potențialitate a alterității care continuă să existe dincolo de orice înțelegere reciprocă cu privire la ceea ce este comun” [35, p. 600]. În aceeași lucrare, *Text și interpretare*, precum și în *Deconstrucție și hermeneutică*, scrise ca replici la un dialog imaginar cu Derrida, el încearcă să explicitizeze interacțiunea dintre unitatea sensului și ireductibilitatea alterității, precum și raportul ambelor cu limbajul. Este lingvisticitatea, ca trăsătură universală a experienței hermeneutice, „punte prin care comunicăm unul cu celălalt și construim sineități (*Selbigkeiten*) deasupra fluxului curgător al alterității, sau hotar ce limitează renunțarea noastră la sine și ne desparte de posibilitatea de a ne exprima și de a ne comunica vreodată în totalitate pe noi înșine?” [35, p. 600]. Răspunsurile pe care le oferă nu îl deosebește categoric de poziția derridiană în ceea ce privește raportul vorbire-scriere sau originaritatea limbajului, înscrierea acestuia în ruptura, urma unei primordialități. Dar ceea ce îi desparte este posibilitatea de înțelegere a textului, de relevare a unor sensuri comune în interpretarea acestuia. În convingerea lui Gadamer, nu numai complexitatea nivelurilor de organizare textuală, interrelațiile dintre conținut și formă, dar în primul rând structura dialogică a interpretării îi asigură textului polivalența semantică, comprehensiunea hermeneutică fiind o repetare, dar care nu se epuizează în identitatea unui logos: „Niciun cuvânt nu este ultimul, precum nu există niciun cuvânt inițial. Orice cuvânt totdeauna este un răspuns și totdeauna indică deja locul pentru o nouă întrebare. Eu nu pot fi de acord cu Derrida că experiența hermeneutică trebuie să fie în legătură cu metafizica prezenței” [36, p. 249]. Deși căutarea sensului este ilimitată, în anumite momente survine o înțelegere comună, ce face posibilă interacțiunea și practica umană, adevărul definitiv este intangibil, dar gândirea nu poate să eludeze ipoteza, oricât de iluzorie, că ar putea avea un început și o finalitate. Este ceea ce Derrida nu acceptă sub nici o formă, inclusiv posibilitatea comprehensiunii, în care întrevede o acțiune de represiune și excludere. Conștient, desigur, că omisiunea este însușire structurală a oricărui discurs, că nu poți spune niciodată totul despre ceva, decât sub riscul unei redundanțe rebarbative și infinite, iar aceasta se datorează atât carenței ontologice a limbajului, cât și caracterului fenomenologic nepuizabil al obiectului, Derrida a optat pentru o etică a memoriei, care să țină trează amintirea alterității excluse. În acest context, este semnificativă receptivitatea și deschiderea lui Gadamer, care în redacția din 1986 a lucrării sale *Adevăr și metodă* inserează următoarea notă pe marginea conceptelor de „orizont istoric” și „aplicare”: „Aici subzistă mereu, în comprehensiune, riscul de a-l „apropria” pe celălalt și de a-i neglija alteritatea” [apud 25, p. 13]. De aceea, mai mult decât o aplicare și apropiere, va circumscrie acum comprehensiunea la o deschidere esențială către celălalt, hermeneutica trebuind să accepte că, „probabil, celălalt are dreptate” [ibid.]. La rândul său, Derrida va evoca în termeni afectuoși relația specială întreținută cu Gadamer după reuniunea din 1981, înfripirea unei „discuții dintre cele mai stricte, serioase și informate”, atât prin contacte directe, cât și, în special, prin intermediul numeroșilor aderenți și discipoli din diverse țări, care au încercat să continue schimbul întrerupt de idei, un dialog virtual [37, p. 55]. În alt text consacrat memoriei luminoase a lui Gadamer, din 2003 (e vorba de

o conferință la Heidelberg, în care face o strălucită deconstrucție a unui poem de Paul Celan), Derrida recunoaște că între ei se stabilise „un dialog interior”, în sensul că „l-am lăsat deja pe Gadamer să vorbească în mine” [38, p. 14]. Pe câtă vreme, în spațiul public, părea să fi intervenit o cezură în comunicarea celor doi filosofi, o întrerupere produsă de o evidentă neînțelegere, cauzată și de probleme de traducere, în planul spiritual se lansase de fapt „un dialog interior în fiecare din noi, un dialog virtual fără sfârșit” [ibid., p. 21]. De această dată, Derrida își aduce în sprijinul poziției sale chiar concluziile lui Gadamer privind caracterul infinit al dialogului hermeneutic (pe care acesta le face atât în *Adevăr și metodă*, cât și, tranșant, în *Limitele limbajului*), inclusiv lectura gadameriană a liricii lui Paul Celan, efectuată într-un respect marcat pentru „indecidabilul” poemului celanian, „ascultând cu devotament cuvântul străin (...), cuvântul celuiilalt, chiar acolo unde acesta ar putea părea ininteligibil, inaudibil, intraductibil” [ibid., p. 38].

Încă o dată, observațiile respective confirmă existența unei etici specifice a deconstrucției, recuzată de cele mai multe ori tocmai pentru relativismul epistemologic, laxitatea valorică și morală, distrugerea sensului și diluarea, „slăbirea” ființei, cu efecte nefaste asupra discursului filosofic. Dimpotrivă, o exegeză atentă a textelor derridiene relevă că mobilul deconstrucției este dat de sensul libertății și respectul pentru celălalt, motivând și mefiența față de eficacitatea limbajului. Dacă este adevărat că nu putem ieși din orizontul textului (ca „arhi-text”), idee rezumată în celebra formulă „*Il n’y a pas d’hors texte*”, se impune o vigilență continuă în activitatea semnificantă și cea a lecturii, atenție sporită la cuvintele care spun mai mult decât exprimă, la ceea ce năzuiește să răzbată printre cuvinte, dar eșuează, la ceea ce rămâne nespuse, la insondabil, inefabil ca „urme” ale unor ființe reduse la tăcere și uitare în cultura noastră dominată de voința totalizantă și uniformizantă a rațiunii.

## Note

1. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1967.
2. Jacques Derrida, *Signature, événement, contexte*, in J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972, p. 365-393.
3. Jacques Derrida, *Limited Inc.* (trad. S. Weber), Northwestern University Press, Evanston, 1988.
4. R. Wellek, *The New Nihilism in Literary Studies*, in vol. *Aesthetics and the Literature of Ideas: Essays in Honor of A. Owen Aldridge* (ed. by Fr. Jost with the assistance of M. J. Friedman). Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses, 1990, p. 77-85.
5. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Éditions Galilée, Paris, 1993.
6. Geoffrey Bennington; Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, University of Chicago Press, Chicago, 1999.

7. Jacques Derrida, *Ponctuation: le temps de la thèse*, in J. Derrida, *Du droit à la philosophie*, Éditions Galilée, Paris, 1990, p. 439-460.
8. Geoffrey Bennington, *Deconstruction is not what you think*, in vol. *Deconstruction: A Reader* (ed. Martin McQuillan), Routledge, New York, 2001, p. 217-219.
9. Martin McQuillan, *Introduction: Five Strategies for Deconstruction*, in vol. *Deconstruction: A Reader* (ed. Martin McQuillan), Routledge, New York, 2001, p. 1-46.
10. Michel Foucault, *Pouvoirs et stratégies* (entretien avec J. Rancière), in *Les revoltes logiques*, nr. 4, Paris, 1977.
11. Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, Routledge, New York, 2004.
12. J. L. Austin, *Cum să faci lucruri cu vorbe* (trad. S. Corneanu; pref. VI. Alexandrescu), Paralela 45, Pitești, 2005.
13. Jacques Derrida, *Autrui est secret parce qu'il est autre*, in „Le Monde de l'éducation”, 2000, nr. 284, septembre.
14. Jacques Derrida, *This Strange Institution Called Literature*, in vol. *Acts of Literature* (ed. D. Attridge), Routledge, New York&London, 1991, p. 33-75.
15. Jacques Derrida, *Remarks on Deconstruction and Pragmatism*, in S. Critchley et al., *Deconstruction and Pragmatism* (ed. Ch. Mouffe), Routledge, New York, 1996, p. 77-89.
16. Jacques Derrida, *Positions*. Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta, Éditions de Minuit, Paris, 1972.
17. Дж. Хартман et al. *Деконструкция: триалог в Иерусалиме*, în „Зеркало”, Тель-Авив, 1996, nr. 3-4.
18. G. Michaud, G. Leroux, *Jacques Derrida: la lecture, une responsabilité accrue*, in „Études françaises”, 2002, vol. 38, nr. 1-2, p.6-12.
19. J. Hillis Miller, *The Critic as Host*, in vol. *The J. Hillis Miller Reader* (ed. J. Wolfreys), Stanford University Press, Stanford, 2005.
20. Fr. Nietzsche, *Despre adevăr și minciună în înțelese extramoral*, în „Viața românească”, 1990, nr. 1, p. 85-93.
21. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967.
22. J. D. Caputo, *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project*, Indiana University Press, Bloomington&Indianapolis, 1987.
23. П. Рикёр, *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике* (пер. с фр. и вступит. ст. И. С. Вдовиной), Канон-Пресс, Москва, 2002.
24. M. Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx – Discussion*, in vol. *Nietzsche*. [7e Colloque philosophique international de Royaumont, 4-8 juillet 1964], Éd. du Minuit, Paris, 1967, p. 183-200.
25. Jean Grondin, *La rencontre de la déconstruction et de l'herméneutique*, in vol. Mattéi J.-F. (dir.). *Philosopher en français*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001, p. 235-246.
26. Jacques Derrida, *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*, Paris: Éditions Galilée, Paris, 2003.
27. F.D.E. Schleiermacher, *Hermeneutica* (trad., note, studiu introductiv de N. Râmbu), Polirom, București, 2001.



28. Х.-Г. Гадамер, *Истина и метод. Основы философской герменевтики* (ред., вступ. статья Б. Н. Бессонова), Прогресс, Москва, 1988.

29. Fr. Nietzsche, *Amurgul idolilor* (trad. Alexandru Al. Şahighian). Ed. a III-a, Humanitas, Bucureşti, 2005.

30. Jacques Derrida, *Le mot d'accueil*, in J. Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas*, Éditions Galilée, Paris, 1997, p. 34-210.

31. Jacques Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas*, in J. Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas*, Éditions Galilée, Paris, 1997, p. 11-33.

32. J. Hillis Miller, *Derrida and Literature*, in vol. *Jacques Derrida and the Humanities. A Critical Reader* (ed. by Tom Cohen), Cambridge University Press, New York, 2001, p. 58-81.

33. Jacques Derrida, *From Psyche: Invention of the Other*, in J. Derrida, *Acts of Literature* (ed. D. Attridge), Routledge, New York&London, 1991, p. 310-343.

34. H. Zykmond, *Unintentionally Speaking: de Man's misreading of the Prague School's project*, in "Literary Research/Recherche littéraire", 2003, vol. 20, nr. 39-40, Ontario, p. 28-45.

35. H.-G. Gadamer, *Text și interpretare (1983)*, în Gadamer H.-G., *Adevăr și metodă* (trad. G. Cercel, L. Dumitru, G. Kohn și C. Petcana), Teora, Bucureşti, 2001, p. 596-618.

36. Х.-Г. Гадамер, *Деконструкция и герменевтика*, în vol. *Герменевтика и деконструкция* (под ред. Штергмайера В. et al.). СПб.: Б. С. К., 1999, p. 242-254.

37. Jacques Derrida, *Comme il avait raison! Mon Cicéron Hans-Georg Gadamer*, in G. Leroux, C. Lévesque et G. Michaud (dir.). *Il y aura ce jour. À la mémoire de Jacques Derrida. A l'impossible*. Montréal, 2005, p. 53-56.

38. Jacques Derrida, *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*, Éditions Galilée, Paris, 2003.

\* Afară de polemica răsunătoare a lui J. Derrida cu John Searle pe marginea teoriei actelor de vorbire, fundamentată de ultimul împreună cu J. L. Austin, polemică aflată în centrul celor două lucrări derridiene *Signature, événement, contexte* [2] și *Limited Inc.* [3], deconstrucția a stărnit în arealul anglo-saxon, unde în cele din urmă a și fost canonizată și „clasicizată” în departamentele universitare socioumane, precum și în țara sa de origine, Franța, numeroase reacții virulente, de adeziune sau respingere. Dintre ultimele este notabilă, prin concluzia total deceptivă (și, evident, nedreaptă!) la care ajunge, cea a lui René Wellek: din toate abordările existente ale fenomenului literar „numai deconstrucționismul este în întregime negativ” [4, p. 83].

\*\* Vezi în acest sens și glosarea derridiană pe marginea cunoscutului enunț din *Hamlet* „*The time is out of joint*” („timpul a ieșit din matcă”), în *Spectrele lui Marx* [5, p. 42; 44; 46 și passim].

\*\*\* O desfășurare exemplară a acestei gândiri paradoxale, pe marginea conceptului „*différance*”, a se vedea la G. Bennington [6, p. 60-84].

\*\*\*\* Ale cărei excese au fost deconstruite de către G. Bennington (*Deconstrucția nu este ceea ce credeți* [8, p. 217-219]) sau de M. McQuillan: „Deconstrucția nu este o școală sau

un „ism”. Nu există asemenea lucru precum „deconstructivismul”: este un cuvânt folosit de imbecili” [9, p. 41].

\*\*\*\* În același plan al raporturilor sale cu literatura, Derrida amintește că primul subiect al tezei sale de doctor, pe care l-a propus în 1957, a fost *Idealitatea obiectului literar*, prin care urmărea „de a plia, mai mult sau mai puțin violent, tehnicile fenomenologiei transcendente la elaborarea unei noi teorii literare ” [7, p. 443].

\*\*\*\*\* „A produce această structură semnificantă nu poate evident să consiste în a reproduce, prin o redublare ștearsă și respectuoasă a comentariului, raportul conștient, voluntar, intențional pe care scriitorul îl instituie în comerțul său cu istoria căreia îi aparține grație elementului limbii. Fără îndoială, acest moment al comentariului reduplicator trebuie să-și aibă locul în lectura critică” [1, p. 227].

\*\*\*\*\* În maniera proprie deconstrucției termenilor, Derrida dezavuează o „perversiune/pervertibilitate” a „legii găzduirii”: „*loi des lois qui veut que l’hôte (host), l’invitant, donne ce qu’il a de plus précieux à l’hôte (guest), à l’invité, et devienne alors, en vérité, comme l’autre, l’hôte de son hôte, pour ne pas dire son otage*” [18, p. 7]. Aceeași idee o dezvoltă și J. Hillis Miller în *The Critic as Host* [19, p. 17-37].

\*\*\*\*\* „*Qu’ on le fasse ou non avec des arrière-pensées psychanalytiques, on peut encore s’interroger sur cette condition axiomatique du discours interprétatif que le Professeur Gadamer appelle le Verstehen, le „comprendre l’autre”, le „se comprendre l’un l’autre”. Que l’on parle du consensus ou du malentendu (Schleiermacher), on peut se demander si la condition du Verstehen, loin d’être le continuum du „rapport”, comme cela fut dit hier, n’est pas l’interruption du rapport, un certain rapport d’interruption, le suspens de toute médiation?*”.

\*\*\*\*\* Derrida îi datorează lui Levinas, în primul rând, ideea alterității radicale (absolute) a celuilalt și a relației etice cu acesta ca receptare nefenomenologică, față-în-față, o relație duală și totodată asimetrică, de ascendență categorică a celuilalt față de mine, ca garanție și angajament asumat de a-l primi în singularitatea, unicitatea sa iramplasabilă [21, p. 117-228]. Ulterior însă, în eseu *Le mot d’accueil*, Derrida tinde să atenueze această absolutizare a celuilalt printr-o tematizare a terțului, a „terțialității”, pe urmele lui Husserl de această dată. Relația duală și asimetrică față de altul, ideală și pre-instituțională, e de la bun început bântuită de un al treilea, e contaminată în puritatea sa etică de intruziunea terțului, de inteligibilitate, politizare sau instituționalizare. Dar, paradoxal, tocmai această compromitere deschide condiția de posibilitate a justiției, evită violența intrinsecă acestei purități etice absolutiste, în modul în care Kant pretindea că răul transcendental este o condiție pozitivă a binelui. Acceptând deci alteritatea radicală a celuilalt, Derrida insistă că aceasta nu poate fi receptată decât dacă el este totodată și **același** ca mine, adică alteritatea sa nu este de ordinul obiectelor fizice; îl pot primi numai întrucât impenetrabilitatea sa mi se manifestă ca un alter ego, deci e un „același”, dar nonidentic, care e „deja în mine”; și eu sunt „eu” doar în măsura în care l-am adăpostit pe altul în mine [30, p. 42; 73].

\*\*\*\*\* În fr. „*forclusion*”, termen prin care Lacan a tradus conceptul freudian *Verwerfung*, desemnând excluderea (inclusiv din inconștient, spre deosebire de „refulare”) din sfera psihică a semnificanților falici ai complexului oedipian, ceea ce generează psihoze.

\*\*\*\*\* Trebuie să distingem concepția filosofică originală a lui Derrida de popularizările sale ulterioare în practicile disciplinelor umanistice, bunăoară, preluarea deconstrucției ca metodologie critică și teoretico-literară în mai multe universități americane. În cazul din urmă, ea se transformă deseori într-un tip de critică imanentă sau ceea ce Paul de Man a numit o „*mere reading*” (simplă lectură), orientată spre munca semnificanților lingvistici, spre o deconstrucție „retorică”, care să dezvăluie îndărătul prezumatelor intenții ale textului structurile sale tropologice, ca metafora sau chiasmul [34, p. 28]. Exercițiul critic operează în rețeaua inextricabilă de tropi pentru a denunța contradicția dintre conținutul propozițional al enunțurilor performative și figuralitatea lor retorică, relevând că textul literar este prin natura sa contradictoriu și paradoxal, iar criteriul specificității sale literare, după P. de Man, „nu depinde de măsura mai mare sau mai mică a discursivității stilului, ci de măsura consistenței retorice a limbajului” [4, p. 81-82]. Pornind de la asemenea reduționisme, inclusiv o raliere entuziastă a altui reprezentant eminent al deconstrucției literare, J. Hillis Miller, la nihilismul nietzschean, R. Wellek ajunge la amintita concluzie deconcertantă și neîntemeiată despre negativismul deconstrucției.

**DIANA VRABIE**  
Universitatea de Stat „Alec Russo”,  
Bălți

**DELIMITĂRI CONCEPTUALE  
ÎN SFERA IMAGINARULUI**

**Abstract**

The concept of imaginary represents an essential notion for the analysis of human behaviour as an individual and that of the group of individuals. This notion means an ensemble of productions, mental ones and others materialized in works on the basis of visual images that form coherent and dynamic structures. A decisive contribution in conceptual delimitations in the sphere of imaginary was made by Jean-Jacques Wunenburger, Michel Maffesoli, Philippe Walter, Joël Thomas, Pierre Brunel, Helder Godinho, Paul Carmignani, Claude-Gilbert Dubois as well as by Romanian men of sciences from the Centre of Imaginary Studies from the Philology Department from Cluj (Corin Braga, Mircea Muthu, Ovidiu Pecican, Stefan Borbely, Ruxandra Cesereanu).

**Keywords:** imaginary, anthropology, Romanian imaginary, European imaginary.

În ultimii cincizeci de ani, cercetarea imaginarului s-a impus ca o disciplină de vârf atât în psihologie, prin explorarea funcțiilor somnului REM (Rapid Eyes Mouvement), cât și în antropologie și în științele umaniste, prin crearea unor metode de investigare a imaginarului colectiv, cum ar fi mitanaliza, mitocritica, psihocritica, arhetipologia generală, imagologia.

Odată cu dezvoltarea societății postmoderne, relevanța și importanța acestor cercetări a crescut în mod vertiginos. Lumea actuală evoluează spre ceea ce se numește satul global, o societate în care, la fel cum locuitorii satului tradițional cunoșteau toate întâmplările importante din localitate, oamenii din toate părțile lumii pot primi, prin canalele mediatice, informații despre orice eveniment. Spre deosebire însă de satul tradițional, unde transmiterea acestor informații era directă, interpersonală, nemediată, în satul global informația este indirectă, mediată, transformată. Sistemul mondial de reclame, rețelele de distribuție internațională a filmelor, ziarele și revistele cu circulație universală, televiziunile prin cablu și prin satelit, Internetul, toate aceste instrumente mediatice nu mai furnizează imagini perceptivă ale indivizilor și evenimentelor, ci doar imagine, imagini procesate în studiouri și redacții. Aceste imagini devin capabile să transporte mesaje suplimentare, subliminale, expuse manipulării comerciale sau ideologice.

În fața acestor noi provocări teoretice, în Europa a apărut o nouă generație de cercetători ai imaginarului, cum sunt Jean-Jacques Wunenburger, Michel Maffesoli, Philippe Walter, Joël Thomas, Pierre Brunel, Helder Godinho, Paul Carmignani, Claude-Gilbert Dubois, Jacques Boulogne ș.a. Pornind de la modelul Centrului de Cercetare a Imaginarului creat de Gilbert Durand la Grenoble la sfârșitul anilor '60, acești cercetători, precum și alți omologi ai lor din diverse țări ale Europei, au creat o rețea de Centre de cercetare a imaginarului în Franța, Spania, Portugalia, Italia, Belgia, Elveția, Polonia, Grecia și România.

Centrul de cercetare a imaginarului de la Facultatea de Litere din Cluj, cu contribuții relevante deja în cercetarea multidisciplinară a imaginarului a fost integrat în această rețea începând din anul 2002. Rețeaua GRECO-CRI (Goupes de Recherches Coordonnées – Centres de Recherches sur l'imaginaire) a elaborat o strategie de cercetare colectivă. O serie de simpozioane desfășurate la sfârșitul anilor '90 sub patronajul lui Gilbert Durand au redefinit conceptul de imaginar, câmpul de priorități și metodologiile de lucru ale disciplinei. Aceste direcții au fost sistematizate în volumul *Introduction aux methodologies de l'imaginaire* (1998). Coordonatorul volumului, Joël Thomas, definește, spre exemplu, imaginarul ca un sistem, un dinamism organizator al imaginilor, care le conferă profunzime legându-le între ele. Imaginarul nu este, așadar, o colecție de imagini adăugate, un corpus, ci o rețea în care sensul rezidă în relație. O asemenea definiție dinamică, reticulară, este capabilă să revoluționeze științele umaniste și face din cercetarea europeană a imaginarului o prioritate mondială, fără echivalent în studiile de peste ocean.

Proiectul *Imaginarul românesc/Imaginarul european* propus de Centrul de Cercetare a Imaginarului de la Facultatea de Litere din Cluj, sub directa coordonare a cercetătorului Corin Braga vizează, printre altele, elaborarea unor metodologii științifice capabile să pătrundă mecanismele manipulării fantasmatică. Acest program își propune realizarea unei panorame sau enciclopedii a imaginarului european sub multiplele sale fațete, pornind de la 12 axe tematice, dedicate imaginarului *istoric, geografic, etnic, politic, mediatic, tehnico-științific, literar, artistic, religios, cotidian, educațional și imagologic* (imaginea celuiilalt). Toate domeniile culturii reprezintă din acest punct de vedere niște revelatori ai identității de grup a diverselor popoare. O analiză spectrală a acestor domenii, a constelațiilor imaginare specifice fiecărei culturi, permite formalizarea și cuantificarea diferențelor, gruparea lor sub concepte operative. Cercetătorii din cadrul acestui proiect (Corin Braga, Mircea Muthu, Ovidiu Pecican, Stefan Borbely, Ruxandra Cesereanu) investighează cu precădere 5 tipuri ale imaginarului: *balcanic, istoric, politic, social și mediatic, religios*. Centrul de Cercetare a Imaginarului de la Facultatea de Litere din Cluj a contribuit la elaborarea unei colecții de carte *Mundus Imaginalis*, care înregistrează cele mai pertinente studii în domeniu, precum și la apariția revistei „Caietele Echinox”, publicație recunoscută de CNCSIS.

Dacă conceptul de *imaginare* [fr. *imaginaire*] este asociat „*simbolizării și realizării*”, localizată în sediul Eului, al iluziilor, amăgirii și alienării dar și, în timp, în stadiul oglinzii (adică între primele șase și optsprezece luni de viață, când copilul este

în stare să-și recunoască propria imagine în oglindă ca o relație externă), denotând trăirea unui *clivaj* între Eu (*moi*) și eul-subiect (*je*)” [1, p. 87], trimițând totodată spre o permanentă fragmentare a identității umane, căci „separația intră în definiția dorinței, însăși imaginea omului aduce o mediere care este totdeauna imaginară, totdeauna problematică, și ca atare nu-i niciodată împlinită în totalitate”, [2, p. 65] conceptul de *imaginar*, reprezintă o noțiune esențială pentru analiza comportamentului uman individual și de grup. O tradiție filosofică pronunțat intelectualistă a impus ideea că omul este o ființă rațională, ale cărei acțiuni depind de mecanisme perfect logice, reducibile la diagrame inteligibile. Or, acest mit al raționalității nu descrie o realitate, ci mai degrabă un ideal, o utopie antropologică. Pentru a înțelege, a anticipa și eventual a influența și dirija conduitele persoanelor și ale grupurilor trebuie investigate motivațiile lor inconștiente, conținuturile imaginare și simbolice, încărcăturile emoționale etc. Cercetarea imaginarului vine să suplinească această lacună majoră din filosofia și psihologia europeană. „Situat între percepție și rațiune, între reprezentarea senzorială și noțiunea intelectuală, imaginile, simbolurile, fantezmele constituie un substrat fără de care nu poate fi înțeleasă activitatea psihicului” [3, p. 41], susținea în acest sens Jean-Jacques Wunenburger.

Discipol al lui Gilbert Durand, fondator al *Centrului Gaston Bachelard* de la Universitatea Bourgogne din Dijon și inițiatorul mai multor centre de cercetare a imaginarului în Europa, America și Asia, Jean-Jacques Wunenburger este unul dintre acei filosofi postmoderni, care, pe linia părinților-fondatori ai conceptului de imaginar (Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Henry Corbin și Mircea Eliade) deschid o perspectivă nouă în înțelegerea gândirii figurative astăzi, a raționalității filosofice contemporane, impunându-se ca unul dintre cei mai importanți cercetători în domeniul imaginarului.

Lucrare de sinteză, *Imaginarul*, ultima dintre cele opt cărți ale autorului<sup>1</sup> traduse în limba română, tratează dintr-o perspectivă integratoare, interdisciplinară, conceptul de imaginar și raportul acestuia cu ideea de raționalitate, [4, p. 21] venind cu o clarificare necesară privitoare la o noțiune, asupra căreia mai planează încă suspiciuni pozitivistice și care suportă destule confuzii în mediile academice. Lucrarea ne oferă posibilitatea de a cunoaște diversele accepțiuni ale imaginarului, dar și modalitatea de abordare de către autor a raportului dintre acesta și ideea de raționalitate. După ce delimitează noțiunea de imaginar de alte noțiuni concurente sau opuse (*mentalitate, mitologie, ideologie, ficțiune, tematică, real, simbolic, imagerie, imaginal* etc.), Jean-Jacques Wunenburger oferă, pentru început, o definiție generală care anunță, de altfel, și viziunea sa cu privire la operaționalitatea termenului ca atare: „Vom conveni (...) să numim imaginar un ansamblu de producții, mentale sau materializate în opere, pe bază de imagini vizuale – tablou, desen, fotografie – și lingvistice – metaforă, simbol, povestire – care formează structuri coerente și dinamice relevând despre o funcție simbolică în sensul unei îmbinări de semnificații cu caracter propriu și figurat.” [4, p. 35] Urmează o scurtă prezentare a două direcții de cercetare consacrate, una care reduce imaginarul la conținuturile produse de imaginație, cealaltă, mai extinsă, care pune accent pe imaginar ca sistem dinamic producător de imagini și care include

și imaginația. Analizând apoi metodele, structurile și transformările imaginarului, evidențiază dimensiunea sa verbo-iconică, potrivit căreia se constituie cele două fundamente: lingvistic și vizual. Metodele de abordare ale imaginarului oscilează, în genere, de la semiotica structurală, dezvoltată de lingvistică și critica literară (R. Barthes, G. Genette, A. Greimas ș.a.), la hermeneutica simbolică (G. Bachelard, G. Durand, P. Ricoeur ș.a.), între cele două situându-se un curent inspirat de psihanaliză (în principal de lucrările lui C. G. Jung).

Imaginarul este privit de Jean-Jacques Wunenburger din perspectiva unei logici specifice, a unei gramatici a cărei semantică și sintaxă conduc la compunerea unui sistem ce prin dinamica, flexibilitatea și creativitatea sa explică atât formele, cât și transformările sale. Autorul evidențiază atât dinamica creatoare a imaginarului, cât și pregnanța simbolică la care aderă subiectul. În acest sens, el îi pune în evidență trei funcții importante: estetică-ludică, cognitivă și practic-instituantă. Abordarea valorilor imaginarului exprimă necesitatea de a-l trata într-o manieră ambivalentă. Pe de-o parte, scrie Jean-Jacques Wunenburger, imaginarul poate acționa într-un mod perturbator asupra judecăților noastre obiective, „forța imaginilor poate transforma sentimentele în pasiuni oarbe până la a-l lipsi pe subiect de orice urmă de spirit critic” [4, p. 45], poate determina forme de idolatrie ce pot conduce la delir politic și religios, iar, pe de altă parte, având o structură dinamică și creatoare, el este implicat în mai toate operele noastre, de la cele religioase și artistice la cele ale raționalității cunoașterii. Totul ține de delimitarea conștiinței imaginante, de disoluțiile imaginarului sau de instituirea creatoare a poieticului.

Autorul explorează, în consecință, câteva tipuri de imaginarii sociale (*utopia și milenarismul, imaginariile unor comunități colective* – popoarele –, *imaginariile unei epoci* – Renașterea și barocul –, *imaginarul unei tradiții spirituale* – gnosticismul dualist – sau al unei tehnici sociale – televiziunea) și acordă un spațiu de analiză comparativă imaginarului socio-cultural românesc (în principal prin studiul asupra lucrării lui L. Blaga, *Spațiul mioritic*) și imaginarului socio-politic american.

În fapt, știința modernă a imaginarului a fost fondată la jumătatea secolului al XX-lea, prin eforturile unor cercetători precum Gaston Bachelard, Henry Corbin, Mircea Eliade, Charles Baudouin, Charles Mauron, Gilbert Durand și alții. Ei au abordat imaginarul dintr-o perspectivă complexă, menită să-i pună în evidență natura specifică, mecanismele de generare, de funcționare și de transmitere, relațiile sinestezice, simbolice și logice pe care le întreține cu percepțiile, amintirile și ideile, rolul și funcțiile sale în cadrul psihismului individual și al celui colectiv, concretizările sale psihologice, sociale sau artistice.

Deși termenul de *imaginar* a fost introdus în filosofie și psihologie de multă vreme, el a fost acreditat, mai ales în psihologia fenomenalistă, de Jean-Paul Sartre în lucrarea: *L'Imaginaire*, publicată în 1940. Pentru ca o conștiință să poată imagina, considera el, ar trebui să satisfacă o condiție fundamentală, și anume să dispună de posibilitatea de a stabili o teză de irealitate. Nu este vorba despre încetarea conștiinței de a mai fi conștiința unui obiect, această caracteristică fiindu-i inerentă. În momentul în care conștiința încetează să mai fie conștiința unui obiect, ea încetează să mai existe.

Este vorba, în schimb, despre capacitatea conștiinței de a forma obiecte afectate de un oarecare grad de neant în raport cu totalitatea realului. Sartre se referă la patru situații tipice care pot apărea în cazul obiectului imaginat: *inexistența obiectului; absența obiectului; existența aiurea a obiectului; obiectul nefiind pus ca existent*. Rezultă de aici că actul negativ este constitutiv imaginației. A elabora o imagine, deci a imagina, înseamnă a constitui un obiect în marginea totalității realului, a ține realul la distanță, a se elibera de el, într-un cuvânt a-l nega. Condiția ca o conștiință să poată imagina este dublă: pe de o parte, ea trebuie să considere lumea în totalitatea ei sintetică; pe de altă parte, ea trebuie să considere lumea ca un neant în raport cu imaginea. Valoarea imaginarului este enormă, el este „fondul lumii”; el „atrage” și integrează în sine lumea reală. Astfel, reiese că imaginarul este produsul imaginației. El nu apare ca echivalent al realității obiective, ci ca o iluzie, o lume aparte, o ficțiune. Imaginarul desemnează o lume, concurentă lumii reale, cunoscută de știință și asupra căreia operează tehnicile noastre. Dat fiind faptul că este introdus de subiect în propria sa lume psihică, imaginarul capătă valențe reglatoare. Ca lume imaginată a subiectului, creată de el însuși, mai mult, ca un mod de a fi în lume al subiectului, imaginarul mijlocește relațiile individului cu lumea. Funcția imaginarului este dublă: pe de o parte, permite omului să se închidă în sine, să trăiască în vis și reverie, să se detașeze de realitate, să nu se implice în acțiuni; pe de altă parte, oferă omului posibilitatea de expresie și realizare, mai ales când el însuși este nesatisfăcător.

Aparent foarte aproape de concepția lui J.P. Sartre despre imaginar este concepția lui Jacques Lacan. În lucrarea sa *Écrits*, apărută în 1966, el arată că imaginarul este «decalajul dintre simbolic și real». Imaginarul este, după Lacan, „contemporan cu realul și în real”. El apare ca o „distorsiune a modelului realității obiective”. Din păcate, conținutul conceptului de imaginar este exprimat într-o manieră confuză: imaginarul este un produs al procesului dialectic de unire/dezbinare a semantismului biopsihologic și a logic-adevărului. O asemenea definiție surprinde mai degrabă complexitatea imaginarului decât conținutul său. Și totuși, Jacques Lacan nu regândește imaginarul ca pe o posibilitate de creație și libertate în maniera sartriană, ci ca pe un efort al individului de a-și împlini propria neizbutire existențială. „Faimosul «trepied» (simbolic, imaginar, real) este utilizat de Lacan ca punct de plecare. Conștiința se află întotdeauna în plan secundar față de simbolic și real. Efortul prin care ea încearcă a se unifica apare ca imaginar. Imaginația are rolul de a crea, sub forma iluziilor, idealul unei conștiințe transparente cu ea însăși. Dacă simbolul se constituie în timp, imaginația se centrează asupra spațiului, asupra raportului dintre „eu” și imaginea speculară” [1, p. 89].

În accepția lui G. Durand, imaginarul nu e nimic altceva decât acest traseu, în care reprezentarea obiectului se lasă asimilată și modelată de către imperativele impulsionate ale subiectului și în care reciproc reprezentările subiective se explică prin acomodările anterioare ale subiectului la mediul obiectiv. S-ar putea deduce că imaginarul este concomitent produs și proces, produs al conflictului dintre obiectiv și subiectiv și proces ce presupune acțiuni de asimilare, modelare, acomodare. Imaginarul este pus de Durand, rând pe rând, în corespondență cu evoluția speciei umane,



cu personalitatea, cu spiritul și conștiința, el apărând de fiecare dată ca fundamental pentru acestea: imaginarul, în evoluția speciei umane, nu este un „moment depășit”, ci un element constitutiv și instaurativ al comportamentului specific lui homo sapiens; adevărata libertate și demnitate a vocației ontologice a personalității umane se bazează pe spontaneitatea spirituală și pe expresia creatoare care constituie aria imaginarului; imaginarul este esența spiritului, adică efortul ființei de a înălța o speranță vie în pofida lumii obiective a morții; imaginarul este refugiul suprem al conștiinței [5]. Înțelegerea imaginarului ca un mod de a nara istoria poate fi susținută și epistemic, la nivelul disciplinelor contemporane socio-umane. Elocvent este modul în care a devenit posibilă teoretizarea unui termen atât de ambiguu și dificil. „Noua” filosofie a istoriei, anti-pozitivistă, hermeneutică, a oferit un cadru științific generos dezvoltării studiilor și teoriilor asupra imaginarului. Arheologia cunoașterii (Michel Foucault) propune conceptul de formațiune discursivă, noțiune care permite identificarea unui numitor comun în analiza componentelor sistemului imaginarului, în diacronie și în sincronie. Interesul ține nu atât de abordarea textului sau a imaginii în sine, ca opere finite, cu identitate de gen literar sau de cod iconografic, ci de descompunerea lor în structuri coerente, dar și de rolul acestora de „martori” ai istoriei și ai contextului, ai puterii sau ai procesului de configurare a imaginarului.

#### Note

1. Bogdan S. Pârvu, *Dicționar de genetică literară*, Iași, Institutul European, 2005.
2. Jacques Lacan, *Funcția și câmpul vorbirii în psihanaliză*, traducere de Olivia Dauverchain, Radu Gârmacea, Vlad Suzan, București, Editura Univers, 2000.
3. Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, traducere de Mugurel Constantinescu, ediție îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu, Iași, Editura Polirom, 2005.
4. Jean-Jacques Wunenburger, *Imaginarul*, traducere de Dorin Ciontescu-Samfireag, ediție îngrijită și prefață de Ionel Bușe, Seria Antropologia imaginarului, Cluj, Editura Dacia, 2008.
5. *Delimitări conceptuale în psihologia imaginației*, pe <http://www.scribub.com/sociologie/psihologie>

Cf. *Viața imaginilor*, Cluj, Ed. Cartimpex, 1998 (trad. și prefață de Ionel Bușe); *Sacrul*, Cluj Ed. Dacia, 2000 (trad. de Mihaela Căluț, prefață de Aurel Codoban); *Omul politic între mit și rațiune*, Cluj, Ed. Alfa Press, 2000 (trad. și prefață de Mihaela Căluț); *Utopia sau criza imaginarului*, Cluj, Ed. Dacia, 2002 (trad. de Tudor Ionescu); *Filosofia imaginii*, Iași, Ed. Polirom, 2005 (trad. de Mugurel Constantinescu, ed. îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu); *Imaginarul politic*, București, Ed. Paideia, 2006 (trad. de Ionel Bușe și Laurențiu Ciontescu-Samfireag, ed. îngrijită de Ionel Bușe); *Rațiunea contradictorie*, București, Ed. Paideia, 2006 (trad. de Dorin Ciontescu Samfireag și Laurențiu Ciontescu-Samfireag, ed. îngrijită și postfață de Ionel Bușe).

---

## METACRITICĂ

---

**IULIAN BOLDEA**

Universitatea „Petru Maior”,  
Târgu Mureș

**MIHAI CIMPOI ȘI PARADOXURILE  
INTERPRETĂRII**

### Abstract

The follower of aesthetic and essayistic criticism, Mihai Cimpoi is considered, from his first studies and articles, an adversary of dogmatism and stereotypes in the reception of literary works, rejecting any form of vulgar ideologization of literature and trying to elucidate the paradoxical horizon of interpretation constituted from revelations, from approximations of the essence of a work and from the temptation to surpass the limits of writing. In Mihai Cimpoi's opinion the fundamental role of literary criticism is to stimulate and favour the authentic literary production, to advance only aesthetic values that proved their durability and viability. In his works the critic is sure that the study of Romanian literature must be correlated with profound knowledge of values of the world literature.

**Keywords:** Mihai Cimpoi, essayistic criticism, literary criticism, interpretation.

Adept al criticii estetice și eseistice, Mihai Cimpoi se dovedește, de la primele sale studii și articole, un adversar al dogmatismului și al stereotipiilor în receptarea operei literare, respingând orice formă de ideologizare vulgară a literaturii și încercând să clarifice orizontul paradoxal al interpretării, alcătuit din aporii și revelații, din aproximații ale esențialității operei și tentație a depășirii limitelor scriiturii. În viziunea lui Mihai Cimpoi, rolul fundamental al criticii literare este acela de a stimula și favoriza creația literară autentică, de a promova acele valori estetice care și-au dovedit în timp trăinicia și viabilitatea artistică. În studiile sale, criticul are convingerea că studiul literaturii române trebuie să fie corelat cu o cunoaștere nuanțată a valorilor literaturii universale.

*Narcis și Hyperion. Eseu despre poetica și personalitatea lui Eminescu* (1979) este un text critic în care autorul reface traseul ontologic și gnoseologic al poeziei eminesciene, de la narcisism la hyperionism. Personalitatea lui Eminescu e relevată în dimensiunile sale profunde, prin apelul consecvent la cultura secolului al XIX-lea, și mai ales la conceptele filosofiei moderne. În concepția lui Mihai Cimpoi, Narcis și Hyperion sunt simboluri esențiale care desemnează antinomiile ontice privilegiate din care se alimentează energiile eului poetic eminescian, sfâșiat între înalt și terestru, între absolut și relativ, între numenal și fenomenal. Eminescu poate fi perceput mai

ales din perspectiva eului romantic, însetat de cunoaștere, dominat de fascinația erosului. Ființă autonomă, acest eu se sustrage imperativelor societății, apelând la spațiul lăuntric, marcat de convulsii, căutări, conflicte interioare. Eul romantic recurge astfel la monoteatru, un teatru aflat într-o perpetuă metamorfoză însă. Omul romantic, cufundat în sine, reflectează neconținut asupra istoriei, asupra propriei sale condiții, asupra temeiurilor sale ontice. Eul liric eminescian străbate astfel un traseu ontologic și gnosologic esențial, de la starea sa inițială (Narcis), la etapa esențială (Hyperion). *Căderea în sus a Luceafărului* (1993) este o carte în care criticul valorifică noi unghiuri interpretative, noi perspective analitice, cu unele ipoteze ușor exagerate, din spirit protocronist (Eminescu – precursor al unor descoperiri științifice). Eminescu e perceput aici ca un poet al ființei, ce aspiră spre absolut, un poet vizionar, a cărui operă și-a păstrat intactă actualitatea și forța de fascinație. *Spre un nou Eminescu. Dialoguri cu eminescologi și traducători din întreaga lume* (1993) e alcătuită dintr-o serie de dialoguri cu eminescologi din Italia, Franța, Ungaria, Rusia, Slovacia, India, China etc. Criticul consideră că „numai o cunoaștere integrală a personalității lui Eminescu poate favoriza o percepție adecvată, suplă, eficientă a culturii și literaturii române. E necesară, de aceea, cunoașterea unui „homo eminescianus», complex, adânc arhetipal și totodată o personalitate interculturală modelată sincretic”.

Monografia *Întoarcerea la izvoare* (1985) explorează principalele constante ale creației poetice a lui Grigore Vieru, analizând toposurile fundamentale, sistemul de imagini și de motive, relațiile cu folclorul și cu literatura clasică, demonstrând, în același timp, modul în care elementul biografic, cotidian se regăsește amplificat într-o proiecție universală. Interesante sunt și racordurile cu poetica și stilistica, semnificative fiind, în acest sens, capitolele despre dor, „prea-plin”, despre „principiul matern al universului” sau despre „timpul clasic și timpul intern”.

Cartea de cea mai certă anvergură a lui Mihai Cimpoi este *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* (1996), cu o documentație vastă, redactată în registru călinescian. Este o carte care ne prezintă o panoramă cuprinzătoare a literaturii române din Basarabia, de la 1821, până la generația optzecistă. Lucrare mai degrabă de informație decât de analiză, *O istorie deschisă...* reprezintă o valorificare justă a evoluției literaturii române din Basarabia, dovedind capacitatea de sinteză a autorului, dar și obiectivitatea examenului critic. În viziunea lui Mihai Cimpoi, cultura românească din Basarabia a fost supusă unei duble înstrăinări, atât de spațiul mioritic, românesc, din care făcea parte integrantă, cât și de elementul național formator. Exegetul înfățișează viața literară din perioada antebelică și cea postbelică, prezentând uniunile de creație, cenaclurile, revistele, dar și figurile literare reprezentative pentru această epocă. Mihai Cimpoi consideră că examenul cel mai important al literaturii române din Basarabia e reprezentat de integrarea acesteia în contextul general al literaturii române, de revenirea la paradigma stilistică proprie, moldovenismul fiind sesizat, în mod just, ca o expresie a unei bariere psihologice care trebuie depășite, tocmai în perspectiva unei viziuni integratoare în ansamblul literaturii române. Judecățile critice ale lui Mihai Cimpoi sunt obiective, echidistante, cu interpretări cumpănite și ipoteze bine argumentate.

În *Mărul de aur. Valori românești în perspectiva europeană* (1998) Mihai Cimpoi analizează paradoxurile și complexele culturii românești față cu dimensiunea europeană. Europeanizarea „efectivă” presupune, în viziunea criticului, „parcursul acestui Drum spre Centru – de la o periferie «asiatică», «balcanică»”. Cultura românească a fost prinsă, crede Mihai Cimpoi, în „cercul fatalității culturilor mici”, de care trebuie să se desprindă în aspirația sa spre Centru. Criticul observă, pe bună dreptate, că literatura și cultura română au „modelat o idee europeană, atât în sens pozitiv, cât și în sens negativ, atât ca o realitate vie, cât și ca o construcție abstractă, sistemică, pusă pe baze metafizice în chip cartezian. Modelul natural, adamic, s-a confruntat mereu, în context cultural românesc, cu modelul artificial, imitativ, golemic. Reacțiile au fost deosebit de variate, înscriindu-se într-un spectru larg al alternativelor acceptare/ respingere, deschidere/ închidere, apropiere/ depărtare. Acțiunile de idolatrizare au alternat cu cele de demitizare. Oricum, crearea unei Europe-model s-a făcut mereu fie cu mijloace raționale, fie cu mijloace magice, oscilând între Adam și Golem”. Complexele culturale ce se leagă de ideea de europeanitate sunt „complexul Dinicu Golescu”, „expresie a unei nostalgii funciare”, de care vorbea Adrian Marino, „complexul Cioran”, „care absolutizează fascinația negativă a ideii europene din perspectiva neantizoare a unei culturi mici”, „complexul Eminescu”, „care este unul grav și demn, de sincronizare prin organicism”, la care se adaugă „non complexul Brâncuși”, sculptorul care luase cu sine în Franța „formele arhetipale românești”. Aspirația culturii românești spre un „Centru axiologic identificat cu europenismul” este, în viziunea lui Mihai Cimpoi încărcată și de valențe metafizice, având semnificația „unei obțineri a valorii de ordine evidentă, a unei identități universale”.

Cărțile lui Mihai Cimpoi ne relevă disponibilitățile ideatice și stilistice ale unui critic cu solidă conformație teoretică, cu o vocație analitică indiscutabilă, dar și cu o deschidere amplă spre valorile universalității, un critic care își asumă și beneficiile, dar și paradoxurile interpretării.

### Abstract

The article, *Criticism under the sign of non-conventional*, offers instead of the delimitation **canon** – **anti-canon** the one that is more flexible in accepting points of view (of critical reading) with a larger opening and freedom, the one between **conventional** and **non-conventional**. The literary work, both fiction and that of events (memoirs, essays, and journals) appears to be classified conventionally or with a refuse to use a convention, through the description of an aspect (way) of representation of the fiction world. Literary criticism is claimed this way to develop a non-conventional demonstration, following the non-uniform route of writing the work. The non-conventional, understood by us as interpretation and reception of literature, produces non-canonical readings which refuse the primacy of preconceived images and are not established in excessive and sticky formalism.

**Keywords:** canon, anti-canon, conventional, non-conventional, fiction, preconceived structure, non-canonical reading.

O literatură este, prin excelență, spațiul propice de desfășurare a libertăților scriitorilor și, deci, al diversificărilor formelor de comunicare. Permisivă și deschisă, din perspectiva esteticii formelor literare, literatura tinde să-și depășească toate complexele, atât cele structurale (conținut, genuri, stiluri), cât și cele funcționale (rolul și misiunea scriitorului, vocația și etica lecturii în raport cu cititorul). Până la ce punct putem vorbi de această libertate de manifestare și, mai ales, cât de larg poate fi orizontul de cuprindere al literaturii, iată câteva din dilemele literaturii de azi. După cum ne putem întreba, în același câmp de paradoxuri, cine poartă „vina” de a fi înseriat și catalogat scriitorii după forme și canoane estetice, unele ajungând până la mirarea, dacă nu stupefacția, scriitorilor înșiși, care s-au văzut canonizați, departe de ceea ce starea lor de creație le-a insuflat în propria operă? Nu cumva, istoria și critica literară, de sorginte formalistă, tradiționalistă și conservatoare, mai greu adaptabilă la poetici noi, moderne, a ajuns în faza autotelică, căutându-și obiectul, metode și principii în propriul câmp de manifestare, pierzând o vreme contactul cu opera literară a cutărui sau cutărui autor? Acestor dileme, încă departe de a le afla răspunsul ori soluția revigorării, le răspunde o literatură mult mai deschisă și maleabilă, a cărei mobilitate a formelor și modurilor de manifestare întâmpină mult mai repede cititorul

și susține consecvent gustul acestuia pentru nou și modern. Este cazul să amintim, în trecut, doar literatura postmodernistă, care a provocat o aprigă dezbateră în istoria și critica literară contemporană, dacă nu tocmai acest gen de literatură a găsit critica nepregătită să-i formuleze specificul și formele. Literatura postmodernistă rămâne încă o provocare pentru teoria și critica literară, forțându-le să iasă din autotelismul lor tradițional și să-și adapteze mijloacele (principii, metode, structuri, stil, vocabular) la noile exigențe ale tipului de text.

O altă provocare vine și din partea literaturii de idei. Eseul a pătruns atât de mult în spațiul literaturii, încât o critică tematică ori genetică, să zicem, este în neputință în a pătrunde în profunzimea genului, dacă nu anacronică față de inovațiile acestei literaturi. Distanța dintre eseu literar și critica eseistică măsoară distanța dintre autor-critic-cititor. Suntem departe de întâlnirea dintre, – să luăm iar un exemplu la îndemână –, filosofia și creația eseistică a lui Blaga și ascuțimea criticii eseistice a unui Vasile Băncilă, ori dintre modelul caragialean al lumii și eseu critic al unui Paul Zarifopol, Blaga ori Caragiale. Citiți dinspre criticii lor, cu instrumentele eseului critic, cel mai adecvat tipului de literatură a celor doi, rămân scriitorii care au consacrat (citește „au provocat”) o critică eseistică la noi, permițând cititorului un acces cu instrumentele literaturii de idei și, deci, o receptare cât mai aproape de structura și semnificația obiectului lecturii. Acest gen de practică a scrisului este o ilustrare a principiului neconvenționalității în literatură, atât la nivelul creației în sine, drept cauză, cât și la cel al receptării, drept efect, în critică.

Neconvenționalul, înțeles în viziunea noastră de interpretare și receptare a literaturii, produce lecturi necanonice, care refuză primatul unei structuri preconceptuate și nu se cantonează în formalism excesiv și sufocant. De altfel, credem că discuțiile din ultima vreme asupra canonului în literatură nu au ajuns la un punct comun de definire și stabilire a criteriilor ordonatoare. De la definiția încă alunecoasă și confuză asupra conceptului de canon literar, la stabilirea principiilor care construiesc un canon, până la demonstrația evidenței canonului în literatură, pașii sunt destul de timizi în critica și teoria literară de azi. Dacă, de pildă, canonul literar se centrează exclusiv pe valoarea literară intrinsecă a operei, până unde putem limita această normă, atunci când texte literare induc valori de conținut sau estetice, într-o valoare ideologică, precum ideea de progres, problematica ființei, dimensiunea cosmicului și altele? Acestei prea specioase departajări, *canon – anticanon* îi propunem una mult mai labilă, în acceptarea punctelor de vedere (de lectură critică) cu mai largă deschidere și libertate, cea dintre *convențional* și *neconvențional*. Opera literară, fie cea de ficțiune, fie cea de eveniment (memorialistica, eseu, jurnalul) apare înseriată convențional sau prin refuzul unei convenții, printr-o descriere a unui aspect (mod) de reprezentare a lumii operei. Critica literară este chemată astfel să desfășoare o demonstrație neconvențională, urmând traseul neuniform al elaborării operei. Din această perspectivă neconvenționalul în critică înseamnă nu doar schimbarea unghiurilor de abordare a textelor ori chiar a obiectului de investigare, cuprinzând o arie vastă de texte (ca moduri de scriere literară), ci și modificarea, prin efracție,

a posibilelor canoane de catalogare a unei opere sau a unui scriitor. Cu atât mai mult o literatură a unui scriitor prolific în genuri și specii impune de la sine schimbarea perspectivei și, deci, adoptarea unei lecturi neconvenționale, cu cât aceasta ar permite mobilitatea analizelor și dezbaterilor de text. Neconvenționalul se poate identifica în ceea ce Ioana Em. Petrescu, într-un studiu teoretic (*Configurații*, 1981) formula sub emblema „lecturii multiple”, dusă până la limita onestă a plauzibilului nesufocat de artificial. În multe rânduri, chiar în paginile acestui volum, parcurgând creația integrală a unor scriitori de prim rang, precum Mihai Eminescu, Ion Creangă, George Călinescu sau Lucian Blaga, ne-am izbit de „violența” canonului critic, incapabil să ne mai ofere soluții de interpretare acolo unde am întâlnit texte anticanonice, proza memorialistică, proza jurnalistică, jurnalul și corespondența. Așa încât a trebuit să recunoaștem mai degrabă o poetică a neconvenționalului, capabilă să cuprindă în spațiul ei de manifestare și asemenea produse ale scrisului, în unele cazuri cu mai multă greutate valorică, de ce nu, mai canonică decât textele deja clasicizate. Astfel, pe o lectură neconvențională refacem imaginea integrală a scriitorului și a produselor sale, refuzându-i prea repede clasicizarea și, de multe ori, prea repede intrarea în uitare. Căci multiplicarea lecturilor, din acest unghi al neconvenționalului, aduce cu sine un alt beneficiu: multiplicarea ipostazelor criticii în sine, de la metode la obiect, de la viziune la stil și registru. Imaginea aparent fragmentară a lecturii neconvenționale țintește, prin secvențial, la o imagine globală a scrisului beletristic în cazul unui autor sau a altuia. Nu în ultimul rând, jocul acesta al lecturii atipice, spectral prin multitudinea soluțiilor pe care le oferă cititorului de azi, ca tot atâtea sugestii de lectură intelectuală, este și o provocare a criticii de a-și revizui orizonturile și metodele, de a o feri tocmai de canonism și normă. Neconvenționalul pentru critica literară aduce cu sine o rotire mult mai flexibilă pe turul de orizont al așteptărilor cititorului cultivat, trimițând semnale de bune lecturi acolo unde sugestiile notează un popas prelungit asupra textului literar. Propuneri de sugestii de lectură diversă, printr-o critică dinamică și deschisă, care să încurajeze cititorul în a înainta în lectură pe diferite canale de interpretare, iată cheia unei critici neconvenționale. Pe acest temei, chiar și acolo unde critica formalistă sau cea ideologizantă, a catalogat deja autori în serie, precum *momentul Marii Clasici* (considerăm improprie și neadecvată denominarea încă în uz „Epoca Marilor Clasici”), din partea unei lecturi neconvenționale putem depista surpriza unei depășiri a canonului estetic și depistarea unor nuclee de modernitate (Eminescu, Creangă, Caragiale, Al. Macedonski), care depășesc momentul respectiv. Refuzul unor semnificații canonizate, fie în poezie, fie în proză, care aduce spiritul creator la constituirea unui univers propriu de poeticitate, chiar la scriitori de generații diferite, și care stabilește schimburi și analogii în interiorul tipurilor de texte practicate de același autor, ne dă sugestia unor lecturi neconvenționale de acces la textul literar.

Mai evidentă este necesitatea conturului unei lecturi neconvenționale chiar pe terenul propriu al criticii, acolo unde ea își împarte terenul între o ideologie critică și un tip de discurs analitic. Critica literară de azi traversează ea însăși o criză de definire și instrumentare, încercând să împace ideologicul (în sfera

de judecăți de valoare literară care induc o ideologie literară) cu discursul (în constituirea „literarului” în critică, un stil și limbaj specifice). O dată clarificată poziția criticii care abordează fenomenul literar, neconvenționalul aduce și o clarificare a limitelor până unde se poate vorbi de literatură. Acest gen de poetică a neconvenționalului dă sugestii fertile pentru citirea unui autor și din perspectiva produselor sale din alte zone conexe literaturii, dar cu efect în cel al literaturii de ficțiune, precum publicistica, jurnalul, pamfletul, cronica plastică.

Nu în ultimul rând, o lectură neconvențională, angajează un dialog și provoacă un subiect-meditație între generațiile de critici, dialog atât de sincopat în vremea din urmă.

Problema receptării critice ilustrează, în modul cel mai elocvent, raportul convențional – neconvențional. Cum anticipam în argumentul introductiv, paleta de principii și metode, de stiluri și formule în critica literară poate oferi modificări suficiente pentru ca aceasta să fie cât mai aproape de procesul de geneză a operei literare. Canonismul criticii literare reflectă, în bună parte, o criză de metodă, o cantonare în schemă și stereotipii, o restrângere a orizontului în interiorul spațiului rezervat al criticii. Pe de o parte, o denaturare a semnificațiilor operei, prin atragerea dezbaterilor în cadrul mai larg al *ideologiei* literare, și nu numai. O istorie internă a criticii ar putea observa că direcțiile în critică se organizează canonic fie după criteriul ideologiei sociale (cazul lui Dobrogeanu-Gherea), fie după cel al ideologiei estetice (Titu Maiorescu, Tudor Vianu), fie după criteriul ideologiei politice sau morale (critica anilor '30 sau cea socialistă, critica semănătoristă și/ sau critica teologică). Operațiile criticului în aceste cazuri au loc de pe poziția impunerii unei teze ideologice și a unui program de acțiune. Alternativă nu mai puțin ideologică este și critica tematică sau impresionistă, care recurge la o descripție a fenomenului literar prin extragerea componentelor ce țin de orizontalitatea textului. Asociațiile de structuri, liniaritatea, „nararea” elementelor componente ale operei, ilustrarea prin citatul reprezentativ sunt instrumentele acestui gen de critică de extracție ideologică. Pe de altă parte, lipsesc studiile aplicate de teorie a criticii în literatura română, care să acopere cealaltă dimensiune a criticii ca *discurs*, în cadrul mai larg al poeticii discursului critic. Pe acest fundament critica și-ar fi revizuit poziția în raport cu opera, ar fi înaintat în adevărurile critice luând în calcul toate componentele operei și, mai ales, structura internă a discursului. Poate n-ar fi lipsit de interes să avansăm o ipoteză, aceea dacă acest gen al scriiturii, discursul critic ține de zona științei literaturii sau de cea a literaturii propriu-zise, o rescriere a operei cu instrumentele criticului. Dependența încă a criticii de grupări, orientări și curente, prin extragerea acelor semnificații din operă care răspund unei ideologii o face mult mai dependentă de primul aspect, cel ideologic. Desprinderea de această obsesie tematizată a criticii poate veni dinspre zona *discursului*, în special, a *discursului social*, în accepția „narabilului și argumentabilului într-o societate dată” (Marc Angenot) [1]. Câmpul de acțiune al discursului critic este mult mai flexibil, permisiv și deschis decât cel cantonat în ideologic și ar putea duce la o „teorie a formelor” în dinamica lor [2, p. 46]. El încurajează propunerile de „lecturi multiple” fiindcă operează cu dezbateri, provocări la dialog în marginile unei opere, a structurilor



ei interne. În plus critica ca discurs poate acoperi și aria mult mai vastă a tipologiei de texte diverse, lărgind mult sfera literarului ficțional (aminteam de memorialistică, jurnalul de călătorie, proza publicistică)

Pe acest raport ideologie – discurs, ilustrăm structuri, formule și metode, îndeosebi în zona sensibilă a criticii despre Eminescu, în prima parte, pentru ca în partea finală să oferim câteva „conspecte critice” ce pot deveni repere de abordare a textului critic ca discurs.

### 1. Critica în eminescologie

Paradoxal, dar fenomenul Eminescu, care a suscitat atâtea aprinse discuții în ultima vreme, continuă să fascineze; și, parcă un lucru făcut, cu cât se îndepărtează momentul unei sinteze critice a receptării operei sale, cu atât devin mai înverșunate atitudinile, de ambele nuanțe, și cea adorativ-encomiastică, și cea protestatar-negativistă. S-a vorbit, și de unii și de alții, de nevoia de *mit*, unul compensator pentru o categorie, altul alternativ, opțional, pentru cealaltă. E mai mult decât atât: ambele tabere care își înfruntă azi spadele critice pentru redefinirea *Mitului Eminescu*, fie prin coborârea în anodin, în apropiatul firesc al lucrurilor, deci o de-mitizare prin decriptarea unui cititor de lecturi ocazionale, într-un caz, fie prin îndepărtare și supraponderare a accesului, prin supralicitarea conservării bunului avut, în celălalt caz, balanța nu înclină în favoarea vreuneia din categorii. Aceasta fiindcă, dacă inventariem, la o primă vedere, cine sunt cei care au polarizat tratamentul receptării lui Eminescu, din niciuna nu transpare vreun nume de marcă, înseriabil, cel puțin, în categoria cercetătorilor eminescologi. Cel mult, putem vorbi de o marcă accentuat politică și ideologizantă [3]. Cred că reacția este de cu totul altă natură, prin mediere sau recul, ea traduce o atitudine, nu atât față de obiectul disputei în sine, *fenomenul Eminescu*, în toată complexitatea manifestării sale (operă, biografie socială, biologică, intelectuală, persoană civică, morală, politică etc.), cât o reacție față de eminescologie, care este încă departe de a da un răspuns scontat și mulțumitor pentru așteptările ambelor categorii de receptori. Nu e un secret că paradoxul receptării lui Eminescu nu s-a născut nici din superlativele adulatorilor, nici din inconsecvențele sau eșecurile poetului, ci au fost amplificate de curentul care l-a mediat, eminescologia în sine. Mai exact, acea parte din această știință a cercetării care l-a fragmentat pe felii mult prea mărunte pentru a putea recompune întregul. Și am să mă explic. În cea mai mare parte eminescologia devine, cu câteva excepții, după momentul D. Popovici, tot mai mult, o *știință a fragmentului*, secvențială și improductivă. Cele câteva orientări definite până acum (*eminescologia formalistă, filosofică, mitologică, stilistică și filologică, modelară* și, relativ recent, cea *ontologică*) sunt câteva premise pentru a oferi întregul de care vorbeam, dacă o direcție inițiată de T. Vianu, G. Călinescu și D. Popovici ar avea suport în cercetarea de azi, în ceea ce am defini ca orientare globală, *eminescologia de sinteză*. Avea dreptate Petru Creția, printre ultimii din cercetătorii noștri filologi și literari ai manuscriselor eminesciene, când trăgea testamentar un semnal de alarmă asupra absenței

cercetătorului de durată și asupra incompatibilității actuale a conceptului de *eminescolog(ie)*: „Peste tot ce înseamnă studii eminesciene s-a întins pustiul. Cercetătorii cei mai de seamă au murit, alții sunt bătrâni și obosiți, alții, după câte o încercare mai mult sau mai puțin meritorie, s-au îndreptat către altceva (...). Pe de altă parte, cuvintele **eminescolog**, **eminescologie**, rebarbative pentru ureche, sunt până la un punct defecte din punct de vedere conceptual. Asemenea cuvinte, strict vorbind, postulează existența unei științe a individualului, ceea ce e o contradicție în termeni, individualul fiind inefabil” [4]. Iată, deci, se impune o redefinire a conceptului și, mai mult, o altă instrumentare critică a cercetării operei eminesciene. Lucrurile par să se fi așezat în matca lor o dată cu apariția studiilor aplicate. Numai că, luate fiecare în parte, aceste studii sunt opere fragmentare, atât în ce privește obiectul de investigare (studii rezervate exclusiv poeziei, prozei, publicisticii) și aproape deloc nu sunt lucrări de sinteză, cu o imagine globală sau globalizantă asupra fenomenului Eminescu. Un alt paradox, alimentat tot de această disipare a cercetării. E cel mai ușor și convenabil, dacă nu pueril, ca azi să contești pe cei care s-au raportat la un Eminescu din unghi ideologic și politic. De semnalat că atât adoratorii entuziaști, cât și contestatarii negativiști, sunt marcați în campania lor deopotrivă de același morb, ideologic și politic, luând opera lui Eminescu drept stindard de paradă ori săgeată de atac. La o privire atent supravegheată, spuneam, aceste paradoxuri ale receptării derivă din incongruența și parțialitatea abordării în eminescologie. Atâta vreme cât însăși editarea **Integralei Eminescu** a fost un adevărat martiraj în lupta cu inerțiile politice ale vremurilor, câtă vreme există probleme de rezolvat în chiar sectorul reeditărilor în spirit critic (același Petru Creția avansează argumentat ipoteza reconsiderării *ediției Perpessicius*), cât timp nu avem încă nici un instrument valid de acces la semnificațiile globale ale operei (dicționare specializate, de nume, idei, concepte, structuri poetice), câtă vreme chiar **Bibliografia Eminescu** se amână pe alte generații, este inerentă că, pe aceste goluri în cultura română, apar voci zgomotoase, care tulbură apele în aval ale eminescologiei de substanță. Cu câțiva ani în urmă avansam câteva proiecte de abordare a eminescologiei, ca un preludiu la bibliografia Eminescu, care ar putea face o lumină, cel puțin la nivelul ordonării materialului, în istoria atât de sinuoasă a receptării critice a lui Eminescu. Făceam atunci un apel la colaborare în echipă, singura modalitate de a cuprinde un atât de vast și divers material de cercetare, vizând tineri cercetători din universități, foruri academice (Centrul de studii eminescologice de la Ipotești, Academia Română, catedre Eminescu) și nu am primit nici o intenție de angajare la această muncă de cercetare. Căci trebuie s-o spunem, din capul locului: acest monument cultural, **Bibliografia Eminescu** impune un spirit de echipă, specialiști în editarea manuscriselor, istorici, istorici și teoreticieni literari, filosofi, biografi, lingviști, stilisticieni, folcloriști, publiciști, sociologi și politologi, care să ofere și o instrumentare științifică, prin metodele științelor respective, dar și o abordare plurifuncțională a întregului corp de texte eminesciene. În lipsa unor criterii valorice, venind dinspre științele

convocate la acest travaliu, chiar controlul asupra unor idei părăsește cerința minimă a onestității citării. Bulversată de invazia studiilor de orientări diferite, eminescologia plutește în derivă. Cronicile care receptează aceste studii nu înregistrează o anume dinamică a ideilor între eminescologi, grupuri sau școli de eminescologie, capabile să recunoască ineditul unora sau să amendeze idei deja avansate. Or, tocmai între eminescologi se impune o ordonare, o ierarhie după primatul ideilor, mai ales, atunci când întâmpinarea critică vine tot din partea unui eminescolog de marcă. Această posibilă alternativă a lucrului în echipă pentru demararea unei acțiuni poate începe prin alcătuirea unor dicționare de profil. Reactivăm sugestiile avansate de noi, în 1991, ca punct de pornire necesar în vederea întocmirii bibliografiei Eminescu. În primul rând, un **dicționar al eminescologilor**, care să statueze condiția unui asemenea cercetător. Ar intra aici autori deja consacrați, dar și tineri cercetători, care, după câteva intervenții în presa literară sau la diferite manifestări științifice (colocvii studențești, bunăoară) au continuat preocupările eminescologice printr-un studiu de substanță, cum e cazul studiilor Ioanei Bot, Marinei Mureșanu, Rodicăi Marian și alții. Pasul următor ar fi un **dicționar de termeni-concept** în eminescologie, cu relevanță pentru circumscrierea operei eminesciene. Există o serie de sintagme, definiții, coduri poetice, intrate într-o formulă cunoscută în limbajul critic. Astfel de termeni-concept devin operaționali în identificarea unui demers critic sau a altuia, facilitând accesul la textul eminescian. Trebuie s-o spunem, că tocmai asemenea concepte reprezintă punctul de rezistență al cutări studiu și că el poate circula între eminescologi pentru raportare sau lansarea altuia. Câteva exemple: *Aion-ul* la Rosa del Conte, *timp echinoxial/ timp solstițial* la Ioana Em. Petrescu, *neptunic/plutonic* la Ion Negoitescu, *departele* la Edgar Papu, *abis ontologic* la Sv. Paleologu-Matta, *natură generală/natură individuală* la Constantin Noica etc. Cele două instrumente pot pregăti terenul **eminescologiei de sinteză**, de care vorbeam, printr-un al treilea, un **dicționar de idei în eminescologie**, care poate oferi o imagine globală, integratoare a sistemului critic, pe baza mișcării ideilor între eminescologi. Un asemenea instrument trebuie să numească din start modelul critic, structura și osatura teoretică. Aici eminescologia este în plină desfășurare, dacă avem în vedere că alternativa la studiile formaliste este eminescologia din unghi filosofic (gnoseologic, axiologic, ontologic), și că un asemenea dicționar de specialitate ar deveni și filtrul necesar care să ordoneze eminescologia în ansamblul ei. Iată, o orientare benefică pentru evoluția eminescologiei, pornind de la Constantin Noica, la Theodor Codreanu, Mihai Cimpoi, Constantin Barbu, Dan Mănuacă, pare să revigoreze în ultima vreme știința eminescologiei.

Unei reacții pe care ea însăși a creat-o, eminescologia ar trebui să-i găsească soluția de stingere, prin câteva proiecte de substanță. De la studiul de sinteză, care a fost prima tentativă de limpezire a apelor în eminescologie, *Eminescu în critica și istoria literară română* (1947) al lui D. Popovici, la cel de uz și întâmpinare, care recuperează printre ultimele studii apărute, *Eminescu în conștiința critică* (1994)

de Constantin Cubleşan, direcțiile și orientările în eminescologie s-au multiplicat și nuanțat. Soluții de optimizare a receptării lui Eminescu se impun prin soluții de reevaluare a eminescologiei, într-o acțiune concertată și susținută a cercetătorilor avizați. Altfel, orice tip de reacție și atitudine, anti- sau proeminesciană, nu face decât să se îndepărteze de obiectul unei cercetări globale, *fenomenul Eminescu* în plenitudinea manifestării sale.

#### Note

1. Marc Angenot, *Le discours social: problématique d'ensemble*, în *Cahiers de recherche sociologique*, Montreal, nr. 2, 1984.

2. Ion Vlad propune această teorie a formelor în care „mai concludentă este afirmarea naturii deschise a formelor, expresie a unor procese, a unor mișcări corelative, dinamice în cele din urmă”, în *Aventura formelor*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1996.

3. Excelente pagini de decriptare a modului de constituire a *Mitului Eminescu*, în special în zona biografiei eminesciene, în studiul coordonat de Ioana Bot, *Eminescu – poet național român*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

4. Petru Creția, *Testamentul unui eminescolog*, Editura Humanitas, București, 1998.

### Abstract

The article, *Why we like literature. How to write a critifiction*, is an analysis of the poetics of the novel *Jurnalul lui Dracula (Dracula's Diary)* written by Marin Mincu. The novel is a false historic novel (closed in a diary with a large foundation... of the memoirs) and it is considered a historic anti-novel. In Marin Mincu's novel Dracula is the Devil, a Satan of Baudelaire for whom the *feeling of revolt* is the fundamental mobile of knowledge. Like Daedal, who finds out how he can leave the (mythical!) construction *without exit* in which he has been closed. Dracula has an aim to be situated on another Gnostic platform, namely the platform of thinking-writing as a domain *sui generis* of the possible. Therefore the character lives more profoundly in writing than in reality. Annihilated by history, Tepes the diarist searches for myth, entering the universal glory.

**Keywords:** critifiction, Marin Mincu, Dracula, Vlad Tepes, revolt, thinking-writing.

Singur acel Vlad, de-l lași în pace,  
Gata-i a prăpădi păgânimea...  
(Ion Budai-Deleanu, *Țiganiada*)  
*schiză de portret a autorului*

*Autenticista* (și studiata) postură de prinț solitar a lui Marin Mincu, de prinț *neînțeles și nedreptățit*, bineînțeles (abdicat acum câteva clipe, în numele „mântuitului azur” al Artei), amintește întrucâtva țațoșa poză a lui Alexandru Macedonski, întâia încarnare a spiritului modern în literatura noastră, dacă nu chiar, alteori, volubila impenetrabilitate a lui Ion Barbu, poetul-matematician căruia criticul i-a dedicat cea mai solidă construcție interpretativă de până acum, în binecuvântatul ceas când acesta îi dezvăluia lui Nichita Stănescu (în casa lui Tzigara-Samurcaș) cheia de boltă a poeziei eminesciene: *Oda* (în metru antic).

Iscoditoarea și orizontal-subțirea-i privire – însoțită de un zâmbet vag, politicos, clătit ani de zile în sfoasele retine ale nu mai puțin sfoaselor buchetiere florentine, un zâmbet urcând aproape insesizabil din colțul gurii înspre pomeții obrajilor, ca să se stingă oarecum abrupt în coada ochilor, reci și tăioși – te abordează direct (ca și cum ar opri, clipind, un taxi), pentru un schimb de vorbe, care sfârșesc, invariabil,

în monolog. Marin Mincu își este mai interesant sieși decât toți eventualii convorbitori la un loc. Dar nu-i bai: trei pătrimi din scriitori sunt sau ar vrea să fie așa. Nici un sfert, însă, din treisfertul treisfertimii în chestie nu sunt la fel de firești și organici în ceea ce *spun*, ce *fac* și, mai ales, în ceea ce *scriu*.

*alineat liminar* (anulat)

Critic cu metodă, rafinat poet și romancier de cursă lungă (mai ales cu *Intermezzo*, un vitraliu panoramic în 4 volume, dar și cu romanele *Jurnalul lui Dracula* și *Moartea la Tomis. Jurnalul lui Ovidiu*), traducător și editor (încăpăținându-se să scoată, la Pontica, poezie sau lucrări tehnice, pentru un public deloc numeros), reputat profesor cu o carieră recunoscută internațional, realizator de revistă cu program (*Paradigma*) și mentor de cenaclu nonconformist („Euridice”), Marin Mincu este un înverșunat practician al luptei cu inerția. Nu al celei cu inerția istoriei sociale, însă, ca Labiș, ci cu retoricile de gen: ale criticii, poeziei, romanului...

*un fel de psihanaliză*

Căutând o aplicare mai potrivită (mai eficientă cultural și economic) formației sale de erudit, hermeneut și semiolog tocmai într-un moment când coronițele romancierilor universitari (Umberto Eco, David Lodge, John Barth ș.a.) își fremătau frunzele de dafin în urechile bietelor sirene (legate de pădurea de catarge a disprețuitei – de către Hyperion – flote a lui Demiurgos), Marin Mincu redescoperă, între numeroasele subiecte de roman care-i incendiau singurătatea de exilat benevol în patria *creatorilor* de... modă, a tiffozilor și a spaghetelor, rău teșita – de Clio? – istorie a lui Vlad Țepeș, voievodul nostru cel *mai viu* în imaginarul occidental. Stupoore!: pentru fapte deloc glorioase. *Bampirice*, sar cu vorba concitadinii dâmbovițeni ai lui Caragiale. Bram Stoker, cu multiseularul său succes, face rana – frustrarea – în care va rodi mărgăritarul!

*mic adaos haroldbloomic*

Lui Stoker i se adaugă, neașteptat, ca surse de tensiune canonică, excelentele piese drăculești ale lui Marin Sorescu (*Răceala* și *A treia țeapă*), care fac și ele – parcă-ntr-adins! – cam ceea ce se structura în concepția părintelui *noii autenticități* („al defulării!”), mă încurajează medicul vienez, conducându-mi, iată, mâna cu pix). Evident, lucrurile n-o iau chiar așa de lesne la deal, dar nici nu se dau în detestabilul spectacol al stagnării precum carul lui Prepeleac. Absent-omniprezentul sau omniprezent-absentul Țepeș din *Răceala* trece cu întreg bagajul de țepe, țepoai și araci (*haragi!* – li se spune la Cahul) în *Jurnalul lui Dracula*, dirijând-manipulând macrocosmosul, de această dată, cu noi basne despre cruzimile sale, mai și amplificându-le, hipertrofic, până la limita, invizibilă, a insuportabilului. *Repliat* în mentalitatea comunității pe care o păstorește, în piesa *Răceala*, diaristul lui Mincu se *înstăpânește* cu tentaculara-i caligrafie în lume, scriind în subterana în care l-a aruncat Matei Corvinul, concurentul, aliatul gelos și protectorul său, dovadă că natura n-a plămădit nimic cu o singură înfățișare. Nu lipsesc din ecuația plămădei

romanului *Jurnalul lui Dracula* (Ed. Polirom, 2004) nici surâsurile, cam nedumerite, la Țepeșul din *Țiganiada* lui Budai-Deleanu sau, mult mai păstoase, ricanările – din *Intermezzo IV*, p. 94-96 – la adresa sârbului Bulatovic, care îi cere lui Marin Mincu, în timpul unei vizite la Belgrad, să-i nareze... cu gura dragomanică a lui Adam Puslojic, tot ce știe despre Dracula, așa cum și el ar fi tentat să scrie un roman cu... fulminantul titlu *Vampirul român*. Ce titlu vandabil ar fi... *Canibalul sârb!* Marin Mincu n-avu, însă, această măreață replică...

#### *subiectul și predicatul*

Descoperit dintr-o pasă<sup>a)</sup> oarecum involuntară, poate și pentru că fusese ascuns a lehamite<sup>b)</sup>, *Jurnalul lui Dracula*<sup>c)</sup> narează, fragmentarist, povestea vieții lui Vlad Țepeș, chiar dacă notațiile se reduc la ceva mai mult de un an din viața acestuia. Exersată în *Intermezzo*, pe întinderea a peste o mie de pagini, „poetica interstițială a fragmentului [...] figurează noua topografie a textului narativ, și anume *alveolaritatea structurală* a acestuia” (Romul Munteanu), urmărind explorarea modului în care umbrele trecutului se reflectă în cioburile de oglindă ale prezentului, ale scriiturii, mai exact. Caracterizabilă cu o metaforă din *Intermezzo IV*, scriitura este iedera ce îmbrățișează trunchiul memoriei, sufocându-l, secându-l și anihilându-l în definitiv, pentru a-l face să-și trăiască *autentica-i existență* în viitor, în mitul de o intensitate demonică al *celui mai crud* dintre stăpânii lumii acesteia. Trădat de prieteni și aliați<sup>d)</sup>, cărora le înlesnise – zice-se – urcarea pe tronurile Ungariei și Moldovei (așa cum Iancu de Hunedoara, părintele lui Matei, îi ajutase lui însuși să redobândească scaunul Valahiei), calomniat de brașoveni și sibieni (susținătorii lui Dan, nemernicul pretendent la tronul tatălui său), dar și de Papa Pius al II-lea, care îi evocă ferocitatea în *Comentariile* sale, Țepeș<sup>e)</sup> alege să-și umfle legenda (*mitul personal*, ar spune Ch. Mauron) până la absurd, provocând *textualmente* nașterea întâieii *supernove* în sânul unui neam ce vegetează în mlaștinile anonimatului. Țepeș pare să-și spună: când nu mai poți face față facturilor, singura soluție la îndemână e să-ți fereci porțile și să consumi (gaz, energie electrică, apă, aer etc.) cu o și mai avană înverșunare, aducând

<sup>a)</sup> E adevărat, care putea și să nu fie...

<sup>b)</sup> Cu un fel de inventivitate previzibilă, tradiționalistă, adică...

<sup>c)</sup> Ba falsul jurnal, cum insinuează îngrijitorul într-o notă finală, pentru a-i abate, probabil, pe anticari, de la căutarea originalului sau, mă rog, a celor mai fidele copii sau versiuni; or, nu-i așa că nu-ți prea vine să crezi că Țepeș, în 12 ani de captivitate, n-a încercat nici o *rescriere*, ocupându-se exclusiv de... *continua*. Nici aceasta prea avansată (sau păstrată), din moment ce *Jurnalul lui Dracula* cuprinde doar perioada 2 februarie 1463 – 28 august 1464.

<sup>d)</sup> Matei îi este prieten de copilărie și... cumnat, dându-i de soție o soră, după ce îl sechestrează, iar Ștefan cel Mare îi este chiar văr și, în cele din urmă, un fel de... nepot, prin căsătoria acestuia cu Maria Voichița, fiica nesuferitului său frate Radu cel Frumos.

<sup>e)</sup> pus la popreală, la Visegrád, pentru o pretinsă scrisoare adresată sultanului Mahomed al II-lea, în care i-ar fi propus un plan de livrare pe tavă a Transilvaniei și Ungariei contra *iertării* păcatului de a-l fi sfidat, bătut, jignit, mai și umilindu-l, atacându-i tabăra, într-o noapte fără semilună.

cifrele contoarelor la poziția inițială a lanțului de zerouri. Iar dacă inspectorii dau, totuși, buzna în... punctul culminant al subiectului, îți rămâne *gloria*, inepuizabilul depozit al predicatelor (disperațiilor).

*Clio scrie, vorovește*

Născut și educat în spiritul unei epoci în care politica o fac armele și o des-fac trădările, iar adevărul e căutat cu vătraul înroșit prin toate orificiile promițătoare de reacții fizice și revelații (clar că metafizice), Vlad Țepeș este fiul lui Vlad Dracul. Dracul, deci, nume de domn creștin: cum să nu-ți revendici un alt supranume? Măcar și de... Țepeș...

Încoronat domn de Sigismund de Luxemburg, regele Ungariei (și încă unde, la Nürnberg, în 1431), Vlad Dracul va ajunge în scaun abia prin 1436, după ce va fi fost câțiva ani (1433-1435) și (prin cumul, vezi bine) concesionar al Monetăriei din Sighișoara.

Preluarea puterii nu-i, se vede, cel mai dificil lucru, din moment ce Vlad Dracul se preface a-și fi uitat obligațiile față de moștenitorii scăuieșului lui Attila, ai șei lui Arpad și ai pelerinei Sfântului Ștefan (da, au și ei – ungurii – unul). Și se închină, în 1437, la Poartă. Aceasta, otomană-otomană, dar nu-l crede că i s-a ploconit cum se cuvine și, pentru ca ghiaurul să nu se răzgândească la vreo imprevizibilă cotitură a istoriei medievale, îi cere de ostatici tocmai doi fii, Vlad și Radu (al treilea, cel mai mare, rămas acasă, e Mircea). Gestul lui Vlad Dracul nu place însă taberei de *atleți ai creștinătății* și, într-un târziu, mai înmulțindu-se catastrofă – ca prin polenizare, pare-se – și numărul pretendenților (încât să-i tot încolonezi în falange și cohorte), Iancu de Hunedoara intră în 1447 în Țara Basarabilor și „ucide în satul Bălteni pe Vlad Dracul și-l instalează ca domn pe Vladislav al II-lea, fiul lui Dan al II-lea”, vorovește Clio.

Era tocmai ora ca și celălalt Vlad, beizadeaua, să iasă în arenă și, în 1448, în timp ce Vladislav al II-lea luptă, alături de Iancu de Hunedoara, la Kossovopolje, Vlad Țepeș (încă... ne-Țepeș) „ocupă pentru o lună tronul Țării Românești”, dar... nu reușește să-și consolideze mica victorie a... descălecării prin încălecarea scaunului voievodal de la Târgoviște.

Clio tace uneori cu o încrâncenare (demnă de o cauză mai bună, spun clișearii naționali), cu o încrâncenare de ghioc, de calcar, scriem noi. Mai multe pagini de cronică, prin urmare, lipsesc și, dacă n-ar fi imaginația cliofililor, ar trebui să recurgem, deznădăjduiți, la Bram Stoker, la cartea sa plină, ca o lipitoare, de sânge. De sânge rău, cum se știe.

În 3 iulie 1456, Vlad Țepeș reappare în front, sub flamurile aceluiași Iancu de Hunedoara, ucigașul tatălui său, apărând sudul Transilvaniei cât timp acesta, Iancu, se aruncă în sprijinul Belgradului, asediat de turci. Bătuți de Iancu de Hunedoara pe Dunăre, dar și pe uscat (Hunyadi nu scapă nici el, fiind „răpus de ciumă”), turcii nu mai au cum avea grijă și de aliatul lor Vladislav al II-lea, și Vlad Țepeș re-intră în țară, prinde pe (mai rămâne îndoială?) impostor și, în 22 august 1456, îi administrează o pedeapsă exemplară: cere preoților să-i cânte prohodul, iar pe fostul vodă îl pune



să-și sape groapa. Cu cazmaua sau lingura, n-are nici o importanță. Ascunzându-și adversarul de ochii lumii, Țepeș dă turcilor (avea relații!) niște semne că se va avea de bine cu ei și sare la gâtul plural și franjurat al sașilor Sibiului, care, înfuriați coral, la unison cu cei ai Brașovului, îi vor fixa în catastrofe toate gesturile nedemocratice, incorecte politic, mai adăugând (ca și noi!) și de la ei. De aici încolo istoria lui Vlad Țepeș o ia pe două căi: una a faptelor, iar cealaltă a... bălinelor, pentru că, s-ar cuveni să cunoașteți, și rușii vor să aibă o vorbă de spus despre Vlad Țepeș, și încă una văpsită în roșu, dacă se poate, și de Purcari. Așa se nasc vampirii: la început, ei ies pe gură, după care picură-picură, scârțâie-scârțâie pe hârtie și, când dau de-un segment mai fraged de epidermă, mușcă brusc și sug cu lăcomie până cad sfârșiți de... oboșală și de antonimul... subnutriției.

Cât despre Vlad Țepeș, acesta refuză, în 1459, plata tributului (contractat cu Înalta Poartă, în condiții deloc avantajoase, de strămoși), se răfuieste și cu negustorii sași din Țara Românească (trage în țepă 40 de comersanți, iar pe 300 îi arde de vii, ca să nu piardă, probabil, timpul cu ascuțitul și îngropatul țepelor), îl prinde – în sfârșit – pe Dan, coada de topor a fabulatorilor brașoveni (de unde și faima lor de izvoditori de *brașoave*), și-l pedepsește exemplar așa cum vă povestisem că ar fi făcut-o cu Vladislav al II-lea, dar nu izbutise, se vede, acesta scâpând, la cumplita furie a justițiarului Țepeș, doar decapitat.

A fost nevoie ca însuși Mahomed al II-lea, cuceritorul Constantinopolului și sorescianul autor de abecedare, să se pună în fruntea unei expediții militare și să se facă de răs de câteva ori – la trecerea Dunării albastre, când Țepeș îi molestează avangarda; în timpul crâncenului atac nocturn asupra taberei otomane (când Țepeș sfâșie și o groază de corturi, nenorocind intendența și spărgând până și porțelanurile chinezești ale padișahului); în fericita clipă a intrării în Târgoviște, unde gândea să-l instaleze pe Radu cel Frumos, dar vechea capitală fusese atât de pârjolită de Țepeș în retragere, încât sultanul mai prididi cu ceremonialul, ca să nu-l înscăuneze pe-un fiu, frate și viitor unchi de voievod (pios, ca Vlad Călugărul, fiul lui Țepeș și tatăl lui Vlăduț, acesta din urmă domnitor și el) într-un scaun de cenușă, lipsit și de încrustări meșteșugite și fețuite cu-o protomână brâncușiană.

Restul e tristețe: retrăgându-se în Transilvania, unde urma să jonționeze cu oastea lui Matei Corvinul, pentru a-i lovi dimpreună pe bașibuzuci, cum le și fusese înțelegerea epistolară, Vlad Țepeș este arestat și închis lângă Buda, în castelul Visegrád, cerându-i-se imperios, în halucinogenul stil kafkiano-ionescian, să se dezvinovățească, dacă poate, cu scrisoarea interceptată de față. Câr-mârul că ar fi un text cifrat, care ar spune chipurile altceva, dar a cărui cheie s-a dezintegrat în gușa curierului, nu-l impresionează pe Matei. Era și firesc. Hermeneutica, la acea oră, nu ieșise încă din fașă, lumea abia reușind să descâlcească și să guste câteva boabe din *Corpus Hermeticum*. Va rămâne închis, cu șederi și la Pesta, și în alte locuri, cum e de bănuț, 12 ani. Aproape ca Maria-Stuart. Singura bucurie, dacă bucurie o fi să fii însurat de rege cu soră-sa, iar frații princieri să fie „microbii” (vorba lui nea Iancu... comediograful) celui (Iancu de Hunedoara) care ți-a omorât tatăl. Vlad Dracul s-ar

fi sfiit să comenteze, pentru presă, acest episod, dar cine știe dacă rațiunile de stat nu-l făceau diabolic de volubil?!

Deși ținut din scurt de Matei Corvinul, Vlad Țepeș nu trândăvește, totuși, numai în brațele Elisabetei (mai e și misogin!), cronicarii reținându-l ca participant la campaniile militare ale acestuia. Nu știm dacă nu-i purtat într-o cușcă pe roți, precum este hurducată „curtea bizantină” din *Răceala*, cert e însă că experiența sa de ostatic îl face util în calitate de consilier de taină în cestiunea orientală. Ca și pe Dimitrie Cantemir, de altfel, pe lângă Petru Alekseevici, țarul. Bunăoară, în 1472 Țepeș îl însoțește pe Matei în expediția bosniacă. Inflexibili, istoricii o țin una și bună că Țepeș ar fi fost „închis doișpe ani”. Abia sursele alternative, orale, mai luminează câmpul de luptă al medievalității sud-est europene (central-europene! – după alții). În octombrie-noiembrie 1476, Țepeș, susținut de Ștefan cel Mare (da, cel pe care îl ajutase să ia domnia și care bătuse (alegându-se, la început, doar cu o rană) Chilia, de teamă ca fiul Dracului „să n-o cedeze turcilor”, scrie Clio) și de un alt Ștefan, e vorba de contele Bathory, cuceresc Târgoviștea, alungă pe Laiotă Basarab (încăunat, de altfel, de Ștefan cel Mare, dar căzut în proastă obediență față de necredincioși) și-l proclamă stăpânitor „al tuturor s.c.l.” pe Vlad Țepeș. Turcii și Laiotă își revin însă neașteptat de iute și, într-o luptă inegală, cum se întâmplă de atâtea ori, luând prin surprindere statele majore, strategii și curierii inamicului, înfrâng oastea lui Vlad Țepeș, iar pe acesta îl *ucid*. Clio scrie: „Laiotă Basarab [...] ucide pe Vlad Țepeș”.

Despre cazne nici un rând. *Nici un rând...*

O apreciere de A. D. Xenopol: „figura lui Vlad Țepeș este, cu toată aureola de sânge ce o înconjoară, una din cele mai interesante ale întregii noastre istorii [...]. Crud până în măruntae, străin de milă și de îndurare, el puse cumplita lui fire în slujba țării sale și, după ce o curăți de relele lăuntrice, tăind și acolo unde ar fi putut lecui, el puse piept contra înjosirii în care căzuse. Aici se arătară celelalte însușiri ale sale, curajul temerar și disprețul morții, care-l puseră în stare să înfrângă pe unul din cei mai mari cuceritori ai lumii.” De Mahomed al II-lea e vorba, care l-ar fi lăudat și el pe Țepeș, cu pana lui Chalcocondil și cu tiparul lui Gutenberg, când veni vremea: „Nu este cu putință a se răpi țara de la un bărbat care făcu lucruri atât de mari, mai ales când el știe așa de bine să întrebuințeze și puterea și pe supușii săi”.

*lăsăm*

„Și încă mai iaste și aceasta, că cine iaste acela care să poată șede toate ale tuturor hrisoavelor să vază ce scriu și cum scriu, ca să poată dintr-însele aduna să istorească lucrurile ce au fost [...] ? Și cine iaste să poată face acéia ca să culegă dintr-acélea măcară cap și coadă lucrurilor, căroră pentru atâta noian de ani s-au înfășurat și s-au desfășurat, sau vreun adevăr să ne dovedească, de nu doară s-ar fi ispitit cinevași; sau ar vrea să ispitească acéia a o face, ca să afle o prea puțină pricină (și și aceia încă

nesărată) ca să zică ia de acolo au aflat a zice, cevași [...].  
Iar de acéia ce ar zice și câte ar zice, n-ar fi alt,  
socotesc, făr' cât o gândire și o aflare de o mare grămadă de  
minciuni, precum vedem în cea *Alexandrie*  
ce-i zic, cine o va fi făcut, nu știu, și într-alte cărțului ce să  
văd pe la unii și pe la alții [...].  
Lăsăm, dară, fieștecăruia a zice cum va vrea și a râde cum  
va pofti, de vreme ce nici le iaste sfiială, nici  
rușine de rușinile lor..."

Stolnicul Constantin Cantacuzino, *Istoria Țării Rumânești. Predoslovie*

1. Zic unii că Țepeș Vodă ar fi tăiat cu securea limbile unor dregători care-l vorbiseră de rău (că-i *curvar apoftegmatic și ateu ipocrit*), preparându-le (subțire feliate și condimentate, după o rețetă orientală) ca limbi de berbecuț și dându-le solilor padișahului să se ospăteze. Când aceștia din urmă, strâmbară din nasuri, dibuind că ar fi la mijloc o necurată lucrătură, el le scurtă imediat olfacțiile cu hangerul și-i ținu pe tustrei două săptămâni încheiate cu un fir de ovăz numai. Termenul, zice-se, fu suficient pentru ca Excelențele lor instanbulești nu numai să-și mănânce propriile nasuri fripte în sos napolitan, dar și să ceară – *în scris*; nu se știe de ce în arabă? – să guste și „acea fabuloasă tocăniță din limbă de berbec”. Răspunsul lui Țepeș căzu însă ca trăsnetul în puful de păpădie: „Gata, s-a terminat. Au crăpat-o delegații hanului!”

2. Prinzând Țepeș niște spahii din Vidin scăldându-se în Dunăre cu tot cu cai și echipamentul militar pe ei, porunci să li se bage pe gât câte-o știucă, flămândă, de-un cot („ca să știe altă dată cum să spurce hotarul de stat cu șalvarii și sulilele lor!”) și că acestea, hămesite, dar dornice de libertate cum erau, își croiră drum prin măruntaie, ieșind – iertată fie-ne narațiunea – pe cealaltă parte. Dar, constatând că fășneții călărași au și ajuns să fiarbă cu tot cu armuri într-un cazan cu asphalt, se speriară într-atât, încât o rupseră îndărăteala, zbârlindu-și toți solzii. Ce moarte strașnică, ar fi exclamat Țepeș, și numai pentru că ar fi înghițit, și ele, niște guvizi!

3. Se aude că Țepeș, care mai mult priveghea decât dormea, ar fi fost scos din moțăială de o muscă. Sigur că porunci să fie prinsă „fără zăbavă”, dar bâzâitoarea ființă reuși să se facă nevăzută în roiul de surate ce dădeau târcoale țepelor în care gemeau, scâncind poliglot, inamicii dinastiei. Nu este de crezut să fi scăpat, pentru că imediat dădu altă poruncă: „în trei zile, fiecare contribuabil din cetatea de scaun să se înfățișeze la palat cu 10 pungi de muște în contul scutirii nepoților care se vor naște de prestațiile militare obligatorii.” Este de bănuț că mierea a fost cel mai căutat produs în acele zile pline de speranță.

4. Își amintesc și azi unii bătrâni mai țitori de minte din satele de la Dunăre de un corăbier otoman care s-ar fi uitat de sus, adică de pe punte, la Țepeș. Brun de mânie, vodă porunci ca acesta să fie înfipt în țepa catargului principal. Bietul căpitan așa și stătu până ajunse în rada portului natal (?): țipând ca din gură de balaur, ciugulit de ciori, ciocănit de vulturi și deplâns de pescăruși.

5. Zic unii că urând sulemenelile muierești, Țepeș le-ar fi interzis în vremea domniilor sale. Ieșindu-i din cuvânt, două negustorese săsoaice fură unse cu ceea ce nici să scriem nu putem, fiind date la câini să fie ori iertate, ori *recondiționate*. Chiar asta, insistă memoria anonimă, ar fi fost cuvântul pe care l-a rostit vodă: *recondiționate*.

6. Scorneală sau ba, dar prinzându-i pe tâlhari, zice-se, Țepeș îi lega câte patru și-i folosea în loc de ancore, iar din ancore turna tunuri, din tunuri – sulite, din sulite – vârfuri de săgeți, iar din vârfuri – bolduri de siguranță.

7. Da, și se mai spune că pe o femeie, care umbla cu prepusurile asupra bărbatului și stăpânului ei, Țepeș o aruncă în valțurile unei mori, o măcină bine, o amestecă cu tărâțe și o dădu la găște: „să mai gâgâie împotriva binefăcătorului ei dacă nu deține probe irefutabile: doi martori, o litografie/gravură înfățișând orgia sau măcar o schiță în carbune a... urâtei vocabule la care se dedau bărbatul ei și implicita împrecinată în netrebnică zurbă lingvistică în vreme de primejdie pentru neam și țară”.

#### *personajul din autor*

Fals roman istoric (*închis* într-un jurnal cu o largă bază... memorialistică) și antiroman istoric deopotrivă (ironizând convenția reconstituirii liniare a trecutului), *Jurnalul lui Dracula* fixează *dialogul* viu al subiectului cu încarnările *fizice, psihice și scripturale* ale istoriei. Citită cu fluența cursului ei neabătut către fruntariile alegoriei sau parabolei, ea pare să aibă, la Marin Mincu, funcția de a proiecta, ca fundal, răvășitoarea frescă interioară a principelui Vlad. Domn al unei populații rău vertebrate, care se lasă pătuliță – ca iarba – de furtunile, uneori himerice, ale istoriei, Vlad Țepeș se înalță în roman ca un monument al intransigenței față de lume și față de sine (v. și semnificația celei de-a *treia țepe* din piesa omonimă a lui Marin Sorescu). Cruzimea sa, absurdă în aparență (v. cazul femeii condamnate la țeapă pentru că nu are grijă să-și îmbrace decent soțul, harnic plugar și curajos oștean), este consecința radiografierii răului în... nepăsare, în indiferență.

Formându-se în cultul bărbăției și al voinței sacrificiale, Țepeș afișează o demnitate exacerbată: și ca ostatic la turci (retezând penisul turcului care-i violase fratele), și ca partener de joacă al prinților din familiile domnitoare europene (cărora le răspunde, la orice jignire, cu o inventivitate superioară), și ca gânditor necomplexat în fața iluștrilor săi contemporani (Papa Pius al II-lea, Marsilio Ficino, Nicolaus Cusanus etc.).

Neînfricat militar și administrator sever (cum îi conservă chipul legenda), eroul lui Marin Mincu se afirmă, înainte de toate, ca un cavalier al reflecției. Marile teme ale culturii medievale îi sunt nu numai familiare, cât consubstanțiale ființei sale de răzvrătit împotriva unei Europe împleticite în propriile-i combinații politicianiste, religioase etc.

Dracula este Diavolul, sugerează numeroșii comentatori italieni ai romanului (apărut în trei ediții succesive, începând cu 1992, la Editura Bompiani), un Satan baudelaireian, totuși, pentru care *trăirea revoltei* este mobilul fundamental al cunoașterii, iar condiția luciferică înseamnă *șansa* transgresării destinului până dincolo de orice limită. Ca și Dedal, care *află* cum poate fi părăsită construcția (mitică!) *fără*

*ieșire* în care se închisese el însuși, asumându-și „proiectul”, asemeni lui Manole, un alt arhitect de simboluri proiectate într-un *dincolo*, care își convertește zborul neantizator în izvorul din care se vor adăpa – în continuare – urmașii, Dracula țintește situarea pe o altă platformă gnostică, este vorba de platforma gândirii-scriitură ca domeniu *sui generis* al posibilului. Iată de ce personajul, în romanul lui Marin Mincu, trăiește mai profund în scriitură decât în viață. Anihilat de istorie, Țepeș diaristul accede la mit, culcușindu-se în puful de lebedă al unei glorii universale. Este o răzbunare nu numai pentru propriile-i accidente existențiale (de la scârba pierderii iluziilor infantile la pierderea scaunului și a încrederii în *cuvântul* suveranilor laici (ca Matei Corvinul) sau religioși (ca Pius al II-lea), dar și pentru întregul său neam de anonimi și umiliți ai sorții.

Cu titlu de ipoteză, care și-ar putea avea drept confirmare un amplu suport textual, Țepeș, personajul, poate fi citit și ca o criptogramă a auctorelui, Marin Mincu, *învinsul* (vezi mărturisirea lui Radu Călin Cristea, consemnată în *Intermezzo IV*, p. 111: „Sunteți un mare critic, dar îi supără pe toți siguranța dumneavoastră și acea *beligeranță* din ton. Dacă ați fi mai diplomat, i-ați bate pe toți.”)... acasă, unde i se refuză *dreapta cinstire*, dar victoriosul *înafară* (în Italia, la Viena, implicit: în lume), care nu se va teme să se arunce în văile hazardului literar de pe o altă platformă de cunoaștere (și de exprimare), aceea a limbii italiene, limba în care a și fost scris romanul *Jurnalul lui Dracula*, o *comedie divină* intercalând paradisul, purgatoriul și infernul și punând în centrul ei Isusul care suntem, un Isus egolatu și neliniștit, care știe că i s-a refuzat nemurirea. Și-atunci o fabrică, o produce în serie (fiecare cu propriile-i mijloace), o instituie pe soclul de nimic al posterității: poate rezistă, poate supraviețuiește...

ALEXANDRU BURLACU  
Institutul de Filologie al AȘM

VLADIMIR CAVARNALI:  
POEZIA FAUSTICĂ

### Abstract

The article, *Vladimir Cavarnali: Faustian poetry*, is a portrait of Vladimir Cavarnali, a reformative poet, a well-known name in the Romanian literature of Bessarabia from the inter-war period. There are identified some models, among which is the Esenin model, the author that influenced his work. The poet passes very quickly from the first period of creation, period marked by the Russian poet, to the second period with certain expressionist, imagist, futurist reminiscences.

**Keywords:** autochthonous tendency, reformative tendency, Baudelairean structure, Whitmanian structure.

Vladimir Cavarnali ilustrează tendința reformatoare în poezia anilor '30. Alături de Nicolai Costenco și Teodor Nencev, el e remarcabil, mai întâi, prin autohtonizarea modelului esenian al „dezrădăcinaților”. Chiar dacă e obsedat de „corăbieri halucinați în lugubre nopți marine” (*Preludiu*), poetul simte, se pare, sleirea tiparelor simboliste și încearcă modele mai proaspete. Nu întâmplător George Călinescu îl califică drept esenian: „Deși citează pe vechiul poet slavofil Tiutcev, Vladimir Cavarnali (care se mărturisește slav și de recentă ivire pe pământul românesc, „patria mea cea nouă”) nu are nici o legătură cu poezia rusească mai veche, ci cu lirica proletariană modernă a hoinăririi, a umilității diurne, din jurul lui Esenin, fără apocalipticul aceleuia, apropiindu-se în felul acesta de ardeleni. Poetul, devenit „domn” cu pălărie și mănuși, regretă dezrădăcinarea și simte îndemnul să se reîntoarcă în universul simplu și îngust al potcovăriei, în care tatăl bate fierul cald pe nicovală. Câte o poezie este mișcătoare în expresia ei directă:

„N-am să-ți recit versurile mele,  
Nici cele învățate în școală pe dinafară.  
Păstrez și acum lumina albă de la stele,  
Iar nevinovăția de la școala primară.  
Vei număra anii cu câte o stea căzută,  
Iar toamnele să le zăvorești în struguri,  
Eu plec în lumea mea tăcută,  
Să sărut brazdele răsturnate de pluguri” [1, p. 941].

O cu totul altă orientare, cu reminiscențe expresioniste, imagiste, futuriste, reprezintă cel de-al doilea volum, cu un titlu cam lung, *Răsadul verde al inimii stelele de sus îl plouă* (1939), rămas oarecum în umbra debutului. Aici eul poetic se vrea unul de speță **whitmaniană**. Prin Cavarnali lirica basarabeană, alături de **structura baudelairiană**, impune gigantismul, vitalismul, grandilocvența gestului. Nicolai Costenco observă: „Lirica lui Cavarnali constă, în principal, într-o grandilocvență înfrățire a omului cu lumile siderale; poetul e un erou, e un titan – mulțimile trebuie să-l urmeze, pentru ca, împărțășite din cântecele sale, să-și clădească un viitor lipsit de minciună” [2, p. 116]. Cavarnali cântă un om nou: „Omul din Cavarnali e conceput tragic în înalta-i singurătate, un Moise la care au să vie apostolii și conducătorii umanității îndurerate. Nou dătător de legi. Prometeu care din propria inimă face parte lumii flămânde de adevăr... Toate poemele lui Cavarnali formează un ciclu pe tema lui *Moise* de Alfred Vigny sau *Luceafărul* de Eminescu. Geniul singuratic vrea să fie înțeles de oameni; și cum cunoaște mărginirea celor mulți, invită la el pe «...toți nevinovații și apostolii»” (*Cu inima*)” [2, p. 116].

N. Costenco spera să avem în Cavarnali reprezentantul basarabean al unei specii de **poezie faustică**: „Am vrea să știm poetul la lucru, pentru realizarea Marelui Poem al sufletului autohton, basarabean” [2, p. 117]. Cu alte cuvinte, poezia aceasta trebuie să devină o expresie a primenirilor, a aspirațiilor umane către tinerețea perpetuă. Nu e vina poetului că prevestirile au eșuat. Era și o modă a timpului, a poeziei viitorului; nu numai în poezia avangardei, dar și în a simbolizilor întârziată care proslăveau o epocă nouă.

În viziunea lui George Meniuc, Cavarnali e un prevestitor de furtună: „Vreamea noastră trăiește ultimele rămășiți spirituale mistice. Din zare, statornică și gravă, se ivește o punte nouă peste care va trece omenirea. La orizont pâlpâie o epocă nouă. Poate va începe un nou Ev-Mediu. Poate o nouă spiritualitate” [3, p. 75]. În poezia lui Cavarnali „moare o epocă”: „Cer strivit în veșnicia prinsă-n tărie, nu uita./ Sunt veacuri noi ce cresc în zborul drumului...” (*Minciuna luminoasă a stelelor*). Așa cum observă Meniuc, „sosirea acestui leat nou poetul îl socotește o ruinare, o devastare. Orașul modern, plin de larma claxoanelor și a vehiculelor, îl înspăimântă. Tot ce-i depărtare de viața primitivă de altădată înscrie zodia prozaică a mecanismului. Zvonul acesta nou întunecă liniștea și visarea” [3, p. 75]. Eul poetic se destăinuie: „Zvonul acesta de alămuri care a năvălit în mine,/ îmi stinge simfonia iubită a visului./ Vreau să-mi zădărnicesc potolită prăbușirea/ cu o doină înfiorată din găurile cavalului” (*Devastare*).

Uneori, într-o viziune maniheistă asupra lumii, poetul își află refugiu în sânul naturii, într-o eternă primăvară, evadând din infernul citadin cu „cărute de foc”. Alteori, el e nu numai „fiu” al naturii, dar și „voievod” al orașelor. Concomitent, nostalgia primitivității, de natură expresionistă, răsună cu intonații din Esenin (*Шаганэ, ты моя Шаганэ...*):

„Sunt patru ani de când ne-întristăm împreună.  
A plesnit și cea mai iubită strună de chitară.

Acum din balalaică dragostea sună,  
Cum îmi lânzește cântecul în această țară.

Bunica ta și Mama vor să ne cunune.  
Aici în stepă să ridicăm o colibă de sălbatici.  
Să fie crivățul și stelele nebune,  
Tovarăși buni cu doi lunatici.

Naive sunt bătrânele! Da, naive!  
Ca o ploaie din pleoape le cade multă bucurie.  
Nu mai putem iubi noi viața în locuințe primitive,  
Nu mai avem inimă să hăulim, ca altădată, la cununie!

Nu, tătăroaica mea, păr brun ca iadul!  
Niciodată rândunelele n-au iernat în locurile noastre.  
Păstrează-te, fecioară, cum în crivăț, frunza, bradul,  
Cum stelele se-nverșunează sus, în locuința lor  
albastră!  
Eu sunt cu orfanii pe drumurile culturii...  
În căruțe de foc alerg să-nfrățesc bucuria cu oțelul.  
Sunt fiul naturii și voievodul orașelor  
Și ascult cum plesnește-n epoca nouă fierul..."

(VI. Cavarnali. *Tătăroaica mea. Tătăroaica, iubita mea...*)

Exaltarea barbară, în ultimă instanță, e cu totul decorativă și denotă mai mult un spirit estet. Frământat de principii maniheiste, eul poetic îmbrățișează o nouă epocă, în care va governa binele. Lumea imaginară a poetului e clădită pe prezentul infernal al orașelor, sugerând atmosfera sufocantă a unor spații închise, dar și teama de spații deschise. Voiajul simbolist pe o insulă (ostrov), călătoria în noapte, „spleen”-ul, dedublarea și multiplicarea eului faustic sunt însemnele unei sincronizări certe cu ritmul, spiritul, achizițiile noii poezii. Imaginea globală ce se desprinde din poezia lui Cavarnali este a unui infern, de altfel, foarte frecventă și în poezia de revoltă socială. Poeziei simboliste, subiectiviste, cu spiritul ei egocentrist, dezechilibrat, turnat în versul liber, i se răspunde cu idealul de perfecțiune al parnasienilor, marcat prin echilibrul clasicismului antic și cultivarea valorilor perene. Aceasta și explică orientarea poeziei basarabene spre explorarea trecutului istoric, întoarcerea ei către legendele și miturile antice.

Vladimir Cavarnali (născut la 10 august 1910, la Bolgrad) și-a făcut studiile la liceul din localitate și la Universitatea din București, luându-și licența în filosofie și litere în 1932. Până în iunie 1940 este profesor de limba și literatura română la Chilia (1933) și la Bolgrad (1936-1940). Debutează în presa bucureșteană cu versuri, semnează publicistică literară și numeroase traduceri din lirica universală. Placheta de debut *Poezii* apare în 1934 la București, Editura Fundației Regale, manuscrisul



fiind premiat în același an de Comitetul pentru premiera scriitorilor tineri needitați al Fundației pentru Literatură și Artă „Regele Carol II” (alături de manuscrisele *Nu* de Eugen Ionescu, *Pe culmele disperării* de Emil Cioran, *Mathesis sau Bucuriile simple* de Constantin Noica, *Inima sub săbii*, poeme, de E. Jebeleanu, *Cloșca cu puii de aur* de Dragoș Vrânceanu, *Memnon* de Horia Stamatu). În 1939 Vl. Cavarnali a lansat la Bolgrad al doilea volum, intitulat *Răsadul verde al inimii stelele de sus îl plouă*.

A fost redactor la revistele bolgrădene *Familia noastră* (1937-1940) și *Moldavia* (1939-1940). Până la 1940 a colaborat și la publicațiile: *Viața Basarabiei*, *Bugeacul*, *Generația nouă*, *Pagini basarabene*, *Poetul*, *Itinerar*.

După război s-a stabilit la București. Între ani 1944 și 1947 a fost profesor de liceu, ziarist. A semnat versuri și traduceri în revista *Orizonturi*. Vl. Cavarnali s-a stins din viață la 20 iulie 1966, la București, fiind înmormântat în Cimitirul *Bellu*.

#### Note

1. G. Călinescu. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ed. II-a, București, 1986
2. R. Radiana. *Poeți basarabeni*, în revista *Viața Basarabiei*, 1937, nr. 12.
3. G. Meniuc. *Vladimir Cavarnali: Răsadul verde al inimii, stelele de sus îl plouă*. *Poezii, Bolgrad, 1939*, în revista *Viața Basarabiei*, 1939, nr. 5.

**GRIGORE CHIPER**  
Universitatea din Tiraspol  
cu sediul la Chișinău

**GENERAȚIE, OPTZECISM,  
POSTMODERNISM, TEXTUALISM**

**Abstract**

The study is aimed to elucidate the terminology used in the process of analyzing the phenomenon of optzecism: generation, optzecism, postmodernism, textualism. The author proves the existence of an optzecist generation in Bessarabia, a generation that appeared in conditions which were different from those in which the Romanian one did. Optzecist Bessarabian literature contains sufficient examples of textualism, though preference for them varies from poet to poet. Some writers use too many procedures of textualism, others are more selective and discreet.

**Keywords:** generation, optzecism, postmodernism, textualism.

Termenul *generație* este utilizat pentru prima dată, într-o accepție strict biologică, de Thibaudet. Sintagma *generație de creație* sau *literară* a fost introdusă în circuit de Tudor Vianu, pe care o definea „printr-o sumă de teme și atitudini comune, înscrise într-un perimetru social istoric dat, posedând o anumită individualitate în raport cu alte perioade”. Termenul s-a dovedit a fi prolific odată cu continuarea ideilor lui Vianu de către elevul său, Mircea Martin, și cu activitatea scriitorilor din anii '80. Termenul devine util nu numai pentru a exprima, o compatibilitate, o solidaritate de grup, ci și o concepție nouă despre poezie, pe care generațiile tinere încearcă să o promoveze. Nicolae Manolescu consideră că termenul *generație*, în felul interpretat de Vianu și în consonanță cu teoriile mai noi, este echivalent cu conceptul de paradigmă [1]. În contextul schimbat, sintagma de *tânăra generație* semnifică o *paradigmă nouă*.

În ce privește utilizarea practică a sintagmei lui Vianu se prefigurează două atitudini, deosebite mai ales în nuanțe:

- periodizarea decimală a literaturii române din ultimele decenii ale secolului XX, de la generația '60 până la generația '90 și mai departe chiar;
- identificarea a două generații marcante în poezia postbelică românească: generația '60, prelungită și aprofundată până în anii '70, și generația '80, cu pandativul acesteia, generația '90.

Ambele puncte de vedere au susținători mai mult sau mai puțin ardenti. Nu trebuie neglijați nici cei care resping o periodizare decimală, invocând criteriul axiologic, care este atemporal.

Generația '60 s-ar remarca prin reabilitarea completă și definitivă a esteticului în literatură, după ce în anii '50 literatura a fost supusă unei dogmatizări severe. În anii '70, literatura continuă aceste tendințe de descoperire a frumuseții artistice, astfel factorul estetic este rafinat uneori până la ultimele lui consecințe, în forme manieriste, de o abstracție și de un livresc desăvârșite. Generația '80 reacționează la această poezie a limbajului ceremonios, dezvoltat până la ritual, o poezie pe care tinerii scriitori o simt artificială, prea solemnă, convențională, ilustrații perfecte ale teoretizărilor lui Mallarmé sau T. S. Eliot. De aceea, optzeciștii se declară adepți ai doctrinei postmoderniste și se pronunță împotriva modernismului literar, identificat cu generația șaizeciștilor. În principalele teze, optzeciștii români revendică „întoarcerea” la real și la uman, în manifestările cele mai firești. Omul și realitatea sa imediată vor căpăta, în timp, formulări sugestive: „noul antropocentrism” (un termen creat de Alexandru Mușina ca reacție la teza lui Ortega y Gasset despre dezumanizarea artei), „poezia tranzitivă” (concept al lui Vianu, transferat de Gheorghe Crăciun în aria postmodernismului) sau, pe teren autohton, „eul individual” și „redescoperirea trupului uman” (Em. Galaicu-Păun).

Generația '80 este cea care lansează principalele teze cu privire la arta lor chiar de la sfârșitul anilor '70, când apar grupuri întregi de scriitori bine instruiți în cadrul mai multor cenacluri din Țară (Un fenomen similar se produce în Moldova dincoace de Prut când activau mai multe cenacluri: la USM, la ziarul *Tinerimea Moldovei*, la Uniunea Scriitorilor. De la un punct, Sorin Alexandrescu are dreptate când afirmă contrariul, că optzeciștii basarabeni nu au beneficiat de „cenacluri universitare în care să discute între ei teoria și practica poeziei” [8, 15], deoarece deja prin 1988-1989 cenaclurile au fost confiscate de mișcările politice, care luau amploare în RSSM). Faptul că, pe de o parte, tinerii nu se mai regăsesc în poezia momentului, deprecindu-i valoarea pe drept sau pe nedrept, pe de altă parte, sistemul socialist de carte, cu birocrăția, obtuzitatea și cenzura sa, nu mai poate face față solicitărilor formulate din partea tinerilor scriitori îi determină pe aceștia din urmă să apeleze la strategii colective. Drept dovadă de inadecvare a regimului la noile tendințe servesc volumele de debuturi colective, o formă de înregimentare dictată chiar de sistem. (Fenomenul se va repeta și în Moldova sovietică, mai târziu: optzeciștii basarabeni vor debuta, cu câteva excepții, abia în a doua jumătate a anilor '80 și la începutul deceniului următor, iar unii dintre ei vor fi înghesuiți, ca și confrății din România, în debuturi colective).

Revista *Echinox* (1979, nr. 11-12) publică o anchetă, în ale cărei întrebări este reflectată problematica tinerei generații care bate la ușă. Pe lângă girul primit de la unii critici importanți ai perioadei de atunci (Nicolae Manolescu, Mircea Iorgulescu), tinerii au ocazia unei autoimpuneri a propriei ideologii. Din răspunsurile acordate de Mircea Cărtărescu, Dumitru Chioaru, Virgil Mihaiu, Magda Cârnelci (care semna în acea perioadă cu numele Magdalena Ghica ș.a.) se profilează o doctrină coerentă, nuanțată în timp. Dincolo de tonul juvenil, lesne de înțeles al lui Mircea Cărtărescu, tezele formulate sunt clare și în general valabile, dacă facem abstracție de faptul că orice schematizare înseamnă și o sărăcire a tabloului literar:

– redarea realului de zi cu zi, și nu a „paradisurilor preraphaelite”; mutația de pe metafizic pe cotidian va fi subliniată de mai mulți participanți la anchetă;

– abandonarea limbajului poetic căutat, perceput ca prețios, în favoarea unui limbaj colocvial, pe măsura fondului exprimat.

Evident că pozițiile diferă între expresia unei rezerve, când generația e văzută mai mult ca o „chestiune pragmatică decât una axiologică” (Virgil Mihaiu) sau ca o grupare „de natură morală” (Emil Hurezeanu) și deplina încredere în potențele unei tinere generații ieșite la rampă (Mircea Cărtărescu), între accentele puse pe identificarea unei stilistici comune (Mircea Cărtărescu, Magda Cârneci) și pe cea a diversității stilurilor (Dumitru Chioaru).

Dacă în România termenii de generație '80 sau promoție '80 erau curenți (vezi suita de texte din *Competiția continuă*), în RSSM situația era diferită. Tânăra generație s-a afirmat cu mai puțină impetuoșitate atât din cauza sistemului care filtra tot ce ține de inovația estetică, cât și din cauza timidității autorilor, care au reușit să-și coaguleze forțele abia după ce reformele lui Gorbaciov au răzbătut în provincie. Până spre mijlocul anilor nouăzeci, când debutează întreg plutonul de optzeciști împreună cu numeroși poeți care încearcă să se solidarizeze de promoția optzecistă fie pe motive biologice, fie invocând pretinse cauze de ordin estetic, așa încât tabloul nu mai apare atât de diferențiat ca în România, chiar dacă au existat și acolo suficienți întârziți. Astfel, cel mai concludent document de epocă al optzecismului basarabean, *Portret de grup. O altă imagine a poeziei basarabene* (1995), îi include, la extremități, în cadrul promoției pe Arcadie Suceveanu, reprezentant marcant mai degrabă al paradigmei șaptezeciste, deși prin debut și prin primele cărți e foarte apropiat de congenerii săi din Țară, și pe Dumitru Crudu, desolidarizat de grup mai degrabă din rațiuni proprii decât stilistice. În schimb, antologia nu-l înregistrează pe Mircea V. Ciobanu, debutat în 1996, prezent într-o altă antologie, *Un poezie moldave* (1997) a lui Sorin Alexandrescu. În ciuda acestor inadvertențe minore, desantul optzecist apare destul de omogen în antologia lui Eugen Lungu, completată ușor de cea a lui Sorin Alexandrescu.

Până spre sfârșitul anilor '80, tinerii aproape că nu aveau acces la presa controlată drastic de partid, nu a existat vreo dezbatere notorie pe tema generaționistă, pentru că însăși punerea problemei unei tinere generații iconoclaste se considera o infatuare, un atentat la pedestalele stabilite odată pentru totdeauna. Abia în 1988, poetul optzecist Nicolae Popa, unul din primii debutanți ai generației, se ridică în apărarea unei cohorte de autori (Eugen Cioclea, Lorina Bălțeanu, Leo Bordeianu, Vsevolod Ciornei, Valeriu Matei, Teo Chiric, Aculina Trifan ș. a.), blamați și situați, într-un articol al criticului Gheorghe Mazilu, sub semnul unui experimentalism injurios. Nicolae Popa nu ezită să catalogheze, în spiritul congenerilor de dincolo de Prut, trăsăturile poeziei noi, respinsă ori trecută sub tăcere de criticii de profesie:

- „contopire mai firească a sentimentului cu expresia”;
- poeții utilizează din abundență „metafora, comparația, paradoxul”, „versul alb”;
- „notă ușor-parodistică” [2].

Nicolae Popa pune problema de schimbare a paradigmei poetice (fără a utiliza conceptul, nepătruns la acea dată) în cadrul literaturii sovietice, și nu în opoziție cu aceasta. Tendința este oarecum similară cu Aktiosgruppe Banat de la Timișoara. William Totok declara într-un interviu că atitudinea politică a grupului nu a fost una principial anti-comunistă, ci doar critică față de socialismul real-existent [3], cu toate acestea grupul care a ființat între 1972 și 1975, cu denumirea Cenaclul Universitar al Casei de Cultură a Studenților din Timișoara nu a fost tolerat. Deci orice mutație în direcția unei radicalizări a discursului literar semăna panică printre guvernanți. Există o frică patologică față de orice formă de organizare a tinerilor, necontrolată de autorități. De aceea presa, și editurile de la Chișinău stopau „invazia” tinerilor cenacliști, aducători de neliniște.

Optzecismul basarabean a apărut în condiții diferite față de cel românesc. El nu a operat o opoziție față de o generație anume, generația imediat precedentă, ci s-a născut dintr-o reacție normală la ceea ce era anchilozat în literele din RSSM de mai mulți ani ca să se cristalizeze într-un proces de sincronizare amplă cu literatura română. Dacă în anii '60-'70 sincronizarea se produce sporadic, pe cont propriu, între inițiați, fără ca fenomenul să poarte un caracter de masă, generația '80 este prima generație de scriitori ieșiți dintr-un regim cultural totalitar și profund antiromânesc să realizeze sincronizarea cu literatura română.

Termenii *postmodern* cu derivatele sale sunt, la fel, achiziții tardive ale demersului critic basarabean, la care vom reveni. În ce privește postmodernismul românesc au fost exprimate opinii divergente, inclusiv contracararea termenului, pe motiv că postmodernismul ar fi ilustrația artistică a unei societăți postindustriale, la care România încă nu a acces (Alexandru Mușina). Este cunoscut scepticismul exprimat de Mușina vizavi de postmodernism: „Poeții generației '80 pot fi subsumați postmodernismului doar prin forțarea termenului și prin obnubilarea esenței demersului lor poetic, de a re-descoperi realul (la toate nivelurile sale, desigur, inclusiv sel cultural), dar nu punând accentul pe dimensiunea culturală) și prin încercarea de a da un sens absurdului lumii înconjurătoare, de a lupta împotriva entropiei. Totul prin (re)aducerea în centru a individualității, a persoanei, care devine sistem de referință; de aceea avem de-a face mai degrabă cu ceea ce eu aș numi *un nou antropocentrism*” [4, 6]. Dintre cei care admit curentul trebuie menționate două puncte de vedere:

– postmodernismul românesc este un curent literar reductibil la un oarecare număr de trăsături stilistice: recuperarea trecutului cultural, jocul intertextual, ironie, parodie, construire „la vedere” a textului etc.;

– postmodernismul românesc are o semnificație foarte largă, adecvată unui curent literar încâpător, ireductibilă la câteva trăsături de ordin stilistic; el „se definește printr-un tip nou de raportare a eului auctorial față de lume și de text, față de viață și literatură, printr-un tip nou de atitudine a eului” [5, p. 64], iar această atitudine se concretizează prin „reorientarea eului către existența reală, „reumanizarea”, „re-personalizarea” și „re-biografizarea” ființei psihologice și sociale, care-și descoperă integralitatea și părăsește utopia izolării în limbaj” [5, p. 65]. În acest sens,

concepția despre postmodernism a lui Ion Bogdan Lefter se întâlnește cu cea a „noului antropocentrism” exprimată de Mușina. Ion Bogdan Lefter plasează pe primul loc crearea unei anumite atmosfere proprii poeziei postmoderniste în opoziție strictă cu cea modernistă văzută ca „abstractizantă, „dezumanizantă” [5, 64].

Există și păreri care încearcă să concilieze aceste poziții antipodice: „Firește că postmodernismul nu e o chestiune de procedee... dar el nici nu prea poate exista în afara acestora, procedeele fiind semnul clar al unei sensibilități și al noului mod de raportare la limbajul poetic” [6, 19]. Dar contradicțiile postmodernismului nu se încheie aici.

Postmodernismului i s-a imputat că, în timp ce proclamă un nou antropocentrism” sau „antropogenetică” (Gheorghe Crăciun), ea se situează la polul opus, dezvoltând „o conștiință textuală care ignoră realul din perspectiva identificării unei singure realități, a textului suficient sieși și devorant” [6, 18]. S-a putea replica, în maniera lui Ion Bogdan Lefter, că în acest caz postmodernismul se confundă cu textualismul, unul din procedeele frecvent vizitate de autorii postmoderniști. Însăși părintele postmodernismului literar, Umberto Eco, apelează la un exemplu de ilustrare a ideii postmoderne prin intertextualitate: „Răspunsul postmodernului dat modernului consistă 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. Mă gândesc la atitudinea postmodernă ca la atitudinea celui care iubește o femeie, foarte cultă, și căreia nu-i poate spune: «Te iubesc cu disperare», pentru că el știe că ea știe (și ea știe că el știe) că propoziții ca acestea le-a mai scris și Liala. Există totuși o soluție: Va putea spune: «Cum ar spune Liala, te iubesc cu disperare». În acest moment, evitând falsa inocență, deoarece a spus clar că nu se mai poate vorbi cu inocență, acesta îi spune totuși femeii ceea ce voia să-i spună: că o iubește, dar că o iubește într-o epocă de inocență pierdută. [...] Ironie, joc metalingvistic, enunț la pătrat” [7]. Și Ion Bogdan Lefter recurge la un exemplu asemănător comparând două texte: Singur-lună (poem modernist) a lui Geo Dumitrescu și Descrierea poemului (poem postmodernist) a lui Matei Vișniec, în care apare, la prima vedere, aceeași diferență de ordin citațional, prin care se remarcă poemul lui Vișniec. Dar deosebirea, cum remarcă Ion Bogdan Lefter, nu constă doar în intertextualitatea, utilizată din abundență și de poezii moderniști, ci în faptul că „revolta manifestă de la Geo Dumitrescu se schimbă în perspectiva calmă, cel mult sarcastică, a „naratorului” de la Matei Vișniec, care, simplu, „constată” [5, 145]. În acest context, poemul lui Geo Dumitrescu nu apare ca o lume dezumanizată, alienată, ci mai degrabă „ca o sursă de suferință” [8, 173], o altă grilă prin care e analizat modernismul. Optica propusă de Mircea Cărtărescu se întâlnește cu cea a lui Sorin Alexandrescu în aprecierea temelor moderniste: „vină, insomnie, singurătate” etc. [9, 16].

Postmodernismul basarabean, atât cât a reușit să intre în atenția cercetătorilor (e încă marea temă a unor studii viitoare, întrucât critica noastră este axată încă, dintr-o inerție și inapetență pentru formulele noi), nu e privit altfel decât cel din țară, din care s-a inspirat [10, 11]. Prin formulele adoptate – nu numai postmoderne

*strictu sensu* – postmodernismul basarabean produce schimbarea, care se traduce printr-o sincronizare largă a poeziei tinere în primul rând cu congenerii săi și în general cu marea poezie a ultimelor decenii.

Sorin Alexandrescu, analizând printre primii fenomenul poetic al optzeciștilor basarabeni prin intermediul grilei modernism-postmodernism, definește ambele fenomene în spiritul formulelor consacrate deja în țară: ca o atmosferă globală („schimbarea atitudinii față de text, față de unelte, față de ei înșiși ca mânuitori ai acestor unelte” [9, 16] și procedural, prin utilizarea clișeelelor stilistice cunoscute: discursul transformat în metadiscurs, deconstrucția textului și denudarea procedeelelor utilizate, ironia și autoironia, ludicul, livrescul etc.

Literatura tinerei generații este pusă deseori în legătură cu textualismul, definit drept „referirea la text în text” [11, 316], „favorizarea preponderentă sau chiar exclusivă a limbajului pentru limbajul însuși, făcută în detrimentul referentului (realul)” [13]. Cel mai mediatizat procedeu textualizant este intertextualitatea, cunoscută din cele mai vechi timpuri. Intertextualitatea este pusă în relație și cu postmodernismul, definit în primul rând ca o formă superioară de intertextualitate, dar și de diverse manipulări textuale. De aceea postmodernismul literar este identificat frecvent cu varii forme de referire la text. Postmodernismul nu se reduce la textualism. Textualismul a fost teoretizat, în literatura română, de Marin Mincu și are la origine ideile promovate de revista *Tel Quel*. Textualiștii practică o literatură autoreferențială. Teoria textualismului postulează că textul nu are ca referent lumea, ci se oglindește pe sine în procesul scrierii lui. Textualiștii dezvoltă imaginea medievală a lumii-carte. Pagina albă e, în viziune textualistă, momentul tulburător superior și totodată regenerativ, e ca mănăstirea Argeșului care se surpă pentru a fi reclădită din nou. De aceea motivele centrale textualiste, textul și scrisul, se intersectează cu altele, la fel de percutante: tăcerea, golul, absența. Conform unor opinii, poezia optzecistă s-ar clasifica, în mare, în două curente: poezia cotidianului (Cărtărescu, Mușina etc.) și poezia textualistă (Iova, Ghiu etc.) [12]. Distincția este relativă. Pe de o parte, Simona Popescu atrage atenția asupra faptului că nu se poate vorbi de o simplă fotografiere a realului, de mimesis tern, ci de o dublare a lui de imaginație. Până acum a existat o opoziție clară între cele două concepte, în timp ce odată cu activitatea optzeciștilor ele trebuie să se afle în relație de complementaritate. De aceea Simona Popescu crede că poezia trebuie să fie nu atât realistă, cât vizionară, „simbolică și complexă, construită pe o structură mentală de profunzime” [14, p. 189]. Pe de altă parte, Gheorghe Perian pune sub semnul îndoielii raportarea poeziei optzeciste la real. Ea lasă „mai degrabă impresia unor construcții autonome în limbaj” [15, p. 125]. Butada lui Mallarmé: „Lumea e făcută pentru a ajunge într-o carte” i se pare potrivită pentru a califica realismul poeziei generației optzeciste. Tradiționalismul (alias ruralismul) și modernismul (alias citadismul) sunt singurele grupări de raportare sinceră la tipuri diferite de realitate, în timp ce pentru postmoderni „cuvântul cult vine să înlocuiască așadar cuvântul sincer” [15, p. 125]. Ambele se circumscriu poeziei experimentaliste de la

începutul deceniului nouă (în România) sau din a doua jumătate a deceniului nouă (în Basarabia).

Literatura optzecistă basarabească conține suficiente exemple textualizante, deși preferința pentru ele variază de la un poet la altul. Unii scriitori abuzează de procedeele textualizante, la alții le utilizează discret.

#### Note

1. Nicolae Manolescu, *Generație literară*, în *România literară*, București, 2000, nr. 2.
2. Nicolae Popa, *Poezia ținută în poziție de drepti*, în *Literatura și arta*, 1988, nr. 2, 7 ianuarie, p. 5.
3. „Am învățat să detest orice formă de totalitarism și, în același timp, să recunosc limitele toleranței admisibile din respect pentru convingerile democratice ale altora”. Interviu cu William Totok, în *Contrafort*, 2002, nr. 7-8.
4. Alexandru Mușina, *O poezie pentru mileniul trei*. Prefață la volumul *Antologia poeziei generației '80*. editura Vlasie, 1993.
5. Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, Pitești, Paralel 45, 2000.
6. Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Brașov, ed. Aula, 2002.
7. Umberto Eco, *Marginalii și glose la „Numele rosei”*, în *Secolul 20*, 1983, nr. 8-9-10.
8. Mircea Cărtărescu, *Cuvinte împotriva mașinii de scris*, în *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice*. O antologie de Gheorghe Crăciun. Ed. Vlasie, 1994.
9. Sorin Alexandrescu, *O nouă poezie română în Moldova*, în *Sud-Est*, 1997, nr. 1.
10. Eugen Lungu, *O altă poezie*. Prefață la volumul *Portret de grup. O altă imagine a poeziei basarabene*. Chișinău, Ed. Arc, 1995.
11. Gheorghe Iova, *Despre text*, în *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice*. O antologie de Gheorghe Crăciun. Ed. Vlasie, 1994.
12. <http://webcache.googleusercontent.com>
13. Dan Cristea, *Poezie/teorie*, în *Ramuri*, Craiova, 16 X, 2007.
14. S. Popescu, *Sensul poeziei*, astăzi Dan Cristea, *Poezie/teorie*, în *Ramuri*, Craiova; *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice*. O antologie de Gheorghe Crăciun. Ed. Vlasie, 1994.
15. Gheorghe Perian, *Restul e literatură*, în *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice*. O antologie de Gheorghe Crăciun. Ed. Vlasie, 1994.



ALEXANDRU CISTELECAN

Universitatea „Petru Maior”,  
Târgu Mureș

PRIMA POETĂ ȘI MERITELE EI  
ABSOLUTE (MARIA SUCIU-BOSCO)

Abstract

The study, *The first poetess and her absolute merits (Maria Suciu-Bosco)*, proves that Maria Suciu-Bosco from Ardeal is the first poetess in Romanian literature, the title attributed once to Matilda Cugler from Iasi by Tudor Vianu. Besides the fact that Maria Suciu-Bosco has the merit of being the first poetess, there are also presented her merits in poetry. The poetess from Ardeal was the inaugurator of a new typology of poetry “of Didona”. The “didonic” lyricism was brought about by the feeling of suffering because of love of a woman parted from her beloved, the feeling that creates the pathetic atmosphere in the poems. This lyricism marks both the heroic poetry and the poetry of naturist and folk character.

**Keywords:** first poetess, “didonic” lyricism, type of poetry, poetic fiction, spontaneity, pathetic atmosphere.

Tudor Vianu îi acordă – cu bună credință, de altfel – Matildei Cugler titlul de „prima femeie care scrie versuri și publică în revistele noastre” (deodată cu cel de „muză a Iașilor literari de altădată”) [1, p. 181]. Nu vreau să depun aici o contestație târzie, dar primul titlu, dacă e să fie acordat corect, trebuie cel puțin împărțit între Matilda și Maria Suciu-Bosco. Chiar și în cazul unui asemenea *ex-aequo*, Matilda tot ar ieși favorizată, căci, de fapt, Maria Suciu-Bosco debutează prima, în februarie 1867, în numărul 7 al revistei *Familia*. E drept că nu-i așa precoce precum Matilda (care debutează la 16 ani), dar nici întârziată nu poate fi socotită; are, totuși, 25 de ani când îi apar primele poezii (s-a născut în 1842, la Tăul Negru/Fechetău, Bihor; moare în 1891, într-un ospiciu din Budapesta). Nici titlul de muză nu-i lipsește cu totul preotesei bihorene, deși, firește, nu poate pretinde la prestigiul convenit celui al Matildei; Ucurișul Bihorului nu se putea compara nici atunci cu Iașii. Dar aici, la Ucuriș, în jurul Mariei Suciu roiesc în fiecare vară câțiva tineri condeieri ardeleni (de la Coșbuc și Bogdan Duică până la Aurel C. Popovici sau Septimiu Albini). Teodor Neș zice că făceau un fel de cenaclu (cenaclul în care a crescut fiica Mariei Suciu, Lucreția), dar sigur cenaclul era însuflețit de frumusețea și *sex-appeal*-ul Mariei. După

același Neș, poeta „a fost o femeie de o frumusețe excepțională” [2, p. 264], lucru confirmat și de Eugeniu Potoran, care o remarcă și el ca pe „o frumusețe ce iese din comun” și care, adaugă, „a atras, fără îndoială, asupra sa privirile multora” [3, p. 67]. Le-a atras chiar prea tare și prea repede, provocând dramă serioasă. Vărul ei, poetul – pe atunci student - Isaia Bosco, îndrăgostit aprig de ea, se bate cu studentul și publicistul Petre Bujor, și el îndrăgostit de Maria, pe care-l și omoară cu o lovitură bine aplicată cu „bastonul cu mâner de argint”, după cum precizează Teodor Neș. Îndrăgostitul victorios se alege cu închisoare, iar apoi, eliberat – zice Neș – „a purtat la mână dreaptă un lanț de aur închis cu un lacăt, semnul condamnaților la temniță”; se sinucide, cu un foc de pistol, în 1884, confirmându-și dramatic fatala pasiune. Normal că popa Georgiu Bosco a măritat-o repede pe juna instigatoare, ca să stingă, cât de cât, scandalul. Pe cât de nurlie și focoasă era Maria, pe atât de încrunțat și iremediabil ursuz era însă preotul Petre Suciu, așa că poeta voiaja des pe la verișoare (probabil verișoare de acoperire). Oricât de măritată, astâmpăr n-avea. Bârfele ziceau că n-a fost străină nici de destrămarea logodnei dintre fiica sa, Lucreția, și flușturaticul căpitan A. Nu știu dacă biografia confirmă, dar poezia – de o senzualitate intensă și deznădăjduită – credibilizează aventura. În orice caz, după Maria Suciu-Bosco senzualitatea ardeleană se reprimă la poete și nu vom mai regăsi poete așa de pătimașe decât odată cu Angela Marinescu și Marta Petreu.

Meritele de întâietate, printre ardelence, i-au fost repede recunoscute. Teodor Neș afirmă pe drept că Maria Suciu „inaugurează seria poetelor de dincoace de Carpați” [2, p. 263], iar Eugeniu Potoran o clasifică drept „cea dintâi femeie literată din Ungaria” [3, p. 66]. Cele mai bune – și mai definitive, căci pot fi regăsite și în *Dicționarul general al literaturii române* – vorbe despre ea le-a spus însă, mult mai devreme, în 1892, ginerele său, W. Rudow, în rău primita, dar bine intenționată sa *Geschichte des Rumänischen Schrifttums* (nici nu prea aveam literatură când Rudow își scria istoria; azi am putea zice că avem, dar nu mai sunt nemiși interesați să-i scrie istoria; să fi fost Europa mai curioasă de noi pe atunci?). După ginerele Wilhelm, Maria Suciu „este cea dintâi femeie care a publicat versuri românești și întrece pe toți bărbații scriitori din Nordul României în adâncimea și gingășia simțirii, precum și în stăpânirea limbii (la ea, cea dintâi, fără latinisme) și a versului” [2, p. 264-265]. Oricât de inevitabil părtinitoare (de!) erau observațiile lui Rudow, ele sunt corecte chiar și în privința registrului tematic și al „tupeului” (social, să zicem, dar implicit și artistic) al poetei, căci, zice el, „ceea ce e neobișnuit la această femeie măritată e dorul nestins după iubitul ei și tristețea după norocul apus, adică amorul tomnatec” [apud 4, p. 237]. (Las’ că nici cu cel primăvărat nu stătea rău). Nu prea se obișnuia, într-adevăr, ca femeile măritate să scrie erotice în care să suspine după altcineva decât soțul legal (cu excepția tolerată, dar mai târzie, a Veronicăi Micle); despre cât de delicată era problema eroticii feminine din cauza conveniențelor sociale a vorbit și Lovinescu; și încă Lovinescu se referea la perioada interbelică, mult mai puțin

victoriană la moravuri decât Transilvania din vremea Mariei Suciu! Nici nu mai punem la socoteală împrejurarea că Maria se învățea numai printre popi, care, de!, orișicâtuși, erau ținuți la moravuri mai riguroase. Dar ca dovadă de îndrăzneală, de trecere peste tabuuri, lucrurile merită menționate. La urma urmei, îndrăznelile de azi ale poeteselor, oricât ar părea de exagerate, sunt, prin comparație, simple îndrăzneli de răsfăț; nu le stă nimic în cale, pe când în calea Mariei Suciu stăteau opreliști grave. Sexul dezvelit de azi e gest modest, în ultragiul de moravuri, în raport cu „dorul” Mariei Suciu pentru iubitul plecat (asta, firește, în vreme ce soțul era acasă). Dar că prima poetă are deja tupeu e semn, dacă nu bun, măcar prevestitor de atitudini.

Întăietățile acestea, care țin de statistica pură, neputând fi contestate, nu sunt, însă, cele mai importante. Mai importantă decât toate e întăietatea tipologică, inauguralitatea tipologică pe care o realizează Maria Suciu-Bosco. Aici lucrurile sunt, într-adevăr, de merit eminent. Căci toate poetesele (măcar cele ardelence) care o urmează îi repetă, fie și pe nuanțe, tipologia. Maria Suciu e, ca să vorbim în termenii lui Vladimir Streinu, prima Didonă română. Cel puțin lirismul „didonic” e inaugurat, la noi, de ea. Lângă meritul de tupeu trebuie pus neapărat meritul de inaugurare tipologică. Nu știu câte alte poete se mai pot lăuda cu merite atât de solemne precum sunt cele două. Nici nu mai e cazul de alte merite, bunăoară de artă (e drept că acestea nici nu prea sunt).

Totuși asta nu e chiar totul. Căci tot la merite absolute, chiar dacă nu directe, trebuie trecută și performanța de a-l fi determinat pe Iosif Vulcan să deschidă, începând de la nr. 16/1867, o rubrică aparte – „Lira femeiască” – destinată poeteselor. Impresionat de primele (trei) poeme ale Mariei, Iosif Vulcan face următorul delicat anunț: „ne aflăm în plăcuta pozițiune a pune sub ochii stimatelor noastre cetitoare și cetitori accentele unor lire tinere, suspinele serafice, cânturile fragede, parfumul ceresc a unor flori încântătoare de pe câmpia românească. Suntem mândri cu aceste floricele și am dori, ca să aibă și alte soție, căci noi știm, că Românul e născut poet, știm că inima femeiască este un sorginte nesecat de frăgezime, iubire și poezie, știm că însăși femeia e poezie” [apud 4, p. 237-238]; (nu altfel va vorbi, despre relația poezie-femeie, Lovinescu). (Delicatețea era, de altfel, stilul casei pe vremea lui Vulcan; când, la cererea unor cititori, divulgă numele adevărat al poetei – care semnase la debut doar „Maria” –, Vulcan are grijă să-și scuze gestul, „dacă cumva prin această indiscrețiune am fi vătămat modestia uneia din cele mai zeloase și brave dame române din Ungaria”) [apud 4, p. 237]. Că rubrica n-a scos mari talente, nu e, desigur, nici din vina lui Vulcan, nici din a Mariei Suciu. Oricum, ea a publicat, cu fidelitate, în *Familia*\*.

Cum zice Vianu de Matilda, și „în talentul” Mariei Suciu-Bosco „funcțiunea poetică este spontană” [3, p. 181] (la Matilda și „abundentă”, dar nu e cazul la Maria; între 1867-1891 publică în revistă cel mult câteva poezii pe an, adesea doar

câte una; din câte știu, poeziile ei n-au ajuns încă în nici un volum, ceea ce e de-a dreptul jenant, chiar dacă sunt cum sunt; e vorba, totuși, de prima poetă din Ardeal, de nu mai mult; le mulțumesc domnilor Blaga Mihoc și Silviu Sana pentru extrema amabilitate cu care mi-au pus la dispoziție poeziile apărute în *Familia*). Și nu numai că-i „spontană”, dar n-are nici neșansa de a eminescianiza sau coșbucianiza. Maria Suciuc scrie numai din talentul ei, așa cum visează orice poet. N-are de cine lua distanță, n-are de cine se diferențiază; de oboselile astea măcar a fost scutită. Firește, n-avea cum să nu folclorizeze, căci în Ardeal asta era obligatoriu cu mult înainte ca Ardealul să-și dea seama că-i sămănătorist. Gheorghe Cardaș o și laudă pentru asta, menționând că „alături de poezii lirice cu caracter erotic, de pasteluri, înfățișând tablouri de țară ardelenesci, Maria Suciuc a scris multe poezii sub inspirația poeziei populare.” [5, p. 189]. (Și Stănuței Crețu, care scrie despre ea în dicționare, îi plac mai mult versurile cu folclor). A scris câteva, într-adevăr, dar nu se poate spune că multe, pentru că multe poeziile nu-s de toate. Iar de „pasteluri” nu prea poate fi vorba, căci poeta n-avea decât obsesia propriului sentiment de abandon (la care, firește, pune și natura să participe, dar niciodată doar cu nevinovate intenții descriptive). Dar că „a dat poeziilor sale o formă ușoară și o limbă curată românească” [5, p. 189], poate trece; măcar pentru acea vreme. Altminteri, Maria Suciuc e de la prima poezie o suferindă de amor, atât de grav suferindă că molipsește întreaga natură și face din propriul chin epidemie: „Se strecura-n tăcere/ Mâhnitul râurel;/ Bat spume de suspine/ Duiosu-mi sufletel!// Și vântul cu răceală/ Începe zborul său:/ Furtuna suferinței/ Atacă pieptul meu// Iar ochii-mi cată-n lume,/ Aprinși de-un tainic dor,/ În dar! nu-i mângâiere, –/ Și iarăși se dobor.// Mă uit și prin natură.../ Ce jale pre-al ei sîn!/ Se pare că ea plânge/ Puternicul meu chin.” (*Ruga unei june*, „Familia”, nr. 7/ 12-24 febr. 1867). E drept că aici poeta încă-și pune nădejdea în ajutorul ceresc („Mai adă înc-odată/ Pre-acela ce doresc,/ Căci fără-a sale brațe/ Viața o urâsc;/ Mai adă-acea ființă/ Ce-atât de dragă-o am,/ Revarsă pre-a mea rană/ Vindecător balsam// Precum reverși pre-o floare,/ Ce pare-a veșteji,/ Stropi calzi de ploșoară,/ Spre a o reveni”), dar tocmai această invocație absolută e semn rău; e semn că numai cu puteri pământești și personale nu mai e nimic de făcut; că soluția unei așa drame rezolute stă doar într-o decizie abuzivă de sus. Marca Mariei Suciuc nu sunt diminutivele și cuvintele drăgălașe, oricât de abundente, ci absolutele, pateticele eminent: „furtuna suferinței”, chinul „puternic”, resentimentul violent față de viața fără dragoste, drumul scurt de la iubire la mormânt. Avem deja, prefigurată, ecuația Ruxandrei Novac: orice femeie e o rană, orice bărbat e un fascist, chiar dacă la Maria Suciuc toate accentele cad pe drama proprie. Și folcloricele care urmează (două *Doine*, în nr. 12/19-31 martie 1867) tot pe durerea de părăsire apasă, ca și pe conceptul de iubire-boală (căci la Maria, oricum ar fi dragostea, tot boală grea e): „Frunză verde din grădină/ Rău mă doare la inimă;/ Frunză verde-n plop’ nalt;/ Mă lăsa și a plecat/ Spre un plai îndepărtat,/ Mă lăsa să plâng oftând,/ Și de dorul

său arzând” etc. Teodor Neș zice că „un găngurit monoton de turturea amărâtă constituie fondul elegiac al stihurilor” [2, p. 264], dar adevărul e că Maria Suciu nu găngurește în elegii, ci-și țipă durerea în drame cu stridență și o radicalizează numaidecât. Didonă veritabilă, dacă dragoste nu mai e, nu mai rămâne decât moartea: „Era o noapte tristă, și cerul plin de nori,/ Așa-mi părea și lumea, ca câmpul fără flori.// Mergeam, mergeam ca dorul, ce n-are-n veci răbdare./ Grăbiam, grăbiam la dânsul, să-i dau o sărutare.// Și-n loc de brațe calde, găsii amoarea-i rece./ De-atuncea o durere mă arde și nu trece.// Zefirii de-a mea jale stăteau a suspina,/ Și-o neagră-ntunecime pământu-l-astupa.// Vedeai natura-ntreagă în doliu lăcrimând./ Văzându-mă pe mine ca frunza tremurând.// Și-atunci aud o voce, ce-mi tot șoptea mereu:/ *Te du, te du departe, să mergi din jurul meu!*” De-atunci o disperare mă pleacă la pământ./ Ce mai doresc în lume, e veșnicul mormânt” (*Era o noapte*, „Familia”, nr. 39/ 6-18 nov. 1868) (e de admirat, totuși, solidaritatea spontană și necondiționată a naturii, imediat săritoare și extrem empatică). Asta e Maria Suciu: ori în brațele calde ale iubitului, ori în mormânt; fără compromisuri. Desigur că „fondul poeziilor Mariei Bosco îl constituie durerea stârnită de iubirea neîmpărtășită”, cum zice Teodor Neș [2, p. 265], și că toată „afectivitatea” ei „se întrezărește colorată erotic” [2, p. 264]. Dar colorată cu acest radicalism patetic: ori în brațe ori în mormânt. Moartea, ca singura alternativă la o viață fără amoare, devine leit-motivul poeziilor: „O! Ce soartă fericită,/ De-am putea cu grab pieri!” (*Soartea mea*, „Familia”, nr. 31/ 12-24 aug. 1873), „Parte n-am de fericire pe pământ./ Șoaptele ce-aud mă cheamă în mormânt!” (*Ah! De când...*, „Familia”, nr. 78/ 12-24 oct. 1880). Rar poetă așa de dedicată dragostei, cu ecuația atât de radicalizată și pasiunea atât de iremediabilă: „Durerea mea e mare/ Și n-am cui să mă plâng./ Iar focul ce mă arde/ Cumplit, nu pot să-l sting.// În minte-mi când apare/ Un vesel viitor./ Destinul îmi șoptește:/ Iluzii care zbor.// Și astfel ziua gându-mi/ Se sbuciumă mereu/ De lupta neîmpăcată/ Încinsă-n pieptul meu.// Iar seara-ntreb de stele:/ Mult am a mai răbda?/ Și parcă-mi spun: mormântul/ Va fi scăparea ta!” (*Durerea mea...*, „Familia”, nr. 2/ 4-16 ian. 1881). Stănuța Crețu zice că Maria Suciu „transpune în versuri, fără elevație, chiar fără grație, tribulațiile sale sentimentale, într-un stil declamatoriu și convențional” [6, p. 821]. Dar nu-s oare astea pretenții exagerate?! Ce grație, ce elevație de la o biată femeie ce nu se poate ridica din chinul dragostei, din durerea părăsirii: „Zori de zi când se revarsă/ Lacrimi grele ochii-mi varsă./ Gândurile nu-mi dau pace,/ Chinu-n suflet nu mai tace” (*Zori de zi...*, „Familia”, nr. 13/ 25 martie-6 apr. 1884). Aș vrea eu s-o văd pe poeta grațioasă a unei asemenea suferințe. Iar cât despre declamație, așa-s Didonele, declamatoare. Și nici multe „tribulații” sentimentale nu-s aici, căci ajunge una singură, da-i drept că definitivă și iremediabilă, ca-n tragedii: părăsirea. Ce dramă mai mare?! Vorba poetei: „Că nu-i boală, nici durere,/ Ca și când bădița piere;/ Nici inima nu-ți e arsă,/ Ca și când badea te lasă!” (*Doină*, „Familia”, nr. 5/ 21 ian. – 17 febr. 1882) Rezon!

Firește că și Maria Suciu și-ar dori „să trăim în drăgănele/ ca și două turturele” (*Suspinul*, „Familia”, nr. 33/ 15-27 aug. 1882), dar soarta s-a opus drastic și a consacrat-o suferinței stricte și rezolute. Altminteri, poeta ar fi făcut multe jertfe pentru dragoste, dovedind cât e ea de supremă între toate ale lumii: „De-asiu fi o albinióra, ce sbóra p’ntre flori,/ Sburarea-asiu pan’la tine in purpurine diori.// De-asiu fi o paserica, ce fâlfâia mereu,/ Sburarea-asiu si m’asiu pune catandu pe sinulu teu.// De-asiu fi o florióra in gradina frumósa,/ Te-asiu imbeta cu farmecu, cu gingasie miróse.// De-asiu fi auriulu sóre prin sfere n-asiu ambla,/ Ci m’asiu opri iubite! se cautu faci’a ta.// De asiu fi luceferu mandru in diori de demanétia,/ M’asiu cobori p’o radia l’a-a tale scumpe bratie.// De-asiu fi in urma-unu angeru, in ceriu nu m-asiu dori,/ Ci’n visurile tale amóre ti-asiu siopti...// Si-atunci, atuncea dóra ai sci sê-mi pretiuiesci,/ Amorul meu fierbinte, ce-atata mi-lu ranesci” (*Un dor*, „Familia”, nr. 27/ 2-14 iulie 1867). (Am preferat s-o citez în latinizantă, pentru savoare, măcar că poeta a renunțat repede la normele latiniștilor). Un decalc după acest *Dor e Cununa de dorințe* din nr. 4/1868. Se poate însă acum măsura adâncimea de disperare în care s-a prăbușit poeta; tocmai ea, care ar fi făcut toate jertfele, să fie părăsită! O religie mai trădată, o devoțiune mai depreciață nici nu există. Cazul e, într-adevăr, fără consolare, n-are rost să fim cinici.

Dacă lucrurile ar fi mers invers, am fi avut, fără îndoială, în Maria Suciu o senzuală lipsită de sfieli (măcar cât se putea la epocă). În orice caz, fantezie erotică avea, iar fastasmele erotice nu-i dădeau pace: „Era târziu seara... mi-părea că-n șoaptă/ Eu te aud vorbind.../ Și-abia în suferința miezii-noapte/ Adormii – plângând...// Dar oh! ce plăcere, oh! ce fericire.../ În vis eu gustai.../ Pe-a tale brațe cu îndestulare/ Tu mă legănai...// Petrecând viață voioasă și dulce/ Fără cugetări.../’mi vărsai în cupa iubirii atuncea/ Scumpe sărutări...// Nu-mi puneai sărutul pe buze, bădiță,/ Ci numai pe sân.../ Și vedeam tot gata pe a ta guriță/ Un secret suspin...// Chiar și-acum mi-pare cu ce înfocare/ La piept eu te-am strâns...” (*Un vis*, „Familia”, nr. 51/ 17-29 dec. 1872). Cum zice Potoran, „pentru Maria Suciu, iubitul e un om în carne și oase.” [3, p. 68]. E drept că nu prea apucă să fie, pentru că a șters-o repede, dar e sigur că poezia Mariei Suciu ar fi fost aptă de concret și de senzualitate slobodă. Așa, părăsită, poeta a rămas să-și strige doar deznădejdea; dar e una din cele mai radicale deznădăjduite din poezia noastră. Atât de radicală, încât preferă moartea unei vieți domestice, fără focul pasiunii. Nici nu știi de ce comentatorii ei au văzut-o așa sfioasă și delicată, când ea era, de fapt, o extrovertită patetică. Ioan Bradu, care crede că „toate poeziile ei sunt scrise într-un stil ușor și cu nuanță poporanistă bine pronunțată”, vede peste tot „stropi gingași de sentimentalism setos de dragoste” [7, p. 67]; destul de delicată în simțiri i se părea și lui Teodor Neș. Ba chiar și Eugeniu Potoran, care pare a o înțelege mai bine (sau cel puțin e atent la „dificultățile” unei asemenea poetici fără sfieli, vorbind de „o înțelegere tainuită, o dorință de noutate, de mai

bine irealizabilă din cauza situației în care se găsea – soție și mamă – iată izvorul tânguiriilor ei”), crede că din poezii „se desprinde o melancolie ușoară, un regret, un dor vag, veșnica așteptare a dragului aducător de mângâieri și desmierdări” [3, p. 66-67]. Melancolie ușoară, dor vag, regret?! când poeta geme din toți rărunchii?! Da’ ce-ar fi vrut Potoran? Păi așa spectacol fățiș suferitor ardelencele nu vor mai da decât în zilele noastre. Între Maria Suciu-Bosco și Ruxandra Cesereanu, bunăoară, e doar o diferență de aparat, nu de tipologie sau temperament. Firește că aparatul contează, dar și celelalte se pun.

### Note

1. Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, București, Editura Eminescu, 1985.

2. Teodor Neș, *Oameni din Bihor. 1848-1918*, Tipografia Diecezană Oradea, 1937.

3. Eugeniu Potoran, *Poezii Bihorului*, Editura Societății de lectură „Sf. Ioan Gură de aur”, Oradea, 1934.

4. Vasile Vartolomei, *Mărturii culturale bihorene*, Editura ziarului „Tribuna Ardealului”, Kolozvar-Cluj, 1944.

5. Gh. Cardaș, *Poezii și prozatorii Ardealului până la Unire, (1800-1918)*, Antologie și studiu, București, Editura Universala Alcala & co, /f.a./.

6. *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, Editura Academiei, București, 1979.

7. Ioan Bradu, *Poezii și prozatorii bihoreni*, Tipografia Doina, Beiuș, 1948.

\* Eugeniu Potoran, *op. cit.*, p. 66, zice că a colaborat și la *Curierul românesc* din Iași, la *Aurora* lui Vulcan și la *Amicul Familiei* din Gherla.

LUCIA ȚURCANU  
Institutul de Filologie al AȘM

ANUL LITERAR 2010: OFENSIVA  
LIRICII FEMININE

#### Abstract

The article, *The literary year 2010: the offensive of women's poetry*, is a presentation of three books of poetry published in Bessarabia in 2010: *Copilul din mașina galbenă* (The Child from the Yellow Car) by Irina Nechit, *Oleandrii mă strigă roz* (Oleanders call me out pink) by Maria Șleahțișchi, *Singurătatea de miercuri* (Wednesday Loneliness) by Liliana Armașu. The author of the article emphasizes the main features of the books such as: drawing the world of childhood, poetization of dramatic sense of loneliness as well as creative poetry about the women's condition.

**Keywords:** women's poetry, hero lyrics, poetry of notation, poetry of women's condition, literary motif.

Deși nu s-a încheiat și mai e suficient timp să ne facă surprize, anul literar 2010, în Basarabia, pare să stea sub semnul poeziei. Am în vedere apariția câtorva cărți de poezie, destul de diferite, dar toate bune și foarte bune, care ne dovedesc (cum se întâmpla, de altfel, și cu alte două volume, apărute în 2009 – *Arme grăitoare* de Emilian Galaicu-Păun și *Monstrul Sacru* de Teo Chiriac) că în acest domeniu scriitorii din Basarabia reușesc să exceleze: Irina Nechit *Copilul din mașina galbenă* (Chișinău, Editura Cartier), Maria Șleahțișchi *Oleandrii mă strigă roz* (Chișinău, Editura Cartier), Nicolae Leahu *Aia* (Chișinău, Editura Cartier), Liliana Armașu *Singurătatea de miercuri* (Chișinău, Editura Arc), Grigore Chiper *Roman-simulacru* (Cluj-Napoca, Editura Limes). Dintre acestea, cele trei cărți scrise de poete conferă poeziei o voce distinctă, care nu înseamnă neapărat (așa cum se interpretează tradițional noțiunea de „lirică feminină”) „afectivitate intrinsecă (erotică și maternă), ambianță emoțională și decor fiziologic” [1, p. 4]. Este vorba, mai degrabă, de încercarea de recuperare a autenticității feminine, de dorința de a restitui poeziei „timbrul și temperamentul femininului în toată complexitatea sa, de la acel sentiment de slăbiciune și insecuritate pe care îl resimte femeia în genere, la accesele de furie și disperare existențială” [2, p. 148].



\*

La o încercare de a defini printr-o sintagmă cartea *Copilul din mașina galbenă* a Irinei Nechit, prima expresie care îmi vine în minte este „poezie de notație”. Nu pentru că ar fi o poezie realistă, golită de afectivitate, ci pentru că autoarea înregistrează scene, impresii, senzații, imagini, evitând, pe cât e posibil, confesiunea. Dacă în volumele anterioare (*Șarpele mă recunoaște*, 1992; *Cartea rece*, 1996; *Un viitor obosit*, 1999; *Gheara*, 2003; *Un fel de liniște*, 2006) se impunea un discurs egocentric și o poezie a arhetipurilor, în *Copilul din mașina galbenă* primează exprimarea neafectată și o poezie a situației banale. Irina Nechit renunță la livresc în favoarea dictusului natural, se detașează de biografia mitică a eternului eu feminin (vezi volumul de debut) și adoptă, pe anumite segmente, biografismul, poezia cotidianului sau poezia corporalității, toate, se pare, pentru a spori autenticitatea.

Cartea (compusă din trei cicluri: *Călimara*, *Mașina galbenă*, *Cine va lătra după*) se axează pe motivul călătoriei. Impresiile dintr-o călătorie propriu-zisă, prin orașele Europei, sunt reconstituite în poemele cu subtitlul *Baltice* (*Călimara*, *Acoperiș*, *Rudis*), dar și în *Viena*, *Parcul Tivoli*, *Golf*. Notațiile se fac la modul impresionist, detaliul nesemnificativ, banal fiind poetizat: „trei ciori se uită în aceeași direcție/ pe tulpină coboară veverița/ cu capul în jos/ o fetiță o ia înaintea bunicii/ ține pietricelele în pumni le lovește una de alta/ parcul Tivoli răsună de ciocănituri/ pachetul cu alune trece dintr-o/ mână bătrână în una de copil/ ai grijă să nu-ți muște degetul!/ strigă doamna tunsă scurt/ pantalonii ei vernil se contopesc cu natura” (*Parcul Tivoli*).

Un alt tip de călătorie este cea imaginară, spre lumea protectoare a copilăriei (mașina galbenă, de altfel, este o metaforă a acestei lumi). Sunt mai multe poeme în care autoarea evocă nostalgic universul vârstei inocente, trăind un acut sentiment al irecuperabilului: „doar mașina galbenă înaintează/ pe șoseaua pustie/ copilul se culcă pe bancheta din spate/ își atinge obrazul rumen/ de perna mirosind a benzină// roțile se rostogolesc fără zgomot/ copacii dispar în ninsoare/ mașina înaintează pe drumul acela neted –/ e atât de departe că nu i se mai văd/ stopurile roșii din urmă” (*Copilul din mașina galbenă*). (La optzeciștii basarabeni, ludici, ironici și intertextualizanți în primele cărți, această tendință pare să fie tot mai întâlnită în ultimul timp, și aș menționa în acest context cel puțin două nume: Maria Șlehtițchi, cu *Oleandrii mă strigă roz*, și Nicolae Leahu, cu *Nenumitul*.) Mai multe poeme au în centru figura mamei (*Vino mai des*, *Drumul sângelui*, *Evantaiul cărților de joc*, *Aeronava*), și acestea sunt printre cele mai bune texte din volum. Uneori, amintirea ia forma unui scenariu ludic („În ochi revine culoarea de altădată/ aproape că uitasem nuanța aceea/ (castane în soare)/ Nici mama nu trișează/ Asul de coz/ craiul de coz/ dama și valetul de coz/ au ajuns în palmele ei/ Nu mă cruță joacă cinstit/ își mișcă brațul încet-încet ca în vis”, *Evantaiul cărților de joc*), alteori se transformă în bocet-incantație („scoală mamă scoală/ dacă ajungi până la ușă apucă-te de razele soarelui/ și scoate-ți afară mai întâi capul/ apoi un picior și încă un picior/ mergi de

la pragul casei până la salcâm/ de la stogul de fân până la poartă”, *Drumul sângelui*). În astfel de versuri, detașarea sentimentală nu mai este proprie eului, Irina Nechit permițând regretelor (și unui ușor patetism) să se insinueze în interstițiile textului. Foarte repede se revine însă la tonalitățile firești, orice sentiment fiind atenuat prin raportarea la cotidian.

Cel de-al treilea aspect al călătoriei îl constituie călătorirea, sau călătoria ireversibilă prin timp. În poemele din această categorie (*Grasă în birou, După dispariție nu dispar, O linguriță de apă, Expresionistă, Cine va lătra după*), ca în celelalte cazuri de altfel, dictusul natural este forma de exprimare. Parte obligatorie a existenței, moartea este un fapt firesc. Uneori, autoarea adoptă discursul gnomic pentru a defini ceea ce pare indefinibil („moartea e viața fără mine fără casa alor mei și fără câinele ăsta”, *Cine va lătra după*), alteori face uz de limbajul necrologic („adio lucia adio mariana adio gheorghe adio dan adio iustin/ nu ne vine să credem că ați plecat/ de-acum înainte ne veți privi cu ochii larg deschiși/ din cerurile îngropate în troiene/ din nou pământul zăngănește/ sub tăișurile de hârlețe/ eu stau și scriu «lacrimi de gheață pentru steliana>”, *Grasă în birou*). În ambele cazuri, dramatismul este discret mascat în prozaismul aparent.

Cartea *Copilul din mașina galbenă* este o încercare (reușită) de a transpune în poezie existența de zi cu zi, cu ajutorul unui limbaj firesc, foarte apropiat de limbajul diaristic. De cele mai multe ori, metafora se naște din contactul cu realul prozaic, cu banalul. Irina Nechit practică minimalismul expresiei și apelează la detaliul nesemnificativ („scap stiloul made in china pe podea”, „cu degetele mânăjite de vopsea supraten”) sau la vocabularul vestimentar (pantofii lui, puloverul care se destramă, geaca „în care îmi îngrop fața de atâtea ori”) pentru a crea impresia de firesc. Lexicul somatic este explorat din plin (iată doar câteva titluri: *Venele tale, Gâtul meu parfumat, Amigdale, Degețele*, dar și *Pălmuită dar mereu calmă, O să iute vântul, o să uite ploaia, Viscol, De jos în sus*), iar referința la corporalitate devine formă de manifestare a antropocentrismului. Comunicarea cu propriul corp este asemenea unui ritual magic ce asigură protecția împotriva stihiiilor: „ca pe un copil îmi voi mângâia capul./ o să-l legăn până se oprește vântul./ o să-l încălzesc cu mâinile./ capul meu cuminte/ se va odihni pe pernă” (*O să iute vântul, o să uite ploaia*). Chiar și cei mai pudici sau puritani consumatori de poezie pot să citească aceste poeme ale corporalului fără frisoane, căci limbajul nu depășește ceea ce, canonic, s-ar considera limită a decenței. O singură excepție ar fi poemul *Pălmuită dar mereu calmă*, în care senzualitatea devine debordantă: „Pereții înalți/ și-au adus aminte de temelie îngropată în pământ/ un bărbat scrie: îmi place să văd/ lacrimi pe umerii tăi, lacrimi pe sânii tăi/ lacrimi pe fesele tale rupte de realitate/ nu-mi pot dezlipi fața de pântecul tău/ îndulcit cu lumină/ iubita mea pălmuită dar mereu calmă./ lasă-mă să putrezesc/ în umezeala ta fierbinte/ să lunec în pâlnia neagră a sexului tău/ îmi place să văd cum intră soarele/ în deschizătura de catifea/ din nou păsările cântă și se împerechează iubita mea/ din nou

mâna mea miroase a sânge”. În acest caz, nu putem vorbi totuși de tendința de a sfida „normele”, de a șoca și, respectiv, de a transforma poezia într-un produs comercial, cum se întâmplă frecvent în literatura ultimilor ani. Utilizând lexicul corporalului, autoarea urmărește un alt scop – sporirea autenticității.

Irina Nechit nu face o poezie intelectualizată, și nici nu cade în confesiuni sentimentaliste. Ea alege tonalitatea firească a limbajului și creează o imagistică de o simplitate necăutată. De obicei nostalgică, uneori ludică și ironică, autoarea volumului *Copilul din mașina galbenă* scrie o poezie care nu ține neapărat să se înscrie în rigorile vreunui -ism literar. Textele ei sunt mai degrabă mărturia dorinței de a surprinde frumusețea cotidianului și de a crea un univers poetic din imagini „naturale”.

\* \*

După *O săptămână de poeme nescrise* (1998) și doisprezece ani de poeme nepublicate într-o carte, Maria Șlehtițchi revine cu un volum de poezie al cărei titlu anunță un lirism de tip subiectiv – *Oleandrii mă strigă roz*. Grupate în cinci cicluri, cele 25 de poeme alcătuiesc biografia lirică a unui eu feminin prins între două lumi: aici și acum – un univers al intimității literaturizate, „dincolo” – un univers pastoralizat al trăirilor/ ființelor de altădată. *Apocrife*-le conțin versuri de un lirism cu discrete accente senzuale, în care se urmărește refacerea cuplului primordial (eu-tu; el- ea): „el/ îi face loc sub plapumă/ o lasă să-i intre sub piele/ să-și încălzească picioarele reci de gamba sale fierbinți// ea/ se subție până devine un abur/ un fum un fir de cenușă/ pornită alandala pe-o coamă de vânt”. *Poeme-le în vernil* surprind, uneori la modul impresionist, cu ajutorul imaginilor cromatice sau al metaforei stihialului, „peisaje” din imediat: „plopoaicele hermafrodite/ cu ugere pline de laptele/ verdelui crud/ și poale zdrențuite-n rafale/ își smulg despletite chica/ dând pe vânt clăbuci răsuciți/ în volane dantelate de puf”. Textele din ciclul *Oleandrii mă strigă roz* invocă fapta mamei, trecută dincolo; sunt, de fapt, mesaje onirice venite de la cea pentru care „lipsa trupului” e „pierderea mea cea mare” („draga mea/ a mă reîntrupa nu pot/ inconsistența e/ singura mea povară”). 12 este un poem în care descrierea unei scene din banalul cotidian trece în rugăciune pentru mântuirea trupului lui Iuda: „11. iartă-i regretul și teama/ și-alegerea/ frânghie trainică copac viguros// 12. îndură-te doamne că doar nu mai e nevoie de el/ scoate-i din ștreang trupul uscat”. În final, în poemele din ciclul *Dincolo*, autoarea iarăși evocă, narativizând lirismul, ființa mamei, plasând-o în universul rustic al copilăriei, un univers al purității și al statorniciei: „seară de vară la noi acasă/ în grădină greieri și simfonii erotice/ în aer miros de mămligă/ coaptă la foc de ogrinji// liniștea stă pe pragul casei/ ca într-o scoică a veșniciei”.

Poezia Mariei Șlehtițchi, cu toate că mai conține referințe culturale și porniri textualiste, este traversată de un lirism genuin intens și emoționant. Prospețimea imaginilor rezultă din îmbinarea sinestezică a senzațiilor („verde uscat”,

„alb tăbăcit”, „roșu acrilic”, „verde vâcos”, „vocale rujate”) sau din poetizarea limbajului regional (rustic, în general), ușor arhaizat („veliștea vânturilor”, „nu pot croșeta lăntușele semantice”). Scrise cu migală, poemele din această carte se citesc totuși dintr-o suflare, pentru că ating o coardă sensibilă a fiecăruia dintre noi – relația cu cei de odinioară, legătura cu lumea „oleandrilor roz” (imaginea simbolizând universul idilic al copilăriei), cu „eternul ieri/ cu mâinile calde ale mamei/ și șapca tatei săltată pe frunte”. Este poezia unui eu care caută confirmarea propriei identități în idee, în cuvânt, în amintire, în tăcere: „sunt brazda mov/ ce-și mulează culoarea pe/ vârtejul de aer zvelt// sunt fluviul de miere/ de tei și de salcâm/ ce se revarsă lin/ peste ochiul nesomnului// sunt gând reîntors/ în lăcașul cu aură/ de smoală grizonată// sunt abur ce se resoarbe/ în vocale rujate în lanțul/ cuvintelor legate de plămâni// sunt tăcerea/ vântoaicelor cu răni/ abia tămăduite”.

\* \* \*

Liliana Armașu debuta editorial (obținând Marele Premiu la Festivalul Național de Literatură „Tudor Arghezi” din Târgu-Jiu) în 2001, cu volumul de poezie *Eu scriu... Tu scrii... El este*. În 2010, publică a doua sa carte de poezie, *Singurătatea de miercuri*, în care nu mai păstrează aproape nimic din textualismul, metatextualitatea și atitudinea de revoltă proprie versurilor anterioare. De această dată, autoarea adoptă lirismul confesiv ca mijloc de defulare a trăirilor interioare provocate de un acut (și dramatic) sentiment al singurătății și incomunicării. Criticul Eugen Lungu constata, pe bună dreptate, în prefața cărții, că Liliana Armașu înclină spre o singurătate molcomă, „care își acceptă ursita, dacă nu ca pe un *datum*, atunci cel puțin ca pe o fatalitate” [3, p. 5]. Nu știu dacă mai găsim în poezia contemporană o astfel de atitudine literar-existențială. Poeta își acceptă singurătatea ca pe o condiție *sine qua non* și, se pare, se obișnuiește cu (sau poate chiar se complăce în) ipostaza de locuitor de la o „margine a marginii”. Eul poeziei sale, de o sensibilitate (neo)romantică, este prins între două lumi: cea reală, o lume reificată, a convențiilor, a obiectelor efemere, a banalului, și cea imaginată-visată-așteptată, o lume a esențelor, a autenticului, a adevărului. Chiar dacă nu este un revoltat, acest eu așteaptă – beckettian? („De când aștept am și uitat ce anume aștept,/ dar aștept cu siguranță ceva./ Când se va ivi, voi ști precis că anume asta e.”) – „că poate mâine se va întâmpla ceva/ nesperat de frumos”.

Retras în singurătate ca în propria moarte („Cel mai mare eveniment din viața ta/ e atunci când (nu) ți e întâmplă nimic –/ când te afli într-o cameră, singur,/ nesigur de ceea ce ești,/ iar ceilalți te-au uitat”), „personajul” *Singurătății de miercuri* are totuși câțiva confesori (prietenui Cips, păpușa Williams, „pe care am găsit-o într-o cutie de la/ ajutoare umanitare (aruncată undeva pe stradă)”, și un „tu” abstract, „singurul care știi/ cum să deschizi ușa”), dar și un „colocatar” (Lulu, un „animal sălbatic” din casă) – aceștia fiind, de fapt *alter ego*-uri ale aceluiași eu claustrat. Nu are loc decât o comunicare cu sine, căci lumea din afară e pe cât de falsă pe

atât de ostilă. Iată o subtilă metaforă ce sugerează refuzul (frica?) de a comunica: „...atunci când sunt plecată la serviciu, la piață sau – în/ cazuri excepționale – la înmormântări, am grijă să-i asigur lui/ Lulu maximă securitate. Închid ermetic ferestrele, trag bine/ perdelele mov la geamuri, încui casa cu câteva perechi de chei,/ iar pe el îl pun într-o cutie neagră, asemănătoare cu un mic/ cavou. Asta pentru cazurile când, Doamne ferește, poate să se/ năpustească vreun hoț în casă”.

Motivul incomunicării sau al falsei comunicări apare frecvent în carte, autoarea referindu-se, în poeme ca *Sub pleoape*, *Ceva important...*, *Hai să vorbim...*, la starea de apatie generală și de supunere în fața convențiilor. Însingurarea eului (ca formă de protecție) este cauzată, se pare, de viziunea hamletiană asupra lumii: „Prea cumplită încercare de a rămâne tu însuși/ în această închisoare mută de viermi albi,/ când fiecare vrea să soarbă din tine tot ce ai mai bun,/ să-ți tulbure liniștea, iar apoi să-ți strecoare în vene/ un alt om care să le semene,/ adică să pari a fi un vierme”. În *Singurătatea de miercuri* ar putea fi găsite cel puțin trei cuvinte care definesc exact condiția eului poetic: două verbe, livrești prin excelență – „să hamletizăm” și „upanișăm”, care exprimă tendința eului de a face din orice lucru o dilemă și de a se pierde în meditații filosofice despre ființă – și un toponim inventat de autoare – Gingador, desemnând locul (sau poate starea?) râvnit(ă), în care „se poartă obligatoriu voia bună și/ e timp doldora de trăit”. Ar fi vorba de o continuă căutare-așteptare a autenticului, a ceea ce este adevărat, netrucat și esențial („Atunci, am tăiat și am tăiat în cuvinte/ până am ajuns la cel care dezvăluie esențialul”, declară stănescian autoarea în *Ceva important...*).

Rămânând ea însăși (ca s-o parafrazez), Liliana Armașu nu se supune modei și tendințelor poetice. Nimic din visceralitatea și sexualitatea poeziei contemporane nu pătrunde în versurile sale. Atunci când scrie poezie de dragoste (îndeosebi în ciclul *M-aș preface în propria ta singurătate*), autoarea evocă, foarte discret, clipele în care (ca în celebrul *Un homme et une femme* al lui Claude Lelouche) „privim prostiți înainte/ căutând nu știu ce înapoi/ și așa stăm unul lângă altul/ până ne plictisim de stat/ și de noi./ Apoi ne ridicăm,/ ne scuturăm ușurel de praf,/ facem câte-o reverență și plecăm./ Tu – înspre anii tăi, / eu – înspre anii mei”. Nu se urmărește (cum des se întâmplă în poezia de azi) șocarea prin limbaj sau imagine. Dimpotrivă, se operează cu arhetipuri pentru a crea o poezie a trăirii profunde: „Tandrețea ne-a însoțit mereu, pasiunea,/ florile și încântarea./ Suntem perechea eternă. Nu ai frică de moarte./ Dormi liniștit.”

În general detașându-se prin ironie, Liliana Armașu rămâne totuși uneori foarte implicată în demersul poetic, cum ar fi în cazul acestei definiții ușor patetice a iubirii, din poemul *Despre cea care te lasă fără*: „Ea te scoate în stradă/ zdrențuit, flămând, obosit,/ te arată cu degetul/ ca pe un retardat mintal,/ ca pe un cerșetor împuțit,/ îți stoarce toate rezervele/ de calciu și magneziu din organism,/ toți banii din buzunare,/ te lasă fără dinți,/ fără păr pe cap,/ fără unghii la mâini/ și la picioare./ Te înnebunește!”. La fel de implicată este și în poezia condiției feminine

(*Ce-au făcut, roabo, cu viața ta?, Vreau să te țin în brațele mele, mamă, Bunica scrie poeme*): „E înfricoșător să fii femeie/ și să auzi cum îți clănțănesc dinții în gură/ de teamă să nu sfârșești urât”. De cele mai multe ori însă adevărata trăire nu e la suprafață, ci se strecoară pe nesimțite printre versuri, se acumulează treptat, pentru a se configura într-o mare dramă a însingurării.

Prozaizarea devine o formă de diluare a dramatismului. Mai multe poeme încep cu un verb care denotă tendința de narativizare: „...se făcea că mergeam prin *Deșertul Tătarilor*” (*La întoarcere*), „...să vă povestesc acum despre păpușa mea” (*Williams*). Astfel, scenariul vieții de zi cu zi se suprapune experienței sufletești, având o funcție disimulatoare. Versurile cu caracter de sentință readuc însă, de fiecare dată, în prim-plan viziunea dramatică asupra lumii: „visele, gropari de oameni vii,/ te țin cu voluptate în ele/ ca într-un mormânt de cristal/ de unde nu se vede nimic”; „lumea e un tablou de mult uitat/ într-un colț de cer răsturnat”.

De un dramatism netrucat, poezia Lilianeii Armașu poate descumpăni și fascina totodată prin directetea și simplitatea mărturisirii, poate deprima la nivel conceptual și bucura prin ineditul imaginii poetice. E o poezie care te răscolește, lucru rar întâlnit astăzi.

#### Note

1. Gheorghe Grigurcu, *Canonul feminin*, în *România literară*, nr. 11, 22.03.2000-28.03.2000, p. 4.
2. Nicolae Leahu, *Poezia generației '80*, Editura Cartier, Chișinău, 2000.
3. Eugen Lungu, *Jurnal de singurătate*, în Liliana Armașu, *Singurătatea de miercuri*, Editura Arc, Chișinău, 2010, p. 5-7.

IGOR URSENCO

**VIRTUALITATE CORPORALĂ ȘI GENEALOGII  
EMERGENTE (INTRODUCERE LA POETICA  
VOLUMULUI *CHIPURILE* DE BOGDAN G. STOIAN)**

**Abstract**

Starting from the debuting volume of the poet Bogdan G. Stoian, the author offers a symptomatology of literature: seen as an aesthetic tension emerging from the “tangible – intangible” and “reversible – irreversible” ratios in the cultural-artistic body. “Unreal body – textual body – emergent body”, all of them are the alternant phases of this ontogenetic rhythm that, when shifting into the immediately subsequent phase, brings about improved elements of cultural phylo-genesis.

It is proved that, *Bodily virtuality & emergent genealogies (Prolegomena to the poetics of Bogdan G. Stoian's volume Chipurile)*, the analysed author, as exponent of the latest literary generation, accedes involuntarily “mechanisms” of the pre-modern vision, thus “releasing” the scholastic imaginary: the forgotten elements of the theosophy bring onto the 2000 stage the notions of multiple corporality, enantiodymy, identity alteration and destiny. Moreover, the author proves that the cultural mechanisms in the Middle Age period and the archetypal rules of the carnival initiates at energetic level certain cultural patterns or archetypes, often without the conscious will of the author, as it is the case of the trickster-narrator.

Nevertheless, the author gives an alarm signal. What was meant to be the “novelty” brought in by the young poet has proven to be at the same time his vulnerability: without a rigorously assumed program, Bogdan G. Stoian might fall off the track into a minor literary-cultural canon.

**Keywords:** Self-fiction, phylogenesis, artistic canon, poetic speech, “meta-narrative” formula, imaginary, pre-modernism, post-modernism, deconstruction, biological generation, artistic identity, textual virtuality, otherness, alteration, corporal emergence.

**Patria poetică detașată (În loc de Prolegomene)**

Așa cum menționam și cu alte ocazii, fiecare generație artistică (dacă nu) și biologică declarată vine pe tărâmul procesului literar-cultural intricat cu *iluzia* deschizătorului ontologic pe care o resimțea din plin în plămâni săi Cristofor Colon: la inspirarea palpabilității dense a continentului american. Optând inevitabil pentru o oareșicare formulă „metanarativă” (J. F. Lyotard) sau construct teleologic care se mulțumește în crepuscul cu resturile rămase de la dejunurile optimismului, orice

canon generaționist emerge cu Biblia sa proprie cu tot, sfârșind, de fiecare dată, într-o Apocalipsă expresionistă de toată splendoarea și tocmai pentru aceste motive demnă de tot comentariul critic. De facto, nu putem face referință la o istorie literară evolutivă cu specii și genuri conturate definitiv, preferând să vorbim mai curând despre un transfer contrapunctic: în cadrul circuitului cultural promiscuu, aflat la granița mentalului freudist cu schizoanaliza artisticului.

Conștientă de aceste capcane, ultima generație de scriitori – configurată pe cerul Patriei literare sub blazonul douămiismului – refuză programatic să își asume vreo identitate care i-ar putea fi reproșată ulterior. Inclusiv de către generațiile succesoare care o pândesc la răscrucea mileniului.

Deocamdată starea mentală a cohorții generaționiste în cauză amintește foarte mult de un mecanism împotmolit în veșnica ecuație ontologică, în care termenii de bază sunt marcați de tensiunea provenită de la raporturile *tangibil-intangibil* și *reversibil-ireversibil*. Recognoscibilă deja la radiografia vectorilor deplasării în poetica șaiceciștilor, această calitate redevine inerentă tinerilor teoreticieni și reține atenția noilor practicienii învederați ai formulei douăzeciste.

După un hiatus optzecist notoriu, cel mai bine răspunde acestei provocări existențiale poemul *o atingere completă* din seria programatică *corpuri românești*, inițiată de Răzvan Țupa: „privirea primește imprimă/ duritatea pe care ochiul o are încât poate să cedeze/ atât cât trebuie spațiu cărnii obscure care o să fie trecutul/ am putea să ne strângem iarăși unii în alții chiar dacă/ nu mai credem în asemenea fapte simple tu în mintea cui crezi/ că te miști și dacă spui minte spune mâini coloană vertebrală țesuturi/ sistem circulator limfatic o seară ca oricare alta unică/ din care restul suntem duși într-o volatilizare sigură”.

Era inevitabil ca și Bogdan G. Stoian să evite tendința generală în prima sa carte, intitulată dualist *Chipurile*. Iată de exemplu un text paradigmatic cum e *Neputinciosul*, chiar dacă aparent plasat la polul opus: „Încă îl mai privesc pe omul cu târnăcopul/ el are barba mai lungă decât viața/ el are umbra culcată în afara timpului/ și-n versul ăsta i se observă cordonul ombilical/ el lovește cimentul de parcă l-ar înjura/ doar asta a făcut/ doar asta va face/ noapte și zi/ fără să înceteze/ ca o mașinărie a veșniciei/ nu l-a născut nimeni / nici nu știu dacă există cu-adevărat”. Finalul melancolic al textului în cauză nu face decât să substituie tocmai ceea ce dorea să oculteze în incipitul său eminentemente sanguinic: „când l-am întrebat de ce continuă toată povestea asta/ nu mi-a răspuns/ a lovit iar și iar și iar și iar/ în cimentul neschimbat”.

### 1. Corpuri și Generații

Tema „corpului” ca realitate artistică și estetică luată în dezbatere de revista *Cuvântul* (nr. 7, iulie 2005) mi-a întărit preeminența presupuziției anunțate, scutindu-mă totodată de unele teoretizări plictisitoare.

Deocamdată e suficient să avansez o simptomatologie a literaturii în corpul ei cultural, înțeles ca un ciclu jupiterian dejucat la aproximativ fiecare 12 ani. „Corp ireal – corp textual – corp emergent”, sunt fazele acestui ritm ontogenetic care, intrând în faza imediat următoare, vine cu elemente îmbunătățite ale filogenezei



pentru a da seamă de profilul actualizat al scriitorilor luați în discuție. Pe scurt, poetica șaizecistă, dar și cea a șaptezeciștilor exemplari, extinde corpul modernist („respins sau refutat”, „monstruos sau amputat”, Gabriel H. Decuble) până la ultimele consecințe abuzate, de unde doar un „dezgeț” semantic îl mai putea elibera. Noile generații care au urmat contrapunctiv, nouăzecist și douămiist, nu au scăpat marea șansă a revigorării corporale în care s-a împotmolit optzecismul.

Cu aceeași insistență postmodernistă cu care Semnificantul masoretic se revendică încontinuu de la un Semnificat contextualizat, deconstrucția derrideană a procesului literar este actualizată în permanență conform teoriei scrierii (încă în vigoare) a lui Roland Barthes. Accesând memoria (akașică?) culturală din inerția volatilă, exponenții ultimei generații literare, configurate la orizontul temporalității ciclice, se pomenesc că declanșează mecanismele viziunii premoderne. Gândirea scolastică se eliberează vînjos ca un nou Prometeu, aruncându-se cu aceeași forță într-un nou *mise en abîme*. Expediată în grabă de către istoriile milenariste, literatura își caută astfel reabilitare precum cândva Aristotel în *Topică*: „Pentru a vă aminti lucrurile, e suficient să *recunoașteți locul* unde acestea obișnuiau să se afle”. Or, proiectul teoretic a lui Răzvan Țupa din seria *corpurilor românești* poate fi o întreprindere avantajoasă în acest sens.

## 2. Status Quo și Teosofie

În succintul dar pe deplin informativul eseu *Economia corporală*, găzduit în numărul revistei amintite mai sus, Andrei Terian venea cu „revelația” de canon a generației 2000, văzut ca o frontieră emergentă „de la conotarea metafizică a corpului și, trecând prin inventarea unei „utopii senzitive”, fără ca niciuna să poată evita „alienarea totală”.

Presupoziția eseistului conform căreia o asemenea experiență „poate fi parcursă și în sens invers” are toate șansele să își caute conformitatea și în alte cazuri literare speciale, dar acum voi încerca să demonstrez valabilitatea aserțiunii, invocând scenariile posibile de interpretare a volumului semnat de Bogdan G. Stoian.

Pornind de la titlul sugerat, s-au făcut și, probabil, se vor mai face trimiteri explicite la *măști sau fețe*, înțelese ca tehnică intrisecă a picturii pointiliste, ce combină într-o impresie totală scene distincte ori separate. Procedeu este similar ochiului privitorului exigent care unește punctele de culori diferite într-un singur ton. Alții vor fi văzut o tehnică cubistă gen Picasso, care să conveargă spre diversele scenarii vizuale și *personale*: în cel mai rău caz oferind o șansă multiplelor „chipuri” de a recompune pe pânza cărții un subiect fărâmițat. Recenziile și cronicile la carte pe care le-am văzut până în acest moment utilizează în mod explicit și unilateral aceste două metode de compunere, recompunere, asociere și disociere a galeriei de personaje cu viză de reședință în *Chipurile*.

Mult mai profitabil pentru receptarea volumului mi se pare însă disocierea noțiunilor elementare de teosofie, care vor da seamă de frecvența temelor „totale”, diseminate în/prin textele cu care face casă bună: *enantiodromia* versus *alteritatea*

*identității, soarta* (afirmarea ca șansă) versus *destinul* (șansa ca afirmare), *antropologia generativă* generată ca transcendență verticală cu imanența orizontală etc.

Foarte pe scurt, modelul structural teosofic cuprinde șapte „corpuri” (nivele sau principii), plasate referențial într-o ierarhie ontologică cu finalitate nedeclarată:

1. corpul fizic, configurat de componentele neorganice la nivel molecular al proceselor chimice, inerente organismului uman.

2. corpul eteric sau vital (Stainer), inconștient prin definiție și, astfel, indispensabil de mecanismul viselor.

3. corpul astral (Stainer) sau corpul dorințelor (Hendel) e compatibil cu conștiința vizitată de vise. Ca purtător de dorințe, sentimente și afecte, corpul astral e supus acțiunii permanente a forțelor de atracție (simpatie) și respingere (antipatie), inclusiv cele de interes ori indiferență, ambele acutizate de plăcere și suferință, bucurie și nefericire.

4. corpul mental: „Eu” (Stainer) sau „rațiunea” (Hendel). „Omul caută adevărul în propriul său suflet. Prin adevărul care rezultă se exprimă nu doar sufletul, ci și lucrurile lumii”. Datorită rațiunii, ideile capătă un tipar (care se poate constitui într-un egregor energetic), fiind utilizat ca vector asupra corpurilor inferioare: corpul eteric, corpul astral sau chiar asupra unei rațiuni străine (prin sugestie, de exemplu). În toate cazurile examinate, imaginile mentale influențează memoria și procesele mnemotice.

Examinarea majorității nivelelor elementare poate fi urmărită diacronic (filogenetic), inclusiv la analiza operelor artistice și culturale. Știind, de exemplu, că până la vârsta de 7 ani e mai activ corpul fizic; după schimbarea dinților ia tonul corpul eteric; corpul astral se activează în perioada maturizării sexuale (12-16 ani); de la 20 de ani corpul mental preia guvernarea ș.a.m.d., textul *Poemului din ultima cameră* nu numai că își dejoacă inventarul fiziologic adecvat vârstei („aștept obosit ceva/ ceva cu venele rupte cu ochii ieșiți din orbite/ adineauri mi-am înghițit o bucată de dinte/ dac-aș crăpa/ nici dracu nu mi-ar primi sufletul”), dar propune o etică ontologică la propria sa existență: „măcar glonte care mă urmărește prin toate visele/ să-mi spargă creierii/ resemnarea schiroasă răsfirată prin toată conștiința/ cei 24 de ani pierduți degeaba”. Într-un alt text al volumului, simpla urmărire a cadrelor de cinema în care etapele își delimitează frontiera cu utilitate maximă, mai ales sincron (ontogeneză) așa cum e fragmentul de mai jos, în care recunoaștem imediat experiența facilă trăită în corpul eteric și corpul astral, filtrată de un corp mental aflat la faza sa incipientă, dar înarmat până în dinți cu viitoarele strategii ale *eșecului* (a se vedea ultimele rânduri din ultimul text al volumului, intitulat inevitabil „*acasă*”: „aveam vreo 15 ani, neîmpliniți, cum îmi erau și creierii/ pe-atunci. eram cu tata, victimă a datoriei părintești/ de a fi dus la curve de timpuriu. dar fesele andreei/ mi se unduiau între tâmpile mai ceva ca-n savoy și/ fluturașul tatuat pe sânul ei îmi aluneca prin toate/ venele, până-n subconștient” (*prima dată când am fost într-un club/ de striptease*).

### 3. „Să te ridici mai sus decât însăși imaginația”

Cât privește registrul celorlalte corpuri valabile, rămase în număr de trei deocamdată, ele prezintă modificări superioare ale primelor trei corpuri enunțate și se referă la domeniile ocupate de *fantezie, imaginație și extazul divin*.

Tensiunea energetică și dialectică sofisticată, în care transferul, total sau parțial, al corpurilor ierarhice se face, nedeclarat sau nenunțat de vreo instanță decretoare, în dimensiuni neobișnuite sau incompatibile face deliciul lecturii. Putând fi confundate, inițial, cu niște mostre veritabile ale conștiinței monstruoase, textele cele mai bune ale lui SGB își etalează esența anume din aceste resurse echivoce: „Costumul meu s-a pricopsit cu nuanțele pământului/ el este sufletul care n-a putut să fugă prea departe de/ mine/ el îmi acoperă ființa rece/ n-am altul/ și asta mă face să mă simt deja mort” (*Costumul*); „paralizez într-o baltă de vomă/ cu ochii fixați pe câte-un rest de mâncare/ care mă duce departe departe/ aici. tu nu ești/ duhnesc/ ca un om al canalelor la ieșirea din iarnă/ duhnesc/ ca un om al dragostei la ieșirea din trup” (*Sunt. O lichea*); „mi se chircește trupul”, „am spasme îmi cad dinții/ mi se lichefiază ochii și îmi curg pe față/ îmi înghit limba/ năpârlesc/ imaginea mea de bărbat se fărâmițează/ am devenit o scamă/ tot ce sunt e rupt din mine și ars/ chiar și amintirea mea e decupată ca o poză/ dintr-un album vechi/ exist în creierul tău ca pe-o altă planetă” (*calvar tango*).

În sfârșit, ultimul text invocat aici care se întrece pe sine și tema pe care o abordează explicit: „să pierzi cu grația și eleganța unei lebede/ și după un travaliu de 9 luni/ să te ridici mai sus decât însăși imaginația” (*Casino*).

### 4. Între claustrofobia și libertatea totală a spațiului închis

Frecvența spațiilor închise, la care face referință naratorul volumului examinat, mă determină să dedic un paragraf separat, în care să fac iarăși trimitere la „forma nesigură pe care o pui în fiecare colț al camerei” (Răzvan Țupa, *o atingere completă*), trecută prin registrul metaforei vegetației abundente și astronomice. E vorba desigur „despre o cameră a minții/ plină de mere și canapele vișinii când mi se taie picioarele de oboseală/ în mijlocul străzii” și „spațiul tău în care înfloresc pomii din mintea ta/ fructele străpung aerul plin de lumina agripantă a serii/ în sfârșit mută cu soarele gata să mă primească”.

În două-trei cazuri exemplare, la SGB *corpul fizic* pendulează între acceptarea stării vegetale și revolta de a fi *incorporat* unui sistem psihic superior: „... degeaba/ mă întreb unde mă duce camera asta”, „mă întorc/ și intru în cameră”, „resemnarea schiroasă răsfirată prin toată conștiința/ cei 24 de ani pierduți degeaba/ degeaba/ mă întreb unde mă duce camera asta” (*Poemul din ultima cameră*), „înaintează pe culoare/ întunecoase și reci. cât un copil lepădat/ mi s-a făcut inima. aici între ziduri/ ca-ntr-o bulă de liniște (...)/ înaintează pe culoare/ e ca și cum aș pluti decojit de trup” (*Sanatoriu*).

Experiența decisivă vine totuși din resorturile *corpului astral*, inclusiv când vine vorba despre *crâșma din rosetti* în care „unu bea bere/ altu vin/ iar altu vodcă/ depindea de caracter/ sau de noapte”: „Am intrat în metrou/ într-o aglomerație care

mă copleșea” (*Poemele din România literară*), „pe ghiridumba am cunoscut-o când creierul îmi era ca o/ fabrică ce producea rebut după rebut. (...)/ am mers în mansarda în care locuia” (*Chip chirip*).

Altădată naratorul se identifică cu „corpul” automobilului (între paranteze fie spus: ce marcă decât BMW care să sfideze bunul simț al oamenilor care cumpără marca ”Logan” cu garanție?) în care au intrat jumate din scriitorii români ai ultimilor/ douăzeci de ani, iar cealaltă jumate mi-au zgâriat-o și/ mi-au scuipat-o (*Vând BMW 318*). Cititorul trebuie să îl creadă pe cuvânt că îi e aproape imposibil să se despartă „de mașina asta... e / ca și cum aș pierde ceva din mine/ și gândul că ai putea să mi-o cumperi, mă scoate din/ minți!/ Adevărat îți spun: mașina asta duce spre fericirea veșnică”. Dacă în fragmentul de mai sus pot fi identificate clar mecanismele *corpului mental*, în exemplul de mai jos *corpul eteric* e cel care dirijează firul memoriei: „cobori din mașină pe țărâna în care ți s-a terfelit copilăria/ acum ești om în toată firea nu ca atunci când ai plecat/ jumate tu jumate hainele lu’ tac-tu / trănțești portiera în urmă tragi din țigară fum după fum / îți faci curaj deși-năuntru nu te mai așteaptă nimeni”: „o gașcă de ani ți-a pângărit casa (...)/ aici era ușa/ intri/ aici te-ai blocat/ și parcă simți leșinul apropiindu-se din camerele goale” (*acasă*).

### 5. Animism și imaginar medieval

În observația pertinentă din cronica lui Cosmin Ciotloș conform căreia în *Chipurile* „se împlinesc nu caractere, ci destine”, rămâne neobservată disponibilitatea nativă a lui Bogdan G. Stoian de a atinge registrele teosofice extreme (corpul fizic și cel divin).

Paradigma amintește foarte mult de predilecția pentru violențe de limbaj și entități supraetajate, gen *struțo-cămilă* (din *Istoria ieroglifică* avansată de Dimitrie Cantemir) și prisma alegorică rezultată din disputa filosofică între cele două principii plasate la capete opuse, simbolizate de Corb și, respectiv, Inorog. Or, printr-o împrejurare psihică sau de altă natură pe care o vom vedea mai jos, aici se declanșează mecanismele arhetipale ale culturii din perioada Evului Mediu și, rămase încă palpabile, regulile anarhice ale carnavalului.

Astfel, precursorul său moldovean (cu care SGB împarte nu numai un spațiu geografic și zodiacal) rezona câteva secole mai în față – în opera sa de căpătâi *Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu lumea sau Giudețul sufletului cu trupul* – asupra disputelor medievale despre predestinare, natura ocultă a sufletului și conștiința empatică. Cum încerca să integreze, în disertația filosofică de la 1700 intitulată *Imaginea tainică a științei sacrosante*, elementele de fizică integrate unui sistem teist, ca o cale de mijloc între știință, astrologie și religie.

În acest context, o imagine gândită să fie proaspătă, dacă nu șocantă („glonte care mă urmărește prin toate visele/ să-mi spargă creierii”, *Poemul din ultima cameră*), era predestinată să se nască cu toate valențele evidente de „clișeu” suprauzat: pentru simplul motiv că nu e decât imaginea modernizată a „viermelui” necrofor, abuzată din plin începând cu textierii medievali.

Tema „sorții” și obsesia „predestinării” poate fi urmărită, spuneam, explicit, dar și în cele mai neașteptate pasaje ale discursului poetic. Recurența motivelor amintite („eu sunt papagalul/ cu gâtul tăiat/ cântecul meu răsună în surdină”, „îți întinzi răsul până-nlăuntru meu/ ca pe o gumă/ îți zgârii cuvinte/ pe tastatură/ primește-mă/ primește-mă în listele tale/ zilele mele sunt salturi peste sinucidere/ nopțile mele sunt salturi peste sinucidere”) nu conduce totuși la funcția eliberatoare de *kairos*, înțeles ca moment oportun de intervenire în desfășurarea destinului, aflat în „custodia” celor trei *moiré*. Moira Clotho care toarce fiecărui muritor firul vieții, sorocindu-i cât va trăi întrupat în karma lui terestră, Moira Lahesis care trage sorții omului cu ochii închiși și Moira Astropos care înscrie-înregistrează pe un sul lung rezultatul celor două partenere sunt chiar prototipele nedeslușite ale avocatei, procuroarei și grefierei din poemul *Chip chirip*. În unele cazuri, *ursitoarelor* li se alocă un credit mai mult sau mai puțin dramatic sau comic. Moira Clotho, de exemplu, e localizată în chiar poemul de deschidere („din blocul de vizavi o bătrână mă privește insistent”, „îi simt privirea ca pe o andrea mișcându-mi-se pe sub/ piele/ moartea îi iese prin pori ca un abur”). Sau în tușurile atribuite „doamnei de vârsta a treia/ simplă dar elegantă care mă privea sever/ ca pe un glolan oarecare” recunoaștem chiar fantoma „poetesei Constanța Buzea”, responsabilă, cu toate atribuțiile delegate Moirei Astropos, de „rubrica post restant” a unei reviste literare încă importante în peisajul activității culturale românești (*Poemele din România literară*).

O anumită libertate specific scolastică și predestinare chiromantică la nivel socio-comportamental poate fi urmărită în volumul *Chipurile* nu numai prin reabilitarea unor tipologii umane („psihopații, paranoicii, oligofrenii” din textul *Sanatoriu*) care vor fi abolite ulterior până la cruzime penală („o bătaie/ un blestem o înjurătură/ un scuipat”), dar și dislocarea falocentrică a discursului: „toate femeile de care mă îndrăgostesc ajung rău raluca/ de parcă liniile din palmele mele se termină/ în palmele lor” (*toate femeile de care mă îndrăgostesc*). Sau, în expresia lui Răzvan Țupa, „un corp românesc este celălalt/ căruia îi transferi tot ce ești” (*Stelele demareză la blană*). În implacabila *Săgeată neagră* a geneticii terestre, „genealogia” naratorului se transmite tot prin diseminare contaminată de rasele care cred în ocultism, divinație, numerologie (strămoșii săi turci, țigani, greci, evrei etc.) și desigur în spațiul hermeneutic datorită intercalării temei scrisului: „Am ochiul tău/ rostogolindu-se ca o minge de ping-pon / peste acest poem pe care-l scriu”.

În alte texte, experiența corpului neorganic este substituită de „magia contagioasă” la care se referea James Frazer în *Creanga de aur*, culegerea sa monumentală de credințe și religie generală: „Cândva, imaginea lui în memorie distrugea familii. Cândva/ mătasea era prea aspră ca să îmbrace mătasea lui –/ se zicea/ că, dacă o atingeai, ți se îndeplineau toate dorințele,/ fiindcă/ pe lume nu mai era nicio femeie ca ea” (*Jairica*). Din această perspectivă poate fi înțeleasă mai bine și fraza incipientă „un ghiveci cu pământ din șapte morminte” din primul text afișat al volumului (*Poemul din ultima cameră*)

În contextul amintit se înscrie și tema *posedării psihice* („fac flic-flacuri până-n vis/ și-napoi, ca să te trag în poem/ așa cum ești/ tartor al infernului de sub pleoapele

mele/ vampir care trăiești cu lacrimile de peste zi/ ființă fără trup trezită de somnul meu/ scriu despre tine cu frică”, *Prima gură de aer a lui Sadail*) sau *fizice* („creierul meu se învâрте dintr-o parte în alta mă/ sprijin într-o rână de zidul bisericii/ și parcă-s căzut/ dintr-un vis/ chipul tău mi se adâncește în ochi ca o galeră/ raluca/ genele tale încă îmi mai înțeapă inima”, *toate femeile de care mă îndrăgostesc*), provenite cu intensitate și violență dinspre/spre entități reale sau imaginate (incumbus-sucumbus). Nu e de mirare că viața Jairicăi (femeia fatală care „după ce-a fugit/ din orfelinat/ a crescut din buzunarele călătorilor/ pe traseul tramvaiului 14”) e „ca o nesfârșită plimbare/ în vagoanele unui tren gata să deraieze/ fiindcă o dată la cinspe minute își pierde mințile”. E de înțeles atunci șocul trăit de naratorul care a „văzut-o izbindu-și capul/ în geamurile unei șaormerii/ de parcă-n locul pieptului de pui/ s-ar fi perpelit un înger” (*Jairica*).

Până și dintr-un text mediocru (*Oliviu*, de exemplu) poate fi reținută și apreciată „comunicarea” telepatică. Surprins ironic între planurile kosmice (colegul „Oliviu a spart într-o zi, de geamul liceului vecin, un ou/ probabil simțea că, peste nici câteva zile, va veni paștele/ și că, ai lui fiind divorțați, nu are pe nimeni mai aproape/ de-atât”), acestea îi vor dori sufletul nemuritor doar pentru propria lor hermeneutică inumană. Printr-o răzbunare a zeilor (*hamartia?*), Oliviu ajunge la pușcărie pentru omucidere din culpă. Aici intervine spectaculos *contagierea semantică* („Oliviu” – „livada de măslini”, de la spaniolul „olivas”). Sugestia propusă cu indiferență mascată („și-acum/ într-o superbă livadă de măslini/ o fac din nou”) e tulburătoare: chiar înainte ca cuplul să se îndrăgostească, pentru narator devine suficient de clar că tragedia nu poate fi evitată.

## 6. Stihie carnavalescă și Jocurile substituirii

În continuare trebuie să îl invoc iarăși pe teoreticianul „corpurilor românești”, din care iese (puțin) confuză generația douămiiistă, ca într-un carnaval în care nu „vezi actele de identitate”: „între corpurile transpirate aproape tăcute/ pline doar de veselie unor cămăși deschise la gât”, „râd cu toate fețele posibile”, „gândurile corpolente pline/ cu dorințe” exhibate cu non-șalanță „pe străzi pestrițe”. La fel și pentru Bogdan G. Stoian, sub dedicația de pe prima pagină a cărții sale se ascunde un joc nedisimulat al mistificărilor identitare și al fenomenelor enantiodromice. „*Asimptotica reverență/ întru virtutea/ majestății sale Gorică/ Gorică Pirgu*” e deghizată în „armura” profanării generalizate care se revendică organic: la primul apel al poeziei confuziei, generată de cultura carnavalului. Într-un interviu acordat lui un Cristian\*, Bogdan G. Stoian pune toate cărțile identității pe masa cititorului, pe aceeași linie narativă cu „Nățărău’ Gimi/ păcăliciul orașului” (*S-a luat lumina*): „pe mine mă cheamă George-Bogdan (...) Pun „G.” pentru că nu-mi place deloc George, mi se pare un nume de păcălici, și Bogdan, că asta e mai de om”.

Mai jos, în același material, interviuevatul crede de cuviință să vină cu următoarea precizare: „criticii deștepți și tari de înger vor recepta bine cartea, pentru că nu vor fi tulburați de cuvintele obscene pe care le mai conține pe alocuri”. Pentru că nu teribilismul, golănia, dorința de epatare (și alte calificatice care i se atribuie

lui Bogdan G. Stoian ca o calitate intrinsecă) îl scoate în fața altor congeneri de ai săi, mult mai violenți și mai năbădăioși, ci atmosfera carnavalescă prin excelență în care își scrie textele: după ce „păcăliciul orașului/ i-a convins pe ai lui că a câștigat (...) la un loz răzuit în trei culori”, era de așteptat în spiritul carnavalului să sosească „rudele de la Buhuși cu cățel cu purcel”, „trei zile și trei nopți au băut ca porcii cu scroafele de gât/ tac’su când îl bătea când îl căra în cârcă când îl pupa/ când îl înjura de toți morții” (*S-a luat lumina*). Fie că e vorba de personaje marginale, teme periferice sau discurs profanator, toate excluse din agenda societății oficiale, la momentul oportun acestea își inversează rolurile sau coexistă pașnic: „Coboram într-o noapte pantele de la mănastirea Nicula,/ beat mort...”, „gagicile mele, (...)/ toate una și una, toate *icoane cu picioare lungi*” (*Vând BMW 318*), „S-a măritat/ cu noaptea-n cap cu-n șpringar / Și după două luni l-a omorât. A fugit la chei. În câțiva/ ani a ajuns/ milionară. S-a-ntors. Și ca să nu uite/ de unde-a plecat/ mai făcea din când în când câte-o incursiune/ prin buzunarele tramvaiului 14./ Așa s-a-ndrăgostit/ și cred că de dragul rimei/ ea s-a ruinat, iar/ el a ajuns deputat” (*Jairica*). Anume din această perspectivă nu trebuie să ne mire informația suplimentară cum că *Jairica* „l-a votat pe bărbatul care-a/ distrus-o”.

Textul *Casino* vine cu importante detalii, care parcă sunt „scrise” în transă, fără voia lui Bogdan G. Stoian. Eul auctorial asistă neputincios cu ochii „înroșiți de hora numerelor ruletei” la spectacolul aproape celest în care surprinde „norocul mâna-n mână cu pierzania”. Karma, inclusiv cea literară, are scenariile ei proprii pe care nu are de gând să le împărtășească nici cu autorul cel mai rebarbativ. Ceea ce „gândea Flavius prima oară când a intrat în/ The Platinum Casino” și ceea ce „gândea flavius ultima oară când a ieșit din/ The Platinum Casino” e ocupat de un impostor un corp alien (sic, „cel puțin așa îmi place mie să cred”). Era inevitabilă năucirea creierului produsă de confunzia de personalitate (*ce-am fost și ce-am ajuns*, se întreabă naratorul Flavius, care intră în circuitul textului cu troponimul scris cu majusculă și iese cu minusculă). Acesta nu e decât arhetipul umbrei, teoretizat și identificat de C. G. Jung ca fiind chiar Tricksterul mitic: „gândurile astea erau mai negre decât literele cu/ care sunt scrise/ pentru că-i întâreau ideea că el/ aparținea mai mult lucrurilor care-i aparțineau/ decât invers/ și că astfel libertatea lui nu era decât una de jucărie”. La o asemenea turnură Bogdan G. Stoian evident nu era pregătit, simțindu-se „împresurat de chipuri pe care nici *Chipurile* n-ar putea/ să le-nghită”. Descrierea lor fiziologică care urmează („ochi languroși, bulbucați, de pică”) se face printr-un automatism în transă, parcă ar fi luată direct din farsele carnavalești ale lui Gargantua și Pantagruel.

### 7. Trickster in fabula

Așa cum aminteam mai sus, la nivel energetic se declanșează anumite patternuri sau arhetipuri culturale, adesea fără acordul conștient al autorului, așa cum e și cazul naratorului trickster din volumul *Chipurile* semnat de Bogdan G. Stoian. În același interviu amintit acordat lui un Cristian, îl surprindem pe „avocatul de profesie” Bogdan G. Stoian mărturisind că „într-adevăr, mă pregăteam pentru o altă viață... vroiam să

mă fac mafiot. Și cred că *prin minune mi-am terminat școlile* și am ajuns avocat. Că *aveam tot ce-mi trebuie să ajung ce-mi propusesem să fiu inițial*” (subl. mea).

După C. Kerényi, cercetătorul avizat al temei, complementaritatea diferitelor căi și metode – spațiul hermetic, succesul și ghinionul – sunt tot atâtea realități psihice ale substanței hermetice, devenirile ei, prin deschidere și furt, în artă hermetică (nu fără o anumită doză de șmecherie), în iubire, poezie și orice alt mijloc de abolire a legilor, obiceiurilor, circumstanțelor și a sorții. Conform lui Doueïhi, textele ce au ca eroi tricksteri juxtapun „aspectul discursiv, signifiat cu cel referențial, semnificat al textului” („Populând spațiul dintre discurs și subiect narațiunile cu tricksteri”). Printre caracteristicile de bază identificate de către A. Hynes, tricksterul e mesagerul ideal al zeilor, bricoleur ambiguos, anomal și polivalent, maestru al travestiurilor și a situațiilor neașteptate: „a? ești studentă? la drept?” am făcut cu ochii cât/ cepele./ „da. ce, n-am față?” chiar n-avea față” (*Chip chirip*), „când eram mic/ aveam casa-n pană/ de-aceea nu mă mir că hornul era ca turnul din pisa/ că mingile mele erau cumva mai sferice în stânga/ că trupul meu e puțin lăbărțat”, „tata mă trimitea să bag o piatră sub roata din spate a/ Dricului/ după fiecare înmormântare”, „am băgat o piatră sub Salvare după ce l-am bătut pe/ moș ciobanu/ una sub duba ce-l transporta pe tata la pușcărie” (*Cap de broască*).

Universul tricksterului se întinde de la frontiera falică la granița psihopompă: esența simbolului falic poate fi urmărită, de exemplu, atât în imaginea obsedantă a viermelui și a glontelui care urmărește naratorul prin toate visele, cea a grenadelor cu inelele scoase (*Poemul din ultima cameră*), dar și a șobolanului Vasilică care s-a făcut cât o pisică (*Vasilică*).

### **Între ecotip și autoficțiune (În loc de Încheiere)**

Așa cum sugeram în incipit, corpul mental al generației 2000 se înscrie în limitele unui egregor energetic constituit în epoca Evului Mediu la frontieră cu Renașterea, iar preocupările scolastice o conduc, inconștient dar ferm, spre imaginarul medieval și topoiul lui caracteristici. Din păcate pentru volumul analizat, Bogdan G. Stoian nu a ajuns să experimenteze total experiența teosofică din ultimul corp clasificat ceva mai înainte: *extazul divin*. Poate o va face într-o altă carte, pe care i-o solicit, în avans alb, de pe acum. Raportat inevitabil la energia discursului *Divina Comedie* a lui Dante Alighieri, volumul lui Bogdan G. Stoian nu trece mai departe de *Infern*, foarte puțin de *Purgatoriu* și niciodată de *Paradis*.

O parte din piesele propuse în volum pot fi citite, profitabil, cu ochiul trecut prin grilă culturală: generală și universală. Textul *Vând BMW 318*, un fel de Kamayama, transport fabulos care duce pasagerii în orice parte a Universului, poate fi citit de exemplu, ca un ciclu al clanului Buendia din *O sută de ani de singurătate*. Egoficțiunea lirică *Ion sau Ioana* amintește în structura sa de adâncime de filmul lui Cristian Mungiu, *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*. Sau poemul intitulat *Halucinație în drum spre orașul natal* e o paralelă perfectă cu dantesca *Divina comedie* și romanul simbolist *Petersburg* de Andrei Belâi, dar oricând poate invoca un precursor local în *ieșirea* lui Ioan Es. Pop: „De-aici nimeni nu pleacă! (...) aici prietene ar fi fost mai bine



să nu intri/ ăsta-i orașul comănești. aici m-am născut eu/ aici te așteaptă disperarea în rochie de mireasă/ și moartea dacă ai noroc”.

Textele cuprinse în volum sunt așadar de o valoare inegală. De partea puternică a baricadei rămân piesele analizate în ordinea ontogenicii estetice. Textul cel mai reușit? Nu aș ezita între secvențele cele mai memorabile în care *autoficțiunea* și *devenirea* biografică merg pe aceeași mână (*Vând BMW 318, Sanatoriu, acasă, la crâșma din rosetti*).

De cealaltă parte rămân în schimb fableurile de cartier, stilizate după modelul parodic și registrele stilizării univoce configurate anterior de către George Topârceanu. Există în același timp un risc major pe care nu pot să nu îl deconspir aici: ca și predecesorul său interbelic, Bogdan G. Stoian ar putea deraia într-un canon cultural-literar minor.

Atunci când reușesc să evite manelizarea lirică, de exemplu, textele cu galerii (*Tipul „d”, Super, sunt zile, astăzi împlinesc 25 de ani, S-a luat lumina, Liviu Nația*) sfârșesc în seriale televizate *soap*, cu valoare sentimentală și sentințe finale cel mult melodramatice. Și când te gândești că anume în spațiul indicat se desfășoară o mitologie de trickster veritabil, contribuție de esență pe care Bogdan G. Stoian o aduce generației și Patriei sale literare!

Ceea ce se anunța a fi elementul de „noutate” adus de tânărul poet, se dovedește a fi totodată punctul său vulnerabil: fără un program asumat cu rigurozitate, Bogdan G. Stoian ar putea deraia într-un canon cultural-literar minor.

#### Note

\* <http://miculftiriadi.wordpress.com/2009/06/16/stoian-g-bogdan-interviu-inedit>

---

## CONFERINȚE

---

LIVIU ANTONESCU  
Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași

### UN POPOR DE ȘHEREZADE

#### Abstract

This text was initially a speech for a conference entitled *A nation of Sheherazades – an explosion of narrative genres after 1989* and, with an invitation from the critic Al. Cistelean, held on the 29th of November, 2008 in Târgu Mureș, entitled „Conferințele Cetății” (Conferences of the Walled City).

**Keywords:** narrative genre, minor culture, major culture, polycentric culture.

*Textul care începe acum și va merge pe parcursul câtorva episoade a fost inițial o conferință susținută, la invitația criticului Al. Cistelean, pe 29 noiembrie 2008, la Târgu Mureș, sub genericul „Conferințele Cetății”. Cred că titlul genericului are o anumită ambiguitate benefică. Pe de o parte, ciclul respectiv de conferințe se desfășura – iar eu sper că încă se mai desfășoară! – în frumoasa sală **Teatru 74**, adăpostită în Bastionul care a supraviețuit din cetatea mureșană, pe de alta, e limpede că genericul cu pricina are și o dimensiune legată de civism. Nu am avut la îndemână un text scris, ci doar un sinopsis al conferinței și niște liste de autori și nume. Din fericire, organizatorii au postat pe portalul [www.culturainmures.ro](http://www.culturainmures.ro) filmul acesteia, după care am putut reconstitui textul de față. Am mai eliminat unele repetiții, bâlbe și o parte a formulărilor apăsate orale – nu pe toate, până la urmă, a fost totuși o conferință! Fragmente din acest text reconstituit au fost publicate în câteva numere din **Observator Cultural** din vara anului 2010.*

Am numit conferința aceasta *Un popor de Șherezade – explozia genurilor narative după 1989*, dar va trebui la un moment dat, o să vedeți, să facem și niște retrospectivii în trecut, pentru că nimic nu apare din neant, ci totul este pregătit de ceva, este amenajat cumva. Chiar și un copil, ca să se nască, are nevoie de o pregătire, o bucată de timp înainte. Iar în cazul fenomenelor culturale de o anumită amploare, desigur că vorbim de durate de gestație mai lungi.

Voi începe însă un pic polemic, cu o vorbă, de-acum intrată în folclor, care sună: „românul e născut poet”. Da, așa este, românul este o fire lirică, el este născut poet. Dacă e chiar ghinionist rămâne poet, sau rămâne numai poet, dar se poate întâmpla să aibă noroc, și dacă are noroc, el crește, și dacă crește, poate deveni prozator. Sigur,

asta pare prea polemic și poate induce gândul că eu aș disprețui poezia. Departate de mine gândul acesta! Am scris și eu cărți de poezie – n-am scris în ultimul timp, poate ultima dată am scris poezii în 2000 –, dar eu nu spun „mă așez la masă și scriu o poezie”. Îmi vine! Dacă-mi vine, o scriu. Poate o să mai scriu poezii, poate nu. Nu asta contează, esențial este că eu respect și iubesc poezia.

Nu fac, deci, aici o ierarhizare între tipurile de creativitate literară, nu spun că proza este superioară poeziei, dar fac altă ierarhizare, anume între culturile minore și culturile majore, înțelegând prin culturi minore acele culturi care au în centrul lor literatura și folclorul. În asemenea culturi, literatura ține loc cam de tot, folclorul e ceea ce îi ținea locul înaintea, iar în centrul literaturii culte, scrise, devenită dominantă, se situează poezia. Să ne gândim un pic la începuturile literaturii române, nu știu dacă să-i zic moderne, pentru că nu știu dacă am avut deja literatură modernă – eu nu cred în lucruri de genul celor susținute de domnul Eugen Negrici cu „expresivitatea involuntară”. Haide să fim serioși! Documentele pe care dumnealui le caracterizează ca fiind expresive involuntar sunt înzestrate cu expresivitate involuntară de noi, de urmașii de peste generații, nu de oamenii din acea epocă, care foloseau limbajul respectiv și tipul acela de text în sens pur tehnic, utilitar. Ei nu au nici o treabă cu expresivitatea involuntară, asta este treaba noastră! Și, desigur, o să spuneți că estetica receptării contează. Sigur că contează, și nu o să vă contrazic! Dar asta nu înseamnă că putem muta așa, chiar după bunul nostru plac, arbitrar și *post festum*, o grupă de productivitate spirituală dintr-o categorie în alta, în virtutea nu știu cărei expresivități involuntare!

Să revin însă la ceea ce spuneam despre culturile minore. În mod normal, dacă am spus că există culturi minore, trebuie să ne gândim că există și culturi majore. De bună seamă că acestea există! Culturile majore sunt cele care au bunul obicei de a nu avea un singur centru, deci de a nu se coagula neapărat în jurul *Mioriței* și, eventual, al poemelor culte, ci de a fi policentrice, de a iradia din mai multe puncte. Au existat și în cultura noastră perioade de policentrism sau măcar o căutare, un drum către așa ceva – este ceea ce s-a întâmplat din epoca marilor clasici până în interbelic. În interbelic, am avut acces la o viață spirituală destul de diferențiată. Nu? Literatura nu mai ținea loc de tot. Am avut, după puterile noastre, o filosofie, o sociologie, o istorie, istoriografie și alte discipline ale umanităților, unele bine specializate, altele pe cale de specializare, proces care, din păcate, a fost întrerupt, a fost fracturat de regimul comunist. După publicarea primului fragment al conferinței, prietenul și colegul Liviu Ornea mi-a atras atenția că în descrierea primei tentative de „majorat” a culturii noastre, cea încheiată la instalarea comunismului, am uitat de științe. Așa este și îmi cer scuze! Eram prea centrat pe evoluțiile din umanioare și am uitat complet de științele propriu-zise. Or, în intervalul cu pricina, au existat progrese spectaculoase în matematică, fizică, chimie, științele vieții, inclusiv în domenii care pretindeau tehnologii de ultimă oră, precum neurologia și alte zone medicale. De altfel, chiar și în timpul comunismului, în ciuda resurselor modeste, mai ales din perioada crizei de sistem finale, științele, mai ales în partea teoretică, au ținut pasul cu cercetarea din lumea liberă. Îmi amintesc că desființarea *Institutului Național de*

*Matematică* a condus, între altele, la invadarea marilor universități și institute de cercetare ale lumii de către excelenți matematicieni români. Iar paginile revistei *Libertas Mathematica*, editată la *Universitatea Statului Texas* de către marele matematician Constantin Corduneanu, erau alimentate de către aceștia.

Interesant este că, în timpul comunismului, am făcut, în același timp, un regres temporal și un regres tipologic, am decăzut de la statutul fie și aproximativ de cultură majoră la cel de cultură minoră, când iarăși poezia a devenit un gen central și literatura a început să se substituie aproape întregului teritoriu al umanităților. Literatura a început să țină loc de poliție, de justiție, de istorie, de sociologie, chiar și de moașă comunală, cum spunea parcă Mircea Dinescu. Dacă privim spre romanele „obsedantului deceniu”, chiar la cele mai reușite, observăm că acestea, săracele, încearcă să fie, în același timp, literatură tezistă, istorie, politologie, tot ce vrei. Mai puțin romane, multe dintre ele, din păcate. Deci, cam așa stăteau lucrurile până prin anii '80. În mod neașteptat, în anii '80, deci în ultimul deceniu, cel mai sinistru, al comunismului, încep să apară rădăcinile neașteptatului. Pentru că, probabil, cu excepția începutului proletcultist, ultimul deceniu comunist a fost cel mai sumbru din punctul de vedere al cenzurii, din punct de vedere ideologic, din punct de vedere al îndrumării de către partid a artelor și așa mai departe. Și totuși în acel deceniu cumplit apar optzeciștii. Care sunt o generație foarte interesantă. O să spuneți că-i laud pentru că e vorba de generația mea. O să vedeți că nu voi vorbi în termeni evaluativi, ci tipologici, voi vorbi despre evoluții care trec de valoarea estetică strictă. Este totuși prima generație în care numărul pozatorilor este în echilibru cu cel al poezilor, ba chiar și cel al eseistilor și al altor prozatori „de idei” se află în echilibru cu poezii.

După '90, am avut de-a face cu o explozie, de fapt, a genurilor narative – și nu mă refer doar la literatură. Dacă o să-mi permiteți, voi asocia și teatrul genului narativ, pentru simplul motiv că are poveste, cum voi asocia și filmul. Deci, eu, atunci când folosesc termenul narativ, îl folosesc într-un sens tehnic destul de larg, înțelegând prin asta „ceea ce are poveste”. Filmul are poveste, teatrul are poveste, fie ea și dialogată și pusă în scenă, proza are poveste.

Avem, de fapt, două momente importante după 1990. Primul moment, de imediat după '90, a fost un moment, mixt, de recuperare și noutate. A fost primul val de la *Nemira*, dacă țineți minte, cu Daniel Bănulescu, Radu Aldulescu, Petre Barbu, Dan Stanca. Aceștia era optzeciști, dar optzeciști întârziți, care, din diverse motive, în special de cenzură, nu reușiseră încă să debuteze sau debutaseră cu „bucăți” smulse din întreguri narative. Dar a apărut și un număr de autori noi. Vreau să spun, dacă vorbim la nivelul anilor '90, că *Nemira* și alte câteva edituri, dar ea a fost în centru, cum la nivelul anului 2000 *Polirom* a fost în centru și i s-au asociat altele, că discutăm, cantitativ vorbind, în termeni de zeci de zeci de apariții, că au fost probabil 30, 35, 40 de tineri autori, din care sigur măcar 5 – 6 au rămas. Cei care i-am amintit deja, după părerea mea, sigur au rămas: Bănulescu, Albulescu, Dan Stanca, Petre Barbu, nu cred că putem face abstracție de ei atunci când discutăm proza contemporană. Cum nu putem face de mai bine de 10 – 12 dintre cei care reușiseră să debuteze totuși în anii optzeci, de la Mircea Nedelciu la Bedros Horasangian și Radu Țuculescu, de la

Ștefan Agopian la Petre Cimpoieșu sau Cristian Teodorescu. Mai trebuie amintit că rolul lui Dan Petrescu, pe atunci consilier al *Nemirei*, a fost decisiv în lansarea acelei serii. Asta pe de o parte.

Pe de altă parte, trebuie să fie vorbim despre teatru, pentru că teatrul care a fost primul fenomen cultural românesc post-decembrist cu care cultura noastră s-a impus în arena internațională. Gândiți-vă la prima perioadă a anilor de după '90, când Purcărete, Caramitru etc. băntuiau Anglia, băntuiau festivalurile din Europa cu excepționale spectacole de teatru. Mă refer aici, desigur, la teatrul ca spectacol, pentru că în jurul anului 2000 încep să apară și dramaturgii, ca să zic așa, deci cei care scriu teatrul, nu-l joacă, nu-l prezintă în spectacole.

A fost o epocă de recuperare și la nivelul filmului, în sensul că mulți dintre regizorii importanți de dinainte, din comunism, și-au văzut filmele în sfârșit difuzate. Gândiți-vă că *De ce bat clopotele Mitică?* de Pintilie abia atunci a început să circule. Înainte de '90, a avut parte doar de un spectacol de vizionare. Îmi amintesc că scria Paleologu – sau Al. George, că-l văzuseră amândoi – și apoi au stat ore întregi la telefon să discute filmul, să și-l povestească! De atât a avut parte atunci, de spectacolul de vizionare, n-a apărut și pe ecrane, pentru public. A apărut și *Glisando*, căruia îi dăduseră drumul când protestase Daneliuc cu depunerea carnetului de partid, dar îi dăduseră drumul de formă, ca și în cazul mai vechi al *Reconstituirii*, în sensul c-a circulat o săptămână, două și l-au strâns repede la cutie. A început să recircule abia după decembrie 1989.

Și aceiași regizori, din generația care într-un fel e produsă de inundațiile din '70, ca să zic așa, mă refer la opera colectivă *Apa ca un bivoli negru*, au făcut și filme noi. Nu vorbim doar de recuperare. Mă refer la *Hotel de lux* de Pița, la *Balanța* lui Pintilie – să ne amintim că a fost un moment în care regizorii deja consacrați, unii care trăiseră în străinătate, s-au întors, au făcut filme. Asta s-a întâmplat deci atunci, imediat după '90, chiar în primii ani după '90.

În ce privește literatura, în ce privește proza, rolul esențial l-au avut *Nemira* și Dan Petrescu, cum spuneam, cel care a citit câteva manuscrise, i-au plăcut și a deschis celebra serie de proză. În fine, în jurul anului 2000, eu aș pune reper 2002, când Lucian Dan Teodorovici publică la *Polirom* prima ediție a romanului *Cercul nostru vă prezintă*. El avea două cărți de povestiri și înainte, dar publicate la edituri mici, acela e romanul lui care contează, publicat la o editură care contează. Am prefăcut cartea și, în finalul prefeței, spun că vine un puternic val de poză. Culmea e că nu m-am înșelat! După vreun an, proorocirea mea s-a împlinit! Deci, eu spuneam acolo că simt proza venind. Simțeam, efectiv, asta. Știam asta, desigur, și din cercul revistei, că veneau cărți sau intrau manuscrise la lectură, așa, de curiozitate, nu că aș fi avut eu vreo importanță. După vreun an, ideea a rodit și Silviu Lupescu a lansat marele proiect de proză *Votați literatura tânără!*, în iarna 2003-2004, profitând de primele alegeri din 2004, care erau cele locale. Principiul e simplu, poporul votează ce votează, voi, cititorii, votați literatura tânără. Și *Polirom* a venit cu opt cărți deodată. Și au fost votate cam toate, nu doar una, cum se întâmplă cu candidații de primar!

După aceea, încet, încet s-au adunat, deci din 2003, sunt mai mult de cinci ani, peste un cincinal, nu? În primul cincinal, au fost editați acolo peste 100 de autori. Și *Polirom* a servit de exemplu în această privință. Chiar edituri dintre cele mari sau specializate au început să fie interesate și de proză. Până și *Humanitas*, care nu făcea asta, în primul rând că nu prea se omora cu literatura, decât dacă e de Cărtărescu, autorul său, a marșat, a scos chiar și debuturi. Trebuie amintită, de asemenea, *Paralela 45*. E drept că aceasta avea deja o experiență a prozei, mă refer la seriile de șizeciști, șaptezeciști, optzeciști și, atunci când a trebuit să vină și cu autori noi, s-a mișcat excelent. Probabil, nu am cifre foarte exacte, m-am chinuit cât am putut pe Google să caut, dar n-am găsit toate editurile, unele poate au scos o carte genială și cu aia au rămas, dar cert este că eu, cu documentarea asta aproximativă, tot ajung la peste 200 de prozatori apăruiți din 2000 încoace. Mie mi se pare o cifră fabuloasă, absolut fabuloasă!

Să ne oprim puțin la film, doar am spus că ne ocupăm de genurile narative, de genurile cu poveste, indiferent de suportul pe care se manifestă. Puteam vorbi, pentru momentul 1990-2000 de un număr de regizori, moșteniți din epoca dinainte, dar un număr care nu ajungea la zece, dacă ne referim la regizori cu o anumită cotă, de anumită valoare, din toate generațiile. Era un Daneliuc, era un Pintilie plecat, un Pița aici, ne aminteam de Ciulei. În teatru, desigur Andrei Șerban, care s-a reîntors pentru niște montări inedite după revoluție, mai ales la *Naționalul* bucureștean. Și cei afirmați cu adevărat după 1990, de la Purcărete la Măniuțiu. Oricât scormonim, nu sunt foarte mulți. Să privim acum noul val din cinema, care iese la lumină în jurul anului 2000. Sunt cel puțin 12 care au făcut filme remarcabile, sunt nu știu câți premiați la Cannes sau la o mulțime de alte festivaluri importante, de la Berlin până la Veneția, deci acesta nu este un fenomen întâmplător. Încă pe atâți regizori au apărut între conferința mea și versiunea de aici, deci în circa doi ani! Că, în vechiul regim, au apărut un regizor, doi, chiar câte unul de geniu, în ciuda vicisitudinilor epocii, e drept. Dar nu era un fenomen! Acum, este un fenomen. Unul pe care eu îl leg de explozia prozei, dar îl leg și invers, cred că marele succes al filmului românesc, cu Cristian Mungiu, Nae Caranfil, Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Florin Șerban, Tudor Giurgiu, regretatul Cristian Nemescu etc., va fi un vehicul și pentru proză, pentru „exportul” prozei, care a și început. Se vorbește foarte mult despre aceste filme, sunt prezente la toate festivalurile importante, iau premii. Acum, când e vorba de un regizor dinte aceștia, ești mai degrabă mirat că n-a luat un premiu, nu că l-a luat. E o schimbare de optică fantastică, inclusiv aici, în interior, nu numai în lume, și e un puternic factor motivant. Da, filmul e un vehicul bun și pentru literatură, o poartă, o „cale de acces”. De altfel, cele mai multe traduceri din literatura română, inclusiv din proză, au apărut tot în această perioadă. Prozatorii „valului *Polirom*”, precum Bogdan Suceavă, Lucian Dan Teodorovici, Filip Florian, Florin Lăzărescu, Dan Lungu, Cecilia Ștefănescu etc. sunt deja traduși în câteva limbi, alăturându-se optzeciștilor Mircea Cărtărescu sau Petru Cimpoieșu, un fel de deschizători de drum.

Sunt însă mutații și câteva de substanță în noua proză, ca și în film. Tehnica nu mai este o preocupare în sine, ea s-a situat în slujba viziunii. Asta înseamnă că, în sfârșit,

autorii noștri fac ceea ce se cheamă motivație compozițională. Nu mai folosesc ceva, o tehnică, un truc, pentru a sfida sau dimpotrivă, pentru a ascunde, cum se petrecea cu primii optzeciști sau cu cineștii non-conformiști antedecembriști, ci doar pentru că povestea pe care o spun cere asta. Da, știu, am auzit deja voci care spun că sunt prea simpliști. Cine spune asta, nu i-a citit pe toți și nici n-a văzut toate filmele. Dacă mie o să-mi spună cineva că ultimul film al lui Nae Caranfil e un film simplu... Păi, *Restul e tăcere* e un film de rafinament. E un film minunat, puțin livresc, dacă vrem, un film superb, de un rafinament pentru care-l pot invidia maestrul din generațiile care au fost nevoite să fie rafinate. Deja filmul se diversifică. Sigur, primele, cele care au spart gura târgului, par mai simple, dar uitați-vă la Mungiu, uitați-vă la al doilea film, cu care a luat Cannes-ul, și uitați-vă la primul film, *Occident*, vom vedea că de fapt acela e mai complicat, cu jocuri de planuri... Acela, artistic vorbind, nu spun că-i un film mai bun, amândouă sunt filme bune, dar e totuși mai complex decât 4, 3, 2..., care-i mai liniar.

Deci, nu-s neapărat nici toți prozatorii mizerabiliști, nici toți noii cinești, și asistăm deja la un proces de diferențiere. Din pricina comunismului, n-am trăit nici neorealismul italian, nici „furia” englezească, și din acest motiv recuperăm și diferențiem aproape în același timp. Vorbesc deci despre un fenomen, un fenomen care poate, cum cred eu – aici pot fi subiectiv, pentru că sunt socotit optzecist –, a fost inițiat în timpul optzecismului, a avut primele semnale mai pronunțate după '90, pe de o parte cu recuperări, pe de alta cu nume noi, și s-a accelerat, a intrat cu motoarele în plin după 2000.

Dar am uitat să mai menționez un fenomen. La optzeciști, pe lângă prozatorii de la bun început, îi găsim pe „convertiți”. Mulți poeți optzeciști au trecut accelerat la proză, unii definitiv, alții continuând să scrie și poezie! Cărtărescu, nici nu știu dacă mai scrie poezii, dar scrie trilogii în proză, Danilov face și el trilogii, are două din trei volume, dar și altele în afara seriei, plus câteva volume de povestiri. Lucian Vasiliu scrie proză, Liviu Ioan Stoiciu la fel, poetului Gelu Dorian i-am citit primul roman acum vreo trei ani, iar acum a mai scos două. Mariana Codruț scrie proză. A debutat ca prozator Constantin Severin, dar și Adrian Alui Gheorghe. Din generația următoare, tocmai a scos un al doilea, excepțional, roman Ovidiu Nimigean.

Deci, asta cred că s-a întâmplat în cultura română după 1990, această explozie a genurilor narrative, și eu cred că acesta este cel mai important, cel mai substanțial fenomen. E un pas în direcția poli-centrismului, a „majoratului” cultural. Dacă aș fi avut răgazul să trec în revistă și domeniul științelor antropologice, poate chiar și pe cel al științelor propriu-zise, am fi văzut că procesul este chiar mai accentuat decât pare.

## POETICĂ ȘI NARATOLOGIE

DOINA BUTIURCA

Universitatea „Petru Maior”,  
Târgu Mureș

RETORICA DEZ-MĂRGINIRII ÎN  
LITERATURA LUI LIVIU REBREANU:  
DISCIPOLUL ȘI CĂLĂUZA

### Abstract

The rhetorical process of the unlimited and ascending sacredness is written using various literary trends, with religious significances – in Liviu Rebreanu’s works. In “*Pădurea spânzuraților*” (“The Forest of the Hanged”), the foundation of the present study, the imaginary trip through the hell of an concentric universe, the look, the inner voice, are only a few lessons meant to determine the protagonist’s returning to the sacred origins of his person. Despite the concept of “new realism”, Rebreanu oversees “beyond” the dense material that “something” that can rise beyond convention and slogan, beyond thinker’s ego, this way out-bordering.

**Keywords:** rhetorical process, Rebreanu, religious significances.

Redescoperind acel „ceva divin”, Liviu Rebreanu i-a conferit intuiția eternității, netangentă și necomunicantă cu o istorie desacralizată și tragică. Aspirația spre acest ideal-limită fundamentează ontologia lui „homo religiosus” în marea majoritate a romanelor. Spre un astfel de Absolut, fie el Dumnezeu, Brahman, Amon, fie umanitatea armonioasă a cuplului primordial vor năzui toate acele conștiințe care sunt predestinate să se abandoneze nostalgiei integralității goetheene, transgresând istoria, timpul și spațiul, într-un cuvânt, orice formă de civilizație.

Retorica dez-mărginirii și accederii la sacru se grefează pe o variată gamă de motive literare, cu conotații religioase. Scenariul însuși al fenomenologiei dez-mărginirii, din arriere-planul construcțiilor epice este organizat după un ritual al inițierii și are o structură binară, de tip neofit-inițiat: inițiatul în tainele vieții și ale morții este Klapka iar neofitul, Bologa; în aceleași echivalențe se articulează și antropologia sacră din Adam și Eva (marele rishi-Mahavira). Pe ancadramentul acestei structuri arhetipale, subiective, inițiatul își asumă funcția de călăuză spre valorile superioare, reiterând ca motiv literar imagologia păstorului biblic. Deși transgresează expresia mistică, simbolul călăuzei, legat de acela al călătoriei (obiective sau subiective), păstrează ceva din prospețimea nealterată a sensurilor originare, dacă ne referim la romanul *Adam și Eva*. În *Pădurea spânzuraților*, toposul – conjugat călătoriei imaginare prin infernul unui univers concentraționar, impresionează prin ceea ce



Chevalier numea „înțelepciune intuitivă și experimentală”, grație căreia Klapka revelează în mod indirect neofitului sensul libertății creștine. La capătul fiecărui periplu, discipolul dobândește condiția misticului teoretizat de Lucian Blaga, atât prin „o nouă conștiință a eului” cât și prin „o altă viziune asupra vieții și a lumii în care se simte ancorat cu un sentiment al certitudinii cum niciodată înainte nu l-a încercat”. Până la apariția lui Klapka, Bologna este prizonierul sferei abstracte a sloganelor născute din speculația filosofică – așa cum de nenumărate ori s-a arătat în critica literară: „o viață de om nu e îngăduit să primejduiască viața patriei, (...) războiul e adevăratul generator de energii! (...) Unde-i datoria, acolo-i patria! (...) mai presus de om, de interesele lui particulare, e statul”. În aceeași sferă a speculației filosofice este menținută și concepția despre stat. Colectivitate organizată, abstractă, statul absoarbe particularul, anihilează și reprimă ființa individuală.

Negarea realității concrete a statului, abstractizarea ideii de patrie, absolutizarea unei coordonate civice (datoria) sunt în fapt conotații ale singurătății tragice. Bologna este izolat în sfera inautenticului, străin de rădăcinile sacre ale ființei sale. Este conștiința umană stăpânită de o utopie existențială. Rolul de a dez-mărgini această conștiință îi revine lui Klapka. Ioana Bot [1, p. 216-224] a reținut faptul că Apostol Bologna „se raportează la el în toate momentele importante pentru devenirea sa ulterioară. Klapka este martorul...devenirii celuiilalt... al prăbușirii lui în moarte. Și nu numai atât” – completează exegeta

Klapka este călăuză lui Bologna în universul, thanatic, închis. El îl inițiază pe neofit în tainele războiului, ale vieții și ale morții – dar nu numai... . Influența este legată de revelarea unui alt fel de cunoaștere a lumii, decât aceea ținând de orgoliul gândirii. De la simpla observație a trăitului, perspectiva se interiorizează, călăuză îl conduce pe novice spre contemplarea și viziunea interioară, îi strecoară în suflet intuiția valorilor autentice. Apostol devine conștient de propriile sale sentimente, în el se naște conștiința amorțită, sub aparenta siguranță. Fără Klapka, înălțimile spirituale ale filosofului creștin ar fi rămas obscure latențe sub povara civică. Misterioasa Călăuză devine ceea ce a fost Vergilius pentru Dante Aligheri, în *Divina comedie*: rațiunea umanului, ca totalitate integratoare asumată.

Klapka își revendică ascendența în aceeași categorie a personajelor predestinate: este „numit și apare în această altă lume”, fără să știe cum („...nici nu mi-am dat bine seama cum, iată că am nimerit aici!”).

Detaliul fizic nu trădează nimic din înfățișarea unui erou, ci mai degrabă uitarea de sine: „Ofițerul se apropia șovăitor. Vântul îi flutura pulpanele mantalei, împingându-l parcă spre o țintă nedorită. Era mijlociu de statură și avea puțină barbă, care-i dădea o înfățișare de milițian sedentar, deși altfel nu părea mai mult de treizeci și cinci de ani. De sub casca de fier lătăreață, fața lui rotundă și bălaie apărea chinuită, mai cu seamă din cauza ochilor cafenii, mari și ieșiți din orbite care priveau înfrigurați stâlpul spânzurătorii, fără a clipi, cu un nesațiu bolnăvicios. Gura, cu buzele cărnoase, era strânsă într-un spasm dureros, tremurătoare. Mâinile îi atârnavu tepene, aproape uitate”.

Călăuza apare în ipostaza de nomad, dar spre deosebire de această tipologie nu și-a pierdut „rădăcinile”: de dragul soției și al copiilor săi se simte „capabil de orice lașitate” și cu gândul la ei, s-a „lepădat de prietenii osândiți în ștreang”. Sacralizarea rădăcinilor – în sensul lumii – trădează cel mai firesc sentiment al omenescului („copacul fără rădăcini” este un motiv biblic pe care romancierul îl va reactualiza prin Cervenco, propovăduitorul dostoevskian al urii prin suferință: „Eu sunt copac fără rădăcini”).

Privirea lui Klapka, risipită într-o stare de confuzie, de indecizie este limbajul celui mai pur omenesc și se impune, după atitudinea recesivă față de frazele și gesturile golite de trăire ale lui Bologna, ca un element fundamental în avatarurile sufletești ale neofitului. Limitează impulsurile acestuia spre sfera abstractului: „Klapka se opri cu niște ochi atât de mari și de îngroziți că Bologna își simți sufletul copleșit de milă”.

În fenomenologia dez-mărginirii, privirea are statutul unui paradox: este simțită ca „primejdie, deși revelează calea de a accede de la superioritate, la instanța ultimă a adevărului” [2] despre ființă, după o afirmație a lui Dan Mănuacă. Prin ochii înspăimântați ai călăuzei, Bologna scrutează acel „dincolo” de materia densă, acel „ceva” care îl va înălța mai presus de convenție și slogan, de orgoliul gândirii. Ochii căpitanului sunt garantul ultimului pact al novicei cu misterul cosmic, după ce înțelegerea faustică a sufletului cu lumea (prin datorie) se va fi golit de sens. Este „instrumentul” magic ce dezarmează, pedepsește și anihilează, spre a reclădi într-o nouă creație.

Fascinației privirii creatoare de sensuri superioare, romancierul îi opune în relația binară călăuză-călăuzit obsesia spânzurătorii. Sentimentul trădează, pe lângă frica instinctivă de neant, nevoia lăuntrică, spirituală, de mântuire a lui Klapka: pe de o parte, de răul structural (lașitatea), iar pe de altă parte, de cel ontologic (războiul). Este setea libertății mântuitoare, veșnic neîmplinite, care spre deosebire de călăuzit va cantona călăuza într-un con de semiobscuritate, limitând-o la singurătatea tragică. Conștiința acestei neputințe de a depăși hybrisul funciar al ființei explică „hohotul de plâns prelung, ascuțit, acoperind tot convoiul și umplând văzduhul...”, al lui Klapka, din finalul romanului. Acesta este motivul pentru care Nicolae Crețu intuia în Klapka „dublul imperfect”: „Alegându-l pe el – notează profesorul ieșean – pentru a-și descărca sufletul, celălalt vede în erou același om cu mască pe obraz care este el însuși, înșelându-se, dar Bologna are în Klapka, aproape în fața sa, imaginea a ceea ce ar putea deveni la rându-i, lăsându-se ca atâția alții, mii, dominat de teroarea sistemului” [3, p. 63]. Cei doi se proiectează unul în altul și romancierul sugerează o întregă dialectică a dublului „imperfect”, de mare finețe, a implicațiilor ei simbolice.

Liviu Rebreanu însumează în Klapka cea mai amplă gamă a tot ce este omenesc, așa încât Bologna pare să asculte rostit, în afara lui, ceea ce „vocii” sale lăuntrice i-a fost predestinat în copilărie, printr-o revelație divină și prin testamentul tatălui. Călăuza este daimonul locotenentului, proiectat în afară de sine, îngerul păzitor, în sensul tradiției autohtone, dar nu numai. Francis E. Peters observa că orice credință

populară implică un anumit fatalism, ilustrat prin aceea că sufletul individual nu are libertatea de a-și alege daimonul: Klapka este „numit”, privirea lui este „primejdioasă”, iar misiunea „nedorită”. În consecință, nici Apostol Bologna nu-și alege daimon-ul. Acestei perspective fataliste, Liviu Rebreanu îi suprapune, printr-o dialectică subtilă a planurilor, accepțiunea goetheeană a daimonului, care – după opinia lui Lucian Blaga – ar fi un „duh pozitiv al creației, al productivității, al faptei” [4, p. 224-225]. Goethe își susținea această accepție pozitivă în convorbirile cu Eckermann: „Mefistofel e o ființă mult prea negativă, demonicul însă se manifestă într-o putere de faptă cu desăvârșire pozitivă”. Daimonul lui Bologna distruge „omul istoric”, „omul fără complexe” al lui Kierkegaard și restituie printr-o nouă creație adevăratul filosof, predestinat *ab initio* să cerceteze căile de acces spre Dumnezeu. Comuniunea divino-umană anulează fatalismul condiției protagonistului, iar călăuza și-a împlinit menirea pentru care a fost „numit”, rămânând să împărtășească soarta tragică a celor care, imprudent, și-au sacralizat „rădăcinile” pământene, uitând de cele divine. Călăuza își conduce supusul (în sens civic, Bologna este subordonat căpitanului) prin universul morții, lipsindu-se de retorica sacrului. Îl inițiază în realitatea cutremurătoare și absurdă a unei lumi în care singura valoare este spânzurătoarea, devenită un fel de *axis mundi*. Este o lume fără eroi. Tot el îi va explica lui Bologna „regulile de adaptare la lumea thanatică, concretizate în discursul despre compromis, despre tăcere, despre lașitate” [1, p. 220] – nota Ioana Bot. În aceleași împrejurări cunoaște realitatea războiului: „Klapka, încredințat că l-a potolit, continuă cu mai multă siguranță: – O crimă imensă e îndeobște războiul [...]. La noi însă, niște stăpâni urâți au trimis robii să moară frecându-și lanțurile... ! Atunci? În mijlocul vâlmășagului de crime, ce mai poate cumpăni o crimă micuță, care-i strivește sufletul?” (Liviu Rebreanu, *Opere 5*, p. 73)

Războiul anihilează conștiința și individul, situează sub spectrul disoluției integritatea umană. Klapka induce inițiatului ideea salvării prin moarte: „– Să mergi, să faci ce vom face toți și să-ți închizi ermetic toate porțile până ce va sosi pacea sau se va prăbuși lumea, sau până ce-ți va veni rândul și ție să mori și să scapi de toate”. (Liviu Rebreanu, *Opere 5*, p. 73). Căpitanul relatează adevăruri inimaginabile despre pădurea spânzuraților de pe frontul italian, îi aduce lui Bologna vestea plecării pe frontul românesc, îl pune în fața prizonierilor români, forțând împlinirea destinului. Adevărată psihologie Liviu Rebreanu face prin călăuză. Călătoria imaginară în universul morții, exterior, are și o coordonată subiectivă, articulată prin inducerea conștiinței propriului eu: sub autoritatea acestui daimon, Bologna ia aminte de paradoxul modului său de a fi, de trăirile sale autentice, de sentimentele ce deschid calea cunoașterii de sine:

„– De ieri, de la primul schimb de priviri, am înțeles că vezi în mine un dușman, reluă căpitanul. Nici nu mi-ar fi păsat de dușmănia ta dacă pe urmă, când se zvârcolea fratele meu în ștreang, nu ți-aș fi văzut ochii plini de lacrimi... Nu protesta! Nu ți-ai dat seama dar ai lăcrimat... lacrimile acelea ți-au dezvăluit inima întreagă (...) Ești o inimă de aur, Bologna!... Da, da, o inimă... De acea mi-ești drag ca un frate!”. Prin atitudinea recesivă față de conveniențe, prin avatarurile privirii și inducerea conștiinței de sine, Klapka își domină discipolul, deschizându-i drumul spre rădăcinile

sale divine. Adevărata conversiune religioasă este produsă prin „lecții” succesive despre sensul vieții și al morții. Sunt probe inițiatice, pe care discipolul le trece, după ce va fi depășit sferile inautenticului prin percepția afectivă a omenescului, spre a putea accede spre divin. Acțiunea pozitivă, creatoare, a călăuzei este marcată și prin detaliul simbolic. Călătoria imaginară spre infernul morții a debutat sub semnul regimului nocturn: „Întunerecul se zbugiuma peste tot cuprinsul, și sus, pe cer, vânturile fâlfâiau pânze de nouri plângători” – marcând conștiința conflictuală a omului supus dez-mărginirii. Se va încheia sub semnul inversat al regimului diurn, al Răsăritului și luminii, ca echivalențe ale Logosului însuși.

#### Note

1. Ioana Bot, „Vina” lui Klapka, în vol. *Liviu Rebreanu după un veac*, Dacia, Cluj-Napoca, 1985.
2. Dan Manuca, *Liviu Rebreanu sau lumea prezumtivului*, Iași, Ed. Moldova, 1995.
3. Nicolae Crețu, *Constructorii ai romanului*, Editura Eminescu, București, 1982.
4. Lucian Blaga, *Daimonion*, în *Zări și etape*, text îngrijit de Dorli Blaga, București, E.P.L. 1968.

### Abstract

The narrator in the book of short prose *Nou tratat de igienă* (A New Treatise of hygiene) written by Anatol Moraru claims a position of demiurge that is captivated by the characters from the prose written in the 1980s and advances them because of their high intelligence and language. The narrator is a scholar who proves to be bookish, playful, using intertextual juggles even when he tells rural stories that depict provincial atmosphere from the former USSR. The narrator is a stylistic editor of situations that are neither extraordinary nor spectacular. They can't be called insipid either because they have some spirited anecdotes at the end. Therefore reading of this book is more intriguing due to the narrator's rhetorical ability than by the story itself.

**Keywords:** narrator, omniscience, character, discourse

La vârsta „conștiinței de sine a romanului”, tradiționalul narator omniscient și omniprezent a fost blamat pentru suprimarea drepturilor democratice ale personajelor de a focaliza și de a se focaliza. Astfel că, acesta, în romanul ionic și corintic, se vede nevoit să-și abandoneze statutul ubicuu și demiurgic, cedând personajelor prerogativa „liberului arbitru”, pentru a le spori autenticitatea. În proza scurtă a lui Anatol Moraru, scrisă în cheie optzecistă, naratorul pare să nu accepte perspectiva focalizării externe și renunțarea la vechile onoruri ale omniscienței. „Dispeceratul central” din *Nou tratat de igienă* își revendică superioritatea capturată de personaje, avansându-le prin inteligență și limbaj. Centrul de orientare al cititorului este un narator heterodiegetic erudit, care excelează în livresc, ludic, jonglerii intertextuale, chiar și atunci când narează întâmplări rurale, retrospectând atmosfera provincialistă din fosta URSS. Naratorul omnipotent revine în forță, erijându-se în ipostaza naratorului-orator, cu o deosebită dexteritate de stilizare a faptelor, care nici extraordinare, nici spectaculoase nu sunt, dar nici insipide nu le putem numi, întrucât sunt înzestrate cu poante în final. Livrescul este cel care filtrează banalul cotidian, conferindu-i fastuozitate. Într-un regim epic elaborat, lectura este intrigată mai curând de capacitatea retorică a naratorului, decât de faptul în sine, de *story*. De cele mai multe ori, *telling*-ul, unul de tip cerebral, elitist, e mai antrenat decât *showing*-ul. Idiolectul naratorului impresionează în primul rând.

Chiar din prima proză a volumului, intitulată emblematic *Nou tratat de igienă*, naratorul își definește tranșant funcția de narare, de regie și de control. Voința autoritară este o evidență: „și pentru că e în puterea noastră de decizie menționăm că, în afară de păroșenia sa inconfundabilă, Voldemar avea un caracter și un comportament la fel de «delicat»”. Relația cu naratorul este una spectaculoasă, cu largi reverențe și modelată în regim textualist: „dar e timpul să ieșim din spațiile (sub)acvatice ale subiectului. Și cum bine intuiești și dumneavoastră, iar logica textului vă sugerează suficient de elocvent ce ar putea să se întâmple ulterior...”. Funcția metanarativă clarifică statutul lui de scriptor, care refuză să rămână o abstracțiune, o „ființă de hârtie” și se umanizează, personalizând discursul cu atitudini variind între îndoială și certitudine: „suntem parcă îndreptățiți să plasăm aici un *happy end*, dar... dăm dreptate setei de justiție a eventualilor interpreți ai scriiturii – personajul nostru nespălat, Voldemar, n-a fost pus la respect”. Personajele sunt scoase rapid la rampă în flashuri descriptive, lansate ironic și jucăuș. Cuprins de o volubilitate de nestăvilit, naratorul heterodiegetic utilizează aproape toate tipurile funcționale de discurs auctorial. Comentează, explică, parodiază, face apropouri intertextuale, evaluează, făcând cât mai arborescentă lumea narată. Discursul devine oglinda în care se reflectă figura creatorului pornit să reactiveze memoria culturală a limbajului. Jocul nuanțelor de limbaj dezvăluie un eu auctorial pluriform și polifonic. Într-un regim al spontaneității, vocea lui se bifurcă pentru a face mici derapaje de completare, retușare, anticipare, parodiind subtil linearitatea inflexibilă a discursului naratorului tradițional: „Mișu, debusolat, replica totuși calm (a se reține o altă calitate notabilă a acestui personaj), paremiologic (i-a prins bine frecventarea cursurilor de lexicologie și folcloristică), și, cum se va vedea mai încolo, chiar profetic: «Râde cel care râde...la margine»”. Stăpân pe situație, naratorul se complăce în rolul de regizor. Se dedublează teatral, operând cu discursul în discurs: „Voldemar manifesta mai întâi sinceră nedumerire: «Doamne, cum s-a putut ca tocmai Mișu să devină victima microbilor?». Continua apoi sincopat, cu profundă (vezi simulată – n.n.) îngrijorare: «Există oare destule șanse de salvare?»”. Este clară și parodierea tematică, ironizarea prin limbaj a ridicolului utopiilor sovietice. În această nuvelă, *tehnica ambiguității* indică încărcătura alegorică a textului și impune un anumit comportament de lectură.

Ironia și persiflarea sunt dintre cele mai preferate instrumente de lucru ale naratorului: „devenise clar că viitoarea soție are nevoie urgent de un logoped. A urmat o pauză de teatru bălțean” (p. 28). Distincția dintre eul empiric (cu proaspete amintiri bălțene) și eul auctorial este anulată de aceste detalii biografice, de o foarte bună punere în scenă a vieții universitare, dar și de fluxul retoric parcă destinat studenților filologi. Ludismul face parte din plăcerea narației și este un instrument de parodiare a momentelor, care, prin definiție, sunt impregnate de solemnitate și fast. *Love story* nu e decât istoria unei pețiri, dar naratorul o transformă în spectacol discursiv. Pețirea devine o „operațiune” de o gravitate comică. Petrică, mirele este „cuprins de acel farmec sfânt”, „penetrat de săgețile năzbătiosului Cupidon”; Ilenuța are un obraz cam tuciuriu, dar niște ochi „ce puteau înnebuni o flotă întreagă”; mătușa Odochia este veselă, exprimând „o defulare a complexului «pietrei din casă»”. Toate aceste

personaje încearcă să respecte întocmai „canonul” pețirii, mimează implicarea, dar interesele proprii sparg epiderma friabilă a tradiției, deturnând efectul spre comic. Naratorul parodiază și tradiția lingvistică de abordare a vieții rurale, intertextualizând copios. Ilenuța este un prototip al Anei lui Rebreanu în așteptarea fericirii: „Ilenuța se consumase și ea în anii lungi de când aștepta fericirea și acum, în momentul hotărâtor, s-a pierdut cu firea...”. Prietena miresei, Galina Timofeevna amintește, prin chipul ei, de o „proză” din manualele sovietice, intitulată metaforico-socialist „Când murgul zâmbește”.

Autorul asigură în mod deliberat dialogul textelor prin instrumente variate, precum citatul, prologul, epilogul, pastașa, parodia, dar, în special, prin manipularea parafrastică a limbajului: *immutatio* (substituirea unui termen prin altul), *transmutatio* (schimbarea topicii) și *adiectio* (adăugire). Intertextualitatea este accesoriu livresc de propulsare a comicului, plăcere de etalare a erudiției, dar are și un rol explicativ: „Cu alte cuvinte, personajul nostru avea douăzeci și șapte de ani și nu ibovnicise în serios cu nici o domnișoară. Și ca să captați mai exact dimensiunile tragediei lui Petrică vom face referință la un alt protagonist celebru, adică la Trofimaș, care cum bine ați citit, cunoștea la perfecție regulile jocului, dar n-avea șapcă” (p. 35).

Plăcerea intelectuală de exprimare narativă pare a fi atât de intensă, încât naratorul acostează în detalii, învăluindu-le cu jerbe de analogii surprinzătoare: „Radioul național transmitea un concert al lui Nicolae Sulac, dar melodiile abia de puteau fi recunoscute din noianul de șuierături, trosnete și fluierături, de parcă solistul era în turneu la New-York și concertul său, transmis în direct, era bruiat de toate submarinele americane din Atlantic, care prezentau concomitent rapoartele la bazele militare navale” (p. 42).

Se pare că pentru narator, *feedback*-ul cu naratarul contează mai mult decât raporturile cu personajele. Acestea sunt ținute sub câmpul observației, limitându-li-se de cele mai multe ori capacitatea de manifestare. Discursul transpus și cel narativizat traduce presupusele lor gânduri și trăiri: „Conul mire s-a cam strâmbat – nu-i venea în nici un caz să creadă ce vede. Plus la toate, unicul fecior de gospodari căpătuiți (cât se știa din puțina informație disponibilă) își vedea amorul propriu tăiețit și considera inutile în această debandadă conăcăriile, chit că și prosoapele pentru staroste fuseseră repartizate. Trăia până la durere o experiență neîncercată și, scuzându-se, a ieșit pentru ceva consultații cu socrul-său” (p. 31).

În discursul reprodus, personajele împrumută capacitatea retorică a autorului, plăcerea acestuia de a jongla cu vorbe picante, de duh. Proza *Davidovici și gloata* captivează prin dialogul profesorului de literatura română cu discipolii care nu s-au pregătit de lecție. Enclavele ironice, picanteriile lingvistice ale profesorului declanșează un spectacol de verbozitate impresionant.

În povestirile la persoana I-a, naratorul actant e din aceeași familie intelectuală cu naratorul din povestirile nefocalizate. În această ecuație însă trebuie să deosebim personajul narator, asumându-și retrospectiv funcția de narare și personajul actor, îndeplinind funcția de acțiune. Aceste instanțe narrative caracterizează narațiunea homodiegetică, care intercalează un eu-narant și un eu-narat. Personajul narator în

*Confidența defulării* demarează cu un incipit de prezentare englezesc și demn de erudiția naratarului: „May I introduce myself? Atunci vă spun că mă numesc Cătălin Miruță, sunt asistent la Catedra Filologie Spaniolă și sunt disperat”. După prezentarea generală a cadrului, personajul auctorial, în situațiile narative retrospective, alternează cu ipostaza personajului actorial. Printr-o extinsă analepsă, personajul narator C.M. readuce în planul prezentului experiența dureroasă de la catedra universitară, unde, la solicitarea șefului de catedră, a vorbit în termeni nefavorabili despre colegul său, domnul Hogeag, un profesor de estetică blazat și mediocru, care pretindea să fie atestat la concursul pentru locul vacant de titular la cursul de estetică. Situația duplicitară (pe de o parte „prieten” al lui Hogeag, apoi executor al acestuia) este conflictul acestei narațiuni, care irigă atitudinal proza. Contrapunctul moral melanjează culpabilitatea pentru amicul Hogeag, mândria că nu este un „individ de plastilină” și disconfortul că a fost deconspirată personalitatea lui cu principii gata de atac. Deși narațiunea auctorială este ulterioară istoriei (*viziunea din spate*), detașarea psihologică și cea temporală sunt nesubstanțiale: „...Doamne, tot nu-mi pot imagina cum de s-a putut întâmpla așa ceva anume cu mine...”. Atitudinea naratorului actor este și ea una care oscilează între certitudine și confuzie. Certitudinea că procedează corect și confuzia provocată de discursurile pozitive ale celorlalți colegi la adresa „acuzatului”: „Nedumerirea mea creștea ca pe drojdie. Am început să bănuiesc existența unui scenariu sofisticat”. Cel care și-a construit cu abilitate de detectiv scenariul de promovare în carieră se simte în final deconspirat și emite prolepse decisive și triste: „Acum toți știu «de ce sunt în stare» și va trebui să intru într-un alt regim de atitudini (imposibile) cu mulți colegi”. Timpul istoriei aglutinează simultan cu timpul povestirii printr-o *tehnică a poliecranului*, sporind autenticitatea trăirii personajului.

Naratorul din *Nou tratat de igienă* este, cu adevărat, un *one-man show* care fascinează prin volubilitate și prin modalitățile de stabilire a regulilor jocului. Strategiile narrative asigură flexibilitatea ipostaziilor naratorului, pluralitatea eurilor sale. Plierea faptului livresc pe situațiile minimale, parodierea masivă de stiluri și limbaje, abordarea altfel, cu un rafinament stilistic deosebit, a temelor bătătorite nu creează un cititor pasiv, ci dimpotrivă îl determină pe cel din urmă să intre în jocul intertextualității, parodiei și al subtextelor.



LIDIA CARMEN PIRCĂ  
Colegiul Național „Octavian Goga”,  
Sibiu

STIL ȘI EXPRESIVITATE  
POETICĂ ÎN POEZIA  
MAGDEI ISANOS (III).  
NIVELUL MORFOSINTACTIC

### Abstract

The study of Magda Isanos' poetry on a morphemic level has taken into account the stylistic features of all morphological classes, highlighting the stylistic potential of each and every one of them within the specific context. An analysis of all lexical-grammatical classes has been attempted; it resulted in pointing out the specific stylistic expressiveness of the noun and verb, but mostly that of the adjective. The pronoun and the adverb have also been considered, for they contribute to the creation of significances in the text. The reflexivity of Isanos' poetry has been highlighted through the use of personal pronouns for the first and second persons.

**Keywords:** morphemic level, lexical-grammatical classes, stylistic expressiveness, context.

### 3.1. Particularități morfologice

La o privire superficială s-ar părea că, prin caracterul ei stabil și oarecum ermetic, structura gramaticală nu poate rivaliza cu lexicul, „ca mediu prielnic pentru manifestarea originalității poetice” [1, p. 18], și totuși, dacă la nivelul morfologiei acest lucru este adevărat, la nivel sintactic vigoarea și prospețimea în exprimare sunt evidente.

La nivel morfematic vom urmări marca stilistică prin categoriile lexico-gramaticale ale claselor morfologice, iar la nivel sintactic vom distinge structurile și raporturile sintagmatice care pot da naștere valorilor stilistice. Potențialul stilistic al fiecărei clase gramaticale este pus în evidență de context.

**3.1.1. Substantivul**, din punctul de vedere al analizei morfologice, are cel mai mic potențial stilistic, în ciuda faptului că depășește prin număr toate celelalte unități lexico-gramaticale, inclusiv verbul.

În ceea ce privește categoriile gramaticale cunoscute ale substantivului, cazul vocativ are un potențial stilistic nebănuț. Frecvența vocativului pune în prim plan natura dilematică a eului liric, ce dialoghează cu *lumina*, cu *timpul*, cu *viața*, cu *îngerul*, cu *Dumnezeu*, acest dialog tinzând să atingă sublimul expresiei: *lumină, lumină, din nou tu cazi; clipă, desfă-ți aripile tale bogate; viață, nu mă părăsi,*

*viață, -ncălzește puțin începutul acesta; îngere, m-aș ruga și mi-i frică.* Eul poetic este dominat de o profundă sete de viață și de o permanentă căutare a echilibrului interior, de aici și comunicarea cu toate elementele lumii înconjurătoare, care devin simboluri. Poezia Magdei Isanos devine un dialog permanent cu natura, cu universul, care este o marcă a retorismului în prima parte a creației sale.

Substantivele proprii apar atât în interiorul versului, cât și în rimă: *Gorunii spuneau: „Făt-Frumos,/ dă-te de pe calul tău jos” (Cavalerul).* Pe lângă substantivele ce desemnează personaje de basm, apar și substantive proprii, reprezentând nume generice din poporul român: *Ion, Ioane, astăzi nu mai este zi.* Apar frecvent substantive, reflectând mitologia românească, creștină, prin invocarea lui Dumnezeu ca forță supremă, singurul ce poate răspunde chemărilor eului liric și poate coborî printre muritori asemeni Dumnezeului arghezian: *Fața Dumnezeului meu e îmblânzită,/ Eu cred în Dumnezeul țarinei mele,/ Dumnezeu ca și mine, -i plugar (Ion).*

Substantivele proprii evidențiază trăsăturile particulare, individuale, concrete, valorificate în plan stilistic, având „facultatea de a *desemna*” [2, p.18], spre deosebire de substantivele comune, cu „dubla facultate de a *însemna* și de a *desemna*” [3, p. 18].

În volumul *Cântarea munților*, substantivele proprii sunt bogate în semnificații, aducând în prim plan toponime simbolice: *Sudului, Vavilon, Marea-Sargaselor, Rin, continentul lui Columb, Rusia, Ceremuș, Siret*, exprimând procese psihologice, în care eul liric este captiv, grație evenimentelor dictate de mersul istoriei.

Derivarea substantivelor cu sufixe este mai puțin frecventă, dar (chiar și atunci când apare,) este revelatorie prin modul în care participă la constituirea semnificației: „*Au trăit, au murit în simplitate*” (*Departa sunt volburi*), „*Melcii urcau din verdeață*” (*Solii pământului*).

Un loc special în planul expresiei îl ocupă substantivele de origine verbală, provenite din infinitivul lung, având o formă arhaică: „*Care e vrerea lor gingașă-n vreme?*” (*Flori*). Prin folosirea infinitivelor lungi pare că se evită substantivele neologice, care ar exprima o sferă semantică mai săracă. De exemplu, pentru ideea de incertitudine, poeta folosește următoarea comparație: „*ca o cenușie nedumerire*” (*Noapte*).

În poezia *Cine va cânta* întâlnim substantivul *un cântec*, care devine parte componentă a paralelismului sintactic ce formează **anafora**: „*Un cântec aproape neauzit/ prin care să poată turmele trece – / și seara să crească înaltă și rece,/ un cântec de pom desfrunzit*”.

Substantivul articulat hotărât *viața* intră în construcția **anadiplozei**: „*viața e stinsă demult, viața e stinsă.*”

**Anadiploza** este construită și cu ajutorul substantivului *clopote* la plural: „*și clopote mari, clopote s-aud.*” (*Primăvara*). Apare chiar și derivatul diminutival al acestui substantiv *clopoței*, tot în structura unei **anadiploze**: „*clopoței erau, clopoței –/ la un loc câte cinci, câte trei.*” (*Zei*).

Substantivul *ordin verde* intră de asemenea în structura unei **anadiploze**, având rolul de a sublinia semnificația și tragismul ideii de încorporare, de chemare la luptă: „Fiecare bărbat a primit *ordin verde*./ *Ordin verde* blestemat de atâtea femei.” (*Prin el am cunoscut norodul...*) / Substantivul articulat *Urieșul*, obținut prin conversiune, apare în construcția **antonomazei** și denumește „duhul pământului”: „Ce frumos miroseau mâinile ciotoase/ ale *Urieșului* și-ale frumoaselor între frumoase!” (*Duhurile pământului*). Un alt exemplu de **antonomază** îl găsim în poezia *Copilăria mea*, în care tărâmul basmelor este definit: „în *Țara* dintre sobă și genunchii bunicului”.

**Asindetul** este o altă figură construită de substantiv, întâlnită în versurile: „Piticii mi-adeceau giuvaere,/ Inele, cupe, hangere.” (*Solii pământului*)./ „adorneau bondarii, albinele,/ Arborii își uitau rădăcinile.” (*Echinox*).

În **enumerație** se verifică valoarea stilistică a substantivului, prin enumerarea elementelor care descriu o epocă zbuciumată sau varietatea copacilor seculari meniți să înfrunte dușmanul: „Câte *zale*, câte *platoșe*, câte *hangere*.” (*Anotimpuri*).

Substantivul realizează **epanadiploza** în poezia *Zăriți veșnicul munte?*: „Printre munții mărunți./ Vreau s-ajung cea dintâi sus *pe munți*./ *Drapelul* meu cu falduri grele./ Să fâlfâie întâiul între *drapele*.”/ Chiar și în **enumerații** se poate identifica **epanadiploza**: „numai *steaguri* și ramuri,/ numai păsări și *steaguri*.” (*Cântarea adormiților*).

În poezia cu care debutează volumul *Poezii, Pomii cei tineri* apare **epifora** realizată de forma arhaică a substantivului *colori*: „Semințele în somn visau că există *colori*./ Roși, albastru și gri, minunate *colori*.”

Substantivul  *timp*  apare în structura **epiforei** în poezia *Prin el am cunoscut norodul...*: „...pătrundeau munții *timpului*./ Dincolo de munții *timpului*.”

**Hipotipoza** este realizată, în poezia *Nuntă*, prin înșiruirea unor substantive articulate cu funcția sintactică de nume predicative, prin intermediul cărora eul liric se autodefineste: „Eu eram *principiul* neschimbat,/ *țărâna*, *întunericul* roditor.”

**Poliptotonul** se întâlnește în poezia *Aștept anul unu*: „*Zare după zare* cădea...” și în poezia *Îngerii morții*: „*pentru moarte* ființele farmec au./ Pentru secerișurile *morții* / în fiecă zi tragem sorții.” Poliptotonul este construit cu ajutorul substantivului comun *pământ* în poezia *Noapte*: „lângă *pământ* ca umbrele culcate,/ „Și mirosind a *pământ*.” Merită să amintim și un poliptoton obținut prin conversiune, din poezia *Duhurile pământului*: „... ale *frumoaselor între frumoase!*”

**3.1.2. Adjectivul** realizează la nivel stilistic **epitetul**, iar cele mai multe adjective sunt de proveniență participială: *străluceau inspirate*, *oastea noastră-ndrăzneată* (*Pomii cei tineri*), *un cântec aproape neauzit* (*Cine va cânta*), *se descopăr frunzi gânditoare* (*Clipă, desfă-ți aripile*), *numai vremea nefolositoare* (*Când cel iubit*). În ultimul exemplu, forța expresivă a prefixului *ne-* dezvoltându-se mai ales în plan semantic, are sensul de existență inutilă în absența celui iubit.

Valorile stilistice create de poetă pot fi evidențiate și prin semnalarea prezenței adjectivului la grade de comparație diferite. Este adevărat că predomină gradul pozitiv,

dar trebuie semnalată prezența superlativului în construcții de tipul: *pregătim un loc cât mai înalt pentru cuiburi (Pomii cei tineri)*.

Categoria comparației reprezintă marca gramaticală cu valoare stilistică. Superlativul este construit prin sintagme de tipul: *turbure ca-n fundul unei ape (Cerul acela)*.

Superlativul depășește semnificația strict gramaticală, fiind extins la nivelul substantivului și dobândind valori stilistice deosebite. Exemplu concludent este motivul umbrei, care apare de două ori în primul volum, *Fiecare (om) va avea în curând o umbră, / întunecată ca cele mai ascunse gânduri (Dimineață de primăvară); umbra, și ea ca o apă (Poemul femeii care iubea primăvara)* și relevă existența umană.

Adjectivul posesiv la persoana I este o prezență ce trebuie semnalată în poezia de început a Magdei Isanos: *gloria noastră toată-n vârf se presimte (Pomii cei tineri), în insula noastră calmă noi așteptăm. / Fiecare în insula noastră visăm. / Cine pentru frunțile noastre-mpleti-va cununi (Departate sunt volburi), și mâna mea se face grea (Multe chipuri)* etc.

Adjectivul posesiv etic apare destul de rar în poezia Magdei Isanos, deși vorbim de un lirism subiectiv și de o implicare permanentă a eului liric în problemele sociale. Două construcții în dativul etic pot fi semnalate în primul volum: *fruntea-mi (În diminețile clare) și inima-mi (Dimineață de primăvară)*, ambele substantive devenind sinonimice prin metaforizarea ideii de viață, spirit, existență, așa cum titlurile celor două poezii intră în relație de omonimie lexicală.

Adjectivul la gradul pozitiv se întâlnește în **asindet** în următoarele versuri din poezia *Zânele*: „Erau zâne *batjocoritoare, / Luminoase, nerăbdătoare.*”

Adjectivul antepus substantivului creează **anafora** în poezia *Frumoase-s câmpiile vieții...*: „*Frumoase-s câmpiile vieții, / Frumoasă primăvara de aur.*”

Adjectivul se întâlnește foarte des în versurile Magdei Isanos sub formă de **epitet**, mai ales în procedeele de formare a gradelor de comparație:

– **pozitiv**: minunate colori, timpul bogat, trandafirul sălbatec, frunzelor roșii, sângelei molatec, rotund, grădinile mari, micilor flori, păpușoi galbeni, boturile negre, lumina curată, plante albastre, străbunii mei cucernici și plâpânzi, umeda noapte, hulubi albi și roșii, calul ei verde, mici grădini multicolore, ochii prăbușiți și goi, neagra țărână, vârf auriu, dungă albastră, apă răcoritoare, mână misterioasă, soarta mea sumbră, îngeri stufoși, urile strămoșești, auroră ciudată, punți aurite, pasăre imaculată, pânze purpurii, raze strălucitoare, catapitezme-aurite, câmpie verde, minunatul dar, mestecenii albi, șuvoaielor revărsate, negre stindarde, steag negru, cercuri polare, verzile ramuri, blidul rotund, râul albastru, dragoste neînvingătoare, ochii aspri, înguști, apa albastră, cețuri opace, veac mare, veac luminat, gâturi gălbui, perni roșii, aurie câmpie, labe gălbui, victime necombatante, cântăreți neînfricați, oameni gigantici și vii, plugul roșu, steaguri verzi, lupilor galbeni, prispele verzi, pădurile negre, zăvozii galbeni, ființa luminoasă, lumina atotputernică, arbor tânăr, albe iele, sevele murmurătoare, somn îngeresc, înalta oră, visul verde, limpede glas, verde cunună, prunci suferinzi, perii vărateci, statornică pământescă nădejde, lebdă

albă, aerul dens, gălbui, pajiștile verzi, oameni verticali, naivă mirare, zărilor-albastre, singuratec popas, viețile viitoare, cerului răcoros, albastre flori, frunze-aurite, undele circulare, pământului verde, străvechea laudă, visuri ciudate, stelele nestinse, lucruri vagi, omenеști, albastrele temelii, pulbere neagră, picătura luminoasă, peștii străvezii, realizând *epitetul cromatic*, atât de expresiv, altele realizând *epitetul sincretic*: întunec des, leagănul putred, lucrurile blânde și-ntunecate, zglobii melodii, râsul hidos, ploi verzi, puterea dizolvată, murmurătoare, putred apus, codru lichid, ploaie fumurie, ploaia miresmată, puterea dizolvantă, murmurătoare;

– **comparativ**: mai mare ca mării (*Aștept anul unu*), curcubeu mai falnice, curcubeu mai mândre, orele mai albe, steaguri mai înalte, o lume mai bună, steaguri mai înalte, un vis mai rămuros, mai ciudat, alte femei la fel de frumoase, visul mai verde, orele mai albe;

– **superlativ**: cea mai frumoasă unealtă (*Ion*), cel mai înalt dintre munți (*Zăriți veșnicul munte?*), un loc prea potrivit (*La marginea cimitirului*), cele mai frumoase iele și zâni (*Duhurile pământului*), cea mai înaltă zi (*Echinox*), lumina atotputernică (*Ploaia*), străvechea laudă (*Imnuri pentru pământ*).

**Epitetul personificator** este prezent în construcțiile: lampa bătrână, vijelioase flori, ceasul trist, tânăra ploaie, vorbe viclene, flacără înfricoșată, focul tăcut, vorbenflăcărare, ocheanul mincinos, cântece monotone și triste, muștele istețe, apa voioasă, neliniștite glasuri, steaguri însângerate, clopote redeșteptate, cântecele nerăbdătoare, paseri obosite, arborele bătrân, despletitele ploi, arbore singuratec și fericit, fuga timpului albă, rotundă, rădăcina avidă, muștele istețe, flori palide.

În poezia *Nu știi cum s-a făcut* apare **hipotipoza** creată de un adjectiv la gradul comparativ de superioritate: „toate erau mai frumoase-nainte”. Același procedeu îl întâlnim și în poezia *Copilăria mea*, exprimat printr-un **epitet multiplu**: „ei sunt triști și răi.” Alte exemple de **hipotipoze**: „va fi încă prețios și viu”, „se făcea mare și-nfricoșat” (*Dumnezeu*), „sufletul meu era mic și orb” (*Am fost departe de oameni*), „spațiile fură din nou uscate, goale” (*Ploaia*), somnul meu ar fi adânc și blând (*Raiul*).

Adjectivul intră în construcția **oximoronului** pentru a ilustra stări sufletești: buzele reci-fierbinți (*Cânt*).

În volumul *Cântarea munților* putem identifica un **epitet antitetic**, în poezia *Sângele*: „Sângele este aici, / în fărădelegile mari și mici.”

### 3.1.3. Pronumele

Pronumele personale situează poeta în centrul unor raporturi permanente cu natura, cu universul, cu ființa iubită, cu sine însăși. Frecvența formelor accentuate de persoanele I și a II-a singular și plural este un ecou firesc al lirismului subiectiv. Trebuie remarcată prezența pronumelui care dublează substantivul în vocativ: „Tu, ochi, cum ai să rabzi să nu le vezi?” (*Întoarcere*); „Tu sărută-mi cartea, dimineață...” (*Mă scald în zi*), accentuând retorismul.

În volumele următoare se remarcă fluctuația eului enunțării, prin oglindirea în sine și în altul, care denotă un anumit narcisism.

Pronumele intră în alcătuirea **anaferei** în poezia *Viață, nu mă părăsi*: „Tu nu mi-ai spus despre toamna frunzelor roșii,/ tu nu mi-ai spus despre moartea copiilor.”/ Pronumele negativ și pronumele relativ, de asemenea, intră în construcții **anaforice** în versurile: „Nimeni nu caută vechile cărări,/ Nimeni nu plânge moarte primăveri.”(*Rădăcina*), „Cine-a scornit-o oare?!/ Cine-a scornit vorbele <astăzi> și <mâne>? – ”(*Poemul femeii care iubea primăvara*).

Pronumele nehotărât creează **anafora** în poezia *Oamenii mă uimesc*, subliniind importanța pe care o are fiecare identitate, „*fiecare cuvânt*”: „Fiecare zare să nu aibă-n spatele ei înc-o zare, *fiecare cuvânt* să nu aibă-un clopot mai mult.” Și s-asculte-ndelung.”

Valorile stilistice ale pronumelui le întâlnim, mai ales, în construcțiile **dativului posesiv**: „*aripa-i mare de vânt*” (*Nici o frunză nu se legăna sus...*) sau ale **dativului etic**: „*și-mi stă ghemuită*” (*Prin el am cunoscut norodul...*). Nu trebuie omisă nici **repetiția**, atât de frecventă în lirica Magdei Isanos, întâlnită și la nivelul acestei categorii morfologice: „nu mă goni, *ca voi sunt, ca voi sunt și eu!*” (*Oamenii mă uimesc*)

#### 3.1.4. Numeralul

Este mai puțin frecvent, dar chiar și în această prezentă relativ redusă își dezvăluie o fizionomie particulară.

Conștientizând duelul cu spaima neantului, direct și irevocabil, poeta reproșează vieții într-un strigăt în surdina: „*De la douăzeci, la treizeci numărați,/ ți-am dat anii bogați*” (*Rădăcină*).

Numeralul ordinal *întâi* apare în construcția *întâiulustru, întâiul vânt (Raiul)*, anticipând ideea unei succesiuni în timp, dar și a unui nou început.

Nu lipsește nici numeralul distributiv, care are rolul de a exprima înfrățirea între elementele naturale: „*clopoței erau, clopoței –/ la un loc câte cinci, câte trei*” (*Zei*).

În general, numeralul însoțește un substantiv comun, căruia îi nuanțează ideea de plural, conferindu-i o valoare concretă: „*între cele două cercuri polare/ e patria mea*” (*Am fost departe de oameni*); „*am trecut desculță, cântându-vă,/ din cinci continente chemându-vă [...]* am să pot îmbrățișa cele *cinci* continente” (*Munții lumii pe inima mea*).

În volumul *Cântarea munților*, o valoare deosebită capătă numeralul *unu*. Fie că este vorba de un numeral cardinal, fie de unul ordinal, semnificația este de început, debut plin de speranțe, încredere, optimism, prin care poeta conturează imaginea unui *Veac mare, veac larg*, ce începe cu *Anul unu*, după ce „*Toate veștile mari/ vouă întâi vi le-am spus.*”

O situație aparte prezintă numeralul care concentrează evenimentul istoric. Este vorba despre anii celui de-al Doilea Război Mondial, ce sintetizează durerea, amărăciunea prilejuite de tragicul eveniment: „*în acel septembrie 39/ când au început concentrările; Iarna din 40,/ mi s-a ghemuit în inimă; Au răsunat clopotele țării./ Iunie 41*”. (*Prin el am cunoscut norodul*).

**Sinecdoca** este realizată în poezia *În pădurile țării mele*, în care armonia naturii este tulburată de *balaurul* (dușmanul cotropitor al țării), caracterizat astfel: „el întinde *douăsprezece* gâturi gălbui/ spre *douăsprezece* perni roșii”. Numeralul exprimă ideea unui ciclu complet de viață, lunile anului amplifică portretul dușmanului poporului.

În poezia *Echinox*, triumful luminii, echivalent cu triumful vieții, este exprimat metaforic în sintagma: „Lumina biruise în *mii* de feluri”. Ideea continuării vieții, metempsihotic, dar mai ales prin ubicuizare, este exprimată în poezia *Cortul singurătății*, „– Ai să fii într-o sută și-o mie de lucruri vii.”

### 3.1.5. Verbul

**Temporalitatea.** În poezia Magdei Isanos timpurile verbale atestă o mare varietate a experienței umane, a ființei greu încercate, zbatându-se între lupta cu soarta și lupta cu nedreptățile sociale. Axa temporală verbală debutează într-un moment ipotetic al ființei măcinate de contradicții și se proiectează ca imperativ într-un viitor incert: „Cine va cânta cântecul mare...?” (*Cine va cânta*). Timpurile enunțării se organizează în jurul prezentului și actualizează trecutul cu proiecție spre viitor.

**Valențele expresive ale verbului.** Această clasă morfologică participă la construirea semnificației textului prin toate categoriile sale: diateză, mod, timp și chiar persoană și număr.

Diateza activă apare cel mai frecvent, putând fi întâlnită în creațiile cu caracter evocator, epic sau dramatic. Diateza reflexiv-pasivă domină construcțiile meditative, reflexive: „*Se va vorbi* despre noi. Nu-i ciudat?” (*Departate sunt volburi*); „*S-aprinde-n* oglindă lampa bătrână (*Lampa*), Mânile mele grele *nu se ridică*” (*Înger din lumină*), valoarea stilistică fiind exprimată prin raportarea la persoana I a verbului, accentul căzând pe eul poetic. În ceea ce privește modul, se remarcă valoarea expresivă a imperativului, exprimat prin conjunctiv cu valoare de viitor: „*N-ai să zbori*, suflète, *n-ai să zbori!*” (*Solii pământului*), pe o tonalitate ce mai curând maschează o undă de disperare.

**Paralelismele sintactice anaforice** se acumulează climactic spre un efect de final constând în menționarea misiunii pe care eul liric o are de îndeplinit: „*Un cântec* aproape neuzit/ Prin care să poată turmele trece –/ Și seara să crească înaltă și rece,/ *Un cântec* de pom desfrunzit” (*Cine va cânta*). Prin imperative se realizează adresarea directă din *Viață, nu mă părăsi*, în care întregul discurs liric realizat pe o tonalitate elegiacă, aduce în prim plan limitele umane: „*Viață, nu mă părăsi*; *Viață, -ncâlzește* puțin începutul acesta”, la care se adaugă în construcție anaforică reproșul: „*Tu nu mi-ai spus* despre toamna frunzelor roșii,/ *tu nu mi-ai spus* despre moartea copiilor.”

**Epifora** ca figură a repetiției este prezentă în poezia *Rugăciune*: „Și fruntea-nghetată, *orele cobor*,/ spre zi, mai albe, *orele cobor*”. Recunoașterea limitelor induce sentimentul de tristețe, dar nu și de resemnare, pentru că poeta reclamă atitudini expresioniste, învingerea limitelor ființei, libertatea extremă

născută din conștiința existențialistă a tragicei pendulări între a fi și a nu fi: „În toate prea multă-i lumina. Soarele l-aș culege cu mâna” (*Amiaza*).

Gerunziul, ca mod nepersonal, creează neașteptate valori expresive, exprimând continuitatea, durata, repetabilitatea, dar amplificând totodată și impresia de zbatere, de descătușare expresionistă, dionisiacă de energii latente: „Vijelioase flori din pământ aburind,/ ca niște strigăte cresc, saltă zâmbind” (*Flori*). Modul gerunziu conservă conținutul dinamic al verbului, surprinde o acțiune în desfășurare, prin înscrierea într-o temporalitate fără referire la momentul enunțării, prin proiectarea acesteia la orice durată: prezent, trecut, viitor, în funcție de context.

Valențele expresive ale gerunziului se manifestă pregnant la nivel fonetic, prin sonoritatea specifică terminației care susține deseori valoarea **onomatopeică** a verbului, sau la nivelul sintaxei poetice, dacă o suită de gerunzii sunt situate la sfârșitul versurilor, generând monorima sau melodicitatea unui bocet: „Ei vin galopând, galopând,/ din cornuri sunând, răsunând,/ din orașe arzând.” (*Din orașe arzând*).

Gerunziul intră în structura unui **poliptoton**, melodicitatea fiind creată prin repetiție. Spațiul etnic își pierde cu timpul forța materialității, se dizolvă în bocetul thanatic, de aici și tendința de eliberare prin înălțare: „Iată-i înălțând, înălțându-se./ Uliți de sulii mișcându-se,/ la ceruri mari ridicându-se.” (*Veac mare, veac larg*).

Flexiunea verbului este dominată de trei timpuri: prezentul indicativ, conjunctiv, imperativ, perfectul compus/ perfectul simplu (mai rar) și viitorul. Trecutul are rolul de a actualiza vârsta mitică a copilăriei: „Și singură mai târziu am plecat./ Pe tărâmul zmeului mișună oameni” (*Copilăria mea*) sau o epocă actuală întunecată de umbrele morții: „Cât de necet acei fulgi de-ntunerice căzură” (*Noapte*). Timpurile trecutului domină lirica existențialistă a poetei. Frecvența perfectului compus, timp al unei certitudini implacabile, denotă regretul scurgerii ireversibile a timpului, dramatic trăită de o ființă care-și cunoaște destinul nemilos. Nu este lipsită de speranță, însă, această lume, pentru că ființa poetei va dăinui și după moarte: „Voi uita/ ce-am fost, și-mprăștiată în forme noi/ voi pierde până și amintirea ta...” (*La marginea cimitirului*).

Prezentul este exprimat prin verbele operatori ai modalității (a voi, a trebui, a ști, a crede), care pot fi puse în legătură cu judecăți ambițioase în construcții **anaforice**: „Trebuie să preamăresc ceva și să mor/...Trebuie să scriu cu puține cuvinte” (*Cine va cânta*).

Nu trebuie ignorate nici formele regionale, care dau naștere **aliterațiilor**: „lumina care luce-străluce” (*Poemul femeii care iubea primăvara*).

O valoare expresivă deosebită o are **enalaga**, constând în alternarea perfectului compus cu prezentul și imperfectul, pentru a ajunge în final, la prezent indicativ, apoi conjunctiv, care exprimă o acțiune îndoielnică, ezitantă, de o mare tensiune sufletească: „Toată noaptea m-am temut pentru dânsul. Văzând că nu se mai întoarce, ziceam: „Dacă se-ntâlnește cu scorpia? Haide, / Azor, să ne ducem la el” (*Copilăria mea*).



Frecvența formelor de viitor popular trădează muzicalitatea versului isanoscian și amintește de lirica eminesciană „în care verbul intra în relație sintactică cu un pronume, personal sau reflexiv, îmbinându-se în unități fonice” [4, p. 18]: „Și puf de pădii *m-a tămâia./ Nici nu m-oi bucura, nici m-oi mătîni./* că-i neagră țărna de deasupra mea./ Dar ploile cu-ncetul *m-or pătrunde*” (*La marginea cimitirului*).

Verbul își găsește valoarea stilistică deosebită în poezia *Aș vrea un basm*, în care realizează **epimona**: „E focul stins și noaptea-i fără lună,/ și muzei mele i-a-nghetat cuvântul”. Expresivitatea stilistică a acestei figuri, prin care se face impresia unei suplimentări neîntrerupte a ideii, este dată și de alternarea verbelor la modul conjunctiv, prezent, trădând incertitudinea eului liric, cu cele la indicativ, prezent, proiectând o perspectivă sincronică, pentru a încheia discursul liric la perfect compus, care la nivel stilistic realizează un decupaj în fluxul duratei: „...*să știu dacă mai ești și-acuma bun/ și fără ascunziș ca mai înainte./ și să te-ntreb dacă-i adevărat/ că nu mă mai iubești și m-ai uitat*” (*Învrăjbire*). La polul opus, lipsa conjuncției și creează **asindetul**, în poezia *Iartă-mă, frate*, conferind rapiditate acțiunilor exprimate prin conjunctiv: „Vrei peste sânge-n casă să pășești,/ să-mpărțim prânzul sărac./ să vorbim despre noul veac.”

Modul conjunctiv intră și în structura construcțiilor **anaforice** în poezia *Nu vă scuturați florilor...*: „*Să nu răspundă* morții când o să vină.../ *Să nu răspundem* visului rău”, accentuând protestul în fața morții. Diateza reflexivă conferă expresivitate stilului prin **antiteza** care creează o **sinestezie** în poezia *Ții minte-ntâia ploaie?*: „se auzeau cerurile cum *se-nchid, se deschid*”. Prezentul etern „mijloc al potențării retorice” [5, p. 18] prin care timpul enunțării și al receptării se înscriu într-un *continuum temporal*, perceput din perspectivă metafizică, realizează un **paralelism sintactic** în poezia *Florile și fiecare sens luminos al lumii*: „*Mi-i dor să scriu de-o dreaptă dimineață/ și mă-nfioară fila fără semn;/ mi-i dor să sap în inimi, ca-ntr-un lemn./ un nume ce-l purtăm cu toții: Viață...*”.

**Imperfectul indicativ** descrie o lume ireală, un dans al florilor, proiectat în oniric: „*Treceau* pe lângă mine stânjenei.../ *Se ridicau* asemeni unor frunți,/ sau *atârnav* în somptuos ciorchine” (*Flori adormite*). Valoarea expresivă a imperfectului este conferită și de **funcția dinamic-evocativă** a verbelor care sugerează acțiuni în desfășurare continuă, la care poeta participă în mod direct: „Și câte umbre *erau...*/ În timp ce *dormeam, creșteau...*/ *venea* dragonul, șarpele de mare,/ și *s-așeza* pe pieptul meu.” (*Spital*). Imperfectul cu valoare durativă evocă o lume a nedeterminării, a îndepărtării în poveste, în mit: „Îngerii *veneau* noaptea târziu./ *S-așezau* în rând și *vegheau*.” (*Îngerii*); „*Venea* pajura întunecată” (*Păsările*).

**Viitorul colocvial** creat prin **afereza** primei consoane a auxiliarului trădează marea încărcătură afectivă, accentuează componenta durativă și nuanțează un conținut sufletesc divers: „*N-or s-o învie* vorbe-nflăcărate” (*Din dragoste de oameni*).

**Viitorul** creează în plan stilistic o perspectivă vizionară, o reprezentare a planului interior al reveriei: „*Ci de-o veni* restriștea pământescă/ *nu va putea*

să mă mai biruiască./ Împrejmuind casa și grădina,/ vom domestici visele și lumina.” (*Fata*).

Modul **condițional-optativ** exprimă o situație ipotetică, o experiență lirică imaginată, prin care poeta reface imaginea paradisiului original în poezia *Raiul*, în care somnul nu este o simplă stare biopsihică, ci una cosmică, este somnul ce favorizează contopirea cu Universul, prin „visul mai verde”, este moartea însăși care o apropie de „raiul trist”: „Primăvara *m-aș culca* pe pământ.../ Soarele mi-*ar veni* drept în față.../ flori mici, în formă de inel și stea,/ *s-ar îmbulzi*.../ Somnul meu *ar fi adânc și bun*.”

Întâlnim, de asemenea, predicatul nominal care creează **epitetul cromatic** în poezia *Nunta*: „Și eram *străvezii, străvezii*”. Verbul la **imperativ** realizează valori stilistice în poezia *Cineva trebuia să iubească...*, în care prin repetiție exprimă elogiul „armoniei naturii”: „*Slavă vouă, slavă vouă*, lucruri,/ spațiu creator a toate,/ culori și clopote redeșteptate./ *Slavă ție, bătrână cetate*.”

### 3.1.6. Adverbul

Adverbele de timp ocupă cea mai mare pondere în economia textului, lucru firesc pentru o poetă care trăiește permanent cu teroarea sfârșitului iminent. Sentimentul „prea târziului” trădează o pendulare între *primăvară* ca anotimp al renașterii, preferat în prima parte a creației, și *toamnă*, anotimp al apropiatei morți, al amiezii vieții. Deicticele temporale se organizează în jurul prezentului, pe axa *ieri* → *acum* → *mâne*. Frecvența cea mai mare o are adverbul *acum*, care trădează dorința de trăire cu intensitate a clipei. Astfel se pot număra 28 de recurențe ale adverbului *acum*.

Un echilibru expresiv impune folosirea formei *acuma* „acuma dimineața sărută fereștile” (*Dimineață de primăvară*), „acuma s-a făcut târziu” (*Rădăcina*). Terminația vocalică a adverbului *acum* îi asigură o mai potrivită înscriere în eufonia versului care oferă senzația de desfășurare continuă. Adverbele de timp pot fi grupate pe serii antonimice: *zi/noapte, devreme/târziu, dimineața/seara, primăvara/toamna*, accentul fiind plasat pe adverbul *târziu*: „Îngerii veneau noaptea târziu.” (*Îngerii*).

Coordonata temporală a ontologicului este completată de cea spațială, cele două repere putând fi urmărite pe orizontală, respectiv pe verticală. *Străluceau deasupra, departe, undeva, acolo, afară, jos, mai deoparte, la dreapta, oriunde, înainte, acolo departe*, dintre care adverbul *departe* este folosit de 5 ori în primul volum. Majoritatea adverbilor de loc descriu un plan al departelui, al intangibilului, spre care aspiră poeta, în speranța descifrării marilor taine ale existenței.

Adverbul de loc este exprimat antonimic în construcții antitetice, sugerând ideea de continuitate absolută a vieții: „Înainte și-n urma mea” (*Aștept anul unu*). Adverbele de mod sunt: *încet, cu-ncetul, ușor, dulce, drept, alene, astfel, totuși, la fel, prea mult, mai tare, repede, așa, rar*, exprimând suavitatea, gingășia eului liric. Majoritatea adverbilor de mod creează epitete în structuri de tipul: „care pașnic respiră și cresc”

(*Nicio frunză nu se clatină sus...*), „povesteau și râdeau amar” (*Fata*), „zâmbind liniștit” (*Lumina asta*).

**Anafora** adverbului *abia* trădează cursul ireversibil al timpului, dar mai ales amărăciunea eului, generată de incapacitatea contemporanilor de a înțelege adevăratele valori: „Dar abia am închis ușa,/ și mi-ați și măturat cenușa. Abia coboram pragul,/ și mi-ați și rupt cartea și steagul” (*Moartea propociței*). Nu trebuie omis nici superlativul creat prin repetarea adverbului la un grad de comparație superior: „se făcea *senin*, *mai senin*” (*Cavalerul*), prin care se intensifică o imagine vizuală. Superlativul absolut cu efecte expresive deosebite apare în versurile: „O, cât de sus s-au suit dușmănoasele stele...” (*Copilăria mea*), „așa de sus se ridică...” (*Veac mare, veac larg*). În poezia *Cânt*, eul liric, în tendința dobândirii identității de creator, își exprimă gândurile cu îndoială, cu ezitare, recurgând la adverbul de negație *nu* alături de verb: „*Nu* știu. Eu sorb cântecul sau el mă soarbe.” Forma negativă a verbului contribuie doar la evidențierea trăirilor eului multiplicat în diferite ipostaze: floare, copac, ramură, care favorizează dialogul cu celelalte elemente din natură. „Nu vă temeți, surorilor,/ suntem fiicele soarelui.” (*Îngerii morții*), „Nu mai eram nici eu decât *ram*.” (*Ploaia*), „Nu vă scuturați, *florilor*.” (*Nu vă scuturați, florilor...*)

Iminența rupturii, a risipirii sub diferite forme, este ilustrată în poezia *Duhurile pământului* prin abundența adverbului de negație *nu* alături de verb: „*Nu* striga, liniștește-te.” [...] „*Nu* te teme, *nu*, murmurau”. Forma negativă a verbului contribuie la evidențierea semnificației textului. Descrierea forțelor chtonice amplifică ideea morții—chemare, sentimentul sfârșitului, al destrămării, este accentuat, fiind circumscris acum într-un dialog imaginar cu „Uriașul” – „Duhul pământului”. Pe fondul contopirii organice, sinestezice cu pământul-mumă, „duhurile pământului” imploră neîmplinirea zborului „într-un cer depărtat”. Abundența negațiilor, exprimate prin verbe la imperativ, trădează o atitudine care favorizează, parcă, noi creșteri și un dor năpraznic de viață, un refuz al semnelor prevestitoare ale morții, motivat prin cerul mut, care nu s-a dezvoltat și nu a rostit „chemarea”: „Florile mele-nfloresc, nu cugetă mai departe./ [...] Duhurile pământului mă rugau să rămân,/ Să nu zbor într-un cer depărtat,/ Pe care niciodată nu l-am știut, care nu m-a chemat.”

Câmpul negației se dezvoltă și-n poeziile *Plecând* și *Copilul meu*, în care predomină nota unui pesimism amar, contrar celorlalte versuri ale poetei basarabene. Apropierea sfârșitului, presimțirea acestuia, nu oferă întrezărirea unei lumini cât de vagi de speranță, de continuare a vieții în manieră mioritică, ci amplifică tristețea, întunericul nopții, prin geamătul unei trepte sau chipul de nerecunoscut al mamei: „Să nu te temi de fața mea schimbată./ Să nu spui: «Mama n-a fost așa niciodată!».” (*Copilul meu, să nu mă cauți*)

Adverbele de negație *nu* și *numai*, alături de pronumele negativ *nici* sau forma adjectivală, creează **paralelismul sintactic** în poezia *N-auzi cum bat și cheamă...*, în care însuși titlul este încărcat de sugestia morții: „«Nici un bob de

nisip, spun ele,/ nu se mișcă fără voia ta,/ Doamne, nu ne uita.»/ Numai mâinile mele grele/ nu se ridică pentru-nchinăciune.”

Expresivitatea limbajului liricii Magdei Isanos este însă conferită de succesiunea de adverbe de negație, de mod, relative, de timp și de loc, în consecuție: „pornește, -n spate roțile s-aud,/ Ca ieri, ca-ntotdeauna, și departe.” (Calul de la birja de noapte) „dar niciodată – nimic nu se -ntâmplă,/ O, desigur, nimic, niciodată!” (Săracii).

### 3.1.7. Interjecția

Părțile de vorbire neflexibile au și ele particularitățile lor expresive. În ansamblul ei, creația poetei basarabene este plină de retorism, lirismul este confesiv, discursiv, cu profunde accente mesianice, mai ales începând cu volumul al doilea *Cântarea munților*.

În volumul antum, *Poezii*, interjecția *hai* cu varianta populară *haide* apare de trei ori, anticipând atitudinea de luptătoare, vizibilă în volumele următoare. Sprijin al unei acțiuni verbale, această interjecție capătă rolul unui verb de mișcare, cu tonalitate de imperativ, susținând o adresare directă, fie vieții: „– **Hai** să-nflorim...” (*Viață, nu mă părăsi*), fie oamenilor prin reproducerea spuselor lui Dumnezeu: „**Haide**, -nvățați-vă câte puțin să muriți...” (*Noapte*).

În ciclul *Spital* remarcăm prezența altor două interjecții, cu valoare afectivă, care devin un mijloc de exprimare a unor stări sufletești de teamă, o rugămintă: „**Oh**, goniți-le...” (*Păsările*), „**O**, ridicați-mă încă-ntre perne, oameni ciudați” (*Poemul femeii care iubea primăvara*). Această interjecție exprimă și regretul de a părăsi prea curând această lume: „**O**, nu-i adevărat că am să mor în curând” (*În diminețile clare*), sau de a nu avea acces la marile taine ale universului: „**O**, cât de sus s-au suit dușmănoasele stele...” (*Copilăria mea*). Fără a exprima bucuria sau entuziasmul, interjecția *bravo* apare în poemul *Febră* în repetiție, trădând mai curând o tonalitate amară a unei realități ce capătă contur întunecat sub spectrul dureros al morții: „*O dată numai a pus masca morții/ și-a stat șfioasă sub arcada porții./ «Bravo! Bravo!» am strigat toți deodată./ Moartea însă era adevărată.*”

### 3.1.8. Conjuncția

În lirica Magdei Isanos apare frecvent **conjuncția subordonatoare**, morfem al conjunctivului *să*, mai ales cu valoare de imperativ, în construcții **anaforice**: „*Să nu te temi de fața mea schimbată. / Să nu spui: „Mama n-a fost așa niciodată!”* (*Copilul meu, să nu mă cauți*).

Această conjuncție realizează **anafora** în poezia *Cel puțin legănați-vă ramuri...*, în versurile care exprimă dorința de multiplicare a eului liric: „*Aș vrea să trăiesc în toate viețuitoarele,/ Să privesc, să privesc soarele,/ s-aud toate glasurile, toate murmurile,/ să-nverzească-n inima mea pădurile.*”

**Conjuncția coordonatoare și** realizează **anafora** în poezia *Serile*: „și vorbesc despre pace/ și despre război. Se ceartă.”

**Polisindetul** apare în prima strofă a poeziei *Moartea prorociței*, în care se stabilește o relație la nivel semantic între elementele fundamentale *apele și soarele*, pe de o parte, și instrumentele care prelucră pământul, *sapele și topoarele*, pe de altă parte: „V-am lăsat vâslind cu apele/ și cu soarele,/ și v-am găsit uciși cu sapele și cu topoarele.”

În concluzie, dintre clasele lexico-gramaticale analizate, se observă expresivitatea stilistică deosebită a substantivului și a verbului, dar în mare măsură și a adjectivului. Pronumele și adverbul contribuie la realizarea semnificațiilor textului, de aceea nu trebuie ignorate.

**Note:**

1. G.I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, București, Editura Științifică, 1965, p. 53.
2. Eugen Câmpeanu, *Substantivul. Studiu stilistic*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975, p. 514.
3. Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Iași, Editura Junimea, 1979, p. 150.
4. Tudor Vianu, *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968, p. 114.

ALIONA GRATI  
Institutul de Filologie al AȘM

ION MILOȘ PRINTRE LIMBI  
ȘI LITERATURI

### Abstract

The chances our literature will distinguish itself in the world via translations as well as the condition of the Romanian writer always situated „between two worlds” were the subjects of discussions between Ion Miloș and Adrian Dinu Rachieru, a critic from Timisoara, recorded in a book entitled in a suggestive way *Durerea de a fi român* (The pain of being a Romanian). Ion Miloș, a polyglot poet and translator settled in Sweden, has signed 46 books of poetry and prose written by Romanian writers translated by him in Swedish, French, Serbian-Croatian and Macedonian as well as 21 books of original poetry.

**Keywords:** translation, European voice, philosophical poetry.

Formula aforistică a lui George Steiner: „a te mișca printre limbi înseamnă a trăi experiența uimitoarei tendințe a spiritului uman spre libertate”, poate servi ca un epigraf ideal pentru o însemnată dimensiune a activității lui Ion Miloș, poetul și traducătorul român stabilit în Suedia. Cunoașterea subtilităților poetice ale limbilor română, franceză, sârbo-croată, suedeză, macedoneană ș.a. i-a prilejuit scriitorului revelația libertății de expresie a „sufletului”, dar și dorința lansării literaturii române în lume. Insistența cu care Ion Miloș a tradus din literatura română în alte limbi este alimentată tocmai de dorința de a-i da acesteia aripi viguroase pentru accedea în universalitate. Șansele afirmării literaturii noastre în lume prin intermediul traducerilor, dar și condiția de scriitor român aflat „mereu între două lumi” au constituit subiectele convorbirilor dintre Ion Miloș și criticul timișorean Adrian Dinu Rachieru, înregistrate într-o carte cu titlul sugestiv *Durerea de a fi român* (Liga Culturală pentru Unitatea Românilor de pretutindeni și Editura Semne, 2010).

### Descoperirea lui Ion Miloș

Dacă cineva, din anumite motive, nu știe cine este Ion Miloș, o poate afla, datorită acestei cărți, din trei surse demne de încredere. Prima (în ordinea *cuprinsului*) e prefața semnată de profesorul Victor Crăciun care aduce un omagiu personalităților de etnie română ajunse celebre în întreaga lume, printre care îl trece și pe octogenarul Ion Miloș, „creatorul unei opere copleșitoare”. Potrivit lui Victor Crăciun, rodul epuizantei munci depuse de scriitorul imigrant în democrația europeană a constituit

stabilirea unei comunicări eficiente între literaturile română, suedeză, franceză și cele aparținând altor naționalități din fosta Iugoslavie. E vorba într-adevăr de o muncă extenuantă, dacă ții cont de drama existențială și intelectuală a scriitorului cu un destin singular. Născut la 16 februarie 1930, în Sărcia, în comunitatea istorică românească din Banatul Sârbesc (lipsită la 1918 de șansa integrării în România), Ion Miloș nu a putut ajunge în România decât la 38 de ani, pomenindu-se față în față cu neînțelegerile și suspiciunile conaționalilor săi.

Pentru a iniția în „cazul Ion Miloș” și a-i consemna esența la nivel paratextual, Adrian Dinu Rachieru alege drept moto versurile „Eu rătăcesc din limbă-n limbă/ Și sângerez” (e vorba aici de cea de-a doua sursă relevantă în cunoașterea scriitorului român din Suedia). Ion Miloș se cere neapărat descoperit și recuperat „răbduriu”, susține criticul, pentru că, făcând „figura fiului rătăcitor”, el este un caz singular, care „n-a îngroșat lista cărturarilor «turciți»”, este cel care „n-a fugit de limba română (când atâția alții s-au lepădat zgomotos de ea) deși toată viața lui a trăit în străinătate” și pentru că, fiind ambasadorul nostru cultural care a tradus „cât un institut”, „spărgând granițele” literaturii naționale, el nu-și merita nicicum „excluderea”. Din cea de-a treia sursă – mărturiile făcute lui Adrian Dinu Rachieru – avem șansa să-l aflăm pe omul Ion Miloș autodescifrându-se, filosofând sau exprimându-și viziunile. Ghidat de întrebările iscusite ale inițiatorului acestui dialog, Ion Miloș reconstituie, pe parcursul a șase compartimente tematice, itinerarul biografic și literar, de la anii de copilărie în satul natal Sărcia până la momentul întrevederilor în cauză.

### **Ucenicia, „Anii mei de muguri”**

Spiritul de luptător al lui Ionel Miloș se profilează de timpuriu. Escapada prin zăpadă, desculț, într-o iarnă friguroasă este prima figură de protest, soldată cu succes, împotriva deciziei părinților de a-l ține departe de școală, mai aproape de îndeletnicirile țăranilor. „Eu sunt un luptător, am câștigat aproape toate bătăliile”, va spune scriitorul mai târziu. În condițiile extrem de grele ale anilor de război, el se încăpăținează să-și continue studiile liceale, încercând și o intensă activitate literară. Urmează Secția de filosofie pură la Universitatea de filologie din Belgrad, primul volum de versuri, *Muguri* (1953), și primele confruntări cu cerberii ideologici, apărători ai realismului socialist. Faptul că volumul tânărului nu cânta tractoarele, târnăcoapele și „Tovarășul Plan”, nu-i putea aduce decât marginalizarea, trecerea sub tăcere și chiar etichetările, gen „element nesănătos”, „dușman al poporului și al clasei muncitoare”. Neclintit în hotărârea de a-și aprofunda cunoștințele, tânărul poet ajunge pentru un scurt timp bursier în Franța unde are loc prima lui întâlnire cu românii celebri din exil: Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionesco, Constantin Brâncuși, Vintilă Horia, Constantin Virgil Gheorghiu, Virgil Ierunca, Monica Lovinescu ș.a., și vizitarea cenaclurilor literare organizate în casa lui Mămăligă de pe „Rue Ribera”. Încercarea disperată de a prinde rădăcini la Belgrad eșuează și Ion Miloș alege să trăiască într-o țară străină, căsătorindu-se cu o suedeză.

### Întâlnirea cu România

Prima vizită în România are loc în 1968, cu ocazia participării la un Congres Internațional de Romanistică. Capitala îi provoacă o stare de prosternare, poetul din el conștientizând cu mândrie că pe trotuarele Bucureștilor au călcat cândva clasicii venerați. Cunoaște scriitori și leagă prietenii durabile, publică poezii în revistele *Luceafărul*, *Amfiteatru* și *Tribuna*. În același timp, constatarea faptului că literatura și cultura română este puțin cunoscută în Suedia îl întristează, determinându-l la fapte reparatorii concrete. Întors în Suedia, întreprinde un șir de măsuri printre care organizarea la Malmö a unor expoziții a pictorului Constantin Piliuță și a sculptorului Ion Vlad, aduce o trupă de actori de la Teatrul de Comedie din București care, mai ales cu *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale au un succes zguduitor, organizează un turneu pentru corul Madrigal, înființează în Malmö Parohia Ortodoxă Română și altele. Ceea ce urmează e greu de imaginat. Ion Miloș traduce în suedeză și publică în revista *Candela* din Stockholm peste 60 de poeți români – Eminescu, Alecsandri, Blaga, Bacovia, Arghezi, Ion Pillat, Tzara, Achian Maniu, Al. Philippide, Șt. Aug. Doinaș, Ion Caraion, Geo Bogza, Ion Alexandru, Ana Blandiana, Constanța Buzea, Leonid Dimov ș.a. În pofida invidiei și a suspiciunilor care au urmat, scriitorul va continua să desfășoare o intensă activitate de traducere, astfel încât actualmente numărul volumelor se ridică la 46.

Dorința de încadrare demnă în circuitul valorilor europene, dar și temele comune – neliniștea omului și bucuria creatoare a sufletului, uimirea în fața misterului morții și al vieții, metafizica dorului, sentimentul tragicului în fața imposibilității de a schimba lumea în bine etc., – îl înrudesce pe Ion Miloș cu filosoful Emil Cioran. Popasul celor doi convorbitori la creația mereu actualului Cioran constituie o bună ocazie pentru variațiuni pe teme de filosofie și artă literară. Potrivit lui Miloș, filosofia lui Cioran e o poezie, e poezia „viermelui din fruct”, expresia disperării omului în fața neantului. Ca și Eminescu, el poate fi recunoscut după geniul morții, căci aforismele sale despre moarte sunt în aceeași măsură filosofie și „operă literară împlinită”. A trăi fără sentimentul morții, înseamnă a trăi inconsistent, neatent la prezența veșnică și tulburătoare a morții; senzația de prezență a morții în structura vieții induce sentimentul de neant în ființare; imanența morții în viață este un semn al triumfului final al neantului asupra vieții, credința în eternitate dovedindu-se iluzorie; prin boală moartea este prezentă în viață, starea de boală ne leagă de realitățile metafizice; boala are o misiune filosofică – acestea și multe alte idei cioraniene se arată, în mod paradoxal, încurajatoare, căci prin „frumusețea gândurilor, finețea observației și căldura expresiei, Cioran se autoexclue din nihilismul lui unilateral și inacceptabil. Pentru mine, susține Ion Miloș, filosofia lui Cioran este izvor de lumină creatoare, încurajantă și dătătoare de viață printre umbrele morții”. Creația ar fi soluția împotriva fricii, singurătății, morții și a neantului; cei care o fac posibilă, filosofii și poeții, sunt necesari „pentru a deranja această nemișcare a sufletului, la nivelul insului și al societății”. Și pentru că Cioran trebuia făcut cunoscut în Suedia, apare *Bitterhetens syllogismer* (*Silogismele amărăciunii*) și un amplul eseu analitic.



### **Un adevărat scriitor nu aparține numai literaturii proprii țării, ci întregii lumi**

Puține popoare au dat lumii atâția scriitori de geniu cum a dat poporul român. Urmuz, Eugen Ionescu, Tristan Tzara, Mircea Eliade, Gherasim Luca, Paul Celan au contribuit la revoluționarea și înnoirea simțirii și expresiei poetice nu numai românești, ci și universale. Pe bună dreptate, pentru a căpăta admirația publicului larg și a deveni universal, un scriitor trebuie să fie tradus în cât mai multe limbi, fapt pe care acesta nu-l poate realiza de unul singur. Și aici a fost cazul să se vorbească despre marele rol al traducătorului, despre onestitatea și talentul poetic necesar pentru ca, transpus în altă limbă, un scriitor mare să rămână la fel de mare. E lesne de presupus că un traducător cu talent poetic, își ignoră, de cele mai multe ori, propria creație. Ion Miloș are perfectă dreptate să afirme: „eu mi-am sacrificat opera pentru a lansa în Suedia scriitori români”. Transpunerea lui Mihai Eminescu (singura) în suedeză a solicitat eforturi apreciabile: 10 ani de muncă și de învățare a limbii suedeze. O mare dragoste pentru cultura română și, în aceeași măsură, „mânia” provocată de necunoașterea poetului-nepereche al românilor de către suedezi l-a determinat la acest sacrificiu. Încurajat de succesul publicării unui poet de anvergură universală, Ion Miloș își va continua activitatea, rezultatele fiindu-i impresionantă: 800 de poeți, prozatori, dramaturgi, filosofi sunt traduși în și din patru limbi, dintre care 240 sunt români. Acestea au apărut în volume antologice sau în periodice însoțite de date biografice, prefețe și prezentări foarte necesare în cazul în care lansezi pe o piață un scriitor necunoscut sau puțin cunoscut. Doar în anul 1997 îi apar 12 cărți, șapte în Suedia, toate traduceri, cea mai importantă fiind *Panorama poeziei românești*, care cuprinde 177 de poeți nu numai din România, ci și din Republica Moldova, nordul Bucovinei, Serbia, Ungaria, diaspora românească, Europa, SUA, sudul Americii și Israel. Importanța acestei antologii este colosală, căci prezintă vast și panoramic poezia românească din întreaga lume. Nu mai puțin semnificativă este antologia de proză românească, *Poarta sărutului*, în care și-au găsit veșmântul limbii suedeze 21 de prozatori, printre care N. Breban, G. Adameșteanu, Ș. Agopian, E. Barbu, I. Băieșu, G. Bălăiță, Aug. Buzura, M. Ciobanu, M. Eliade, N. Manea, F. Neagu, D.R. Popescu, M. Nedelciu, M. Preda, L. Rebreanu, M. H. Simionescu, S. Titel, V. Voiculescu ș.a. E greu să ne amintim un alt traducător care să fi făcut la fel de mult pentru promovarea culturii și literaturii românești în lume, Ion Miloș apărând ca un adevărat misionar. Dacă mai punem alături și celelalte traduceri din limbile balcanice (11 cărți din sârbă, 3 din slovenă, 4 din croată, 7 din macedoneană, apoi 7 din suedeză în sârbo-croată, 3 în macedoniană, 3 din suedeză în limba română), putem afirma cu siguranță că scriitorul aparține întregii lumi, așa cum își dorea să-i vadă pe marii săi conaționali. Întrebarea care îl macină de-a lungul anilor e dacă statul român cu instituțiile lui și-l revendică și îi apreciază sisificele eforturi. Dincolo de unele dezamăgiri, Ion Miloș rămâne un consecvent îndrăgostit de spiritualitatea românească și neînfrânt în dorința de a o face să „înflorească” în lume, având meritele unui „veritabil *om-punte*”, cum îi zice Adrian Dinu Rachieru.

### Poet în cel puțin trei țări

A fi poetul mai multor țări e un avantaj, dar mai înseamnă a înfrunta un destin tragic – cel al străinului, al deșezăcinatului, al „oului căzut din cuib”. Fiindcă s-a născut în Banatul iugoslav, românul Ion Miloș a fost considerat „scriitor minoritar”; în Suedia – abordat ca „scriitor exilat și străin”, iar în România, în lipsa cetățeniei, – etichetat drept „român din străinătate”. Pentru a convinge a trebuit întotdeauna să scrie mult mai bine decât poezii locului în care l-a dus soarta. Plonjând în câteva culturi, cunoscând „sufletul” altor limbi, poetul devine mai bogat atât ca ființă umană, cât și ca scriitor. Cei care citesc poezia sa își dau seama că e vorba de poezia vieții planetare. Nu poate fi vorba de o pierdere a identității, ci din contra, de o consolidare a ei; a fi român, sârb, suedez, ungar, francez etc. bun înseamnă a nu fi numai român, sârb, suedez, ungar, francez etc. Ion Miloș alege să fie și să aibă mai mult decât experiența unui scriitor român, dar care se încapăținează să vorbească peste tot limba română: „Ea este soarta mea. Ea este legământul meu de sânge cu mormintele strămoșilor mei, cu arhetipul ontologic al ființei mele. Ea stă la încheietura vieții mele cu lumea. Ea a fost mai puternică decât influențele pământului și spațiului de apartenență istorică. Ea a fost mai puternică decât ispitele și obiceiurile țării mele de adopțiune. Ea a fost mai puternică decât îndemnurile și imboldurile impuse de împrejurările conjuncturale ale societății și istoriei. În anii cei mai gravi de amărăciune și deznădejde ai vieții mele, ea mi-a fost călăuza și izbăvirea. Fondul meu străbun, eu i-am deschis orizonturi noi, însă sămburile nașterii mele a rămas nealterabil. Optând pentru limba română, eu am ales să opresc frigul însingurării și al despărțirii de izvoarele vieții ale sufletului românesc. Eu scriu în patru limbi și traduc din și în aceste patru limbi. Însă pe toate celelalte limbi eu le-am învățat. Limba română m-a născut. Nu voi pleca niciodată din ea”.

S-au spus mai multe despre cele 21 de volume originale ale lui Ion Miloș: poezia unui „poet moralist și filosof” (Romul Munteanu), poet „al lumii” și al unui „eros sarcastic” (Constantin Dram), care reușește să ridice trăirea personală pe treapta superioară a poeziei (Mircea Ciobanu), cu „o nouă voce”, consemnând „o dată în lirismul limbii române” (Ioan Alexandru). Prin faptul încadrării în familia de spirite a poezilor expresioniști, față în față cu amenințările apocaliptice ale momentului, el este „purtătorul de cuvânt al liricii românești” (Șerban Cioculescu). În prefață la antologia *Rădăcinile focului* (1953), Cornel Ungureanu îl vedea pe Ion Miloș ca pe cel mai vital dintre poezii centrului și estului Europei, în linia lui Cioran și a lui Gombrowicz, iar Alex Ștefănescu deplângea într-un articol, intitulat *Un mare nedreptățit*, faptul că meritele poetului talentat și fecund, traducătorului multilingv, propagatorului de valori culturale nu au fost niciodată recunoscute și răsplătite pe potrivă. Ion Holban consideră că Ion Miloș este unul dintre poezii cei mai interesanți ai generației '60 și că în poemele lui „cititorul de poezie contemporană românească descoperă un autor care i-a lipsit, o voce cu un timbru distinct, un poet a cărei personalitate își așteaptă exegeții”, iar Mihai Cimpoi și Emil Manu îl pun ferm alături de Nichita Stănescu și Marin Sorescu. Fiecare din aceste caracterizări adaugă o piesă în *puzzle*-ul definirii

particularităților liricii lui Ion Miloș, stimulând altele ce vor urma cu siguranță. Piesa definitorie rămâne a fi cuvântul poetului, viziunea sa asupra poeziei. Fragmentul în care scriitorul își expune concepțiile despre *ars poetica* (p. 102-105) constituie, alături de febrila declarație de dragoste adresată limbii române, unul dintre cele mai emoționante și expresiv-poetice.

Despre scriitorul „suedez” nu s-au scris încă vorbele meritate, față de el se manifestă o „zgârcenie” inexplicabilă, conchide Adrian Dinu Rachieru în materialul recapitulativ. Gestul reparator-recuperator e necesar cel puțin din două motive: pentru că Ion Miloș a refuzat poezia „de dictat” în condițiile în care projdanoviștii făceau ravagii, plătind cu exilul, și pentru că este un poet român important, cu „disponibilitate reflexivă, cinstind gândirea înaltă, de ecou metafizic, așezată pe o temelie sapiențială”. Poezia sa, filosofică și „cotropită de iubire”, capătă o notă aparte, fiind implacabil marcată de tristețea „mereu străinului”. Refugiul în eros, „un eros întomnat, înțelept, tânjitor, surdinizând violențele carnale” sau în metafizic, concilierea fondului tragic cu pornirile bătaioase, împăcarea „Sufletului” și a „Nordului”, a visătoriei cu ironia și sarcasmul constituie structura liricii lui Ion Miloș, identificabilă și în această carte. Izbânda sa poetică într-un spațiu pluriling certifică faptul că avem de a face cu „o voce europeană”, despre care încă se va vorbi și se va scrie.

**FELIX NICOLAU**  
Universitatea „Hyperion”,  
București

**FALSTAFF ȘI DON QUIJOTE ÎN TRECERE  
PRIN NEW ORLEANS**

**Abstract**

**A Confederacy of Dunces** is a tragic-comic novel having as the main character a ludicrous, but philosophical man. Ignatius Reilly is a fat, lazy young man with a university degree and who stubbornly refuses to work. He constantly criticizes the American establishment on behalf of order, geometry and culture in general. His cultural predecessors are Falstaff and Don Quixote. The novel marvellously renders the conflict between the classically educated individual and the consumerist system.

**Keywords:** tragic-comic novel, Falstaff, Don Quixote

*„Numai umorul, invenția aceasta minunată a celor care se văd împiedicați să-și realizeze înalta lor chemare, a acestor ființe aproape tragice, a ființelor nefericite, extraordinar de talentate, numai umorul (poate cea mai specifică și mai genială realizare a omenirii) săvârșește imposibilul, străbătând și unind toate fațetele umanității cu razele reflectate de prisma sa” [1, p. 55].*

Ipostaza donquijotescă pare, de la bun început, nepotrivită pentru o societate caracterizată de pragmatism și prea puțin înclinată către o reprezentare onirică a lumii. „Visul american”, se știe, presupune o bine-precizată finalitate socială, fapt care îl transformă într-un pseudovis structurat din interior de o fermă voință de putere. Pe de altă parte, dacă ipostazele gratuității și evaziunii (teoretizante) nu constituie un laitmotiv al literaturii americane, vom afla, în schimb, o permanentă contestare a socialului uniformizator, venită din tabăra culturii. Neacceptarea *establishment*-ului transformă fiefurile culturale în baricade ale unei latente revoluții de stânga. De la mișcarea transcendentalistă până la romanele de secol XX ale unor scriitori precum Kurt Vonnegut Jr. ori Saul Bellow, observăm o respingere a societății antiimaginative, conjugată însă, paradoxal, cu admirația mascată pentru succes, pentru individul cu mari posibilități financiare. Chiar și la o „vrăjitoare” bună de pus pe rug, așa cum mulți americani l-au considerat pe *edgarallanpoe*, elanul imaginației se va întemeia pe o disciplină, pe o logică iluministă de tip Benjamin Franklin.

Nici tipologia care îl are ca reprezentant pe Falstaff nu poate să încânte foarte mult publicul american. Obezul fanfaron în căutare de trai ușor și pus mereu pe șotii,

gata fiind în orice moment să argumenteze sofistic conduita sa imprevizibilă, șochează gustul puritan dominat de eficiență și rigurozitate.

Cu atât mai insolit ne va apărea romanul *Conjurația imbecililor* (*A Confederacy of Dunces*), aparținând lui John Kennedy Toole, care propune un Quijote contestatar al *establishment*-ului și un Falstaff dispus să polemizeze la nesfârșit cu oricine i-ar amenința condiția de maestru al improvizației existențiale. De fapt un erou de factură compozită, o barocă *unitas multiplex*, capabil să înglobeze figurile majore ce intră în componența eposului european. În acest sens, criticul Walker Percy, primul lector avizat al cărții, observa cu o încântare uimită: „În fine, iată-l pe Ignatius Reilly, cel fără de pereche în oricare literatură (...) – un haplea nemaipomenit, un Oliver Hardy nebun, un Don Quijote gras, un Toma d’Aquino pervers într-unul și același personaj” [1, p. 7]. Situarea personajului în proximitatea paradoxalului bufon nu impietează însă asupra autenticității sufletești a celui care va susține, prin febricitatea sa, „această tragicomedie umană tumultuoasă și gargantuescă” [1, p. 7].

Eroul lui Toole își va verifica antiutilitarismul în câteva experiențe profesionale, extrem de relevante pentru capacitatea sa de falimentare a instituțiilor care au comis imprudența de a-l angaja. La îndemnul lui, muncitorii unei uzine vor declanșa o manifestație spontană cu scopul declarat de a obține creșteri salariale, dar care sfârșește într-o veselie carnavalescă, ritmată de improvizații proletare de jazz și de *gospel*. Ca profesor la universitate – experiență destinată unui răsunător eșec – el le urează studenților să fie sterili, pentru a nu transmite mai departe gena prostiei. Slaba conectare a lui Reilly la contextul social are ca rezultat accentuarea dimensiunii sale utopice, anume dorința carteziană de a conferi realității diminuate ontic demnități teologale și geometrice. Astfel, caracteristicile notabile ale lui Ignatius vor fi protestul perpetuu și demonstrativismul ocazional. Într-o societate consumistă, doamna Reilly și „băiețelul” ei de treizeci de ani acționează ca niște sabotori, de unde și apostrofa patroanei de la insalubrul bar „Bucuria nopții”: „Să ai de-a face cu clienți ca voi e ca sărutu’ morții” [1, p. 28].

Portretul (anti) eroului se constituie el însuși într-o probă a inadaptării: „O șapcă verde de vânătoare, îndesată pe urechile capului umflat ca un balon. Împinse de urechile cărnoase, de părul netuns și de țepii fini care creșteau chiar în interiorul urechilor, clapele verzi ale șepcii atârnav de o parte și de alta a capului, ca niște semne de circulație ce indică în același timp două direcții opuse. Buze pline, țuguiate, ieșeau de sub mustața neagră, stufoasă și se pierdeau la colțuri în niște cute mici, pline de dezaprobare și de firmituri de cartofi crocanți” [1, p. 11]. Dacă șapca de vânătoare sugerează absurdul inadecvării, ea îndeplinește, totodată, un bine-definit rol de individualizare, dar și de protecție intelectuală: când Ignatius ascultă pe cineva are grijă să ridice clapele, dar în momentele când vorbește el însuși, acestea vor fi invariabil coborâte. Discursul său nu este mai niciodată acompaniat de ascultare, Aproapele rămânându-i, în general, un neinteresant Celălalt.

Antiamericanismul ardentului (de la englezescul ”ignition” sau de la latinescul „ignis”) Ignatius se manifestă prin blamarea autocarelor Greyhound, prin aplicarea de etichete culturale ilustre pe produse comerciale insignifiante, fie ele din domeniul

gastronomic ori din cel al mass-mediei. Nu în ultimul rând, furia sa demascatoare se revarsă asupra opțiunilor vestimentare ale concetățenilor, veșmântul devenind o cheie în interpretarea calității umane: „Poseziunea unui lucru nou sau scump nu făcea decât să reflecteze o lipsă de principii teologice și geometrice; ba chiar te făceau să ai dubii asupra existenței sufletului” [1, p. 11]. Marea problemă a observatorului este că ochiul său nu se întoarce asupra lui însuși decât la modul laudativ: „Vestimentația lui era acceptabilă după orice criterii teologice și geometrice, oricât de obscure, și sugerea o bogată viață interioară” [1, p. 11]. Astfel, criticul care visează la simetrie și bun gust în toate cele nu înregistrează vreo aristotelică simpatie (*συμπάθεια*) pentru umanitate și nici nu ajunge să depășească, înspre concret, pragul unei omenii (*φιλανθρωπον*) teoretice.

Mult prea concentrat asupra evidențierii tarelor societății („Statele Unite au nevoie de teologie și geometrie, de bun-simț și decență. Impresia mea este că ne clătinăm pe marginea unui abis” [1, p. 43]), protagonistul pierde șansa întâlnirii cu el însuși. Emanația lui intelectuală este remarcabilă, dacă ținem cont că toate personajele romanului gravitează în jurul acestui Falstaff prevăzut cu o mustață nietzscheană, capabilă să filtreze miasmele civilizației. Nimeni nu reușește însă să călăuzească pe nimeni, fapt explicabil dacă avem în vedere că de sub condeiul lui Toole apar numai temperamente colerice dotate cu caractere oblice. New Orleansul se prezintă, astfel, ca un oraș de carnaval în care fiecare locuitor este preocupat de interpretarea ireproșabilă a unui rol himeric. Încă o dată, Ignatius va identifica instanțele perversității, fără a se putea abține totuși de a le frecventa el însuși : „orașul acesta este una dintre capitalele viciului celui mai flagrant din întreaga lume civilizată” [1, p. 13]. Cu toate acestea, refractar la aventura spațială – precum Socrate ori Kant – eroul este sigur că: „În afara limitelor orașului începe inima întinericului, adevăratul pustiu” [1, p. 18].

De acest refuz al realității vor încerca să-l vindece toți cei care fac parte, într-un fel sau altul, din anturajul său. Așa se întâmplă cu Myrna Minkoff, fosta prietenă din studenția rebelă, adeptă a sexului fără frontiere și feministă totdeodată, cea cu care Ignatius întreține o corespondență funambulescă, parodie a legăturii epistolare dintre Abelard și Heloïse, sau cu mama sa dipsomană și suferind de artrită a cotului, simptom al indiferenței, ori este cazul polițistului Mancuso, cel care patrulează sub deghizări ridicole pentru a surprinde în flagrant delict pe membrii unei conspirații anarhiste, ispravă care nu-i reușește niciodată : „Uneori n’arestez pe nime’toată ziua. Alteori, pe cine nu trebe’ ” [1, p. 44]. În realitate, Reilly funcționează ca un catalizator al unui cortegiu de personaje trăitoare sub semnul *himerei insignifiante*, din mijlocul căruia el pronunță un lung rechizitoriu împotriva secolului în curs. Nu mai puțin ceilalți actori de pe scena romanului prezintă simptome de locvacitate cronică, fiecare dintre ei fiind realmente capabil să dezvolte teorii despre orice și oricând. Singurul individ enigmatic rămâne marginalizatul negru Jones care, emițând la intervale regulate interjecția sa favorită („Ăăău!”), îndeplinește funcția de refren în cadrul unei simfonii a absurdului.

Tehnica tradițională, pigmentată cu intervenții textualiste, favorizează emergența dramaticului, romanul fiind, de fapt, pretextul epic al unei alerte piese de teatru.

Spiritul „înscenării” este redevabil considerațiilor nietzscheene din *Nașterea filosofiei în epoca tragediei grecești*: „necesitatea și jocul, contradicția și armonia, trebuie să se împerecheze pentru conceperea actului artistic” [2, p. 52]. Trăvialul scenic al actanților este atât de intens, replicile se întretaie cu o spontaneitate atât de desăvârșită, încât trăsăturile fizice tind să dispară, substituite fiind de câte un obiect-simbol : polițistul Mancuso este redus la o barbă roșie cu pantaloni scurți, negrul Jones la o pereche de ochelari de soare ce fumează continuu – îndoită obturare a realului malformat de rasa albă, iar Ignatius devine o șapcă verde de vânătoare, capabilă să se distreze zile întregi cu desene animate și cu jocuri mecanice.

Comicului de situație i se suprapune în permanență cel de caracter, obținându-se o structură etajată, complexă, a mecanismului de producere a râsului, fapt care face greu detectabil tragicul din subiacent. Progresiv, Reilly ni se descoperă ca un Falstaff trăitor în marginea spectacolului lumii, pe care-l combate cu cele mai surprinzătoare argumente. Trebuie menționat că acest „intellectus draconicus” are „un fel de doctorat”, efort după care zăcuse timp de opt ani în fața televizorului. Considerațiile sale sunt ale unui medievalist care refuză orice entuziasme progresiste atâta vreme cât sensibilitatea estetică este degradată: „Cu prăbușirea sistemului medieval, zeii haosului, nebuniei și prostului gust câștigă ascendență ” [2, p. 32]. De aceea el lucrează (cu o lentoare egipteană) la „Jurnalul unui Tânăr Muncitor”, operă înșesată de citate din autori europeni ce se dorește: „un rechizitoriu monumental împotriva societății”. Va fi, totodată, încercarea unui sofist de a participa la idealurile unei clase fără ideal. „Pus față în față cu perversitatea de a trebui să MEARGĂ SĂ MUNCEASCĂ” [2, p. 33], dramă care i se întâmplase și lui Piers Plugarul (*Piers the Ploughman*), Ignatius va provoca încurcături enorme, consecință a voinței sale de a „îndrepta” lumea la modul sinusoidal care-i este propriu. Natura mefistofelică, în tipar goethean, a personajului este dovedită în faptul că el acționează benefic când, de fapt, intențiile sale sunt malefice. Latura quijotescă a personalității sale îl împinge spre producerea răului, cu toate că intenția originală fusese una bună. Așadar, cel al cărui *Weltanschauung* stârnește teamă și ură printre semenii, trăiește tot timpul în paradox, la intersecția dintre naivitate și perversiune.

„Mărtanul gras cu șapcă verde care părea să bântuie în tot orașul în ultima vreme”, după cum remarcă angoasatul negru Jones, e un anacronic mitoman, ipohondru și mai refractar decât Cézanne la atingerea fizică, suferind de mania persecuției, temperată numai de lenea sa de ființă cu avataruri mediteraneene. Constituind „o țintă mare și lănoasă” [2, p. 12] pentru burghezul pragmatic, Ignatius se retrage în sanctuarul său invadat de „elemente proustiene”, respectiv maldăre de foi mângălite peste care tronează dovada eșecului modernității – televizorul. La vârsta de 30 de ani, muntele de grăsime „blocat mintal împotriva ideii de serviciu” [2, p. 49] își împarte timpul între cizelarea fragmentului literar și exersarea la trompetă și lăută. Hiperbola inadecvării nu este totuși singulară, căci mai toți indivizii ce mișună prin roman își afișează cu nonșalanță comportamentul infantil, dublat de încăpățânarea de a rămâne ei înșiși, în pofida presiunilor exercitate de societate. În aceasta ar rezida, de fapt, diferența dintre

imbecil și prost: primul este dotat cu un aparat critic sofisticat, cu idei și concepții infailibile. Doar că toată această formidabilă armătură intelectuală are rolul de a-l „ajuta” pe posesorul ei să-și păstreze la infinit condiția de *outsider*.

Dacă toți acești imbecili sunt fertilizați de câte o marotă, Ignatius este însă un tezaur de sentenții și acțiuni absurde, atunci când le raportăm la banalul cotidian. Diferența între el și afinii săi nu ar fi, așadar, una neapărat calitativă ci, mai curând, cantitativă. Iat-o, bunăoară, pe octogenara domnișoară Trixie, marcată și ea de un cozoroc de plastic verde, contabilă senilizată ce emană un asemenea „câmp magnetic”, încât în buzunarele și pe biroul ei își dau întâlnire toate gunoaiele azvârlite de colegi. Și Ignatius, cel care se opune relativismului din doctrina catolică modernă, este un ineuizabil generator de dezordine, dar predicând tot timpul geometria și teologia. Asediat de anturaj, filosoful gurmand contemplă dezechilibrul implicării sale publice. Necazul se datorează unei aristocratice sensibilități la vulgaritate, ceea ce are ca rezultat blocarea celor două valve care îi supraveghează monumentul biologic, mai cu seamă „valva pilorului său închizându-se brusc și nejustificat și umplându-i stomacul cu gaze cu caracter și personalitate, iritate de faptul că stau închise” [2, p. 33]. Aceasta este valva Cassandra, cea care transmite informații despre *rota Fortunae* și care este mult mai dezvoltată decât valva unui cetățean înregimentat. Pentru a-și asigura un *κάθαρσις* regulat (în înțeles hipocratic, de operație de eliminare a „umorilor” trupului), Ignatius le recomandă cunoscuților *De consolatione Philosophiae*. Tentativa de îmbărbătare a sufletului oprimat pe cale administrativă este, cu toate acestea, grevată de conștiința torturilor cu care fusese răsplătit consolatorul Boetius. Conștiința ingratitudinii.

Nu doar bufoneria și confortul siluetei rubiconde îi sunt specifice lui Ignatius, el făcând dovada unor reale disponibilități hamletiene, la modul derizoriu, bineînțeles. În urma meditațiilor repetate, noul Falstaff ajunge la controversata concluzie după care „conservele sunt ceva pervers”. Adept al credinței că exteriorul afectează interiorul, Ignatius – rousseauist al detaliului – bănuiește despre biete de cutii de tablă că „până la urmă sunt foarte dăunătoare sufletului” [2, p. 26]. Metoda este, fără doar și poate, una inductivă; plecând de la concret și urcând spre abstract, urmașul lui Huckleberry Finn pune bazele unei acerbe critici a civilizației, uitând să se extragă pe el însuși din miezul fenomenului blamat. Cu alte cuvinte, criticul „rămâne tot timpul fidel acestei duble intenții: să conserve ca instrument ceea ce critică din punct de vedere al valorii de adevăr” [3].

Și totuși, chiar dacă nu este consecvent în deconstrucția pe care o aplică civilizației pozitivistice și imune la spiritualitate, personajul își trăiește elanul antidemiurgic, ca atunci când declară: „Optimismul îmi face greață. Este ceva pervers” [1, p. 56]. De aceea și acceptă fără entuziasm, doar ca pe un experiment social, să-și părăsească încăperea în căutarea unei slujbe. De aceea Mancuso, polițistul care are ordin să se deghizeze burlesc în fiecare zi și care îi sugerează doamnei Reilly să-și trimită fiul la muncă, este întruchiparea blestemului, „Nemesis care face să se răsucescă roata în jos” [1, p. 47]. Demersul contestatar al lui Ignatius recurge, astfel, la o abordare arhetipală, realitatea fiind neconținut filtrată prin sita deasă a formației sale intelectuale umaniste. Esența obținută în felul acesta este extrem de diluată, fapt ce conduce la refuzul



exasperat de a „absorbi” existența poluată de agitația în jurul Nimicului. Suntem în vecinătatea *Maelstrom*-ului vizionat de E. A. Poe. Refuzul rinocerizării se face mai întâi prin trișare, prin considerarea cu dispreț a circumstanțelor care ar putea favoriza implicarea-capitulare. Când evitarea participării nu mai este posibilă, Ignatius recurge la o ignorare totală a regulilor jocului, încercând să impună propriul său set de reguli. Sistemul însă identificând sabotajul din interior, se decide să-l anihileze, iar *șapca de vânătoare* va fi nevoită să părăsească în pripă New Orleansul – Sodomă și Ierusalim, totdeodată – pentru a nu fi închisă în ospiciu.

Iată un alt Holden Caulfield, prevăzut, pe lângă tragicul infuzat de J. D. Salinger în *De veghe în lanul de secară*, cu o inconfundabilă pecete a comicului. La primul nivel de receptare o satiră a inadapării, romanul își asumă, în subiacent, o solidă componentă tragică. Ignatius nu poate fi surprins niciodată râzând. Marele spectacol pe care prezența lui îl asigură oriunde s-ar găsi, este întreținut de gesturi, văicăreli și de exprimarea opiniilor insolite. Villon *redivivus*, Ignatius fuge de „spânzurătorile” orașului-leviathan, dar perspectivele sale de viitor nu sunt deloc încurajatoare. Cel care luptase – cel puțin la modul teoretic – pentru *frumusețea ordonată*, a căzut în plasa Myrnei Mincoff, experimentatoarea insașiabilă. Dorința ei este de a grăbi procesul de maturizare al prietenului turbulent. De fapt, ea este varianta feminină, frivolă a lui Ignatius. Prin ieșirea din New Orleans a unui cuplu atât de straniu se creează, cu siguranță, circumstanțele subminării fundamentului prea puțin temeinic al visului american.

#### Note

1. John Kennedy Toole, *Opere citite*, Editura Nemira, București, 1995
2. Friedrich Nietzsche, *Nașterea filosofiei în epoca tragediei grecești*, traducere de Mircea Ivănescu, Editura Dacia, Cluj, 1992
3. Jaques Derrida, *Scritura și diferența*, traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, Editura Univers, București, 1998;
4. Herman Hesse, *Lupul de stepă*, traducere de George Guțu, Editura RAO, București, 2001.

### **Abstract**

Noble Prize canonization of the contemporary people raised in the case of Herta Müller a curtain behind which hides a East-European past little known in the West. The importance of nsisting on representation of communism in depth is due, believes she, to the fact that we are going through a period of “relativization of communism”, of “nostalgia and tolerance over time”, facing the sinister communist past.

Herta Müller was able to give a literary expression to this traumatic matter by combining the historical facts with poetic methods, noting the two dimensions – the historical dimension and the dimension of the facts. Beeing one of the writers for whom the central subject is the Artist facing the Power, the problem arises for her to understand what the experience of dictatorship means in terms of morality, literature and urgent need for truth. The long history of this fossil-system is based on the functioning of the mechanisms of power that Herta Müller instrumentalises in depth within the resorts direct and hidden into action. In conclusion the author emphasizes the historical and political irresponsibility, and especially the moral power.

**Keywords:** South-East Europe, Herta Müller, power, dictatorship, communism, historical and moral dimension.

Disputele cu privire la Premiul Nobel pentru literatură au invocat întotdeauna faptul că principiile de selecție depășesc criteriile estetice propriu-zise pentru a se ralia celor de ordin etno-geo-politic. Premiul curent, 2009, acordat scriitoarei Herta Müller, nu este o excepție. Și de această dată au fost puse în joc toate criteriile prestigiosului premiu. Herta Müller, scriitoare germană, născută în România, simbolizează destinul artistului contemporan, care trăiește și activează concomitent în mai multe culturi. Acest premiu, prin care sunt canonizați contemporanii, devine în cazul Hertei Müller un pretext de revelație. Opera sa este încă puțin cunoscută, deoarece este încă puțin tradusă.

Potrivit venerabilei Academii, Herta Müller a meritat distincția pentru că a reprezentat prin densitatea poeziei și sinceritatea prozei universul dezmoșteniților. Acest ultim premiu Nobel pentru literatură a ridicat cortina în spatele căreia se ascundea un trecut est-european, uitat și puțin cunoscut în Occident. Herta Müller a fost în măsură să dea expresie literară acestei materii dureroase și traumatice prin

combinarea, cum explică însăși autoarea, a faptelor istorice cu metodele poetice, relevând cele două dimensiuni – cea a faptelor și cea a istoriei – și încercând să-și însereze impresiile în elementele teoretice și istorice (vezi interviul cu R. Binder).

Herta Müller s-a născut în 1953 în satul Nitzkidorf în regiunea Banatului istoric unde s-a instalat o comunitate germană. Fiică a unui fost Waffen SS și a unei mame deportate timp de cinci ani în URSS, ea a studiat la Facultatea de Filologie din Timișoara, unde a debutat ca prozatoare, șocându-și cititorii prin evocarea anilor de copilărie și adolescență. Universul germanilor stabiliți în vestul României a fost decriptat și transpus într-o manieră non-conformistă. Cenzura a atenuat un pic scriitura incisivă a Hertei Müller și cartea ei de debut a primit premiul Uniunii Scriitorilor. Doi ani mai târziu, cărțile sale au început să apară în Germania de Vest, de data aceasta fără modificări. Reacția autorităților române a fost rapidă, verdictul lor – tranșant, drept urmare, scrierile Hertei Müller au fost interzise. Cu toate acestea, comportamentul ei nu s-a schimbat. Riscându-și libertatea și chiar viața, Herta Müller a publicat în presa occidentală dezvăluiri stupefiante despre dictatura lui Ceaușescu și despre privațiunile inimaginabile la care a fost supusă populația din România. Formând cu tinerii scriitori și jurnaliști disidenți, care au format grupul *Aktionsgruppe Banat*, Richard Wagner, William Totok, Johann Lippet sau Helmuth Frauendorfer, Herta Müller militează consecvent pentru libertatea de exprimare. Pentru aceasta ea este urmărită, anchetată, vânată și forțată în 1987 să plece în Germania.

Comunitatea germană a propus-o de trei ori pe Herta Müller la premiul Nobel: în 1999, în 2008 și în 2009 și i-a acordat premiul orașului Berlin. Din 1995 ea este membru al Akademie für Sprache Deutsche und Dichtung din Darmstadt. Nicolae Manolescu, președintele Uniunii Scriitorilor din România, a menționat că Herta Müller a avut marele avantaj de a scrie într-o limbă de circulație internațională și de a trăi într-o țară în care scriitorii beneficiază de traduceri și de publicitate. Ea nu ar fi avut acest avantaj, dacă ar fi rămas în România, a declarat el pentru *NewsIn*.

Temele recurente ale prozei și ale poeziei Hertei Müller sunt înstrăinarea, emigrarea, abandonarea locului originar, omenirea amenințată de sistemele dictatoriale. Subiectul comunismului și cel conex, al opresiunii individului, formează laitmotivul cărților ei. Recunoscând faptul că unii autori rămân, de-a lungul întregii vieți, prizonierii unor teme, Herta Müller ajunge la concluzia că nu ea este cea care își alege subiectul, ci că, mai degrabă, subiectul o alege pe ea. Eseurile sale ilustrează trecutul României, care e și trecutul ei personal, prezintă realitatea românească de dinainte de 1989 și cea germană de după 1989. Herta Müller trece societatea românească, germană și europeană printr-un examen al conștiinței. Autoarea crede că este foarte important să reprezentăm în profunzime comunismul, mai ales că traversăm o perioadă de „relativizare a comunismului” și de „nostalgie și toleranță de-a lungul timpului” față de trecutul comunist dezastruos. Înscriindu-se în tradiția scriitorilor pentru care subiectul central este confruntarea Artistului cu Puterea, Herta Müller și-a propus să înțeleagă ce înseamnă experiența dictaturii din punct de vedere al moralei, al literaturii și al imperioasei necesități de cunoaștere a adevărului. Toate aceste repere sunt identificabile în discursul său metaliterar și public.

Opera sa, care se înscrie în formula „rezistență prin cultură”, implică, dincolo de discuțiile despre relația dintre cultură și politică, problematizarea statutului intelectualului în condițiile unui regim totalitar și legitimitatea sau stigmatizarea atitudinilor sale publice, asumate sub un regim de suprimare a libertății. Potrivit lui Gabriel Liiceanu, cultura nu visează să devină un cult în contextul unei lumi, în care viața a „pierdut idealul și sensul”. Adevărata cultură este formare, transformare în profunzime, *Bildung, Paideia*, naștere a individualității, a unei gândiri independente, în ruptură cu lumea inevitabil imbecilizată și planificată (11-12). Din această perspectivă, cultura este o cale de afirmare a libertății interioare. Rezistența prin cultură presupune supraviețuire, protest și subversiune în contextul represiunilor politice. Opera Hertei Müller dovedește că libertatea poate fi subiectivă și că se poate lupta în particular împotriva totalității agresive, așa cum susține și Vladimir Tismăneanu (89), invocând exemplul lui Constantin Noica, remarcabilul filosof român care, se știe, a luptat împotriva regimului comunist în teritoriul culturii. Exemplul lui dovedește superioritatea spiritualității față de politic. Intelectualii au consacrat scriitura ca act de libertate individuală, care se manifestă puternic chiar și atunci când este interzisă prin lege.

Herta Müller este produsul sistemului totalitar, așa cum e Soljenițan și mulți alții. Meritul său este de a fi constatat anularea responsabilității și dominația răului ca urmare a acțiunilor lui Lenin din 1918. Pledoaria înflăcărată a acestui personaj-epocă în favoarea spiritualității umane pe urmele lui Lev Tolstoi și Dostoievski ajută la înțelegerea răului și a manifestării lui colective. Expresia adevărului constă în reprezentarea condițiilor acestui sistem antiuman, de erezie intolerabilă. Nobelul Hertei Müller este indisolubil legat de memoria pe care o are scriitoarea analizând literatura sovietică sub influență comunistă. Opera ei se înscrie în cadrul de analiză a relației complexe dintre istorie, memorie și dreptate, aflate sub presiunea trecutului totalitar recent, într-un secol fundamental traumatic. În contextul politic dramatic, în labirintul comunist, România se confruntă cu o dimensiune gravă a crizei istorice și morale. Societatea rinocerizată este atinsă de boală.

Creația literară a Hertei Müller se situează în zona definită de reputatul critic român Monica Lovinescu ca „est-etică”. Opera și biografia Hertei Müller constituie antipodul scriitorului oficial, funcționar al uniunii de creație de tip stalinist, expert în combinații. Scriitoarea nu a pactizat, sub nicio formă, cu regimul comunist și nu i-a găsit nicio justificare „umanistă” de tip Krista Wolf. Herta Müller se înscrie în lista scriitorilor care au denunțat în mod constant totalitarismul comunist: „Lucrurile pot și trebuie reduse la o concluzie simplă: cu cât o țară e mai lipsită de libertate, cu atât statul te supraveghează mai îndeaproape, cu atât mai mult te vei confrunța în mod supărător – mai devreme sau mai târziu – cu tot felul de lucruri” (Müller, *Regele se-înclină și ucide*, 153-154). În toate cărțile sale, Herta Müller realizează o frescă a dictaturii, reprezentând, pe de o parte, despotismul ideologic al regimului, al sistemului ideocratic, dominat de un singur partid-proletariat, și, pe de altă parte, efectele sale cataclismice. Scriitoarea descrie morala dictaturii, care

se caracterizează prin agresiune, otrăvire fizică și psihică, folosirea sistematică a instrumentelor de teroare.

Dincolo de „viața de zi cu zi sub dictatură”, ca la Kundera, Herta Müller meditează despre resorturile interne, cauzale ale dezastrului. Apatia și autismul societății, caracteristice pentru România, sunt, după ea, aliați perfecți ai puterii. Ca și în *Castelul* lui Kafka (loc inaccesibil și monstruos), întâlnim la ea ființe aplatizate: „Toți sunt flămânzi la cantină, o grămadă apăsătoare care plescăie. Și fiecare luat în parte, o oaie nenorocită. Toți laolaltă o haită de câini hămesiți” (Müller, *Animalul inimii*, 23). Cum afirmă H.-R. Patapievici, România și-a pierdut capacitatea de revizuire colectivă, dar nu și pe cea individuală (54). Țara izolată este asemănată cu o insulă, iar această experiență carcerală devine o obsesie în societatea românească închisă: „O țară ale cărei granițe sunt păzite cu mitraliere și copoi este o insulă. O mare parte din interdicțiile pe care fiecare le cară după sine erau gândurile de fuga. În locul fericirii insulare, în creierul fiecăruia era înfiptă dorința să fuga cu orice preț de pe insulă. Riscul vieții era inevitabil și, de aceea, de la sine înțelese” (Müller, *Regele se-nchină și ucide* 189). Supusă acestei experiențe halucinante, într-un sistem în care individul nu are dreptul la un punct de vedere personal, toată lumea vrea să plece, să emigreze: „La vremea secerișului, la frontiera verde, leșurile zăceau printre combine. Erau oameni ce fuseseră împușcați ori sfâșiați de câini – deseori și una, și alta. Pe Dunăre pluteau ciozvărte de cadavre, cei ce fugeau erau vânați cu șalupe și sfârtecați de elicea lor. Și totuși, dorința de a fugi sporea, întetindu-se până la a deveni o istorie a fugii. Căci scârba de viață cotidiană, urâtul ce-l copleșea pe om în fața existenței lipsite de valoare se transformau subit într-o psihoză a speranței – speranța în viața ce-o puteai dobândi doar înfruntând primejdia, dar totuși posibilă, pe meleaguri străine. Instinctul fugii însoțea toate celelalte lucruri (Müller, *Regele se-nchină și ucide* 189).

Marcel Inhoff menționează că uneori Herta Müller se îndepărtează de limbajul sever pentru a plonja în poetic și mitic, ca și în acest fragment despre abandonul locului originar: „Toți trăiau cu gândul emigrării. Voiau să treacă Dunărea înot până ce apa devenea străinătate. Să alerge pe urmele porumbului până ce solul devenea străinătate. Li se citea în ochi: își vor cumpăra curând, de toți banii pe care îi au, hărți de teren de la topografi. Speră să fie zile cețoase pe câmp și pe fluviu ca să poată scăpa de gloanțele și dulăii paznicilor, să poată fugi, să poată înota departe. Se vedea și după mâinile lor: își vor construi baloane în curând, păsări fragile din scândurile patului și din copacii tineri. Speră că vântul n-o să stea, ca ei să poată zbura departe. Și pe buze li se putea citi: în curând şușotesc cu un controlor de tren pentru toți banii pe care îi au. Se vor urca în trenuri de marfă ca să plece departe. (Müller, *Regele se-nchină și ucide*, 189).

Lunga istorie a regimului-fosilă se bazează pe funcționarea mecanismelor puterii pe care Herta Müller le analizează în profunzime, relevând resorturile directe și ascunse în acțiune: „În România, întreaga ideologie a regimului se focaliza în cultul persoanei lui Ceaușescu. Folosindu-se de aceeași metodă prin care, pe când eram copil, preotul din sat căuta să-mi încuibeze în creier frica de Dumnezeu, activiștii de partid își propagau și ei religia lor socialistă: orișice-ai face, nu uita că Dumnezeu

te vede, e nesfârșit și ubicuu. Portretul dictatorului, etalat de zeci de mii de ori în toată țara, își întărea efectul prin ascultarea bolborosirii continue a glasului său. Transmiterea ore în șir prin radio și televiziune a discursurilor sale urmarea ca acest glas să stăruie în aer, zi de zi, ca o instanță de control. Glasul le era cunoscut tuturor celor din țară la fel ca și foșnetul vântului ori al ploii ce cade. Inflexiunile sale, gesticulația însoțindu-i discursurile erau tot atât de știute de toți ca și moțul din frunte, ca ochii, nasul ori gura dictatorului. Iar rumegarea a mereu acelorași prefabricate verbale era și ea la fel de cunoscută ca și zgomotul lucrurilor cotidiene. (Müller, *Regele se-nclină și ucide*, 170-171).

Comunismul a adus teroare, durere, umilință și disperare fără limite. De-a lungul perioadei comuniste puterea politică s-a bazat pe falsitate, forță și violență. Omnipotența minciunii a fost singura formă de legitimitate a acestui regim, fără rădăcini și viitor. Minciuna instituționalizată a fuzionat cu cea de ordin individual: „nu cunosc altă țară în care intimitatea să fi fost atât de amestecată cu minciuna, amăgirea, fățărnicia, cu sfâșierea propriei substanțe. Nici o altă țară cu atâta violență în familie, atâtea divorțuri și copii lăsați de izbeliște. Când ești cu nervii la pământ, n-ai cum s-ajungi la „fericirea inimii” (Müller, *Regele se-nclină și ucide*, 194). Într-o lume dominată de teroare, în care condiția umană este supusă voinței tiranice a unui singur om, nimeni nu poate dispune liber de propria viață. Adevărata libertate este cea a conștiinței. Herta Müller poartă totul cu sine și *în sine*, ca personajul său Oskar Pastior din romanul *Atemschaudel*. Pentru a rezista foamei, promiscuității și umilințelor, eroul recurge la forța imaginației și a limbajului, la eufemisme destinate să exorcizeze răul. Atitudinea reflexivă în fața evenimentelor îl protejează de iad. Romanul *Atemschaudel*, la fel ca și alte multe pagini din celelalte cărți, sunt pasaje poetice despre salvarea demnității umane în condiții terifiante. În acest sens, cartea este comparabilă cu *Jurnalul Fericirii* de Nicolae Steinhardt.

În cărțile sale, scriitoarea povestește experiența traumatizantă a individului sub supravegherea totală a statului. Securitatea este titularul unei enorme puteri concepute să supună, controlând aproape totul prin intimidare: „Oamenii îi simțeau pe dictator și pe paznicii săi deasupra tuturor planurilor secrete de fugă, oamenii îi simțeau cum pândesc și cum răspândesc frica” (Müller, *Animalul inimii*, 50-51). Puterea omniprezentă și atotputernică este insidios infiltrată peste tot, ca o umbră care veghează: „Nu-i nevoie ca urmăritorul să existe tot timpul în carne și oase pentru a te amenința. El e oricum pretutindeni în lucruri, ca o umbră a lor; a infiltrat în ele frica; a transformat cele mai banale obiecte neînsuflețite în niște amenințări. Obiectele aparținând celui urmărit au ajuns să-l personifice pe urmăritor” (Müller, *Regele se-nclină și ucide* 155). Analfabetismul dictaturii a generat un oribil antiintelectualism, care s-a reflectat în agresivul și violentul tratament al intelectualilor: „Anchetatorul mă întreba la interogatoriu cu dispreț: «Cine-ți închipui că ești?». Nu era o întrebare, și cu-atât mai mult mă foloseam de ocazie ca să răspund: «Un om ca și dumneavoastră». Era necesar s-o fac și era important pentru mine, căci se purta atât de samavolnic de parcă uitase de asta. În perioadele turbulente de interogatoriu îmi spunea că sunt un rahat, un gunoi, un parazit, o cățea. Când era într-o dispoziție ceva mai temperară, mă

trata de curvă sau dușman. În intervalele mai pașnice eram pentru el un mijloc de a-și umple orele de serviciu, cârpa ce-o mototolești spre a-ți dovedi zelul și competența. (Müller, *Regele se-nclină și ucide*, 58-59). Autoarea dezvăluie noi elemente de teroare și persecutări diabolice, cunoscând tot mai bine jocurile oamenilor puterii și încercând a le dejuca scenariile: „Si din nou înscenaseră percheziția la domiciliul ca pe o spargere. Cunoșteam bine jocul care se repeta de câteva ori pe an la fiecare dintre noi” (Müller, *Regele se-nclină și ucide*, 113); „În statul polițienesc, când ești pus sub urmărire, e necesar să-ți întipărești în minte fiecare situație în care te afli. S-o înregistrezi tu însuși la fel de precis ca și statul ce-ți urmărește și înregistrează orice mișcare” (ibidem 154). Aceasta permite testarea unor strategii personale de apărare pentru a supraviețui și a depăși situațiile dificile: „În orice întâmplare era cuprins un interval, erau lucruri ce nu-și găsiseră locul, bătaia de cap în fața cui să vorbești sau să taci, când, unde și cum. Să sondezi, aflată în vizorul autorităților, limita lucrurilor nepermise, să-ti arăți prin tăceri dezgustul la ședințele din fabrică și la interogatorii, să manifesti o anumită atitudine în mod deslușit, însă nedemonstrabil. Și când e nevoie, să vorbești, dar fără să dai un răspuns, ci doar să reiei întrebarea slujindu-te mereu de cuvinte conținute în ea. Alergând în zigzag, mistificând și încețoșând chiar prin aceste cuvinte. (Müller, *Regele se-nclină și ucide*, 118).

În ciuda presiunilor puterii, Herta Müller a refuzat întotdeauna colaborarea, hotărând să-și pună pe hârtie sentimentele de frustrare și revoltă, legate de spionajul prietenilor săi: „Prietenii mei erau torturați, știam exact unde și cum. Vorbeam zile în șir despre asta, oscilând între glume și spaimă, căutând cu îndrăzneală și tulburare o cale de ieșire, care însă nu se zarea nicăieri din moment ce nu putea fi vorba de a retracta ceea ce gândeam și făceam. Am simțit atunci cum represaliile pătrund în sfera mea de viață. Și cu câțiva ani mai târziu le-am simțit pe propria-mi piele: mi se ceruse să-mi spionez colegii din fabrică, dar refuzasem. Și tot ceea ce știam de la prieteni despre interogatorii, percheziții și amenințări cu moarte s-a repetat acum cu mine. Eram însă deja exersată în storsul creierilor, căutând să aflu cum aveau sa-mi întindă capcana la următorul interogatoriu, în următoarea zi de lucru, la următorul colț de stradă. Știam prea bine că frica ce-ți întetește privirea și fuga buimatică din cap lasă mult în urmă toate cuvintele de care dispui în vorbire ca și în scris – și totuși, după moartea a doi dintre prietenii mei, tot am pus pe hârtie ceva. (*Regele se-nclină și ucide*, 57). Autoarea vorbește și despre iresponsabilitatea istorică, politică și, mai ales, morală: „Numai dictatorul și paznicii lui nu vor să emigreze. Li se citea în ochi, în mâini, pe buze; chiar începând de azi și de mâine la fel, vor face cimitire cu câinii lor, cu gloanțele lor. Dar și cu nuca, și cu fereastra, și cu funia” (*Animalul inimii*, 50-51).

România a ieșit dintr-o epocă ideologic agresivă, în care orice rezistență a fost spulberată. Teroarea, care este, după cum subliniază Hannah Arendt, esența dominației totalitare (465), devine completă și se instalează în lege. Teroarea paralizează voința, iar conștiința neputinței paralizează forțele individului. Herta Müller pictează frica în forme goale sau încarnări mai puțin directe: „în această țară trebuia să umblăm, să mâncăm, să dormim, să iubim pe cineva cu frică (...)” (Müller, *Animalul inimii* 7-8). Frica infiltrată în societate de sinistra Securitate a creat isterie și monștri:

copii care și-au trădat părinții, prieteni care s-au transformat în dușmani, oameni cinstiți care au devenit trădători, victime metamorfozate în călăi. Mecanismele perverse ale Securității au otrăvit relațiile colegiale, au ucis prietenii pure și au despărțit familii. Vulnerabilitatea în fața sistemului provoacă o frică totală: „Nu eram mai fricoasă ca alții, pesemne însă că, la fel ca și ei, aveam numeroase motive neîntemeiate de a mă teme” (Müller, *Regele se-nchina și ucide*, 6); „Pentru că ne era frică, Edgar, Kurt, Georg și cu mine eram în fiecare zi împreună. Ședeam împreună la masă, dar frica rămânea atât de personală în fiecare cap, exact cum o aduseserăm cu noi când ne-am întâlnit. Râdeam mult ca s-o ascundem de ceilalți. Dar frica își pierdea urma. Când îți stăpânești obrazul, se strecoară în glas. Când reușești sa-ți ții în frig obrazul și glasul, ca pe ceva fără viață, frica îți părăsește până și degetele. Se așează undeva în fața pielii. Zace liberă în jurul tău, o poți zări pe lucrurile din preajmă. Vedeam a cui frică se afla în cutare loc, pentru că ne cunoșteam deja de mult. Adesea nu puteam suporta, pentru că depindeam unul de celălalt. (*ibidem* 58).

Chiar și după plecarea din România, Herta Müller declara că era în continuare urmărită, că i se spiona casa și că era amenințată cu moartea: „Cât timp mai existase dictatura, mă învățasem să trăiesc primind amenințări cu moartea – iar în ultimii trei ani de dictatură le primeam aflată deja în Germania” (*ibidem* 152). Sunt elemente care se regăsesc în romanele sale, detaliate și definite de autoare ca „teroare psihologică” îndurată ani în șir. Blana vulpii devine un simbol al individului torturat, căci oamenii devin ca vulpea căreia i s-au tăiat labele, coada și capul: „Clara își plimbă vârfurile degetelor peste coada vulpii, apoi peste tăietura de la picior, ăștia sunt în stare să mă otrăvească zi de zi, spune Adina, Clara pune piciorul tăiat pe dușumea. Stă pe patul desfăcut și vede golul format între burta vulpii și picior, cât palma de lat e locul gol pe podea. Coada e lipită de blană, parcă-i cusută, nu se cunoaște unde a fost lipită.” (*Încă de pe atunci vulpea era vânătorul*, 126); „Vânătorul puse vulpea pe masă și-i netezi părul. Spuse, vulpile nu se împușcă, vulpile cad în capcană... încă de pe atunci vulpea era vânătorul. (*ibidem* 127). Obiectele, în general, au o semnificație aparte în scrierile Hertei Müller și acest lucru a constituit subiectul discursului autoarei la primirea Premiului Nobel: „Oare putem spune că tocmai cele mai mărunte obiecte, fie ele și goarna, acordeonul sau batista, înnoadă cele mai desperecheate lucruri în viață? Și că obiectele se mișcă-n cerc, iar în devierile lor există ceva supus repetiției – supus unui cerc drăcesc?” Scriitoarea a ales Batista ca simbol subiect emblematic: „Mi-aș dori să pot rosti o propoziție pentru toți acei cărora până azi, sub felurite dictaturi, li se ia demnitatea zi de zi – fie și o propoziție ce conține cuvântul batistă. Fie ea și întrebarea: Aveți o batistă? Ar fi oare cu puțință ca, dintotdeauna, întrebarea despre batistă să fi avut în vedere nu batista, ci acuta singurătate a omului?”.

Sinuciderea constituie la rândul ei o revoltă, moarea de bună voie fiind opțiunea celor care nu mai puteau suporta regimul: „În afara fricii de a fi omorâtă, nu mai percepeam nimic altceva din mine.” (Müller, *Regele se-nclină și ucide* 108); „La zece ani după ce fusesem gata-gata să mă înec, ajunseseam atât de sătulă de hărțuirile Securității, ca m-am gândit să pun capăt vieții asteia de rahat și să mă înec în râu” (*idem*). Imposibilitatea depășirii limitei fatale este voalată de o ironie subțire:



„Ce-ar fi s-o șterg din viață discret și șmecher, așa-mi ziceam, și când, data viitoare, anchetatorul va pofti să mă mai frece, ia-mă de unde nu-s!” (*idem*). Modalitatea de a se raporta la moarte reflectă modalitatea de a percepe viața: „Face à la peur de la mort, ma réaction fut une soif de vie. Une soif de mots. Seul le tourbillon des mots parvenait à formuler mon état” (Müller, *Chaque mot en sait long sur le cercle vicieux*). Herta Müller s-a salvat prin lumea sa interioară, care se măsoară în cuvinte și cărți. Autoarea trece dincolo de suprafața semnificatului pentru a decortica semnificantul: „După cum arată propoziția pe dinafară, n-ai crede-o în stare de ceea ce-ți provoacă în cap” (Müller, *Regele se-nclină și ucide*, 23); „Chiar și atunci când demult vorbeam româna curgător și fără greșeli, încă mai ciuleam uluită urechea la metaforele temerare ale acestei limbi. Cuvintele își luau un aer insignifiant, dar ascundeau atitudini politice cu bătaie precisă” (*ibidem*, 34). Cuvintele formează un sistem ce contribuie la organizarea vieții, astfel orice dictatură aservește limba: „Când nimic din viața ta nu mai e cum ar trebui să fie, cuvintele se năruiesc și ele. La asta se mai adaugă faptul că orice dictatură, fie ea de dreapta sau de stânga, ateistă sau divină, își aservește limba” (*ibidem* 33). Resorturile stilistice ale acestei ample metaforizări ale prozei se traduc la Herta Müller, cum menționa Gabriel Cohn, prin inversarea perspectivei curente. Avem o gândire ideogramatică care stabilește contiguități surprinzătoare (34).

Presa românească își pune problema în ce măsură Herta Müller poate fi considerată o nobelistă a scrisului românesc, căci prin limbă și sensibilitate Herta Müller face parte din arhipelagul literaturii de limbă germană (v. I. Stanomir). Plecarea din România puțin înainte de decembrie 1989 implică nu numai abandonarea cetățeniei, dar, deopotrivă, și a legăturilor de sensibilitate. Putem vorbi de o anexarea simbolică la România, justificată prin memoria suferințelor comuniste. Evocarea tragediei unei comunități (cea a germanilor din Banat) într-o literatură capabilă a inocula speranța salvării omenirii fac parte din arhitectura argumentativă a Premiului Nobel. Este vorba de civilizația germanofonă din Banat, persecutată puternic în perioada comunismului. Acest spațiu al memoriei devine un laborator în care apare o nouă sensibilitate intelectuală și literară, ce a destabilizat canonul comunist. Efortul etic al intelectualilor din Banat este o lecție de viziune policentrică, aducând exemplul unei comunități izolate care reușește să comunice cu teritoriul central-european. Banatul a avut o soartă aparte: deportări, marginalizare, abandon forțat al teritoriului original. Persecutarea, trădarea, suferința și moartea, menționează Ioan Stanomir (36), nu sunt în textele Herta Müller, la fel ca și în textele de acest gen, simple elemente constitutive. Acestea implică discuții pe marginea definiției de umanitate aflată în pragul desființării. Ne gândim la un alt laureat al Premiului Nobel, neamțul Günter Grass, care, pactizând cu propria conștiință, a recunoscut implicarea sa într-o divizie SS. Herta Müller face parte din scriitorii care consideră de datorie să-și amintească anomaliile din trecut. Capitalul de suferințe acumulate erupe sub formă de împlinire creatoare. Pe fundalul unei memorii fragile, care creează goluri în timp, Herta Müller imprimă trecutul său vulnerabil: „Îmi amintesc de vremea dictaturii ca de o viață spânzurată de-o ață subțire” (Müller, *Regele se-nclină și ucide*, 116). Responsabilitatea față de trecut impune evocarea momentelor dureroase:

„(...) tot îmi reamintesc automat de dictatura pe care o părăsisem și de faptul că oamenii la care țineam au rămas acolo și continuă să fie călcați în picioare” (ibidem 120). Scriitoarea ajunge proustian la constatarea că memoria combină temporalitățile, dând importanță lucrurilor veritabile ce trec testul timpului: „Memoria își are propriul ei calendar: lucruri de demult pot fi mai aproape de tine decât cele întâmplate ieri. Aș putea spune și așa: că-mi întâlnesc trecutul prezent în prezentul trecut, în acel neconținut du-te-vino al pornirii de a apuca lucrurile și de a le da iarăși drumul” (ibidem 119).

Ultimul Nobel a scos din uitare episoade tragice din istoria Europei de Sud-Est. Acest fapt este o dovadă a puterii literaturii, a verticalității morale a scriitorului și a capacității sale de a schimba lumea prin adecvarea discursului la realitățile și adevărurile istoriei. Efectul principal pe care l-a avut constă în suspendarea stării de „amnezie sistematic menținută” în România după 1989, așa cum se menționează în *Raportul Comisiei Prezidențiale pentru analiza dictaturii comuniste din România*. Acest raport este necesar, a declarat A. Stan (40), deoarece căderea comunismului nu a fost urmată, ca și în cazul nazismului și fascismului, de procese, condamnări și eliminarea sa definitivă din viața politică.

Opera Hertei Müller se înscrie în parcursul ce abandonează *tirania certitudinii* (v. Chirot), *societatea disprețului* (v. Nonneth), pentru a consacra practica socială care recunoaște valoarea, statutul sau rolul fiecărui individ. Ultimul Premiu Nobel face elogiul angajamentului în favoarea demnității, memoriei și libertății. Prin cărțile sale, Herta Müller a contribuit mult la crearea unui spațiu de confruntare cu puterea, prin configurarea unei enclave de libertate prin cultură.

## Note

1. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, Sans-Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1973, p. 465.

2. Rodica Binder, *Convorbire cu Herta Müller. Foamea de adevăr și de literatură*, în *Revista* 22. nr. 9 (1042)//23 februarie-1 martie 2010.

3. Daniel Chirot, *Modern Tyrants: The Power and Prevalence of Evil in Our Age*, New-York, Free Press, 1994.

4. Gabriel Cohn, *Opera Hertei Müller: o ipostaziere estetică a politicului pentru îmblânzirea violenței trăite*, în *Idei în dialog*, nr. 11 (62) – noiembrie 2009, p. 33-34.

5. Marcel Inhoff, *Le présent se connecte au passé. Herta Müller, Nobel 2009: une introduction*, le site <http://www.fricfracclub.com/spip/spip.php?article475>.

6. Gabriel Liiceanu, *Jurnalul de la Păltiniș*, București, Humanitas, 1996.

7. Herta Müller, *Animalul inimii*, traducere de Nora Iuga, Iași: Polirom, 2006.

8. Herta Müller, *Încă de pe atunci vulpea era vânătorul*, traducere de Nora Iuga, București, Humanitas, 2009.

9. Herta Müller, *Regele se-nclină și ucide*, traducere de Alexandru Al. Șahighian, Iași, Polirom, 2006.

10. Discours d'Herta Müller pour la réception du Prix Nobel de littérature 2009. *Chaque mot en sait long sur le cercle vicieux*. Trad. Claire de Oliveira. 7 décembre 2009. <<http://www.fabula.org/actualites/article34633.php>>.
11. Axel Nonneth, *La société du mépris*, Paris, La Découverte, 2008.
12. Horia-Roman Patapievici, *Disidențele răsăritene în oglindă*, în *Idei în dialog*, nr. 5 (56) 2009, p. 54-55.
13. Apostol Stan, *Comunismul. De la panaceu împotriva relelor sociale la teroare*, în *Idei în dialog*, nr. 9 (48) 2008, p. 40.
14. Ioan Stanomir, *Despre Nobel și memorie*, în *Idei în dialog*, nr. 11 (62) – noiembrie 2009, p. 36.
16. Vladimir Tismăneanu, *Gând întârziat despre Păltinișul magic*, în *Noaptea totalitară. Crepusculul ideologiilor radicale în secolul XX*, București, Athena, 1995.

**TATIANA CIOCOI**

Universitatea de Stat  
din Moldova

**ISTORIA CUM AR FI PUTUT SĂ FIE:  
OMUL, TEXTUL ȘI CANONUL**

### Abstract

This article, *The history that could have been: the human, the text and the canon*, approaches the problem of literary history from the perspective of the feminist criticism in the 1970s-1980s. This approach tries to analyze different aspects regarding the evolution of the feminist criticism, especially the confrontation of its methodologies with traditional criticism referring to the problem of literary canon, cultural capital, representation and formation of the human identity through literary text.

**Keywords:** canon theory, culture wars, new historicism, *homo politicus*, multiculturalism.

Puternica încărcătură politică a incendiarului an 1968 nu le-a purtat pe femeile occidentale la dobândirea rezultatelor scontate la care au aspirat și pentru care au militat alături de bărbați. Obținând, de iure, majoritatea drepturilor constituționale, femeile au fost nevoite să constate că pentru ștergerea discriminărilor sexuale se impune un efort de transformare culturală a umanității. Această decepție post-revoluționară a impulsionat constituirea unui domeniu de investigație a trecutului femeilor, care nu a întârziat să scoată la iveală un ansamblu de relații culturale și istorice bazate pe neglijarea sau excluderea experiențelor feminine. Istoria oficială oferea prea puține exemple de participare a femeilor la facerea valorilor sociale, astfel că descoperirea unei lumi feminine, ireductibile la semnificațiile ei dogmatice impuse de subiectul gânditor masculin, se putea realiza doar prin chestionarea mărturiilor scrise ale femeilor. Textul literar, ca depozitar și vehicul al inconștientului, devine principala sursă de cunoaștere a trăirilor non-reflexive, nealterate de violența mecanismelor producătoare de sens, ale femeilor din epocile trecute. Ceea ce se constată, în primul rând, în cadrul acestei întreprinderi de documentare, este că femeile lipsesc din istoria literaturii la fel cum lipsesc din istoria societății.

Printr-o adevărată muncă de arheologie literară, textele feminine sunt „exhumate” din criptele arhivelor și supuse examenului valorizant al criticii și istoriei literare. Pentru a înțelege sensul, valoarea și originalitatea acestor texte, ele trebuiau plasate în

contextul de receptare al perioadei în care au fost scrise și, pe măsură ce se restaura mozaicul „momentului” istorico-social, se conturau foarte evident discursurile critice menite să înlăture sau să minimalizeze aceste texte. Descoperirea faptului că scriitura unora dintre autoarele „dezgropate” este conformă cu criteriile estetice care determină statutul unei opere literare și inventarierea multiplelor mărturii ale unor importante inovații formale comparabile cu cele ale autorilor bărbați, au condus la concluzia că excluderea acestor autoare din istoria literaturii nu se poate explica altfel decât prin sexismul criticii literare. Pornind de la aceste premise, se ajunge la problematizarea noțiunii de canon literar înțeleș, până în acel moment, ca o selecție „naturală” a celor mai bune opere care depozitează și „oglesc” aspirațiile estetice, etice și morale ale întregii colectivități umane. Dezbaterile cu privire la legitimitatea canonului literar, ce reprezenta în exclusivitate experiențele ființei umane masculine, albe și de origine europeană, a împărțit viața universitară anglo-americană din anii '70-'80 ai secolului trecut în conservatori și progresiști, căpătând o amploare atât de mare încât s-a vorbit despre un „război al culturii” (*culture wars*) și a dat naștere unei noi discipline literare numită „teoria canonului” (*Canon theory*). Militând pentru recunoașterea operelor literare produse de femei și includerea lor în lista de texte obligatorii studiate în licee și universități, teoria literară feministă se constituie într-un sector aparte și bine delimitat al noului istorism (*New Historicism*) american. Câteva dintre aspectele acestei noi paradigme analitice, care ghidează practica recentă de selectare, interpretare și instituționalizare a literaturii, trebuie semnalate, întrucât ele privesc formarea concepției despre om, respectiv, despre femeie, în societatea contemporană.

Termenul *new historicism* este propus de Stephen Greenblatt în introducerea sa la ediția din 1982 a revistei *Representations*, dedicată *poeticii culturale* a Renașterii engleze. Pentru adepții noului istorism, nu există nici o diferență între discursul literar și cel social, în pluridimensionalitatea istoriografiei, literatura fiind doar una dintre multiplele produse discursive cu ajutorul cărora se formează cultura și identitatea unei epoci aparte. În acest sens, orice taxonomie literară este un instrument al ideologiei grupurilor care dețin puterea. Greenblatt consideră că textele literare trebuie studiate pentru a găsi în ele matricea „ticurilor” comportamentale, adică, felul în care oamenii au înțeleș, grație textelor *reprezentative*, să iubească, să moară, să fie eroi, să-și identifice scopurile și dorințele în viață. Teoria *reprezentării*, de care depinde imaginea omului într-o epocă dată, este definitorie pentru constituirea canonului literar atât din perspectiva conservatorilor, cât și din cea a noilor istorici. Diferența este că cei dintâi consideră că axa valorică propusă de ei este reprezentativă pentru întreaga realitate culturală, iar cei din urmă demonstrează că ea nu a reprezentat decât un grup „minoritar” al istoriei umane. Accentul se va deplasa astfel de pe umanismul abstract al subiectului absolut pe umanismul concret al fiecărui om, pe „sensul” existenței fiecărui individ. Marele interes al neoistoricilor îl constituie sensurile incifrate în textele literare, viziunea particulară asupra lumii, modelul propriu de a înțelege

și a se comporta în istorie al fiecărui autor în parte. Așa cum arată titlul celei mai cunoscute lucrări a lui Greenblatt, *Formarea Eu-lui în epoca Renașterii (Renaissance Self-Fashioning)* (1980)), individualitatea, eu-l uman care riscă să se piardă sub greutatea anonimatului universalist, trebuie să fie prioritară în cercetarea culturii. Omul „modelat” în cadrul noului istorism nu este Omul în general, ci individul determinat istoric și cultural, care are două trăsături esențiale: este activ din punct de vedere social și are conștiință politică. *Homo politicus* caracterizează, mai presus de toate, „eroul timpurilor noastre”, pentru că acțiunea politică se deosebește de oricare alta prin faptul că este legitimă și îi dă posibilitatea omului care *gândește politic* să „jocă după reguli.” În cazul în care „regulile” devin nesatisfăcătoare, ele pot fi modificate prin intermediul aceluiași acțiuni politice, dar nu încălcate. Literatura are sarcina de a cultiva asemenea atitudini politic eliberatoare. Iată de ce, Greenblatt introduce în curricula școlară textele care îi învață pe copii, încă de pe băncile școlii, să-și formeze o viziune politică asupra lumii.

Bătălia pentru revizuirea canonului s-a încheiat cu un pact mutual „semnat” de cercurile universitare conservatoare și cele progresiste. Lista canonică a fost extinsă de la patru sute de autori (începând cu secolul al XIX-lea, capitalul cultural european era reprezentat de Dante, Petrarca, Shakespeare, Milton, Goethe, Moliere, Racine, Cervantes, Tolstoi, Dostoievski etc.) la două mii (incluzând scriitorii indo-americani, afro-americani, latino-americani și o serie de autoare, printre care, Gabriela Mistral (Premiul Nobel pentru literatură în 1945), Toni Morrison (Premiul Nobel pentru literatură în 1993) și Doris Lessing (Premiul Nobel pentru literatură în 2007)) și s-a transformat din obligatorie în opțională, astfel încât fiecare student să-și poată alege, în funcție de interese, autorii și operele de studiat. Firește, o asemenea turnură spre „marginal” și „exotic” nu putea fi acceptată fără rezerve de către adepții ordinii culturale așezate în „biblioteca universală” a spiritului european. Adrian Marino făcea, în 1996, sinteza unor asemenea reacții de rezistență față de „saltul în barbarie” : „...ansamblul studiilor „interculturale” sau „culturale” – după unii un aspect specific al „postmodernismului” teoriei literare – duce, dimpotrivă, la o completă relativizare a valorilor literare. Deci a capodoperelor, a cărților „geniale” etc. Nu mai poate fi vorba de nici un fel de liste preferențiale, de nici un fel de „canon.” Are o semnificație egală tot ce se produce în „occident” sau „orient,” în literatura cultă sau populară, scrisă sau orală, centrală sau marginală, din orice zonă. [...] Progres sau mai curând regres?” [1, p. 56].

Nu încapă nici o îndoială că noul istorism american promovează o politică specifică propriului său „lagăr ideologic,” după cum nu încapă nici o îndoială că anume datorită acestei „politici” stângiste, neomarxiste, decentralizatoare sau post-istorice, au apărut mai multe șanse de a exista în plan cultural atât pentru femei, cât și pentru bărbații ne-occidentali. Referindu-se la condiția noastră de „estici,” Mihaela Miroiu notează că poziția teoreticienilor bărbați față de problema marginalizării este una de identificare cu reprezentanții „marilor culturi,” chiar dacă în realitatea

geo-politică ei reprezintă marginalul: „Mie mi se pare foarte curios cum obstacolul acesta fantastic îl au până și cei care sunt minoritari. Ei tratează cu aceeași suspiciune, în sistemul lor de referință, propria lor minoritate, iar ca putere, minoritatea minorităților (în sens politic și cultural), în toate sistemele de referință este reprezentată de femei” [2, p. 76]. Corelată cu prezența foarte redusă a artiștilor estici în cultura occidentală, absența femeilor din artă și din istorie apare motivată de alți factori decât cei ai inadvertenței spirituale: „...istoria universală, așa cum este consemnată la ora actuală, este o istorie „vestocentrică.” Ce facem noi în calitate de estici marginali? O socotim o fatalitate și pe noi înșine incapabili pentru simplul motiv că ei au stabilit regulile selecției în istoria universală, au stabilit cine are sau nu are loc în cultură și faptul că, de exemplu, noi, în calitate de națiune, nu suntem prezenți decât într-un mod foarte ne semnificativ în această istorie? Spunem că nu suntem în stare să facem istorie? Că suntem impotenți cultural? Că nu avem surse de creativitate tehnică decât prin excepții, adesea emigrante? Pe ce temeieri considerăm, atunci, că, dacă femeile n-au făcut până acum marea artă, nici n-au să facă, dacă n-au făcut marea filosofie, nici n-au să facă? Nu am suficient temei să cred că nu putem gândi această analogie în legătură cu femeile” [2, p. 75].

Anume această presuposiție că în interiorul sistemului vestic de valori au funcționat (și încă mai funcționează) niște scheme foarte rigide, care nu permiteau să se înțeleagă decât ceea ce își găsea loc în aceste scheme, a stat la temelia constituirii teoriei literare feministe. Asumându-și riscurile unei activități „subversive”, de contestare a instituției literare masculine, teoreticienele americane au susținut „corectitudinea politică” enunțată de Greenblatt, care punea în lumină necesitatea de a acționa „după reguli,” și au încercat să acrediteze literatura scrisă de femei făcând apel la cele mai variate domenii din sfera științei literaturii. Din șirul autoarelor din secolele trecute, Virginia Woolf (1882-1941) le apare cercetătoarelor americane din această generație-pilot a feminismului teoretic drept o primă mostră de „atitudine politică,” o scriitoare cu o acută conștiință a rolului unei femei mânătoare de condei într-o societate „mânuită” de bărbați. Opera literară și cea teoretică a Virginiei Woolf a jucat, astfel, un rol central în procesul de dezvoltare progresivă a feminismului, în speță, al celui american.

În ochii specialiștilor de partea cealaltă a Atlanticului, colocviile cercului Bloomsbury, organizate în casa de pe Gordon Square a Virginiei Woolf, au catalizat în mod decisiv ideile feministe, socialiste și pacifiste ale Europei antebelice. Mai prudentă și mai nuanțată, critica engleză stabilește rolul „suarelor de joi” și al „clubului de vineri,” care îi reunea pe Lytton Strachey, Clive Bell, Saxon Sydney-Turner, Walter Lamb, Duncan Grant, Roger Fry și Leonard Woolf, cu toții tineri intelectuali ieșiți de pe băncile Cambridgului și animați de dezbateri asupra chestiunii războiului, cruzimii, sexualității, bogăției și sărăciei, în impulsul dat societății engleze pentru a-și depăși imobilitatea și apatia culturală în vederea achiziționării unor idei inovatoare. Într-o perioadă când instituția tipic englezească a cluburilor consfințează

poziția socială, prestigiul și libertatea bărbaților, pentru rebeliunea silențioasă a bloomsburienilor este simptomatică întreținerea unui dialog constructiv cu Virginia Woolf, Vanessa Bell, Annie Cole, Molly MacCarthy sau Vita Sackville-West, care proiectează asupra superiorității rutinare masculine revelația a ceea ce anume simt ele și ce anume sunt incapabile să gândească. Egalitatea femeilor și bărbaților în sânul grupului, ca o venerație a intelectualismului prin excelență, este un semn al asumării conștiinței modernității.

În incandescența acelei complexe game de relații interpersonale este concepută prima uvertură teoretică a Virginiei Woolf la problematica feminismului. Redactat în 1929, esul *O cameră doar pentru sine* (*A room of One's Own*) este rezultatul a două conferințe pe care le-a ținut scriitoarea, în 1928, la colegiile pentru fete, Newnham și Girton, din Cambridge, fiind conceput ca un dialog dintre rapoarte și ascultătoarele sale. Forța, anvergura și umorul irezistibil al pledoariei Virginiei Woolf pentru cauza feminină va transforma această carte într-un text-stindard al mișcării de eliberare a femeilor. Rigoarea polemică a acestui eseu de mare originalitate dezbată dificultățile unei femei de a se afirma social în calitate de scriitoare și dezvăluie curajul Virginiei Woolf de a spune despre sine lucruri inconfortabile, de a se răfui cu sine și de a se arăta lumii liberă, vulnerabilă și netrucată. Este pentru prima dată când se pune problema relației femeilor cu ficțiunea într-o sinteză fundamentală: „titlul «femeile și ficțiunea» poate semnifica – și anume așa a fost el înțeles dintotdeauna – femeile și felul lor de a fi; sau poate însemna femeile și ficțiunea realizată de ele, sau femeile și ficțiunea scrisă despre ele; sau poate însemna toate trei aspecte concomitent, la care eu voi adăuga și aspectul dorinței lor” [3, p.5]. Punctul de vedere enunțat de Virginia Woolf merită să fie reținut, cu atât mai mult cu cât, în substanța discursului critic premergător, nu găsim o investigație a funcției și a semnificației femininului în istoria „genului” românesc.

În lipsa urmelor documentare ale prezenței femeilor în procesul dezvoltării politice, economice sau culturale, discursul literar este una din puținele surse în care femeile au putut să obțină o semnificație, dar numai ca entități ficționale. În realitate, ele nu s-au bucurat niciodată de șansa de a-și manifesta talentul, pentru că „au avut mai puțină libertate intelectuală decât fiii sclavilor atenieni” [3, p. 6]. Modesta întrebare lansată de Virginia Woolf cu privire la absența scriitoarelor din istoria literaturii universale de până la 1900 este suficient de încâpătoare pentru a face loc și altor interogații similare: cum să înțelegem absența unei eredități feminine în literatură? De ce „critic literar,” „dramaturg,” „clasic literar,” „geniu literar” nu au o corespondență lexicală feminină? Unde sunt *marile* autoare și de ce ele nu figurează printre *marile* nume ale tradiției literare studiate în școli și universități? Absența lor din panorama literaturii este condiționată de fapte obiective (ele nu au existat, ele nu au scris nimic, sau ceea ce au scris nu este comparabil cu operele mării tradiții literare masculine), sau criteriile de evaluare critică și de receptare nu le-au fost favorabile pentru a le integra în producerea și reproducerea valorilor culturale?



Virginia Woolf le reproșează bărbaților pasiunea pentru bani, impulsurile războinice și agresivitatea cu care s-au impus în mod excepțional în câmpul artelor. Dintr-o lesne de înțeles dorință de a convinge, Woolf îngroașă tușele polemice afirmând că dacă Shakespeare ar fi avut o soră cu aptitudini pentru scris la fel de strălucite, nici un rând din producția ei literară n-ar fi subzistat timpului pentru a fi integrat în circuitul valorilor universale. Prin sugestiva parabolă a surorii lui Shakespeare, Judith, poeta anonimă care moare în mod tragic într-o noapte geroasă de iarnă, Woolf ne demonstrează că anumite genuri literare, printre care tragedia, epicul și poezia au fost timp îndelungat niște teritorii invincibile pentru femei, fiindu-le „conciliate” doar speciile mai puțin nobile, ca romanul, jurnalul intim, epistola sau autobiografia. Orice femeie care-și dorește o carieră de scriitoare trebuie să țină cont de două lucruri: „o femeie trebuie să aibă bani și o cameră doar pentru sine” [3, p. 6]. În felul acesta, Woolf atinge una dintre problemele cele mai vulnerabile nu doar ale personalității auctoriale și ale sociologiei actului de creație, ci și ale egalității șanselor culturale masculine și feminine.

Expresia „o cameră doar pentru sine” arată câtă izolare e necesară pentru a crea o operă de artă, dar indică și la adevărul că, spre deosebire de bărbați, cărora puterea, banii sau socializarea lor în calitate de artiști, le permite debarasarea de constrângerile materiale și domestice ale cotidianului, femeile nu au dreptul și nu se pot detașa plener de îndatoririle lor de fiice, mame sau soții, pentru a fi doar creatoare de bunuri spirituale. Biografia scriitoarei au ținut să sublinieze că pretențiile ei au fost exagerate și i-au dus evidența camerelor libere deținute în Gordon Square sau în Tavistock Square, dar au omis să-și coreleze scrupulozitatea cercetărilor cu statisticile sociologice care ne arată foarte clar că celibatul sau divorțul este inseparabil de dinamica feminină a afirmării de sine. Virginia Woolf stipulează cu mult înaintea teoreticienilor modelelor identitare că ansamblul identității profesionale masculine nu este destabilizat de concilierea rolurilor sociale și casnice, iar în virtutea educației primite, bărbații nu concep să-și investească timpul și eforturile în familie pentru a susține afirmarea profesională a partenerii lor de viață. Femeile care decid să adopte o carieră de scriitoare trebuie să exercite un cumul de funcții profesionale și domestice, trebuind mereu să renunțe la a fi „pentru celălalt,” ca să-și poată permite luxul de a fi „pentru sine.”

Lipsa accesului la studii și dependența socială și economică față de bărbați sunt principalele cauze ale absenței femeilor din procesul culturii. Faptul că nu beneficiază de o tradiție literară este convertit însă într-un avantaj pentru femeile scriitoare: „de milioane de ani femeile sunt închise în casă [...] de aceea, ar fi de o sută de ori păcat să scrie la fel ca bărbații” [3, p. 79]. Dorința de a se distinge, de a scrie „altfel” decât predecesorii și contemporanii săi este marca acelei lumi onirice, vagi, fără dragoste, fără pasiuni și fără sex, ce caracterizează universul ficțional al Virginiei Woolf. Creativitatea feminină este opusă logocentrismului masculin, iar noțiunea de „a-gândi-trecutul-prin-mamele-noastre,” esențială pentru concepția literară a Virginiei Woolf, vizează intenția de a repara, ușor psihanalitic, lipsa unei tradiții scriitoricești feminine.

În căutarea sferelor de influență a femeilor în istorie, Woolf descoperă, înainte de toate, o lipsă de istorie, o absență și o tăcere. Reiese de aici că ceea ce au făcut femeile în istorie nu a lăsat nici o urmă în documentele scrise. Există astfel, după cum scrie Virginia Woolf, o eclatantă lipsă de tradiție în înțelegerea ingenuă a istoriei femeilor: „Nu se poate privi o hartă și spune: Columb a fost femeie; sau a lua un măr și a remarca: Newton a descoperit legea gravitației universale și Newton a fost femeie; sau a privi cerul și a spune că zboară avioane și avioanele au fost inventate de femei. Nu există nici un semn pe perete care ar avea o corespondență feminină egală. Nu există un singur centimetru în subdiviziunea ordonată a metrului căruia să-i corespundă calitățile unei bune mame, afecțiunea unei fiice, fidelitatea unei surori, sau rezistența și iscusința unei casnice” [3, p. 56]. Din această conștientizare disperată a insignifianței „speciei” la care aparține se naște convingerea scriitoarei că a conta pe sprijinul „marilor bărbați” e cel mai absurd lucru pe care-l poate face o femeie. La sfârșitul eseului său, Virginia Woolf proiectează o viziune a viitorului androgin al omenirii. „Marele spirit este androgin” și constituie unica șansă de acreditare practică a „reînnoirii” individualității umane prin fuziunea dintre raționalitate și intuiție, dintre versantul masculin și versantul feminin. Teoria androgină a viitorului, așa cum este ea construită de Virginia Woolf, înscrie bipolaritatea sexuală a omenirii în unul și același demers cultural: „un spirit pe deplin masculin este la fel de imperfect ca și unul curat feminin” [3, p. 91].

Dacă *O cameră doar pentru sine* pune problema creativității feminine și a raportului artistelor cu trecutul și viitorul artei, al doilea eseu polemic semnat de Virginia Woolf cu titlul *Trei guinee (Three Guineas)* apare în 1938 și este o condamnare a războiului și a bărbaților responsabili de dezastrele acestuia. Conturată în preajma evenimentelor din Abisinia, Polonia și Spania, materia „pamfletului politic” al Virginiei Woolf este replica ei personală, actul ei de rezistență intelectuală față de expansiunea fascismului și față de moartea nepotului său, Julian, înrolat de partea republicanilor împotriva generalului Franco în războiul civil din Spania. Cartea nu conține nici un element autobiografic, dar gândul ei atât de bine „întins” de tensiunea condamnatoare a jocurilor vanității masculine, trădează furia neputincioasă a scriitoarei care își pierde nepotul în maniera cea mai deplorabilă cu putință. Ea demonstrează că a combate un rău cu un altul mai mare este o nebunie și denunță responsabilitatea bărbaților pentru declanșarea războaielor: „deși ambele sexe au, mai mult sau mai puțin, aceleași instincte, acela de a lupta a fost aproape întotdeauna caracteristic bărbatului și nu femeii. [...] foarte rar, dea lungul istoriei, vreo ființă umană a căzut în fața puștii mânuite de o femeie. Majoritatea păsărilor și a fiarelor au fost ucise de voi, nu de noi. [...] evident că, pentru dumneavoastră, lupta este legată de glorie, de o anumită necesitate, de satisfacția de a lupta, pe care noi nu le-am simțit niciodată și nu le-am gustat niciodată” [4, p. 9].

Mai puțin instruite și excluse din viața activă, femeile ocupă un loc subaltern chiar și în cadrul relațiilor de familie și această stare de fapt, sugerează Woolf, trebuie

combătută activ, cum o făcea Ethel Smyth în cadrul mișcării sufragistelor, sau pasiv, prin refuzul de a susține aroganța și ambițiile masculine, declarându-se „apatride”, sau renunțând, după necesitate, la cetățenia țării de origine: „dar sora bărbatului educat, ce înseamnă „patriotismul” pentru ea? Oare are ea aceleași motive să se mândrească cu Anglia, să iubească Anglia, să apere Anglia? A fost ea oare „foarte binecuvântată” în Anglia? Dacă apelăm la istorie și la biografie, putem să aflăm că poziția ei în casa libertății a fost diferită de cea a fratelui său” [4, p. 12]. Cum statul nu face nimic pentru binele femeilor, el nu are dreptul să le ceară o contribuție la apărarea sa, căci ambițiile politice și ideologice ale marilor sau micilor țări nu sunt decât rezultatul instinctelor belicoase ale bărbaților care dețin puterea: „dacă pretindeți că luptați pentru a ne proteja pe noi sau patria noastră, vom recunoaște calm și rațional că o faceți pentru a vă satisface un instinct sexual pe care nu-l împărtășesc și pentru a vă procura avantaje de care eu nu mă voi putea bucura niciodată” [4, p. 25].

Teza Virginiei Woolf despre război, ca o „ficțiune masculină grotescă”, și patriotism, ca o „emoție vulgară,” împinge discuțiile spre procesul de educație, spre cauzele care orientează configurarea stereotipurilor comportamentale în societate. Trei guinee este suma pe care o conde scriitoarea *Fondului Arthur pentru Educație* cu condiția ca această instituție, existentă în Anglia de cinci sute de ani, să contribuie la eradicarea războiului prin sprijinirea învățământului. Pornind de la considerente de ordin politic și religios, Woolf demonstrează că anume învățământul este responsabil de imuabilitatea viziunii ofensiv-distructive asupra lumii. Zeci de exemple extrase din manualele școlare și din prelegerile universitare, din literatură, din presă și din discursurile ținute în anvon sau în Camera Lorzilor, arată că mentalitatea bărbaților este formată printr-o injecție constantă a ideii de afirmare în viață prin posesia și exercițiul puterii, iar prețul „splendidului Imperiu” creat de bărbații astfel educați „este plătit, în special, de femei.” Încă de la constituirea *Fondului Arthur pentru Educație*, familiile nobile și cele burgheze din Anglia au cotizat anual la susținerea instituțiilor de învățământ predestinate în exclusivitate formării intelectuale și profesionale a băieților. Singura profesie accesibilă fetelor a fost căsătoria: „Mintea i-a fost educată având ca scop doar căsătoria. Gândindu-se la căsătorie, a zdrăngănit la pian, dar nu i s-a permis să cânte într-o orchestră; a desenat scene casnice inocente, dar nu i s-a permis să studieze un nud; a citit cartea aceea, dar nu i s-a permis să o citească pe cealaltă; a fost încântată, a discutat. Corpul ei a fost educat având în vedere căsătoria. I s-a dat o servitoare. Străzile îi erau închise. Câmpiile îi erau închise. Singurătatea îi era interzisă. A fost forțată să le facă pe toate acestea pentru a-și păstra corpul intact, numai pentru viitorul ei soț. Pe scurt, gândul la căsătorie îi influența tot ce spunea, tot ce gândea, tot ce făcea” [4, p. 44]. Acest act de „deformare” a femininului s-a cristalizat într-o concepție amplă despre lume și societate care nu le-a permis femeilor să se detașeze de hotărârile bărbaților, inclusiv în chestiunea războiului.

Cu instrumente extraordinar de precise, Woolf demontează resorturile mitului influenței din umbră a femeilor. Rolul de instigatoare la acțiuni războinice, de maestre

ale politicii făcute în alcov, planează asupra reputației feminine încă de pe timpurile Elenei din Troia. Sistemul educațional englez (și nu numai) se face responsabil de întemeierea trăirii prin divinație a eroismului războinic masculin față de care, comportamentul femeilor, dependente material și matrimonial de bărbați, nu se putea institui decât prin acte de adeziune. În mod conștient sau nu, femeile trebuie să accepte punctele de vedere ale bărbaților și să fie de acord cu hotărârile lor, să-i flateze și să-i lingusească pe „bărbații ocupați, soldați, avocați, ambasadori, miniștrii de cabinet, care doresc o recreare după munca zilnică,” pentru că numai așa pot accede la „profesia” care le-a fost rezervată și numai așa se pot elibera de educația din „casa privată,” aversiunea față de „cruzimea ei, față de sărăcia ei, de ipocrizia ei, de stupiditatea ei” fiind atât de mare încât „ar fi făcut orice, oricât de slugarnic ar fi fost gestul respectiv, și-ar fi exercitat fascinația, oricât de fatală ar fi fost ea, numai ca să scape definitiv din acel loc” [4, p. 46].

Sistemul critic elaborat de Virginia Woolf se întemeiază pe conexiunea dintre idei, care determină comportamentul bărbaților și al femeilor în raportul de forțe sociale dintr-o anumită epocă și marile evenimente istorice. Participarea femeilor la secvențele de perpetuare a mentalității fabricate în colegii și universități nu este situată într-un context cauzal vag, ci formulată în termenii unei analize sociologice precise, din care reiese că actele feminine de opțiune sunt influențate de structura ierarhizantă a societății. Faptul că femeile au continuat să susțină spiritual și material deciziile bărbaților, chiar și după accesul lor la munca salariată, se explică prin retribuirea serviciilor prestate de ele cu sume foarte mici, prin păstrarea „profesiei” căsătoriei, în instituția căreia serviciile private ale femeilor sunt gratuite, și prin partea nominală a venitului soțului, incomparabil mai mare decât cel al soției și, de aceea, decisiv atunci când se pune problema cauzelor, plăcerilor și filantropiilor care gravitează în mod misterios către cele pe care „le preferă soțul și pe care le aprobă soțul” [4, p. 67].

Reticența față de politica educațională a statului englez o conduce pe Virginia Woolf până la asocierea principiilor ei opresive cu dictatura lui Hitler și Mussolini. Împărțirea vieții unei națiuni în „lumea bărbaților” și „lumea femeilor,” precum și credința că cineva are dreptul, dat de Dumnezeu sau de Natură, de a le dicta altor ființe umane cum să trăiască, este comună „dragostei bărbaților pentru dictatură,” indiferent dacă aceasta e exprimată în engleză, germană sau italiană. Efectul împărțirii societății într-o lume a fiilor bărbaților educați, care „lucrează ca administratori civili, judecători, soldați, și sunt plătiți pentru munca lor,” și o lume a ficelilor bărbaților educați, care „lucrează ca soții, mame, fiice,” și nu sunt plătite pentru munca lor, se resimte în absorbirea femeilor de către sfera practică. Aceeași schismă socială stă la baza aparentei lor inadvertențe pentru poetic, spiritual și aventură, care a devenit subiectul principal al multor romane, ținta nenumăratelor satire și concepția eternă a teoreticienilor ce au confirmat, cu „dovezi,” că prin legea naturii, femeile sunt inferioare bărbaților.

Relația dintre conștiința dominatoare și conștiința dominată este înțeleasă dintr-o perspectivă foarte complexă. În pamfletul său politic adresat expansiunii fascismului

și agresiunii războiului, Virginia Woolf explorează datele care pun în relief natura polimorfă a satisfacției dominării și a necesității de supunere, formulând postulatul despre „puterea hipnotică a dominării”, care va deschide calea cercetărilor ulterioare ale mecanismelor psihologice implicate în relația dintre victimă și opresor. Emoția bărbătească a dominării este rezultatul independenței sale economice, dar mai presus de toate, o frică de ridiculizare și de sfidare din partea celor din jur. Dominarea este, ca atare, un comportament relațional față de autoritatea idealului spiritual justificat și consfințit de sistemul normelor și rolurilor simbolice. Integrată în planul de valori universale, admirația femeilor pentru curajul și caracterul bătaios al bărbaților, este o „rămășiță a sălbăticiii” și un rezultat al faptului că, în zilele de demult, viața unei femei și cea a copiilor săi depindeau de capacitatea de a ucide a tovarășului ei. Prin decelarea structurilor mentale specifice bărbaților și femeilor, Virginia Woolf ajunge la o concluzie a cărei valabilitate ne este cunoscută pe linia Rabelais-Bahtin: ca antidot al dominării, femeilor le este indicat răsul.

Ideile Virginiei Woolf din această strălucită analiză a rolului educației, culturii înalte și a culturii de masă (pe care ea o intuiește și o prefigurează prin descrierea „otrăvii publicitare”) în asigurarea oportunităților democratice pentru toți, nu și-au pierdut actualitatea până în prezent, fiind reluate în diversele interpretări ale teoreticienilor feminismului, sau topite în eterogenitatea informațiilor semantice ale operelor artistice create de femei. Cunoașterea opiniilor teoretice ale Virginiei Woolf este importantă pentru a înțelege de ce propria ei creație literară, în pofida tehnicii narative revoluționare folosite și a „genialității” scriitoarei, despre care ne informează toate prezentările ei în dicționare și enciclopedii, nu este decât „o variantă a prozei moderniste,” aproape lipsită de valoare în comparație cu opera lui Proust sau Joyce, proiectând, totodată, un puternic con de lumină asupra actualului top axiologic al literaturii, în care proza feminină continuă să ocupe o zonă periferică.

Conținând *in nuce* întreaga gamă de probleme teoretice cu privire la relația dintre creația artistică și existența feminină, eseurile Virginiei Woolf au constituit un punct de pornire pentru eforturile cercetătoarelor din spațiul lingvistic anglo-american de a schimba concepțiile despre „valorile intangibile” ale literaturii. Reacțiile teoreticienilor feministe față de imaginile misogine „diseminate” în capodoperele literaturii universale s-au convertit în reflecții asupra raportului dintre politică și creație, care au condus la regândirea obiectului literaturii și la reformularea istoriei sale.

Datorită datei timpurii a apariției, caracterului reprezentativ și ecoului său, merită atenție, în acest sens, lucrarea *Politica sexuală* (*Sexual Politics* (1969)), elaborată de cercetătoarea americană Kate Millett (1934). Concepută ca teză de doctor, *Politica sexuală* devine, în scurt timp, un bestseller internațional, care întemeiază provocările la adresa valorilor expresive, cognitive și postulative ale capodoperelor literare din trecut. Kate Millett atacă polemic și ironic patriarhalismul culturii vestice, scoțând în evidență misoginia și sexismul constitutiv al operelor literare monumentalizate de

axa selecției în spațiul inviolabil al canonului artistic. În baza textelor lui H. Miller, D. H. Lawrence, N. Mailer, J. Genet ș. a., cercetătoarea analizează stereotipurile imaginii feminine, sesizând deformarea femininului în rezultatul stilizărilor conforme cu normele gândirii patriarhale și degradarea personalității feminine, grație puterii simbolice a falocentrismului, la condiția de obiect sexual pasiv, irațional și corporal definibil. Aspectul marcant al acestui studiu îl constituie abolirea respectului tradițional pentru opera „patriarhilor” literaturii și introducerea conceptului de „citire în răs păr” (*misreading*) a canonului literar.

Pentru Millett, canonul literar reprezintă un corpus de texte selectate și ierarhizate prin intermediul unui alt corpus de texte, interpretative, care reglează înțelegerea conținuturilor și a valorilor estetice în interiorul culturii. O reflectare atentă asupra istoriei literare o conduce pe Millett la concluzia că mesajele persuasive ale canonului se fac responsabile de crearea identității de grup, prin impunerea normelor și a valorilor reprezentative, de legitimarea și codificarea moral-estetică a grupului, prin demarcarea lui de alte formațiuni sociale, și de asigurarea comunicării omogenizate a grupului favorizat într-un segment temporal distinct. Perpetuarea canonului literar a fost posibilă grație discursului academic, care a instituționalizat textele literaturii universale, prezentându-le drept un proces logic și coerent al evoluției ideilor și formelor estetice. Dezacordul cercetătoarei față de schematismul mutilator al canonului se realizează în critica acestei practici culturale, care a funcționat drept un instrument al puterii grupului social „reprezentativ” al bărbaților albi (*male whites*), excluzând sau devalorizând sistematic textele și tradițiile culturale ale altor grupuri, considerate marginale. Metoda „lecturii în răs păr” (sau „lectura împotriva textului”) subminează puternic ierarhia dominantă a textelor literare, arătând că această axiologie servește intereselor celor care exercită puterea în relațiile societare.

Cantonată în datele cele mai generale ale noului istorism, pentru care cultura și ideologia sunt inseparabile, Millett divulgă reducționismul ideologiei patriarhale și pretențiile ei atotcuprinzătoare. Aparenta lipsă de contradicții a universalismului tezelor culturii „albe” și masculine e redusă la implacabila epifanie a logosului puterii unui sex asupra celuilalt, a unei rase asupra celorlalte, a unei culturi asupra celorlalte. Diagnosticul misoginiei capodoperelor literaturii occidentale este de o îndrăzneală intelectuală decisivă. Sentimentul maladiv al urii bărbaților față de femei (din gr., *misos*: ură și *gyne*: femeie) este marca specifică a culturii patriarhale și caracterizează arta masculină din cele mai străvechi timpuri. Explicațiile misoginiei sunt, pe de o parte, biologice, adică intrinseci „naturii” masculine, în care sălășluiește o frică nemărturisită de feminin și de matern, iar pe de alta, sociologice, pentru că frica de „celălalt” a fost convertită într-un sistem de raționalizare și naturalizare a dominației masculine. Anxietățile bărbaților, mai cu seamă cele legate de organul lor definitoriu, sunt descrise de Millett drept o supralicitare agresivă a energiei falice masculine în care transpare spaima ancestrală de puterea reproductivă a femeilor. Din necesitatea de a ține fecunditatea sub controlul strict al puterii politice sau religioase masculine derivă

valența diferențială a sexelor (bărbat = muncă; femeie = familie). Duritatea legislativă și punitivă a modelului sexual bazat pe indisolubilitatea familiei a erodat psihicul masculin traumatizat de tabuuri și interdicții, transgresarea normelor materializându-se într-o bogată literatură pornografică, doldora de imagini ale vrăjitoarelor vibrând de dorință, ale călugărițelor desfrânate, ale prostituatelor, amazoanelor, nimfetelor și ale altor tipuri feminine neconforme rolurilor domestice. Millett subliniază că această propensiune virilă pentru aroganță și fanfaronadă în materie sexuală este responsabilă de reprezentările degradante ale femininului în cultura înaltă și în cea populară.

Termenul „misoginie” este interpretat în vecinătatea lui cu esențialismul diferențelor sexuale, arătându-se că el stă la temelia sexismului și a falocentrismului culturii occidentale. Prin termenul de „phallocentrism” (din gr. *phallós*: organ sexual masculin; *kétron*: punctul din interiorul unui cerc), cercetătoarea definește structura patriarhală a ordinii lingvistice și culturale, în care falusul este simbolul și originea puterii masculine grație proiecției biologicului asupra aspectelor culturale. Reluând considerațiile lui J. Lacan despre originile primitive ale încărcăturii simbolice peniene, expuse în *La signification du phallus* (1958), Millett arată că acest semnificant primar a funcționat drept garant al dominației masculine, fiind justificat în mod consistent și insistent de întreaga cultură eminentemente falocentrică. În ordinea falică a lumii, femininul este gândit în absență, fiind definit doar prin intermediul aprecierilor masculine ale „celuilalt,” mereu alterat, patologizat și stigmatizat prin diferențiere.

Imperativele programului metodologic lansat de Kate Millett au avut o largă rezonanță în mediul criticii feministe, provocând un val de „restaurări” ale trecutului unor femei mai mult sau mai puțin celebre, de retrospectie a rarelor discursuri politice asupra așa-zisei „probleme feminine,” reconstituiri ale aspectelor sociale și sociologice, culturale și istoric-culturologice în baza unor adevărate „săpături” bibliografice, care au pus în valoare amintirile, scrisorile, manifestele, biografiile, autobiografiile și scrierile femeilor ignorate de istoriografia oficială și predate „memoriei” arhivelor. Aspectul determinant al studiilor și cercetărilor feministe din anii 70-80 ai secolului trecut este marcat de comunitatea atitudinii epistemologice a femeilor care s-au confruntat cu absența unei tradiții literare feminine în procesul literar universal. Titlul unui studiu semnat de Adrienne Rich în 1973, *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, scoate în evidență „actul de re-vedere, de vedere cu alți ochi, de privire a unui text vechi dintr-o nouă perspectivă critică – pentru femei este mai mult decât un capitol al istoriei culturale, este un act de supraviețuire” [5, p. 35]. Rich semnaleză în mod foarte clar absența unei tradiții literare feminine și necesitatea suplinirii acestui gol al cunoașterii umane: „din momentul în care femeia scriitoare a început să unească imaginile de cuvinte, ea a recurs la poezie sau la proză în căutarea propriului său mod de a fi în lume; căutând un ghid, o mapă, o posibilitate de a continua [...], ea se pomenește în fața a ceva care o neagă în întregime: ea găsește imaginea femeii în cărțile scrise de bărbați. Găsește un coșmar și un vis, găsește un superb profil palid,

o găsește pe La Belle Dame Sans Merci, pe Giulietta, sau Tess, sau Salomé, ceea ce nu găsește însă e acea creatură epuizată, pierdută, obosită, uneori inspirată, egală sieși, așezată la o masă în tentativa de a împerechea niște cuvinte” [5, p. 39]. Munca de reperare a numeroaselor autoare „uite” și de reexaminare a operelor „pierdute” a condus la elaborarea unui corpus de texte feminine care, la rândul său, a provocat o serie de întrebări cu privire la caracteristicile specifice ale scriiturii feminine. Această fază de „ameliorare” a tabloului cultural anterior a căpătat denumirea de „gynocritică” în urma publicării cărții lui Elaine Showalter (1941), *A Literature of Their Own* (1977), în care termenul este pus în circulație cu referință la condiția auctorială a femeilor creatoare de opere literare.

Profesoară de literatură engleză la Universitatea *Princeton* (SUA), Showalter întocmește o listă de două sute de prozatoare din secolul al XIX-lea și din prima jumătate a secolului XX, excluse sau ignorate de canonul literar oficial. Tentativa de a lumina anumite aspecte ale operei și personalității scriitoarelor, care nu au fost explorate de critica literară masculină, este subordonată scopului de a recupera tradiția literară feminină și de a fonda o critică literară investită cu funcția descoperirii și promovării autoarelor din trecut și din prezent. Selectând datele caracteristice distinctive, specifice unei estetici feminine, Showalter nu avansează totuși pretenția de a formula o teorie literară explicită. Cercetătoarea se bazează pe varietatea de observații reieșite din analiza și compararea textelor selectate, pentru a conchide că această literatură transmite autentic și transparent experiențele feminine, situațiile ei fiind recognoscibile și netraumatizante pentru lectoratul feminin. Showalter arată că practica istorico-literară a mers în direcția metodologică a „tipului ideal,” alcătuind construcții omogene, pregnant delimitate între ele, dar puțin „încăpătoare” atunci când este vorba despre operele literare scrise de femei. Cercetătoarea a demonstrat existența și efectele dublului standart sexual (vechiul vis masculin de control aproape total al soției culminează, în societatea burgheză, cu închiderea ei în castitatea căminului conjugal, armonia și moderația sexuală a căruia nu-i era accesibilă respectabilului cap de familie decât cu prețul frecventării bordelurilor) înrădăcinat în Europa secolului al XIX-lea. Într-o primă etapă, o asemenea normă socială limita accesul femeilor la domeniul cultural, științific și politic, restrângând, în consecință, paleta subiectelor pe care puteau să le trateze în operele lor literare, ca să stigmatizeze, în ultimă instanță, „inconsistența” și „neseriozitatea” universului tematic feminin. Aceasta explică de ce producția literară a unei femei este percepută ca purtătoare a unor sensuri prea particulare, mult prea specifice pentru a transmite o viziune transcendentă și dezinteresată asupra lumii, care se consideră a fi definitorie pentru o operă clasică. Recursul la metaforele maternale la o romancieră ca Mary Shelley sunt în mod automat reduse la rangul de referințe autobiografice și personale, în timp ce aceeași imagine va fi percepută, la un scriitor bărbat, ca un efect al medierii poetice și va fi investită, cu acest titlu, de o mare valoare estetică. Dar și atunci când avem de a face cu un gen aparent „femenin”, cum este cel al basmelor cu zâne,



locul de onoare în canonul literaturii îi este rezervat unui povestitor bărbat. Astfel, numele lui Charles Perrault a eclipsat importante contribuții ale omoloagelor sale feminine, Marie-Catherine D'Aulnoy și Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, cărora li se datorează de fapt invenția acestui versant eminent literar al basmelor de origine orală.

Showalter demistifică pretențiile neutre și universaliste ale esteticii literare și scoate în evidență persistența unor norme masculine de interpretare a valorilor artistice. O excepție, în acest sens, o constituie doar romanul realist burghez, în care femeile s-au manifestat în calitate de subiect conștient și autosuficient al reprezentării. Enunțurile teoretice formulate de Showalter referitor la stereotipurile imaginii feminine din cultura înaltă și la rolurile sexuale implicite acestora, nu diferă radical de considerațiile lui Millett la acest subiect. Datorită caracterului său mimetic, literatura transmite „prin ereditate” imaginile și formele care îndeplinesc mai bine anumite sarcini în cultura socială, reproducând ciclic încărcătura negativă a unora și acelorași tipuri, motive și teme feminine. Manifestările dogmatice, rezultate din supradimensionarea rolului cognitiv-pedagogic al literaturii, devin evidente odată cu dezvăluirea mecanismelor de transformare a auto-stereotipurilor (imaginea despre sine) și a hetero-stereotipurilor (imaginea despre altul) în stereotipuri etnice, naționale și sexuale colective.

(Va urma)

#### Note

1. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. IV, București, Univers, 1996.
2. Mihaela Miroiu, *Neprețuitele femei*, Iași, Polirom, 2006.
3. Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, Denoël, 1992.
4. Virginia Woolf, *Trei guinee*, Chișinău, Editura Cartier, 2003.
5. Adrienne Rich, *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, în: *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*, New-York, Norton, 1979.

### Abstract

Life on internet and discussions on blogs make us connected to conventions in writing nevertheless the distance between the author, narrator, text, characters and readers and the strategies of expressivity. This study analyzes some works signed by representative authors who approached the problem of the Other.

**Keywords:** expression of the Other, strategies of expressivity.

Viața pe internet și existența în blog ne arată conectați (încă) la convențiile scrisului, oricare ar fi distanța dintre autor, narator, text, personaje și cititor și strategiile expresivității. Degetul maiorescian *de lumină* naturală clară e de invocat: „Ceea ce se scrie și se tipărește nu mai rămâne mărginit la cerul mic al amicilor și cunoșcuților: un public mare și necunoscut, uneori un întreg popor, o lume întreagă ia parte la acea lucrare și nimeni nu poate prevedea cu siguranță cât bine sau cât rău va produce cuvântul aruncat prin mijlocul tiparului spre perceperea tuturor inteligențelor. Orice carte, orice jurnal devine astfel o întrebare de ordine publică și viața literară a unui popor în întregime a lui, crescută prin libertatea fiecăruia de a-și exprima opiniile, s-ar coborî la cea din urmă degradare dacă nu s-ar simți și nu s-ar recunoaște dreptul și datoria cel puțin a câtorva scriitori de a veghea asupra celorlalți și de a le spune din când în când fără nici o cruțare: aici ați greșit, dacă în adevăr au greșit”.

Îi datorăm criticului constituirea direcției noi și a falangei junimiste și distincțiile clasice cu privire la condițiunea materială și condițiunea ideală a poeziei, disocierea artei de știință și realizarea unei aplicații estetice (cu criterii clasice și romantice) la poezia/ literatura timpului. Distincțiilor clasice recunoscute, Vladimir Streinu le adaugă comparația frapantă dintre *Principiul poetic* și *Filosofia compoziției* de Edgar Allan Poe și *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1876* („circumstanțieri ale stării lirice, cu obligațiile lor tehnice consecutive”), apropierea celor „două mari spirite precise”, „două minți logice și sistematizante”. Ele se referă la „idealul ingineresc al poeziei”. Și: Titu Maiorescu își interzicea „o estetică mai rafinată”, scrie Vladimir Streinu, „dintr-un tact de pedagogie națională”... „Conceptul modern de

poezie lucra dar asupra culturii noastre în persoana celui mai academic reprezentant al ei” (Vladimir Streinu, vol. *Clasicii noștri*, art. *Titu Maiorescu și E. Poe*). Întregim complexitatea registrului estetic maiorescian subliniind aici și importanța secvențelor referitoare la Schopenhauer-educatorul și la modul de receptare a muzicii lui Wagner, în condițiile „tactului de pedagogie”...

Anumite înscrisuri, precum cele amintite și cele ale lui Ion Luca Caragiale și Marin Preda, ori Jorje Luis Borges, ne urmăresc, de nu mai știm (bine) cât ne influențează: pe scriitor îl interesează ce se întâmplă cu lumea, cu oamenii, care e soarta fiecărui om în parte, căci istoria este înceată și nepăsătoare. Înțelegerea, cazna, rostirea, relația cu ceilalți și reprezentarea lor, gândul și starea sunt cuprinse în porțiunea vieții/ exprimării personajului, cu o forță rară, care documentează despre inteligență și fantezie ca facultăți dominante/ active ale scrisului marilor scriitori, despre locul comun al zbaterii eroilor în drumul spre duminică și sens. „Abaterile” devin semnificative tocmai pentru că năzuința străbate eroii și clipa/ secvența de viață încremenită. Aceasta înseamnă că trebuie/ poți să bați cu degetul și într-un gard, câtă vreme dincolo de el s-ar putea afla omul (și înțelegerea/ gândul) de care ai nevoie.

J. L. Borges evidențiază în acest sens opera „speculativă” a lui J. Wilkins și „fericite curiozități” ale acestuia privind „posibilitatea și principiile unui limbaj universal”, interesul pentru teologie, muzică, astronomie etc. R. Descartes propunea „alcătuirea unui limbaj analog general, care să organizeze și să cuprindă toate gândurile omenești”. Putem urmări astfel concomitent ce se întâmplă cu gândirea autorului și personajelor și cu vorbirea lor, pentru ei și pentru ceilalți. În registru comic și mizând pe realism, la Ion Luca Caragiale (dar și în cel tragic) și aproape idilic și realist la Marin Preda, ori prin autenticitatea ficțiunii și căutării (document și imaginație) la Borges, prin utopia literară și magia ideilor, prin microficțiuni, eroii se completează, se parcurg și reparcurg, ca într-un cuplu ce-și constituie limbajul, lumea și vecinătățile: diminețile (ne)liniștite ale lui Țugurlan și Ilie Moromete, misterul lui Evaristo Carriego (și paginile complementare), drumurile lui Farfuridi și Brânzovenescu și întâmplările amicilor caragialieni înregistrează distanța dintre Același/ Identic și Diferit/ Altul, în condițiile acceptării lumii și ca o reprezentare și completare a celuilalt, ca metaforă epistemologică și realitate care ne-a fost destinată.

Similitudinile și dubletele terminologice ne constituie viața și organizează cunoașterea. Din poezia *Simetrie* de Marin Sorescu rezultă complementaritatea de drumuri, două prăpăstii, două răscruci și două ceruri: „Mergeam așa,/ Când deodată în fața mea,/ S-au desfăcut două drumuri:/ Unul la dreapta,/ Și altul la stânga./ După toate regulile simetriei”. Este *condiția* celui care gândește, asaltând necunoscutul, cu toate riscurile și evenimentele propuse. „Gânditor și cu mâinile la spate/ Merg pe calea ferată,/ Drumul cel mai drept/ Cu puțință” (*Drumul*). „Plin de gânduri”, omul se află mereu „în fața monstrului negru”.

Preocupat de felul în care chipul omului „transpare” în *dispozițiile fundamentale ale cunoașterii*, Michel Foucault (în *Cuvintele și lucrurile*, traducere din limba franceză

de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, studiu introductiv de Mircea Martin, dosar de Bogdan Ghiu, RAO International Publishing Company, București, 2006) arată că „omul este o invenție recentă”.. *Arheologia gândirii* îi cuprinde și moartea, iar discursurile modernității adesea o reprezintă. Ordinea semnelor trimite la reprezentarea omului și a lumii, la sensul existenței acestora, desprinse de politică și ideologie, dar și de *lingvisticizare*. Într-o clasificare chinezească monstruoasă, reluată/ discutată de Jorge Luis Borges, Michel Foucault caută criteriul, modul de discriminare/ argumentare și „mișcarea” minții, între Același și Diferit. Este vizibil interesul său pentru narațiunea filosofică și modul de reprezentare a lumii, recursul la vis și asocierea imaginarului cu științificul/ documentarul.

În secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, după/ prin Nietzsche și Mallarmé, cuvintele nu mai țin sub control „cunoașterea lucrurilor”, își regăsesc „vechea și misterioasă lor consistență” (Michel Foucault), depozitând istoria și rostindu-se unic. Stabilind țesătura semantică bogată a asemănării, Michel Foucault prezintă patru similitudini: *convenientia* (lanțul lumii), *aemulatio* (reduplicarea), *analogia* (reversibilitatea asemănării) și *jocul simpatiei* (denaturarea/ transformarea de la Diferit până la Același/ Identic datorită simpatiei/ antipatiei). Hermeneutica descoperă sensul semnelor, al formelor. „Gramatica ființelor este exegeza lor”, și „limbajul face parte din marea repartitie a similitudinilor și semnăturilor”, scrie Michel Foucault. Experiența limbajului este legată astfel de cunoașterea naturii, dar și de posibilitățile sale de instrumentare. Căci, se știe, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea literatura este în mod asumat/ conștient o problemă a limbajului (Roland Barthes). Lumea/ lucrurile sunt *acoperite* prin cuvinte, care pot fi metafore, comparații, oximoroni etc.

Posibilitățile cuvântului/ ale gândirii privind analogia și reduplicarea și jocul simpatiei și al antipatiei arată existența mai multor forme de (re)prezentare/ instituire/ recuperare/ locuire/ corecție a realului/ istoriei și pericolul *inflației verbale superlative*, al „pantomimei deșarte printre oglinzi în care orice ecou al vieții adevărate s-a stins”, cum scrie Octavian Paler (în *Polemici cordiale*), al ocolirii și trădării realității, al fugii în limbaj (jocul omonimiei și al sinonimiei), sesizând primejdia ca realitatea „să semene vorbelor despre ea, să urmeze vorbele, în felul în care în unele părți ale lumii femeia urmează, la câțiva pași, tăcută bărbatul”.

Taxonomiile, incongruența și eteroclitul îl preocupau pe Michel Foucault, pornind de la propriile clasificări, de la Borges (*Investigări*) și de la chinezi. Abordarea taxonomică și categoriile mentale/ tabla de operații sunt puse în scenă de către Amelie Nothomb în romanul *Catilinarele*, într-o secvență a dialogului dintre vecini (gazde și musafiri, alunecând în de/ vecinare).

În cele patru surse citate/ izvoare amintite clasificarea animalelor cuprinde o (anumită) ordine, deconcertantă/ uluitoare: „animalele se împart în a) animale aparținând Împăratului, b) îmbălsămate, c) îmblânzite, d) porci de lapte, e) sirene, f) animale fabuloase, g) câini în libertate, h) incluse în prezenta clasificare, i) care

se agită ca nebunii, j) nenumărate, k) desenate cu o pensulă foarte fină de cămilă, l) etc., m) care tocmai au spart urciul, n) care de departe par muște”. Trimiterea este la triedul cunoașterii și la interogarea arheologică (a arhivelor) și a evoluției viului. În *Catilinarele* absența sau abundența normelor (în afara codului) duce la alienare și crimă.

Cuvântul este un „depozit al istoriei”, scrie Michel Foucault. În secolul al XIX-lea, limbajul se fragmentează prin desprinderea discursului de reprezentare/ ființă și a naturii umane de natură. Este intervalul lui Același/ Identic, distanțat de Dublu/ Diferit, în care se manifestă semnul antropologic și reflecția *deviată* și *deformată*, care lucrează cu dublete precum „formalizare” și „antropologizare”, „mitologizare” și „demistificare” etc. Preocupările de terminologie literară (și de examinare a gândirii celuilalt și a formelor alterității) pornesc de la îndoila și dezbaterile cu privire la taxonomii și claritate a noțiunilor și expresiilor.

Drumul, aventura, apa vie și lâna de aur cheamă scriitorul (și personajele sale) și cititorul. În *Moromeții*, I, când ultima ulucă a porții e bătută, Ilie Moromete este convins, uitându-se gânditor la Paraschiv, că „mai trebuie un vițel care să se uite la ea”. Trică, personajul lui Ioan Slavici, Paraschiv și Nilă, personajele lui Marin Preda, se află în fața unei porți a vieții. Poarta limbajului/ a citării și aluziei le rămâne deschisă.

„Într-o zi Nastratin Hogeia lemne neavând, spuse Niculaie începutul acelei povești”, desfășurarea acțiunii și punctul ei culminant constituindu-l, însă, „amendarea” copiilor lui Traian Pistică de către tatăl lor prin vânzarea pământului. Iar înțelegerea supărată a lui Țugurlan din această scenă e asociată, neobișnuită purtare a personajului, „cu o puternică emoție”, formă a contemplației și a sesizării frumuseții deosebirilor dintre oameni. Când timpul avea răbdare cu oamenii, „ei pluteau pe apa aceasta a lor cu atâta seninătate încât era cu neputință să nu-ți dai seama că acest fel de a fi era de fapt bucuria și libertatea lor”. Căci în *Moromeții* puterea lăuntrică, năzuința morală, contemplativitatea, autoiluzionarea, spectacolul și suceala presupun umorul, jocul, candoarea, disimularea și deghizajul verbal, aspirația la ordine și gândire liberă (ilustrate de Ilie Moromete).

Trică, Vitoria Lipan și Țugurlan străbat în mod diferit ulucile văzute și nevăzute, unele bătute în cuie, ale limbajului și înțelegerile acestuia. Căci una e, să zicem, dialogul cu valențe mici, aproape monovalent, al lui Bocioacă cu Trică (Bocioacă zice și pleacă), altul al Vitoriei Lipan cu Calistrat Bogza și Ilie Cuțui, reconstituind pedepsitor, iscoditor, insinuant și cu totul altul al lui Ilie Moromete cu asistența, la făcutul porții și cu fiecare din cei prezenți în parte, dar și cu Nastratin Hogeia și, totodată, al naratorului cu cititorul. Polivalența limbajului la Marin Preda face posibilă citirea scenei amintite ca o parodie, dar și ca o prefață (poartă deschisă) pentru Paraschiv și ceilalți doi fii, monovalența limbajului lui Ioan Slavici (din exemplul dat) trimite doar, eventual, la o abatere din drum pentru Bocioacă și de conduită pentru Trică.

Feeria caragialiană înregistrează asemenea exemple legate de moși, de loaze și mitici, de parodii, cupluri, dubluri (reprezentări „crucișe”) și complementarități. Un exemplu potrivit aici este *Calul dracului*. Baba-i calul dracului tânăr, venit „de departe”, cum numai basmele, vârsta, frustrările și vrăjile pot dovedi (*Calul dracului*). Aceasta se-ntâmplă când se urcase luna „cam de două sulii”, apoi „de trei sulii” și e „tocmai bine”. Magnetismul pare echilibrat (raportul este între eroi și lună). „Nici prea cald, nici prea răcoare; de vânt nici suflare; pe câmp, așa liniște în toate patru părțile că se puteau auzi cum țârâiau și forfoteau gângăniile” (s. n. – I. D.). Este vremea și starea lui *nici*. Baba îl primește *noaptea* „în gazdă” pe Prichindel, cu „podoabele” sale diavolești și-l instruește (pe el și pe cititor) cu câteva zicători, toate forme de prețuire (măsurare) și apropiere a vârstelor. Nordul acestor înțelesuri îi apropie pe cei doi, care străbat împreună, nedomoliți, multe locuri înfloritoare, pădurici, câmpuri și lunci, până se crapă de ziuă („înspre răsărit”). În vremea nopții, la plimbare de-a călare, cei doi trăiesc „strașnic” metamorfoza, până ce se crapă de ziuă și Prichindel vede jucând pe cer trei luni în loc de una. Prichindel (drac) este un „magnetizat”, ca alți eroi caragialieni (pământeni). Două luni (aievea sau închipuite) vede și flăcăul din *La Hanul lui Mânjoală*. Căci magnetismul selenar este mult mai slab decât cel terestru. Răspărul caragialian cuprinde și un text în care autorul arată că „din toată povestea, un singur lucru e adevărat – luna”, căci „un novelist nu le poate inventa toate”. Autorul este interesat („astrologic”) de mecanismul producerii textului. Baba stă (așteaptă) lângă o fântână, „la marginea unui drum umblat”, între deal și vale. Drumurile *umblate* au, fiecare, Nordul și rostul lor. Baba (arhetipul) își vede de programările sale. O reconfirmă basmul, tradiția, Orientul și geniul autorului. Ea reconfirmă Nordul „drumului umblat”. Îndrumați meteorologic, simbolul și magia (ne) călăuzesc spre Nord în *Kir Ianulea*, *La conac*, *La hanul lui Mânjoală* și *Calul dracului*. Simțurile sunt treze, aproape demonstrative, pariind, în ultimă instanță, pe capcanele inteligenței și ale verosimilității, pe ezitățile celuilalt.

Limbajul, politica și astronomia (între euforie și argou) apar în *Cam târziu*, care constituie nucleul legăturii dintre viață, politică, afaceri și meteorologie („printr-o asociațiune de idei”, scrie Caragiale). Trei prieteni îl reclamă (cer) pe al patrulea (1. „Ei! aș!”; 2. „Parol?”; 3. „C’est’ copil?”), pe Costică și-l anchetează ce a făcut în ultimii opt ani. Costică a cultivat pământ și „s-a încurcat cu alții”. Căci două activități sunt valabile în România: agricultura și politica. Acum îl caracterizează „extrema jovialitate”, „ochii lăcrămoși”, „articularea vorbelor” și afacerile („agricultură de fân și de prune”). Starea eroilor caragialieni și toposurile influențează „articularea vorbelor”. Sufocarea vorbelor eroilor se datorează emoției revederii și topirii oricărui a(l)titudini. Poate fi și un reflex al purtării măștii (provizorii, cel puțin; ca în *D-ale carnavalului*).

În răspăr, sosit de la moșia sa *din munte*, eroul (Costică) „s-a încurcat” pe traseu câteva zile, așa că a sosit „*cam târziu*” (camerele s-au închis), să dea unui deputat

o „petițiune iscălită de mai multe zecimi de cultivatori de prune”, s-o prezintă la Camera, ca să oprească „votarea impozitului pe grad”. Schimbarea de a(l)itudine provoacă sufocări și stereotipii. Cel pentru care se schimbă barometrele este „o figură jovială de provincial”, „un roșcovan pârlit de soare”, simpaticul amic Costică, încercat(ul) de „atâtea și atâtea amintiri”.

Într-o lume folclorică și meteorologică, amicul Costică face trei zile și jumătate din „creierii munților” până în stabilimentul cu prieteni din București (s-a încurcat „o noapte” la Vălenii de Munte, s-a încurcat „o zi și o noapte” la cules la Valea Călugărească și cam o zi prin București) să asiste la căscăturile exclamative ale vechilor colegi, trăitori în „zgomotul capitalei”. („Ei așa!”, „Parol!”, „C’est’ copil!?”). *Susul muntelui și josul câmpiei bucureștene* au conservat aceleași nevoi de experiență, de oxigen, afectivitate și amintiri. *Cam târziu* reconstituie tabloul feeric al amicilor care, risipiți în lume, au afacerea, încurcătura/ descuscătura și meteorologia în sânge și argoul în respirație. Tic verbal, trei exclamări, semnăment amuzant și „auxiliar mnemotehnic”, distinge Paul Zarifopol, alături de “modul în care se formau figurile în fantazia lui însuși” (pentru chipul amicului Costică).

La Caragiale, până la parodie și oximoron se trece prin afectivitate și argou, prin euforie și încremenire crucișă. Argourile șlefuite ale amicilor și căscăturile conului Leonida cresc din aceeași foame (organică) de oxigen și de întâmplări (experiențe), care constituie viața. *Viceversa* lui Lefter Popescu, *plebicistul* lui Farfuridi și *nici-ul* miticist (caragialian) presupun acea înțelegere a „stării sufletești a camaradului”. Urmată, în *Inspețiune*, de „comanda cafelelor”. Eroii caragialieni se bat pe umăr și în alte părți ale corpului și ale cetății cu argoul amestecat în gură.

Cu o grilă a generației itinerarului spiritual, am putea spune că tocmai deșteptăciunea, descuscătura și argoul îi îndepărtează adesea pe eroii caragialieni de viața interioară. Rămân atmosfera și feeria, euforiile-întârzierile (*cam târziu*), decalajele și căscăturile; dar și uluirea, șaga, enormul (comic, în primul rând), căutarea inteligentă, momentul (situațiunea), filonul popular, experiența realistă și naturalistă. Cinci minute amicale, spumoase și argotice, șterg cu buretele deceniul de absență și închiderea Camerelor, căci robinetul euforiei etnice, la întâlnirea (întârziată – prelungită) a muntelui cu câmpia este larg deschis.

Agerimea și promptitudinea meteorologică a eroilor caragialieni se varsă în dialog ca să-și potolească și să-și compare întâmplările, verva, tensiunile și trepidațiile. Nesațiul „încremenirii” lingvistice și atitudinale e metafizic, emoțional – argotic și eufemistic: *ei așa, parol, c’est’ copil*. El depășește aluzia și pilda crengiană din: *’tă-vă să vă bată de privighetori, că bine vă drăgostiți, ori din ’tu-i mațele aerului*. La Caragiale, în astfel de formulări, se (re)întâlnesc persiflarea (argotică) și măgulirea și persuasiunea (eufemistică). Schilodirea limbajului, în alte situații, e (re)compensată (subteran) atitudinal, prin emoția argotică și euforia amicală, prin apartenența socială și etnică. Mecanismul limbajului caragialian oferă o cheie pentru propriul *cruciș*, care este, concomitent, cruciș

atitudinal (vicevers, dilematic și revizionist, pe nivele, tipuri și ticuri). (Re)compensația lingvistică (crucișă) corespunde enormului simțirii, monstruosului vederii și giganticului acustic, greu de corporalizat.

În *Căldură mare* întâlnim arșița citadină și comunicarea ermetică („somnambulism lingvistic” și „toropeală universală”, scrie Valeriu Cristea). Asistăm la bombardamentul aerului cald asupra eroilor și la o neliniște meteorologică. Textul se sprijină pe *negreșit* și *neapărat*, precum enunțurile orale actuale pe *practic* și *efectiv*. Un *negreșit* al așteptării dracului (Prichindel) aparține babei din *Calul dracului*. „Așteaptă-mă *negreșit*”, îi scrie Trahanache lui Tipătescu. În climatul torid, calmul eroilor este egal și moleșit, iar clădirile sunt uniforme. O neutralitate explozivă (dinaintea pericolului, a focului) plutește în aer: pentru personaj sunt prea multe obiecte și cuvinte până la destinație (afacere). Mecanica limbajului ar vrea să protejeze ființa de iminența meteorologică. Focul va izbucni *negreșit*, *neapărat*. Ezitarea fantastică a înlănțuirii de secvențe toride, în care eroul se razimă pe ceva (chiar pe butonul soneriei), este dată de cel căutat (absent): Mitică sau Costică. De aceea birja se întoarce lent în același climat incendiar. Birjarul doarme „pe capră” și caii „la oiște”. Suntem vărsați în focul iminent, așa cum, comparativ, somnul eminescian (ne) situează în sublim și în trezia originară și grea a imaginarului (iraționalului). Somnul amiezii caragialiene este arzător, canicular, scaldat în sudoare, cel eminescian (al cuplului etern) este „vameș vieții” și morții.

Hermeneutica îmbracă potrivit numai cercetarea specializată, care are o istorie/ poveste. Într-o *prefață* la *Structurile antropologice ale imaginarului* Gilbert Durand arată, de exemplu, ce înseamnă a apela, pe parcursul demersului critic, la două sau la trei regimuri/ constelații interpretative pentru un întreg, o descriere complexă (o repartiție „binară” sau „terțiară”), pentru marile distincții și nuanțatele articulații ale minții și ale investigației, cu specificitățile și subtilitățile lor, cu accepțiile/ și riscurile comparațiilor și simbolismelor de orice fel. Reamintim aici *doublet*ul blagian al conștientului și inconștientului, cu orizonturile spațiale și temporale și paralela/ distincția dintre arhetipuri și factorii stilistici. O corabie cu trei pânze/ criterii are în vedere Paul Ricoeur (memoria și imaginarul; istoria/ autenticitatea și reprezentarea; uitarea și amintirea) în *Memoria, istoria, uitarea*. Polaritatea surprinsă/ propusă de Mircea Eliade prin coincidentia oppositorum face parte dintr-un principiu și intră în „structura profundă a divinității” și în alcătuirea lumii. Chiar perechi, crescute dintr-un trunchi comun, conceptele critice sunt/ pot fi uneori imprecise și insuficiente.

Între structuri ternare sau împătrite/ tetralogice se situează Harold Bloom distingând „școala epocilor” în cadrul *canonului occidental*: epoca teocratică, epoca aristocratică, epoca democratică și epoca haotică/ a unei noi „profeții” canonice, teocratice (Cf. Harold Bloom, *Canonul Occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, Ediția a II-a, într-o nouă versiune, traducere din limba engleză de Delia Ungureanu, prefață de Mircea Martin, București, Grupul Editorial Art, 2007). „Fățărniciile clasificării”



și aplicabilitatea lor „universală” le enunță, de exemplu, Sergiu Pavel Dan în *Fețele fantasticului*, studiu reluat într-un interval de peste 30 de ani (între 1975 și 2005), axat pe nivelul/ accepția discriminării terminologice, pe categorii, genuri și specii și care propune o clasificare meticuloasă, amplă a acestei literaturi.

Metoda (în general) își arată/ poate arăta astfel compatibilitățile/ adecvările cu viziunea și conținuturile creației și ale interpretării. Gândirea „slabă” se poate institui la întâlnirea cu o metodă nepotrivită, cu un drum îngust/ închis – de aceea etapele cercetării se verifică/ aproximează periodic. Las la o parte (este o altă temă) timpul potrivit și omul (biet) „sub vreme”. Recursul frecvent la comparații/ paralele lasă uneori mai puțin lămurite unele porțiuni ale demonstrației, vizibile în limbaj și în unele compozituri algoritmice. Doar specificitățile, standardele și profesionalizarea instituie/ reconstituie miracolul creației și surprind polaritățile, analogiile și metamorfoza, dând probe de gândire, pentru „depanatorii/ detectorii de idei”, cum scrie Nicolae Manolescu.

Pe fondul acestei vulnerabilități a ființei (scindate, folosind structuri/ repartiții/ constelații binare, ternare și cuaternare etc.), reamintim preocuparea lui Ion Luca Caragiale de defectele rostirii și defectele gândirii și de cele trei stadii/ forme care încearcă să surprindă (în cuvinte) adevărul și întregul și situarea între Diferit și Identic, înregistrate de Titu Maiorescu la *beția de cuvinte* (într-un studiu de patologie literară): „cuvântul este un stimulent al inteligenței”, dar consumat în cantități prea mari devine un mijloc pentru „amețirea inteligenței”. Trei ar fi, după Titu Maiorescu, etapele/ și simptomele acestei îmbolnăviri: 1. „o cantitate nepotrivită a vorbelor în comparație cu spiritul căruia vor să-i servească de îmbrăcăminte”. 2. „depărtarea oricărui spirit și întrebuițarea cuvintelor seci”, „confuzia naivă și neconținută vibrație a nervilor acustici” și 3. „slăbirea manifestă a inteligenței, pierderea oricărui fir logic și violența nemotivată a limbajului” (art. *Beția de cuvinte*). Una dintre cele mai interesante explicații legate de căderea comunismului (la noi) are în vedere deteriorarea/ standardizarea limbajului, din cauza legăturii „stricate” (lipsa legăturii) cu realitatea și cu gândirea. În limbajul „de lemn” pendularea se face între limite, în absența realității.

Mecanismul generator al limbajului este urmărit de Marta Petreu în articolul *Dicționar de caragialisme* (vol. *Teze neterminate*, Editura Cartea Românească, 1991), care înregistrează „sofismele spunerii”, paralogismele lingvistice și erorile de interpretare a sensurilor. Autoarea are în vedere „tehnizarea demonică” („în gândire”, „uzând și abuzând de limbă”), între sofști și manieriști. Greșelile se datorează „deficitului logic și lingvistic”, iar I.L. Caragiale este „unul din marii sofști ai lumii”, un creator de raționamente eronate. La el se vede ruptura dintre existență și discursul despre existență și semnalarea aceluiși lucru prin „mai multe cuvinte”, respectiv același cuvânt desemnează „mai multe lucruri”. Abolirea istoriei și „arderea cărților” reprezintă forme ale împrejmuirii și ale instituirii umbrei, arată Borges, în aproximarea visului lui Coleridge, a idealității la Cervantes, a simbolului la Valery și la Pascal.

În vol. *Investigări*, prezentând *Limba analitică a lui John Wilkins*, Jorge Luis Borges arată că acesta „a împărțit universul în patruzeci de categorii sau genuri, subdivizibile apoi în diferențe, subdivizibile la rândul lor în specii. A destinat fiecărui gen un element monosilabic alcătuit din două litere; fiecărei diferențe, o consoană; fiecărei specii, o vocală” etc. Sunt alcătuirii care se vor semnificative și care duc la un tabel alarmant. În el întâlnim unele semnificații, dar și multe „ambiguități, redundanțe și deficiențe”, scrie Borges (vezi volumul Jorge Luis Borges, *Cartea de nisip*, Traducere de Cristina Hăulică, Editura Univers, București, 1983).

Sunt ambiguități și deficiențe care le amintesc pe acelea din enciclopedia chinezească *Prăvălie cerească de cunoștințe binefăcătoare* și care împart animalele în: a) aparținătoare Împăratului, b) îmbălsămate, c) îmblânzite, d) purcei de lapte, e) sirene, f) fabuloase, g) câini în libertate, j) nenumărate, k) desenate cu o foarte fină pensulă din păr de cămilă, l) etcaetera, m) care abia au spart ulciorul, n) care de la distanță par muște” și care au provocat râsul sardonice al lui J. L. Borges.

Înregistrarea arbitrarului lui Wilkins arată că nu există clasificare a universului care să nu fie conjecturală. Căci nu știm ce este universul. „Lumea – scrie David Hume, citat de Borges – e, poate, schița rudimentară a vreunui zeu infantil, care a abandonat-o la jumătate, rușinat de execuția deficientă; e opera unui zeu subaltern de care zeii superiori se amuză; este producția confuză a unei divinități pensionate și senile, care a și murit” (*Dialogues concerning natural religion* V; 1779). Se cuvine, atunci, să mergem mai departe, arată J. L. Borges: „să presupunem că nu există univers în sensul organic, unificator, pe care îl are acest ambițios cuvânt. Dacă există, rămâne să-i presupunem scopul; rămâne să-i presupunem cuvintele, definițiile, etimologiile, sinonimiile din secretul dicționar al lui Dumnezeu (s. n. – I. D.).

Imposibilitatea de a pătrunde schema divină a universului nu poate, de bună seamă, să ne disuadeze de la plănuierea unor scheme umane, chiar dacă știm prea bine că acestea sunt doar provizorii. Limba analitică a lui John Wilkins nu este cea mai lipsită de interes dintre aceste scheme. Genurile și speciile care o alcătuiesc sunt contradictorii și vagi; artifiiciul care face ca literele cuvintelor să indice subdiviziuni și diviziuni este, fără îndoială, ingenios”.

În legătură cu speranțele și utopiile acestuia și cu limbajul ce le cuprinde este citat Chesterton „Omul știe că înlăuntrul său există nuanțe cu mult mai descumpănitoare, innumerabile și anonime decât culorile unei păduri de toamnă... El crede, în același timp, că nuanțele acestea, în toate fuziunile și transformările lor, pot fi reprezentate în mod precis printr-un mecanism arbitrar de mârâieli și de stridențe. Crede că, dinlăuntrul unui ins oarecare, pot ieși, într-adevăr, sunete ce semnifică toate misterele memoriei și toate agoniile dorinței” (G.F.Watts, p.88, 1904, apud Jorge Luis Borges, *Cartea de nisip*, Editura Univers, 1983).

Arătăm, pe de altă parte, că din dorința coerenței, studiile izbutite consacrate unui scriitor esențial, cum este Mihai Eminescu (de exemplu), prezintă legăturile dintre viziunea poetică și modelele cosmologice (aproximate, reconstituite). Ceea ce

readuce în fața exegetului căutarea echilibrului/ demarcației dintre *Identic* și *Diferit*, pentru a exprima *Adevărul* („cuvântul ce exprimă adevărul”).

Ne reamintim că *Șapte tipuri de ambiguitate* de William Empson (București, Editura Univers, 1981, traducere, prefață și note de Ileana Verzea) pornește de la ambiguitatea vieții și de la semantica literară și relevanța lor critică. Limbajul poeziei este explicat pe baza viziunii și a expresiilor viziunii. Sensul denotativ și cel conotativ schematizează (descărnează) limba sau o ramifică prin asociații, ținând cont de forțele ce îi dau coerență. Ambiguitatea, înregistrată, scrie William Empson, dă impresia de absurd. Explicația critică abordează textul din direcția limbajului figurat, evidențiindu-i procedeele prin care generează ambiguitatea. Aceste ambiguități se bazează pe comparații cu mai multe puncte de asemănare, antiteze cu mai multe puncte divergente, pe semnificații convergente, divergente, alternative și inventate de autor sau de cititor.

Mănuirea limbii și înțelegerea semnelor ei presupune o inițiere în tehnica folosirii limbajelor. Cuvintele polisemantice fac parte dintr-un discurs univoc sau ambiguu, care poate fi înțeles, interpretat și tradus. Referința și contextul contribuie la determinarea unei limite a interpretării (a autorului, a textului/ naratorului și personajelor și a exegezei).

Într-un articol (*Pe cine se reazemă guvernul*, 1885) I. L. Caragiale prezintă cu ironie patru categorii și subcategorii ale acestui *reazem*. Împărțirea poate ține loc de o adaptare/variantă autohtonă a unei taxonomii (improvizate), chinezești, de exemplu (taxonomie comentată de Michel Foucault, în *Cuvintele și lucrurile*). Selectăm doar III. *Tineri care frecventează cafenelele* (pentru uluirea provocată – în cititor – de derizoriul cuvintelor încercând să cuprindă mecanismul declanșat al gândirii... sistematizoare/ guvernante. „Marja de eroare” a actualelor sondaje/ chestionare ar putea constitui, la un moment dat, o problemă de limbaj taxonomic, limpede sau nebulos. III. *Tineri care frecventează cafenelele*. a. Tineri care joacă biliardul. *Subdiviziuni*: 1. Tineri care joacă poule secrète; 2. Tineri care joacă carambol; 3. Tineri care joacă chegle; 4. Tineri care joacă chegle-carambol. b. Tineri care joacă table: 1. Tineri care joacă table turcești; 2. Tineri care joacă table ghiulabahar. c. Tineri care joacă domino; d. Tineri care joacă șah. Toate aceste diviziuni și subdiviziuni se împart fiecare în trei spețe: Tineri care joacă pe parale; Tineri care joacă pe consumație; Tineri care joacă pentru pură distracție. e. Tineri care merg la cafenea pentru băutură; a. Tineri care beau apă; b. Tineri care beau cafea; c. Tineri care beau lapte; d. Tineri care beau cafea cu lapte; e. Tineri care beau bere; f. Tineri care beau rachiuri; g. Tineri care beau de toate, afară de materiile cuprinse la literele a, b, c, d.

Émile Hazel, profesorul de limbi clasice și soția sa, Juliette, se supun convențiilor relațiilor cu ceilalți până în limitele in/suportabilității. Nuanțați, nu se pot smulge din angrenajele trecutului, ale experienței și limbajului, pe care vecinătatea joasă și abrutizată a oamenilor le reactivează (Cf. vol. Amélie Nothomb, *Catilinarele*, traducere din limba franceză de Maria Zarna, Editura Polirom, Iași, 2006). Palamède

Bernardin, vecinul care se insinuează zilnic în existența lor, ca un torționar, este inert la diadele și triadele clasificatoare descrise de cei doi (soț și soție), apelând la taxonomia chinezească, la Aristotel și Tachandru din Lidia, consternându-i și menținându-i în zona alienării, a erorilor acumulate și a manifestărilor violente (până la crimă), cuprinse într-un limbaj criptat: „există deratizatori, dar nu există devecinatori”, „bătrânețea este un naufragiu”, „dacă bate cineva la poarta ta, deschide-i”, „pentru a învinge, trebuie să fii cel mai greoi, cel mai imobil, cel mai obositor, cel mai nepolitic, cel mai... vid”, „Domnul Bernardin era pe cât de gras, pe atât de vid: și cum era gras, avea mai mult volum pentru a cuprinde vidul”. Ne reamintim de constatările lui Valeriu Cristea în legătură cu vidul eroilor caragialieni.

Nevoia clasificării realului (structuri binare, ternare, cuaternare etc.) aduce în discuția cuplului faptul că „omul este un animal” (cu pene, cu blană și cu piele), că diadele pot fi deghizate în triade și că taxonomia chineză (și Borges, „amețitor în legătură cu acest subiect”) arată (după enciclopedia chineză cu titlul *Târgul celest a cunoașterii benevole*) că animalele se împart în: „a) care aparțin Împăratului, b) înmiresmate, c) îmblânzite, d) purcei de lapte, e) sirene, f) fabuloase, g) câini în libertate, h) incluse în prezenta clasificare, i) care se zbat ca nebunele; j) nenumărate, k) desenate cu o foarte fină pensulă din păr de cămilă, l) et caetera, m) care abia au spart ulciorul, n) care de departe seamănă cu muștele”( *Catilinarele*, p. 61). Ceea ce poate provoca râsul „de-a binelea”. Sinonimia și incongruențele sunt vizibile și în traducerea titlului enciclopediei chineze la cei trei autori amintiți: *prăvălie* și *târg, binefăcătoare* și *benevolă, de cunoștințe* și *al cunoașterii*.

Reamintim distincțiile lui Michel Foucault, privitoare la limitele și stereotipiile gândirii și la gruparea/ ordinea lucrurilor (pentru interpretare) și exprimarea lor prin cuvinte, la mecanismele gândirii și ale constituirii conceptelor: „Această carte (*Cuvintele și lucrurile*) își are originea într-un text de Borges. În râsul care, la lectura lui, zguduie toate obișnuințele gândirii noastre: ale aceleia care are vârsta și geografia noastră – denivelând toate suprafețele ordonate și toate planurile care cumițesc pentru noi forfota ființelor, făcând să se clatine și hărțuind pentru mult timp milenara noastră practică a Aceluiași și a Diferitului”.

### Abstract

The study represents an application of the Narrative of the Self, a theory developed by Paul Ricoeur, on the prose of Romanian writers who, for some reason, started to write in French: Paul Goma, Emil Cioran, Dumitru Țepeneag, Virgil Tanase, Matei Vișniec and others. On one hand some attention is paid to „Idem – identity (*mêmeté*), that is the ability of identity to maintain a certain uniqueness and steadiness and, on the other hand, to identity «as subjectivity» (*ipseity*, selfness – *ipséité*) which is an agent of difference and divergence. Based on both Romanian and French variants of the texts, the author proves that even though writers adapt to a higher or lower extent to the values of French culture (narrative identity), the Romanian culture (personal identity) is the basic structure, the genetic code of their structure.

**Keywords:** personal identity, narrative identity, narrative of the Self, „between two worlds”.

Studiul propune un model de lectură a literaturii exilului și, eventual, a diasporei, o perspectivă de percepere a variatei și spectaculoasei ei morfologii prin prisma teoriei narative a sinelui, elaborată de Paul Ricoeur. Se urmărește în textele acestor scriitori *identitatea personală*, adică cea a unui subiect aflat în relații cu o nouă societate, punându-se accent în mod special pe *identitatea narativă* și rolul acesteia în construirea identității personale.

Identitatea personală a unui scriitor este un proces, o istorie, o aventură și nimic nu ne permite să o fixăm la un moment oarecare al biografiei. În viziunea lui Ricoeur, narațiunea de sine are două forme de mediere: 1. „idem-identitatea” (*mêmeté*), ce presupune capacitatea conștiinței de a păstra o anumită unicitate și permanență prin diversele etape ale vieții; este vorba de continuitatea organică, de identitatea corporală a individului; 2. *identitatea „ca subiectivitate”* (*ipseitate*, sineitate – *ipséité*), ca o continuitate temporală a individului, identitate predispusă la schimbări, la redefiniri prin contactul cu realitatea. În raportul dinamic dintre aceste două variante de identitate – *identitatea-idem* și *identitatea-ipse* – se construiește identitatea personală.

Ricoeur utilizează conceptul de identitate personală altfel decât adepții cartezianismului, el nu presupune un subiect de origine transcendențială. Identitatea personală nu se poate articula, după hermeneutul francez, decât în dimensiunea temporală a existenței umane. Potrivit lui Paul Ricoeur, „Cunoașterea de sine este o interpretare” (Ricoeur 1995: 80-86), care este o cunoaștere indirectă, mijlocită de semne și texte; omul cunoaște istoria printr-o mediere de tip narativ. Identitatea-ipse sau identitatea narativă este limbajul identității personale, căci a te identifica sau a fi identificat nu înseamnă numai „a te proiecta asupra” sau „a te identifica cu”, ci înseamnă mai întâi de toate *a te transpune în cuvinte*. În momentul scrisului are loc acea întâlnire cu narațiunile străine care stimulează evadarea din sine a scriitorului în text. Pe de altă parte, identitatea-idem nu va permite nicicând fixarea definitivă în cadrele unui model identitar și va genera în permanență diferența.

Literatura română din diaspora reface narativ traiecte existențiale fragmentate ale individului polarizat între dorul de casă și imperativul adaptării la noile condiții de viață. Narațiunea exilului stă, vorba lui Ștefan Augustin Doinaș, „mărturie la imposibilitatea de a ne naște a doua oară”, la incapacitatea expatriatului de a renunța la mitologia sa personală, la ceea ce constituie însăși determinarea condiției sale. Înstrăinarea de patrie și de limbă perturbă în profunzime lumea „stabilizată”, rutinele anterioare. Schimbarea de model cultural presupune de acum înainte o „depășire de sine”, imperativul de „a construi o altă identitate personală”, de „a fi la înălțime”, care se traduce printr-o frământare lăuntrică pronunțată ce riscă a declanșa o criză a identității. Exilatul capătă în noul peisaj cultural atributele unei ființe tranzitive, ale unui om cu două identități: una pe care i-o acordă țara-gazdă, și alta moștenită din țara de origine, văzută de a fi tot mai arcadiană, și pe care acesta nu vrea să o abandoneze. Salvarea și ieșirea din criză este posibilă doar printr-o „convertire identitară” (Anselm Strauss) sau, în cuvintele lui Peter Berger și Thomas Luckmann, printr-o „*alternație*”, care înseamnă a deveni un „*altul*”, a schimba cultura sau credințele. Narațiunea de sine a scriitorilor mutați în altă limbă, în alt ambient și în altă mentalitate decât cele originare reprezintă un fenomen complex de redefinire a identității personale.

Pentru o in-patriere și o deplină împăcare cu „noua” identitate, subiectul trebuie să-și clarifice relațiile cu „vechea”, cu identitatea „originară”. Reconstrucția identitară este, de regulă, însoțită de un motiv important și decisiv care justifică tranziția de la vechile la noile credințe. Fiecare scriitor își găsește pentru sine repere, referințe, o nouă definiție despre el însuși, despre alții și despre sine. Unii, așa-numiții „*avatori ai lui Ovidiu*” (Laurențiu Ulici), se alimentează din speranța reîntoarcerii în patria de unde au fost izgoniți de putere, cum a fost, spre exemplu, Vintilă Horia, a cărui literatură este expresia unei puternice nostalgii după patrie și a dorului de casă. Glisarea oarecum lejeră a acestora între patria originară și cea adoptivă se datorează, de regulă, înțelegerii esenței infernale a politicilor totalitare estice, a ostilității și prigoanei regimului comunist față de orice tentativă de exprimare ideologică liberă,

care reprezintă fapte incompatibile cu credințele personale. Alții găsesc argumente mai puțin tragice, pledând pentru o autoexilare benevolă în miezul de progres occidental. De exemplu, întrebât fiind despre motivele emigrării în Franța, Matei Vișniec spune următoarele: „...există destine și destine. Sunt oameni care intră în război cu puterea. Sunt oameni care se retrag în turnul de fildeș. Sunt oameni care, poate mai norocoși, pleacă pur și simplu să-și caute personalitatea în altă parte, identitatea în alte ținuturi. Eu cred că fac parte din această categorie, a treia” (Vișniec 1992). Este bine cunoscut titlul cărții lui George Astaloș, *Fie pâinea cât de grea, tot mai bine-i la Paris*, care etalează opțiunea autorului pentru o „conștiință de european”. Într-un interviu din revista *Cronica* din 1992, scriitorul mărturisește că nu s-a simțit în exil la Paris. „Astăzi se tinde spre o naționalitate europeană. (...) Deci pentru mine, deplasarea asta din Sud-Estul Europei spre centrul ei (nu mă refer la centrul geografic, ci la faptul că inima Europei ar fi Parisul, Hexagonul) a însemnat o aventură spirituală, cauzată, evident, de dorința unei îmbogățiri spirituale.” (Astaloș 1992) Vizavi de acești scriitori nu se mai poate utiliza, după cum a menționat Monica Lovinescu, conceptul de „exil”, ci cel de „diasporă”. Atât pentru unii, cât și pentru alți intelectuali estici, exilul în Occidentul capitalist este totuși, în condițiile maniheismului ideologic sovietic, *o odisee a libertății și afirmării*.

Lista scriitorilor români care „au reușit să depășească handicapul exilului” (Gh. Glodeanu) și chiar să cucerească Occidentul este impunătoare; acum câțiva ani, Laurențiu Ulici număra 280 de scriitori români peste hotare. Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran, Vintilă Horia, Petre Dumitriu, Matei Vișniec, Gabriela Melinescu, Andrei Codrescu, Norman Manea, Paul Goma, Dumitru Țepeneag, Virgil Tănase, universitarii Matei Călinescu, Virgil Nemoianu, Toma Pavel, Ioan Petru Culianu, Mihai Spăriosu, publiciștii Monica Lovinescu și Virgil Ierunca etc. sunt tot atâtea dovezi ale faptului că ex-patrierea uneori echivalează cu o acțiune catalizantă a creativității.

Trăsăturile comune sau narațiunile frecvente ale exilului sunt legate inevitabil de o nouă formulă de tragism de substanță a lumii moderne, ce implică alienarea ființei, imposibilitatea comunicării, disoluția identității, dezumanizarea, dezrădăcinarea, înstrăinarea, ruperea *sinelui* din spațiul benefic și necesar etc. Scrierile din exil devin inevitabil autoreferențiale, majoritatea scriitorilor problematizează propria condiție de român aflat „între două lumi”: pe de o parte, stă „paradisul pierdut” și, pe de altă parte, lumea „libertății și a posibilităților”. Conștiința apartenenței la două sisteme culturale diferite, la două limbi, integrarea în spiritualitatea europeană sunt trasee narrative inerente oricărei formulări a identității literare din diasporă. Fiecare scriitor însă are o anumită perspectivă și modalitate literară personală de figurare a acestor tendințe polarizante, feluri de a ancora simbolicul în expresii de identitate personală.

„Relația cu altul” se află în centrul procesului de definire a identității personale, atât în viața privată, cât și în relațiile interculturale ale scriitorului din diasporă.

Traiectul individual modern este în linii mari o expresie a unui exil interior, expresia întoarcerii înspre sine, retragerea în propria conștiință. Cei care au avut experiența unui exil fizic au trebuit să escaladeze egocentrismul modern și să-și construiască identitatea prin raportare la Celălalt. După unul dintre teoreticienii identității, Claude Dubar, persoanele care trec printr-o experiență a rupturii și, în consecință, printr-o criză identitară recurg adesea la o „retragere în sine” iluzorie, căci oricât ai încerca să te retragi în primordialitate, acolo unde ai putea fi singur „cu tine însuși”, oricum va rămâne o legătură cu cel „din afară”, care a provocat rana: acesta este străinul, adversarul, inamicul, acela care se face vinovat, spre exemplu, de expatrierea mea (Dubar 2003: 159-160). Identitatea narativă, potrivit lui Ricoeur, se articulează, cel puțin în prima jumătate a definirii, pornind de la altul („a se povesti pe sine pornind de la altul”) (Ricoeur 1990: 34). În cealaltă parte, sinele narativ trebuie să articuleze un proiect de viață unitar, o credință și o atitudine personală.

Existența majorității scriitorilor români în exil e, de regulă, o *scindare*: după o vârstă a creației în limba română urmează o vârstă în franceză, italiană, engleză sau suedeză. Dislocarea lingvistică este unul din aspectele fundamentale care au suscitât mai multe discuții în cadrul temei exilului. Pentru oricine trăiește experiența migrației, trecerea la o altă limbă are un impact psihologic considerabil și este cu atât mai mult resimțit în cazul unui scriitor, a cărui relație cu limbajul este mult mai profundă și mai complexă decât utilizarea obișnuită a acestuia. Oscilarea între limba maternă și limba „de adopție” accentuează condiția de liminalitate a scriitorului emigrat care e nevoit să suporte travaliul transferului semantic. Ființa unui astfel de scriitor nu se dedublează, ci se frânge uneori în două ființe autonome. Este cazul să amintim de experiența literară a lui Eugen Ionescu sau de cea a lui Tristan Tzara.

Limba este exponenta unei culturi și a unui întreg sistem de valori, prin intermediul căreia ne percepem pe noi înșine și locul nostru în lume. Condiția lingvistică de frontieră condiționează o identitate literară de tranziție, dificil de rezolvat, căci, susține cercetătoarea Anca Băicoianu, „Schimbarea limbii este, în felul ei, similară cu trecerea unei frontiere și are drept efect o schimbare de perspectivă nu doar asupra culturii al cărei vehicul este, ci și asupra sinelui pe care îl exprimă” (Băicoianu 2009: 247).

Identitatea literară a lui Emil Cioran se articulează în jurul aceluși „lirism al negativității”, prezent în toată opera scriitorului și care îl apropie spiritual de creatorii avangardei. Una dintre dominantele literaturii cioraniene scrise în franceză este sfâșierea lăuntrică generată de senzația de pierdere a identității odată cu trecerea la o altă limbă de exprimare filosofică. Potrivit traducătoarei Irina Mavrodin, adoptarea francezei pentru Cioran este sinonimă cu trecerea la o stare de ordine și de rigoare în însuși modul său de a scrie și de a gândi, pe care le remodelează. Limba franceză și limba română sunt resimțite de Cioran ca două tipare: unul, propice „delirului” – termen utilizat de el însuși de mai multe ori –, revărsării, despletirii



baroce din cărțile lui scrise în limba română, celălalt favorizând autocontrolul, luciditatea rațională. Opțiunea pentru franceză are, în cazul lui Cioran, importante reverberații în plan existențial, care însoțesc procesul scriptural pe toată traiectoria lui. Dar stratul cel mai profund, cel în care „se construiește totul” și care în mod paradoxal „alimentează totul”, rămâne limba română, zestre inalienabilă, mult iubită, deși bine ascunsă, și care reapare, devine iar vizibilă în apropierea sfârșitului, în timp ce franceza – conform mărturiilor celor mai credibile – se retrage, dispare, după ce menirea ei de a-l proiecta pe Cioran, ca scriitor și filosof, pe cerul literelor și al filosofiei universale, este îndeplinită (Mavrodin 2006: 44-45). Negativitatea proiectată atât asupra limbii române, cât și a celei franceze, devine astfel una „productivă”, după Eugen Simion. Scrisul, inclusiv în franceză, reprezintă pentru Cioran o eliberare de încordarea infinită provocată de trăirea neantului.

„Migrația lingvistică are drept corolar, susține Anca Băicoianu, necesitatea unei permanente *traduceri*: comunicarea de sine într-un limbaj dacă nu străin, cel puțin impropriu, dar și nevoia de a reinventa limba de adopție astfel încât să devină capabilă să exprime o experiență exterioară tradiției al cărei vehicul obișnuit este (sau s-a obișnuit să fie).” (Băicoianu 2009: 248) Experiența traducerii din franceză în română a unor romancieri (Alain Robbe-Grillet, Pinget), esești (Albert Béguin) și filosofi (Jacques Derrida, Alexandre Kojève) și viceversa, din română în franceză a poeților Leonid Dimov, Daniel Turcea, Ion Mureșan, Marta Petreu, Emil Brumaru și Mircea Ivănescu, a determinat construcția identitară a scriitorului Dumitru Țepeneag, identificările lui cu valorile, normele, idealurile sau modelele. Unul dintre romanele sale, *Cuvântul nisiparniță (Le mot sablier)*, debutează în română pentru ca exact la jumătatea textului să treacă la limba franceză, fapt ce poate fi considerat chiar o metaforă a identității literare a autorului româno-francez. Și totuși, Dumitru Țepeneag se declară scriitor român („Eu mă consider scriitor român. Unii îmi recunosc statutul; alții se fac că se uită în altă parte. Om muri și om vedea!..”) (Țepeneag 2004: 383) și, după ce-i apar trei cărți în limba adoptivă, revine la română. Pentru scriitor etnonimul clarificator este acela care îi identifică limba maternă. În cele mai multe cazuri, are loc o transplantare, și nu o împământenire dintr-un *humus* lingvistic în altul.

După Norman Manea, identitatea literară este determinată de limba în care se exprimă scriitorul: „Limba este, până la urmă, locuința, patria, refugiul, cochilia, dar și nebuloasa creatoare în care scriitorul își caută vocea, tema, amprenta artistică, în care experimentează articulările mobile ale eului său și ale lumii. (...) Scriu în limba română. Nu mai există alternativă la această premisă. (...) Limba definește, totuși, cred, înainte de orice altceva, scriitorul” (Manea 2004: 254). Limba română în exil, spune Norman Manea, este o „limbă pribeagă”, influențată de limba și cultura curentă. Bilingvismul sau plurilingvismul se convertește într-o modalitate nouă de cunoaștere și descriere a lumii. Scriitorul emigrant este pus în situația de a reconstrui lumea

obișnuită, de a reinventa limbajul și, deci, de a se reinventa pe sine. Gabriela Melinescu consemnează în *Jurnal suedez*: „Observ că sunt o altă persoană în această limbă foarte muzicală, cu vocale ciudate pe care se poate dansa” (vol. II, p. 12). Produsul acestei metamorfoze se arată a fi un *eu hibrid* care cumulează mai multe experiențe culturale și existențiale, mai multe vârste, dar aceasta nu înseamnă dispariția eului profund. Cu timpul, suedeza începe să o apese pe scriitoarea exilată, devine o povară și atunci revenirea la română este singura cale de a putea crea ceva: „Nicăieri nu mai sunt pe un pământ ferm – și spaima că limba învățată de la mama mă va sabota într-o zi. Trebuie neapărat să aud limba română vorbită, numai ea mă poate inspira și-mi poate da aripi ca să compun și eu ceva nou” (vol. IV, p. 279).

Condiția de frontieră între două limbi, două culturi, două modele culturale etc. transformă textul într-un câmp al intertextualității, care condiționează o oscilare între istorie și ficțiune. Interpretarea narativă de sine împrumută, după Ricoeur, „atât de la istorie, cât și de la ficțiune” (Ricoeur 1995: 80). Modelul narativ al lui Vintilă Horia – literatura lui Ovidiu aflat în exil – este complementar „poveștii de viață” personale, proiectând-o în ficțiune. Similitudinile dintre *Dumnezeu s-a născut în exil* și *Triste* sau *Pontice* sunt evidente, cel puțin la nivelul temei „paideice”, dacă nu și al formei narative. Identitatea literară a scriitorului Vintilă Horia poate fi înțeleasă prin prisma conceptului de nostalgie, care desemnează un mecanism de apărare împotriva schimbării și a angoasei pe care o poate produce trecerea timpului. Nostalgia este o modalitate de reconstruire a trecutului în scopul integrării unui eu anterior în contextul sinelui prezent, dar și un fenomen care marchează contrastul subiectiv între paradigme identitare succesive. Nostalgia structurează identitatea personală a ambilor scriitori, prilejuind meditații atât despre dorul de casă, cât și despre inexorabila trecere a timpului.

Exilul a jucat un rol considerabil în afirmarea unei opoziții imposibile în țară, opoziție politică în primul rând și, implicit, culturală. Construcția identitară a lui Paul Goma are loc printr-o „afiliere colectivă”, printr-o proprie situație în literatura subversivă, disidentă, caracteristică exilaților estici. Dincolo de comentariile privind reacțiile insurgente ale lui Paul Goma față de realitatea social-politică, se poate vorbi, cu siguranță, și despre o identitate literară a scriitorului. Pe lângă dimensiunea contestatară, ostentativ discutată, autorului i s-a recunoscut meritul de a produce o scriitură care, pornind de la propria biografie, „se instalează durabil ca valoare în ficțiune și în regimul autenticității” (Simuț 2004: 192). Considerațiile unor personalități notorii – „un excepțional poet al cruzimii” (I. Negoitescu), „Disident Absolut” (I. Simuț), „estet al sadismului” (L. Hanganu) ș.a. – îi reabilitează, în mare, opera adeseori devastată de calificările denigratoare, punându-i în lumină prestația estetică. Odată declarat, echilibrul dintre cele două dimensiuni – disidența anticomunistă, antitotalitaristă și valoarea artistică – reclamă o punere a literaturii lui Paul Goma în descendența unei tradiții a meditațiilor etico-politice și, totodată,

o reevaluare a acesteia prin integrare în și prin raportare la specificul literar. Trebuie menționat că romanul *Din calidor*, în care starea beligerantă este atenuată de sentimentul nostalgic al naratorului, îi reliefează capacitatea de a configura un univers literar în dialog cu importanți creatori europeni ai „amintirilor din copilărie”.

Condiția actuală a scriitorului în diasporă poate fi definită prin fraza lui Matei Vișniec: „Sunt omul care trăiește între două culturi, între două sensibilități, care are rădăcinile în România și aripile în Franța”. Căderea regimului comunist, ideea de globalizare anulează tensiunile polarizante ale exilatului marginalizat. „Nu mă simt nici român, nici francez, nici altceva. Sunt un «métèque», un străin care poate să se simtă bine și la Paris, și la București. Sunt peste tot și nicăieri...”, susține Bujor Nedelcovici (Nedelcovici 2007). Scriitorii din diasporă beneficiază de momente extrem de favorabile de a-și afirma în plan mondial identitatea personală, implicit, de a ne face cunoscute valorile, de a crea imaginea românilor ca aparținători Europei.

ION HADÂRCĂ

AXUL POSTUMITĂȚII TESTAMENTARE  
SAU DEMERS PENTRU UN MARE  
PREMIU CĂTRE OPERA UNUI  
MARE POET

**Abstract**

The text, *The axis of the testamentary posterity or a demarche for a big prize towards the work of a great poet*, is a reverential discourse dedicated to the poet Grigore Vieru presented at the common meeting of the General Council of the Academy of Science of Moldova and the Senate of the State University of Moldova dedicated to the celebration of the Romanian Language. The poems, songs, books and even the name of Grigore Vieru claim new valences of non-oblivion. The poet's name is immortalized throughout the Romanian area on the frontispieces of high schools, schools, kindergartens and libraries. Streets and avenues, scholarships and prestigious literary contests profile him in posterity. The author is very sure that together with Nichita Stănescu, Marin Sorescu or Constantin Noica, great Romanian personalities of the world rank, Grigore Vieru's name will obviously raise the fame and prestige of the Nobel Prize.

**Keywords:** testamentary posterity, great poet.

Pentru Marii Poeți, ironia sortii le pregătește adeseori Metafore dintre cele mai surprinzătoare, dar și mai greu descifrabile/dezlegabile din Fuiorul subtil al necruțătoarelor Parce. Atât de încâlcit li se deapănă Fuiorul destinului, încât tocmai lumina ochilor trebuie să li se stingă pentru a li se aprinde, peste ani, adevărata proiecție cosmică a menirii lor de aștri cerești...

Lumina ochilor poetului Grigore Vieru (n. 14.02.1935) s-a stins într-un miez de ianuarie după un tragic accident rutier, ce a avut loc chiar în noaptea ce a succedat zilei de naștere a lui Mihail Eminescu, nemuritorul și nealinatul Luceafăr al poeziei și limbii noastre românești. Sfâșietor de dramatic, se rupea un destin pământesc, dar, providențial, se relua legământul unui traseu inițiat, de dincolo de ochii muritorilor, a unei adevărate *Stele de Vineri*: „Știu: cândva la miez de noapte/ Ori la răsărit de Soare./ Stinge-mi-s-or ochii mie/ Tot deasupra Cărții Sale...”. Astfel avea să se împlinescă providențialul poem *Legământ*, scris încă în 1964 ca un veritabil preambul la o *Operă poetică* și o *Viață de artist*, pecetluită întru *Cuvânt*.

Iubit și solicitat, adulat de admiratori și contestat de răuvoitorii și invidioșii care nu-i puteau ierta popularitatea, tirajele numeroase și auditoriile crescânde,

Grigore Vieru de-a lungul întregii sale cariere literare, și-a adunat totuși migălos cititorii, crescându-i cu minunatele sale manuale de pedagogie *Albinuța* și *Abecedarul* și instruind astfel generații întregi în dragostea de frumos și de valori sacre, aidoma unei albinuțe-regine odrăslindu-și roiul tot mai spornic și mai sănătos.

În Republica Moldova, în special în spațiul capitalei, orice manifestare mai de amploare se obișnuiește a fi comparată cu noianul primei Mari Adunări Naționale din 27 august 1989 când circa 1 mln. de basarabeni s-au adunat în inima Chișinăului pentru a-și revendica drepturile naționale, vestind lumii zorile deșteptării noastre. O asemenea Adunare, dar cu mult mai tristă, de cortegiu funerar, s-a desfășurat în 1992, la dispariția marilor săi prieteni, artiștii Doina și Ion Aldea-Theodorovici, cei care i-au interpretat o suită de cântece admirabile: *Iartă-mă*, *Reaprindeți candela*, *Răsai*, *La mănăstirea Căpriană*, *Trei culori* ș. a. Peste ani, în acel fatidic ianuarie, puhoaiile de oameni invadaseră din nou arterele orașului, revărsându-se într-o altă Mare Adunare Națională împietrită-n durere. Poetul ieșean Nichita Danilov remarcase atunci: „La Chișinău, investitura lui Barack Obama a fost eclipsată de funeraliile poetului Grigore Vieru, un simbol al dezrobirii neamului și al înfrățirii românilor de dincolo și de dincoace de Prut...” [1, p. 232]. Ecourile s-au reverberat și s-au adunat în alte publicații și antologii. Astfel încât la scurt timp, sub îngrijirea lui Daniel Corbu la editura „Princeps Edit” din Iași apare consistenta antologie *Grigore Vieru în amintirile contemporanilor*, iar un număr special al revistei chișinăuene „Limba Română” (nr. 1-4, 2009, redactor-șef Al. Bantș) dedică memoriei poetului întregul său spațiu de peste 400 de pagini! Academicieni, poeți, scriitori, cititori de pe diverse meridiane îl evocă în pagini deosebit de vibrante. Nu au întârziat nici volumele de autor. Poetul și ziaristul bârlădean Mihai Sultana Vicol, la aceeași editură „Princeps Edit”, lansează cartea, polemică în multe privințe, *Grigore Vieru, pontiful limbii române* (2009). Ea se înscrie în șirul zecilor și zecilor de studii, eseuri monografice, teze de doctorat, care au fost anterior dedicate creației și vieții Marelui Poet. E de precizat că prima monografie dedicată creației lui Grigore Vieru – *Mirajul copilăriei* – este semnată de acad. Mihai Cimpoi și apare în același an, 1968, cu volumul de versuri *Numele tău*, prefătat de Ion Druță, volum care, afirmă istoricii literari, a produs schimbarea la față a poeziei române din literatura Basarabiei postbelice, impregnată de tarele realismului socialist și dogmele luptei de clasă cu „limba burghezo-moșierească” a puriștilor junimiști. Cultivând un vers liber și dezinhibat, densă și succulentă prin simboluri, ritmuri și sugestii adânci palpitate, cartea *Numele tău* îndrăznește, pentru prima dată după dezghețul hrușciovist, să invoce curajos nume notorii ale culturii române: George Enescu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Nicolae Labiș, Constantin Brâncuși. De aici încolo, până la un alt dezgheț, cărțile poetului au fost mereu citite cu lupa, însă cerberii regimului nu mai aveau ce-i face. Poezia sa sparge fruntariile și este tot mai cunoscută și mai apreciată din Japonia până în Finlanda, din Bulgaria până-n Franța și din Germania până în Israel. Michael Bruhis, Klaus Heitman, Ognean Stanboliev, Marius Ceaklais, Ghivi Alkhasivili sunt doar câteva nume din cele ce-l apreciază înalt. Poetul Alain Bosquet, afirmă criticul Mihai Dolgan, cunoaște lirica lui Grigore Vieru, traducând din lirica românească și admirând în deosebi celebrul

*Formular vierian* (M. Dolgan, *Dialogismul discursului liric al lui Grigore Vieru, în Literatura română postbelică*). Alex. Ștefănescu, Grigore Grigurcu, Eugen Simion, Fănuș Baileșteanu, Ana Bantoș, Theodor Codreanu, Ion Ciocanu, Alexandru Burlacu, Elena Țau, Emilian Galaicu-Păun, Veronica Postolache și alți critici, cercetători, pedagogi, doctoranzi, ziariști îi dedică studii monografice, eseuri și teze de doctorat.

Grigore Vieru, prin traducerile sale în alte limbi, bineînțeles că făcea un mare serviciu acestei palme de pământ, uitate de lume, la un moment dat se părea că este mai apreciat și mai editat pe alte plaiuri decât în propria casă. În anii '80, poetul rus pentru copii Iacov Akim îi traduce *Albinuța* care apare la cea mai prestigioasă editură moscovită pentru copii *Детская литература – Весёлая азбука* într-un tiraj de câteva sute de mii de exemplare, în condiții grafice excelente, tiraj care se epuizată imediat de pe tejele librăriilor din fosta URSS. La fel, editura *Советский писатель* îi lansează volumul antologic de *Opere alese (Избранное)* în 1984, volum migălit de unii din cei mai înzestrați poeți și traducători ruși: Veaceslav Kuprianov, Novella Matveeva, P. Glușco, A. Starostina, K. Kovalgi, L. Berinski, I. Kojevnikov etc.

Însă dorul și inima poetului spre alte spații tânjea. În anul de grație 1978 Grigore Vieru, primul dintre poeții basarabeni postbelici, face o breșă în zidul sovieto-chinezesc de la Prut, prin osârdia confratelui său Mircea Radu Iacoban apărându-i la Iași, Ed. „Junimea”, memorabilul volum de poeme *Steaua de Vineri*. Doi mari poeți români Nichita Stănescu și Ioan Alexandru îi binecuvântează intrarea în Panteonul poeziei naționale. Nichita Stănescu se lasă cucerit de armoniile basarabeanului, subliniind: „Cartea lui de inimă pulsează și îmi influențează versul plin de dor de curată și pură lui poezie”. Iar Ioan Alexandru îl completează: „Citind versurile acestui adânc poet cuprinse în câteva cărți, am regăsit aceeași sete după curățenie și adevăr întru statornicie și bună rodire ce i-a întemeiat în cuvânt pe toți marii poeți”!

Un suflu nou, de adevărată „transfigurare a naturii, gândirii în natura naturii” aducea această carte de poeme: „Ușoară, maică, ușoară/ C-ai putea să mergi călcând/ Pe semințele ce zboară/ Între ceruri și pământ” (*Făptura mamei*). Versurile transmit evanescența unor imagini epifanice – semințele, acești copii ai speciei umane care marchează în zbor fugar trecerea generațiilor și încolțirea speranțelor. *În priviri cu-n fel de teamă* proiectează raza vederii metafizice; *Fericită, totuși, ești* fixează starea beatitudinii paradisiace; *Iarba știe cum te cheamă* denotă implicarea organică a teluricului, care protejează taina creatorului, iar *Steaua știe ce gândești* restabilește comunicarea transcendentă. Hotărât lucru, Grigore Vieru este și un poet al străluminărilor metafizice, fapt evidențiat mai ales în ciclul de aforisme: *Mișcarea în infinit*.

De la *Acum și în veac*, prin *Strigat-am către tine* și până la ultima, în ordinea aparițiilor, carte de căpătâi *Taina care mă apără* (2008), dar mai ales după trecerea la cele veșnice a măicuței Eudochia, atât de inspirat cântată de Poet, devine tot mai obsedantă tema morții, într-un mod cu totul inedit simțită și interpretată filosofic de Poet: „Mare ești Moarte/ Dar singură tu./ Eu am Țară unde muri/ Tu, nu, tu nu!..” De altfel, criticul Alex. Ștefănescu îi recunoaște excelența cântării sublimului și

tragicului sentiment matern în lupta cu tanaticul, recunoscând că Gr. Vieru ar fi meritat un Nobel pentru această devoțiune mărturisită în filigran.

În altă ordine de idei, într-un studiu de interferențe, *Despre legăturile psihologiei analitice cu opera literară*, renumitul psiholog Cari Gustav Jung definește cu exactitate natura rizomică germinatoare a *Arhetipului*, înzestrat cu *participation mystique*, subliniind: „Orice legătură cu arhetipul, fie ea trăită sau doar rostită, este „emoționantă”, adică impresionează; căci ea provoacă în noi un glas mai puternic decât al nostru. Cine vorbește cu prototipuri, vorbește cu mii de voci parcă, impresionează și copleșește, ridică totodată ceea ce exprimă, din singular și vremelnic, în sfera a ceea ce ființează mereu și astfel dezleagă în noi toate acele forțe ajutătoare care i-au îngăduit omenirii în toate timpurile să se salveze din toate primejdiile și să supraviețuiască chiar și nopții celei mai lungi” [2, p. 86]. Este poate fațeta cea mai ascunsă a *Tainei care mă apără*, precum vom vedea în continuare.

Într-o străfulgerare de gând, Grigore Vieru, *poetul arhetipurilor* (M. Cimpoi), sintetizează magistral însuși codul genetic al acestei „forțe ajutătoare” arhetipale: „Două sunt cele pe care le-am iubit fără să le văd mai întâi: Dumnezeuirea și Patria.” Ele sunt rădăcinile spirituale esențiale care-l definesc: „Nimeni nu a creat priză la valorile matriciale ca Grigore Vieru”, observă criticul Cornel Ungureanu. Aceste „valori matriciale” întemeietoare, cum le supranumește cercetătoarea creației vieriene Ana Bantoș în eseu „Simplitatea lui Grigore Vieru”, sunt premisele axiale ale însăși devenirii noastre ontologice, în accepție heideggeriană: „În fond, poetul Grigore Vieru exprimă vocea interioară a poporului său, voce care, pe un segment de timp, în anii postbelici, a avut un diapazon redus. Iată de ce Grigore Vieru e tentat să creeze un univers primar, *având la bază sufletul popular* (s. n.), prin intermediul căruia va releva conștiința de sine, precum și un anumit sentiment al solidarității umane, axat pe valorile simple ale vieții” [3, p. 132]. Simplitatea, firește, e doar aparentă, mai bine zis, ea este esențializată până la adânci reverberații: „Izvoare –/ Limpezi zăvoare!/ Sufletul mamei/ De voi străjuir./ Izvoare –/ Săbii sub floare!/ Joc vă ajunge/ Pe-al vostru pământ” (*Izvoare*).

Intuițiile, tălmăcirile panteiste și predicțiile poetice sunt de natură orfică, precum observa (printre primii!), confratele său generaționist, poetul și dramaturgul Marin Sorescu în prefața la volumul *Izvorul și Clipa* (încă la 1981!), apărut într-una din cele mai solicitate colecții de poezie românească – *Cele mai frumoase poezii*: „Este Grigore Vieru discipol al lui Orfeu, care, ca și miticul maestru nu-și poate refuza vocația de-a privi în urmă? Măcar odată, cu tot adâncul din ochi, măcar o viață, cu toată viața din viață? Temele obsedante ale poetului (...) sunt obârșiile de toate felurile: izvoarele, tradiția populară și cea clasică, limba în care te exprimi (Și doar în limba ta/ Poți râde singur/ Și doar în limba ta/ Te poți opri din plâns”), casa, pământul, simbolul central (fiind) mama...” [4, p. 5]. Subliniind proprietatea poeziei vieriene „de a fi punte unică – un curcubeu de aur suspendat între două veșnicii”, Marin Sorescu a consacrat, de fapt, organic și definitiv creația lui Grigore Vieru în peisajul liricii românești contemporane: „În peisajul cam sofisticat al liricii contemporane, uneori prea compusă și prea cerebrală, versul său țâșnește în lumină, proaspăt, cu *forță de*

*gheizer*” [4, p. 9]. Astăzi, la trecerea timpului, am îndrăzni doar să nuanțăm definiția soresciană *Un discipol al lui Orfeu*, reluată, de altfel, și drept titlu de volum omagial la cei 70 de ani ai poetului, și să spunem că Grigore Vieru a fost și va rămâne în lirica modernă unul din cei mai inspirați discipoli ai legendarului Orfeu!

Un poem simptomatic (și programatic!) pentru ritmurile și angoasele secolului trecut, și nu numai, poemul „Un secol grăbit”, ne surprinde cu o altă formulă, febril telegrafiată, alertă și alambicată, în spiritul veacului, parcă semnalând alarmat că pe ruinele desacralizării și ale amneziei generale ca anestezie socială, încă se pot scrijela ieroglifile unui text coerent („Plouă/ Și umbrela mea/ E în alt troleibuz./ Unul își uită umbrela./ Altul mănușile./ Celălalt/ Ușa deschisă./ Celălalt/ Crivățul deschis”. Este un text încărcat de gnose și nedumeriri firești în fața noilor realități contorsionate („O minciună uită de unde vine/ Și zice că vine din rai”), după care abia se mai poate urmări traiectoria unui răspuns logic, la scară planetară, pentru biblicul *Quo vadis?* (Să reținem aici transparentele aluzii la „minciuna” comunistă și la *Celălalt* care-și uită „Crivățul deschis” siberian – versuri apărute în plin totalitarism!).

Într-un mediu sufocat de dogme și cenzură Poetul a plătit deseori cu ani de tăcere, persecuții și interdicții prețul unor idei și metafore mai curajoase, dar nu s-a lăsat păgubaș. Vom aminti aici doar cartea de versuri pentru copii (sic!) *Trei iezi*, retrasă din librării și trimisă la ghilotină în 1970 pentru nevinovatul poem *Curcubeul*, în care chipurile s-a „ascuns” subversiv Tricolorul românesc! Iată de ce într-un alt poem dedicat prietenului său, poetului Liviu Damian, Grigore Vieru, poetul obsedat de povara cuvintelor limbii române, sugerează, în principiu, condiția poetului într-un mediu ostil poeziei și libertății naționale: „N-am timp de pierdut./ mă silesc să le-nvăț/ măcar pe cele mai sfinte./ Încep să fac cântece/ cu numai două cuvinte” (*Abecedar*). Incredibil, dar acesta era adevărul! Nimic exagerat și nimic fals în notele acestei economii stânjenitoare pentru poezii altor meridiane, unde nu se desfășurau vânători după cuvintele limbii materne. Cel puțin nu la această scară a ostilităților și dezbinării/mancurtizării.

Nedreptățit de vicisitudinile istoriei, prădat și trădat succesiv de diferite regimuri politice, coroane imperiale și oștiri „eliberatoare”, deportat fără milă și risipit ca vântul pe mapamond, poporul băștinaș al actualei Republici Moldova ajunsese la un moment dat la limită sau *pe culmile disperării*, vorba lui Emil Cioran, adunându-și sufletul într-o doină, într-un cântec sau într-o șoaptă de poem ca într-un naos de biserică devastată. Puțini au fost liderii spirituali, cărora să le încredințeze poporul toate durerile sale și Grigore Vieru a fost unul dintre ei. Acest „poet cu lira-n lacrimi”, după fericita expresie a acad. Eugen Simion, a știut să-și mângâie neamul, să-l îndrepte, dar și să-l înalțe în poeme de o imensă blândețe și înțelegere, precum remarcă același Eugen Simion: „Chiar și atunci când poartă o sabie în mână, sabia lui este de miresme” [5, p. 193]. Iată de ce printr-o gravură aproape nudă a frazei poetice, aproape lipsită de procedee stilistice, metafore etc., dar încărcată de fior, Grigore Vieru reușește să fie înțeles de la mic la mare, fiind nu doar convingător, dar și vizionar în multe privințe, precum în acest poem cutremurător: „Când s-a întors/ La puii ei cu hrana,/ Găsise cuibul gol/ Și amuțit./ I-a căutat/ Până-i albise pana./



Și-n cioc/ Sămânța a-ncolțit.” („Pasărea”). Ori de câte ori revin la acest poem, ca și la mirarea puișorilor din poezia pentru copii: „– Cum nu o să vină mama?! Cum să cadă frunza?” – gândul îmi este la satele noastre părăsite și familiile înstrăinate de actualul exod.

Bucurându-se de o neîntrecută popularitate, omnivalentă și rezistentă în coordonatele sale esențiale, opera lui Grigore Vieru, Poet singular în tot spațiul românesc și adevărat pedagog al Neamului său, acumulează astăzi noi valențe sintetizând atât naționalul, cât și europeanul și universalul. Creația vieriană, în totalitatea sa, oferă o gamă infinită de interpretări și lecturi persuasive.

Aceste note de relectură s-ar dori acceptate în Aula prestigioasă a Academiei de Științe a Moldovei drept teme pentru un demers susținut către prestigioasele instituții europene în vederea acordării, postume, din păcate, și întârziate, a prestigiosului Premiu al Academiei vieneze „Johann Gottfried von Herder” pentru contribuții remarcabile în îmbogățirea palitrei culturale europene.

Poezia, cântecele, cărțile și însuși numele lui Grigore Vieru deja își reclamă noile valențe ale neuitării. Numele poetului este înveșnicit în întregul spațiu românesc pe frontispicii de licee, școli, grădinițe și biblioteci. Străzi și prospecte, burse și concursuri literare prestigioase îl profilează în postumitate.

Am ferma convingere că alături de Nichita Stănescu, Marin Sorescu sau Constantin Noica, mari personalități române de talie universală, numele lui Grigore Vieru va spori negreșit faima și prestigiul acestui NOBIL PREMIU european!

#### Note

1. Nichita Danilov, *Pe marginea funeraliilor lui Grigore Vieru*, în *Limba Română*, nr. 1-4, 2009.

2. Gustav G. Jung, *Opere complete*, vol. 15, *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, Editura Trei, București, 2007.

3. Ana Bantoș, *Simplitatea lui Gr. Vieru*, în rev. *Limba Română*, nr. 1-4 (163-166) 2009.

4. Marin Sorescu, *Gr. Vieru și lirica esențelor*, prefață la *Izvorul și Clipa*, Editura Albatros, București, 1981.

5. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. III, Editura David-Litera, 1997.

**Abstract**

The present study, *The Canon of Revolutionarist Criticism*, continues Theodor Codreanu's polemics towards Nicolae Manolescu's attempt to impose a new canon in Romanian literature via the massive work *Istoria critică a literaturii române* (A Critical History of Romanian Literature) published in 2008. Many arguments of the critic from Husi are supported, developed and completed. The conclusion is that Mihai Eminescu remains a national poet, therefore he is the canon of Romanian literature which cannot be demolished by any evil-natured attempt.

**Keywords:** canon, decanonization, critical history.

Evoluția culturală și spirituală a unui popor nu se produce de la sine, ci în urma unor ciocniri și conflicte dintre anumite tendințe de dezvoltare a spiritului uman, fenomen cunoscut în știința filosofică, în special sub aspectul ei dialectic, ca negarea negației. Etapele de dezvoltare a literaturii române, demonstrează elocvent cum așa-ziii pășuniști sau „clasicii” întârziți, după George Călinescu citire (Văcăreștii, Costache Conachi, Matei Millo), au fost contraziși de romantici (Vasile Cârlova, Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu), aceștia, la rândul lor, fiind negați de reprezentanții multor curente literare - simbolști (Ion Minulescu, Elena Farago, Ștefan Petică), avangardiști (Tzara, Urmuz, Ion Vinea), ortodoxiști (N. Crainic, L. Blaga, V. Voiculescu), tradiționaliști (Zaharia Stancu, Radu Gyr). În ultimă instanță, și ei au fost eclipsați de moderniști (T. Arghezi, G. Topârceanu, A. Cotruș) care, la rândul lor, au fost ironizați de cohorta postmoderniștilor în frunte cu M. Cărtărescu.

În mod firesc, și pe aceștia îi așteaptă, inevitabil, aceeași soartă, fiindcă pe moșia literară lucrată de ei, răsar deja cei care urmează să-i conteste. E un tablou al dezvoltării dialectice, în evoluție, a unei literaturi, el fiind reflectat în pagini de istorie adecvată, cea română cunoscând și niște veritabili cronicari. George Călinescu este primul autor care a rămas în anele literaturii cu monumentala sa *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, prezentul de atunci, anul 1941, devenind astăzi un trecut destul de îndepărtat și transformându-se într-un hotar dintre două epoci – interbelică și postbelică, ultima fiind cunoscută și ca perioada de dictatură comunistă sau, în plan cultural, cea a realismului socialist. Au mai încercat și alți autori să rămână în istoria literaturii cu asemenea opuri, dar puțini au reușit să facă față acestei sarcini de

o uriașă responsabilitate. Printre ei s-au remarcat atât Marian Popa cu *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, apărută în două ediții la Editura „Semne” din București, 2001 și 2009, cât și Ion Rotaru cu *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent* (Editura „Dacoromână”, București, 2006).

Recent, se înscrie în acest șir de performanțe și *Istoria critică a literaturii române*, apărută în 2008 la Editura „Paralela 45” din Pitești, cele 1526 de pagini fiind semnate de criticul literar Nicolae Manolescu. Autorul acestei *Istории*... este cunoscut drept o „personalitate considerată de prim-plan a culturii românești din ultimele patru decenii”. Sintagma e preluată din eseul scriitorului Theodor Codreanu *Istoria „canonică” a literaturii române*, apărut în volum la Editura „Princeps Edit” din Iași în 2009. Cartea nu pretinde a fi una de anvergura celor menționate, deoarece autorul și-a pus drept scop doar să comenteze scrierea manolesciană, mărturisind că „este, totodată, o invitație la o dezbatere publică privitoare la fundamentele unei istorii canonice a literaturii naționale”. Un cititor mai atent la nuanțe ar putea să se întrebe: „De ce «personalitate considerată de prim-plan» și nu, pur și simplu, «personalitate de prim-plan?»”. Probabil, pentru că există și o altă părere decât cea care ne vorbește despre „o personalitate de prim-plan a culturii românești”. Și acest aspect e un fapt ce demonstrează, în numele evoluției culturale și spirituale ale unui neam, necesitatea luptei contrariilor, a ciocnirii diverselor opinii, a disputelor.

Cercetând *Istoria*... lui N. Manolescu prin prisma *conștiinței sfâșiate*, fenomen descris anterior cu multă acribie de către Th. Codreanu în volumul său *Basarabia sau drama sfâșierii*, autorul eseului menționat mărturisește că „*Istoria* (lui N. Manolescu, n.a.) este unul dintre cele mai ciudate produse pe care le-am citit vreodată” [1, p. 13]. De altfel, cu câteva pagini mai înainte Th. Codreanu recunoaște că „*Istoria critică a literaturii române* este o reușită personală a autorului, talent impresionist incontestabil, cu autoritate profesională, deși cu o responsabilitate precară față de obiect” [1, p. 7]. Prin ce e un „produs ciudat” cartea lui Manolescu și care e „responsabilitatea precară” a autorului față de lucrarea sa? Ultima obiecție a lui Th. Codreanu se referă, probabil, și la unele erori științifice, stilistice. Astfel, sunt scrise greșit nume de autori, de personaje, titluri de opere și de reviste, iar în pofida faptului că „limba criticii lui N. Manolescu este, în cele mai bune pagini ale sale, plastică, nuanțată, rămâi nedumerit de frecvența unor erori vizând punctuația, ortografia, nerespectarea unității de scriere etc. (...) Între semnele de punctuație, *virgula* îi joacă numeroase feste, oricât de subiectivă ar putea să fie, adesea, uzanța ei” [1, p. 127].

Referitor la „ciudățenia produsului”, Th. Codreanu își expune argumentele pe întinsul a șapte capitole, șase dintre ele având drept subiect central noțiunea canonului. La apariția *Istoriei*... manolesciene, Th. Codreanu era conștient de faptul că „în prima etapă această carte va stârni reacții contradictorii, între encomiastică (...) și demolare, dar mai puține scrutări critice pe cât posibil obiective” [1, p. 12]. Majoritatea celor care au criticat volumul au avut drept pretext și „lista autorilor canonici”, întocmită partizanal de autor, în special în ceea ce-i privește pe autorii contemporani. Până și unii dintre admiratorii săi au rămas dezamăgiți de această atitudine a lui N. Manolescu față de anumiți autori contemporani ai literaturii române. Răspunzând la chestionarul revistei *Semn*, n.4 din 2009, „De ce (n-) avem critică?”, V. Gârneț scrie că „ne-a lipsit,

probabil, și o literatură robustă, complexă, originală care să stimuleze dezbaterile și reflecția critică. Prin cele afirmate mai sus nu fac *tabula rasa* din literatura basarabeană postbelică și cu atât mai puțin din cea post '89 (așa cum a procedat în mod descălicant, cinic, Nicolae Manolescu în a sa *Istorie...*). Atât în *Introducerea* și în *Postfața* cărții, cât și pe întreg parcursul demersului critico-istoric, N. Manolescu pretinde că a preluat de la T. Maiorescu, drept fundament al literaturii moderne, doar *esteticul*. Susținând însă curentul *postmodernismului*, care a pierdut cultul *esteticului* și al *valorii*, N. Manolescu se autocondamnă la contradicții insurmontabile, devenind, *volens-nolens*, o conștiință sfâșiată. „Este vorba, în ultimă instanță, de o *ruptură ontologică*, de care N. Manolescu nu este conștient, deși uneori o presimte vag: este în joc despicierea dintre condiția lui de intelectual român și ideologiile ostile acestei condiții, ideologii pe care el încearcă în zadar să le mascheze cu argumentul forte al *esteticului*, transformat el însuși într-un *parti-pris* devastator pentru întreaga operă” [1, p. 13].

Revelatoare în explicația acestei contradicții, a fenomenului de „produs ciudat”, Th. Codreanu amintește în eseuul său de celebra experiență a neuropatologului american Wilder Graves Penfield (1891-1975). Savantul întrerupsese, la un pacient, comunicarea dintre emisfera dreaptă a creierului și cea stângă, constatând, astfel, că individul a început să se lovească cu mâna dreaptă și să se apere, în același timp, cu cea stângă. Nu este deloc întâmplător faptul că *Introducerea* la cartea sa N. Manolescu și-o intitulează „Istoria literaturii la două mâini”, text în care constată că toate istoriile literare de până la el s-au scris *la o singură mână*. „Tot ce urmează, concluzionează Th. Codreanu, e pus la slujba dovedirii unicității istoriei sale. Confruntarea se face atât cu istoricii literari români, cât și cu teoreticienii și istoricii literari străini...”. Oricum, Th. Codreanu aduce dovezi că „scrierea la două mâini” nu este o noutate pe care și-o poate revendica N. Manolescu, procedeul fiind consemnat de către americanul John D. Caputo într-o carte a sa, apărută în 2007: „Scriem cu ambele mâini. Critica radicală și delimitarea reprezintă mâna stângă, dar mâna dreaptă este afirmarea a ceva ce dorim cu o dorință dincolo de dorință...” [1, p. 16]. În spiritul celor două mâini, N. Manolescu ajunge și la selecția autorilor care fac, în concepția sa, istoria literaturii române, căzând fatalmente într-un subiectivism garnisit cu partizanat ideologic. În afară de faptul că unii scriitori meritoși ai literaturii române sunt absenți din *Istoria...* lui N. Manolescu, ceea ce dă de înțeles că ei *nu există* în istoria literară. Paul Goma, de exemplu, este prezentat drept un „paranoic” și „antisemit”, „judecată de „valoare”, comentează Th. Codreanu, care mi se pare una dintre cele mai mari rușini care s-a produs vreodată în cultura românească!” [1, p. 19]. „Această senzație stranie, remarcă Th. Codreanu, a unui o lasă și *Istoria...* manolesciană, reflex al postmodernei culturi de consum lasă senzația stranie de *comercialism estetic*: „o mână oferă „valori”, cu „lista lui Manolescu”, pe când cealaltă, (...) „înșfacă spre îngurgitare neantizantă autorii indezirabili [1, p. 19].

Marea noutate însă pe care o propune în *Istoria...* sa N. Manolescu este canonul, un concept mai mult din domeniul teologic, dar implementat în cultură cu pretenții de revoluționare a ei. „Există la intelectualii români (ca și la politicieni), comentează Th. Codreanu, o necurmată sete de a introduce *forme fără fond*, după cum bat vânturile

istoriei. La fel se întâmplă, sub ochii noștri, cu termenul *canon*. E vorba de o flagrantă denaturare a conceptului lansat îndeobște de cartea lui Harold Bloom, carte care n-a fost citită nici prin ochii literaturii române, nici prin ai autorului american însuși” [1, p. 21]. Preluând în mod automat, orbește, unul din procedeele lui Bloom de întocmire a unor liste de *scriitori canonici*, în sensul de reprezentativi, N. Manolescu este într-atât de obsedat de această idee, încât se ajunge la paradoxala concluzie: cei care lipsesc din „lista lui Manolescu” *nu există ca scriitori*. Th. Codreanu atenționează, că însuși Harold Bloom, conștient de limitele propriei cunoașteri, precizează referitor la canon că acesta „nu este și nu poate fi doar lista pe care eu sau altcineva am putea să o întocmim”. „Aici se află perfida capcană, observă Th. Codreanu, în care s-a lăsat prins N. Manolescu, fiindcă el a extins *principiul listei* la întreaga literatură română, croindu-și istoria pe conceptul de *canon*, dar printr-o denaturare stranie a viziunii lui Harold Bloom, care este una a neoconservatismului american, îndreptată tocmai împotriva exceselor postmodernismului liberal-stângist, neomarxist, feminist, multiculturalist etc., înglobat în ideologia *politicii corecte*. Prin «lista» sa, N. Manolescu apără cu o mână canonul, iar cu cealaltă îl compromite și îl distruge, ca în experiența lui Penfield” [1, p. 23]. E tocmai ceea ce ține de fenomenul numit de H. Bloom drept *Școala Resentimentului*, iar *Istoria...* lui N. Manolescu se încadrează perfect pe pozițiile ideologiei resentimentare a postmodernității. Doar din acest unghi deformat de vedere al canonului e posibil ca în centrul canonic al literaturii române să nu fie văzut Dimitrie Cantemir, Budai-Deleanu și Eminescu, ci *Levantul* lui M. Cărtărescu. Paginile despre *Țiganiada* lui Budai-Deleanu în *Istoria...* manolesciană sunt cele mai consistente, dar, paradoxal, Budai-Deleanu este citit prin M. Cărtărescu, iar nu M. Cărtărescu prin Budai-Deleanu, cum ar fi firesc.

Având ca reper aceeași ideologie a postmodernității, N. Manolescu face abstracție de tradiție, de competiția cu ea, în pofida faptului că, precum precizează Th. Codreanu, „nu există ceva cu adevărat nou și valoros care să nu se întemeieze pe *tradiție*, pe o *arheitate*, cum ar spune Eminescu. Și, în același timp, să nu se producă și o ruptură de tradiție...” [1, p. 30]. Din acest motiv, Dan Zamfirescu sesiza (în revista „Cafeneaua literară”, nr. 1, 2009, Pitești) că „literatura polonă începe în secolul al X-lea, cea ungară într-al XI-lea, în schimb, conform lui N. Manolescu, noi începem să avem literatură de abia la mijlocul secolului al XVII-lea”. O descoperire „epocală” a lui N. Manolescu, în același spirit al resentimentului postmodernist, este și inexistența literaturii populare, eliminând folclorul din lucrarea sa. Din fericire, nu și din istoria autentică a poporului român, deoarece un autor își poate permite orice năzbâtie doar în propria carte. „Nu se poate vorbi de o tradiție literară populară, crede N. Manolescu, fiindcă aceasta este o invenție a pașoptiștilor, una din marile mistificări, pe care întregi cohorte de «folcloriști» au întreținut-o până în zilele noastre” [1, p. 37]. Din acest motiv Iuliu A. Zanne, cel care a alcătuit și a tipărit în anii 1895-1903 zece volume cu *Proverbele românilor*, nici măcar nu e pomenit în istoria manolesciană. Th. Codreanu explică această „originală” poziție prin faptul că „N. Manolescu confundă valoarea estetică (semn al canonicității) cu «perfectiunea» formală. Pare a fi una dintre erorile impresionalismului critic cultivat de autor în *Istorie...*” [1, p. 38].

La două mâini e scris și capitolul despre Eminescu, textul fiind unul dintre cele mai ciudate: „pe de o parte îi recunoaște geniul, însă doar la nivel impresionist, iar pe de alta îl aruncă în provizoratul ideologic” [1, p. 43]. Manolescu face abstracție de faptul că pentru Titu Maiorescu, în crearea conceptului de canon, personalitatea lui Eminescu a fost cheia de boltă a carierei sale de critic literar. Deși este conștient de acest adevăr, N. Manolescu acceptă condiția de ideolog mascat al Școlii Resentimentului, cea care și-a făcut un titlu de glorie din *distrușterea canonului*, urmându-l fidel pe Z. Ornea, cel care a fost unul dintre campionii „deconstrucției” canonului național românesc. Împreună cu alți resentimentari, ei și-au propus în faimosul nr. 265 al *Dilemei* din 1998 să distrugă ceea ce au numit *mitul poetului național*. „Argumentul” distrugătorilor de canon, precizează Th. Codreanu este că „noțiunea de «poet național» (...) nu funcționează în literaturile occidentale și, în consecință, ar fi o invenție a naționaliștilor români” [1, p. 59]. Același H. Bloom însă e de părere că „universalitatea canonului, care este universalitatea esteticului, nu poate fi decât abuziv despărțită de *național*”. Totuși N. Manolescu insistă în ideea că situarea lui Eminescu în centralitatea canonului românesc este maladivă pentru națiunea română, iar ca temei și pretext pentru asemenea „concluzii” îi servește cartea Ioanei Bot *Eminescu – poet național român*, apărută în 2001, în care autoarea insistă în ideea că „un Eminescu paradigmatic și anistoric neschimbător și pururi exemplar pentru toată suflarea românească este o formulă mortificantă” [1, p. 60]. O contrație însă atâtia și atâtia mari intelectuali români care, canonizându-l pe Eminescu, n-au văzut în el pe un „frigid”, „imobil”, „mortificant”, „ilizibil” și alte năzăreli altoite pe ideologia Școlii Resentimentare. „Lucrurile stau exact pe dos, explică Th. Codreanu, fiindcă un scriitor canonic este viu, stimulat, invitând la controversă, la gândire și la trăire estetică. Tocmai bogăția spirituală a geniului îl scutește pe Eminescu de mortificare. Când un scriitor iese din canon, numai atunci el devine de necitit” [1, p. 61]. N. Manolescu însă e convins că poemul eminescian *Luceafărul* este o operă mediocră, deși nu se poate să nu fi citit reflecțiile profesoarei din Elveția Svetlana Paleologu-Matta care în catrenul «Nu e nimic și totuși e/ O sete care-l soarbe./ E un adânc asemene/ Uitării cele oarbe» a văzut punctul cel mai adânc al poemului, ca un centru al lui virtual (...), o adevărată variantă românească a Ființei.” Distinsa Doamnă a intuit ceea ce N. Manolescu se împotrivesc să accepte, că *centrul virtual* despre care vorbește este chiar *centrul canonului literar românesc*. La fel de refractar autorul *Istoriei...* este și față de *Doina* (care este „xenofobă”), *Împărat și proletar* (care este „lungă și greoaie”), *Pe lângă plopii fără soț...* (despre care spune că „nu se mai poate citi astăzi fără oarecare jenă”), *Scrisorile...* (care sunt „retorice”, „școlărești”, „cu o combustie lirică redusă”), *Odă în metru antic* (care este „abstractă”, „versurile par traduse”, „poezie de concepte goale”), *Memento mori* (care e „moloș”, „dificil la lectură”), *Criticilor mei* (e „banală”). Față de proza eminesciană autorul e și mai categoric: *Sărmanul Dionis* este o „filozofie nulă”, *Făt-Frumos din lacrimă* este prea „sofisticat” și „pe jumătate absurd”, iar psihologia lui Toma Nour din *Geniu pustiu* e „confuză”, fiind o imagine a „unui nihilism steril”. Iar publicistica lui Eminescu, din punctul de vedere al *Istoriei...* manolesciene, a susținut tot felul de extremisme: „autohtonismul, tradiționalismul, șovinismul, *naționalismul din Basarabia* (subl.

aut.), xenofobia, legionarismul, reacționarismul, antisemitismul etc”. Dacă reacția de supraviețuire a ființei naționale românești din Basarabia, la acțiunile șovine, demolatoare de spirit național, ale altei națiuni, mult mai mari și mai puternice, este contestată de N. Manolescu, atunci, se pare, că dânsul este adeptul camuflat al celor care intenționau să creeze în Uniunea Sovietică o nouă națiune cu numele de „popor sovietic”, limba și cultura rusă substituind tot ce gândea și simțea altfel. E bine să înțeleagă și dl Manolescu, s-o știe și alți resentimentari, că doar prezența canonului național românesc în conștiința și memoria basarabenilor i-a salvat de asimilare, adică de dispariție. Oricum, deși solidar cu „generația” care a „descoperit” că Eminescu este „nul” ca poet și gânditor, N. Manolescu îi recunoaște o canonicitate, e adevărat că doar de rangul al doilea, subminându-i, astfel, statutul ontologic de centru al canonului românesc. Din punctul său de vedere, conform listei sale, în centrul canonului național românesc poate fi doar M. Cărtărescu. „Acestui autor, precizează Th. Codreanu, îi sunt rezervate ceva mai mult de 11 pagini, majoritatea covârșitoare encomiastice (...) precum «cel mai strălucit debut din poezia postbelică», sau «rareori un poet a fost astfel vorbit de cuvintele sale ca Mircea Cărtărescu», sau «poetul știe să strunească debitul său verbal colosal, (...) e suav în atrocitate și abstract în plină efuziune a materialității...» [1, p. 96] etc. Părerea însă a mai multor colegi de breaslă și a unor critici de valoare constă în faptul că elogiul Cărtărescu este, pur și simplu, un parodist pur sânge, deosebit de talentat și vrednic de pana lui George Topârceanu, acest aspect fiind argumentul forte al postmodernismului său. Oricum, N. Manolescu este sigur că *Levantul* lui M. Cărtărescu este capodopera cu rang de operă canonică centrală în literatura română din toate timpurile, ea fiind comparabilă doar cu *Don Quijote*: „Epopoea lui Cărtărescu este (...) istoria însăși a poeziei românești, o istorie foarte precisă, deși în registru comic” [1, p. 97].

Intenționând, probabil, să fie și original în alegerea concepției *Istoriei critice a literaturii române*, autorul a găsit această revoluționară formulă a modificării canonului central național, pornind de la modelul lui Harold Bloom. N. Manolescu însă s-a ambiționat să rămână promotorul unui ethos postmodernist, aflat azi în agonie, pe când cercetătorul american reprezintă ethosul transmodernității. Autorul ei a preferat această opțiune tocmai pentru că, după cum conchide Th. Codreanu, „s-a lăsat sedus, ideologic, de mentalitatea postmodernistă a distrugerii canonului occidental și, implicit, românesc, atacând chiar «centralitatea» eminesciană, sub pretextul că sintagma «poet național» este o «aberație culturală»”. Acest aspect al „distrugerii” amintește, involuntar, de imnul kominternist *Internaționala*, de care s-au inspirat revoluționarii bolșevici în Rusia țaristă la începutul secolului XX. Traducerea în limba română a imnului respectiv creează impresia unei atitudini oarecum mai tolerante a „revoluționarilor” față de „lumea veche” („Sculați, voi oropsiți ai sorții/ Voi, osândiți la foame, sus!/ Să fiarbă-n inimi răzvrătirea/ Să înceapă al lumii vechi apus/ (...) Luptați ca totul voi să fiți!”), în timp ce versiunea rusă e mai radicalistă și mai dură, Kominternul chemând la „demolarea până-n temelii a lumii vechi” („весь мир до основания разрушим...”), a tot ce a clădit societatea umană în plan social, cultural și spiritual, în cazul dat fiind vorba de societatea rusă, lansând ideea de a zidi pe proaspetele ruine o lume nouă, de a modela un om nou, sovietic, de

a implementa în ultima instanță o concepție utopică despre lume prin sacrificarea unor destine umane concrete, a milioane și milioane de oameni vii. În acest sens, pornind de la experiența statului sovietic, iese în evidență concluzia că nu orice revoluție finalizează în evoluție, iar orgoliul „demiurgic” poate lesne degenera în unul luciferic. „Halucinantă demiurgie” (expresia lui Th. Codreanu) este sugerată de Sorin Alexandrescu, exegetul care crede că „însemnătatea celor patru (adică a criticilor T. Maiorescu, E. Lovinescu, G. Călinescu și N. Manolescu, *n.a.*) este enormă. Ceva demiurgic...”. Tentația „demiurgică” în esența ei este, de fapt, unul dintre catalizatorii actului creativ, dar atunci când „creația” este supusă totalmente unei ideologii, ea poate lesne să se transforme într-o acțiune distructivă.

Faptul că în lucrarea manolesciană literatura română din Basarabia lipsește cu desăvârșire explică, la prima vedere, mentalitatea postmodernistă a autorului, adică intenția de a remodela canonul național românesc. Or, literatura română din Basarabia s-a păstrat și a evoluat în condițiile vitrege ale istoriei doar grație centralității canonice a lui Eminescu. Nu întâmplător îi irită pe unii postmoderniști celebrul vers al lui Gr. Vieru: „De avem sau nu dreptate/ Eminescu să ne judece”. Atitudinea lui N. Manolescu, însă, de respingere a basarabenilor pare să fie alimentată și de niște surse și concepte ideologizate. După cum observă Th. Codreanu în eseul său (capitolul *Deconstrucția canonului*, p. 51) „reacția de respingere a *specificului național* este cea mai trainică sechelă moștenită de N. Manolescu din anii «canonului» comunist”. Precum pe timpul regimului ceaușist în România din anumite interese kominterniste, despre Basarabia nici nu se pomenea, în actuala lucrare manolesciană se respectă aceleași principii și interese. În ultima instanță, intenția revoluționară a lui N. Manolescu de a îmbogăți conceptul de istorie a literaturii, creând noțiunea de istorie „critică” a literaturii, încercarea de a demola centralitatea canonică a literaturii române (pentru o altă ierarhie canonică) seamănă mai degrabă cu canonul sisific, în care acel rege al Corintului fusese osândit să urce mereu, la infinit, un bolovan uriaș care, ajuns pe pisc, se rostogolea din nou la poalele povârnișului.

Eseul lui Th. Codreanu *Istoria „canonică” a literaturii române*, prin curajul abordării unei probleme atât de complexe, prin temeinicia și profunzimea cunoștințelor enciclopedice, prin forța imbatabilă a raționamentelor și prin devotamentul față de principiile obiectivității și ale corectitudinii științifice, demonstrează că și o personalitate „considerată de prim-plan a literaturii române” e în stare să gafeze atunci când face abstracție de legitimitatea adevărului, unicul indiciu al obiectivității, și pune în față principiul subiectivității, aservit unor interese ideologice.

## Note

1. Theodor Codreanu *Istoria „canonică” a literaturii române*, Editura „Princeps Edit”, Iași, 2009.



---

## CRONICĂ

---

MIHAI CIMPOI  
Institutul de Filologie al AȘM

### EMINESCOLOGIA ȘI MODELUL BOHR

#### Abstract

The article, *Eminescology and the Bohr Pattern*, is a chronicle dedicated to the book *Eminescu după Eminescu, texte și contexte* (Eminescu after Eminescu, texts and contexts), Augusta Publishing House, Timisoara, 2009, 254 p. The Bohr pattern is used in its metaphorical meaning in order to name the reception of Eminescu throughout the Romanian area, the reception in which the author constantly tries to depart from the generative „nucleus”. The professor’s obvious merit is the elaborate way to follow the context of Eminescu’s reception. Adrian Dinu Rachieru is a critic that holds firmly the compasses of values, being doubled by a sociologist attentive to everything that happens in society, to its laws, structure and physiology.

**Keywords:** Bohr pattern, Eminescu’s reception, canon, detractors.

Nu, nu e vorba de un model de lucru, despre care vorbea Noica, de un „declic” hermeneutic sau de o perspectivă exegetică nouă, în răspăr sau în continuitate cu cele vechi – ibrăileanene, iorgiste, călinesciene, lovinesciene, noiciste, rose-del-conteniene sau guillermouiste. (Ierta-tă să ne fie adjectivarea, nu întotdeauna consunătoare cu geniul limbii române.)

Luăm acest „model” cu sens metaforic, transferându-l cu rațiuni de simple configurări „grafice”, care abundă la semioticieni, la Umberto Eco de exemplu.

Modelul Bohr ni se pare absolut aplicabil la „povestea” receptării lui Eminescu în spațiul românesc, în care se încearcă periodic o distanțare sau chiar o lepădare de „nucleul” generativ.

Prin urmare, e o „poveste” care implică și o comedie, o „comedie de obște” de care vorbea însuși poetul, în rol de comediant și critici mari.

De ce am recurs la o schemă preluată din fizica nucleară?

Motivația e simplă de tot.

Tabloul receptării lui Eminescu, înfățișat grafic, seamănă cu modelul atomic al lui Bohr, în care nucleul este înconjurat de electroni plasați pe orbite circulare, aceștia putând sări de pe o orbită pe alta absorbind sau emițând căldură. Interpretii operei eminesciene se apropie sau se îndepărtează de nucleu, care este însuși poetul, în funcție de „sarcinile” pozitive sau negative care le poartă, unii propunându-și chiar o pornire în sens invers spre centru pentru a-l pulveriza.

Nu cunoaștem vreun critic cu spirit lucid care să dezavueze *relectura*, impusă imperativ de înseși schimbările – în context diacronic – de paradigme, sensibilități, direcții de gândire.

Orice carte este pusă sub semnul implacabil al destinului, conform adagiului antic: *Habent sua fata libelli*.

O operă, inclusiv o mare operă, se confruntă cu un asemenea destin, despre care vorbește Nietzsche în *Nașterea filosofiei*: „Omenirea dă rar la iveală o carte bună, în care să se audă cântecul, îndrăzneț și liber, de luptă, al adevărului, cântecul eroismului filosofic: și depinde de cele mai meschine întâmplări, de câte o neașteptată întunecare a minții, de tresăririle și răbufnirile superstițioase, până la urmă de lenea de a scrie, de carii sau până și de vremea proastă și de ploaie ca o asemenea carte să mai trăiască un secol încă sau să ajungă repede putreziciune și pulbere” [1, p. 39].

„Cartea bună” a lui Eminescu, în care se aude „cântecul, îndrăzneț și liber, de luptă, al adevărului, cântecul eroismului filosofic”, întâlnind toate intemperiiile și vitregiile demonice ce țin de hazard și absurd, putea să „ajungă” repede putreziciune și pulbere.

Șansa, ființială, a fost a lui Eminescu și, bineînțeles, și a noastră. Mai mult decât atât: nucleul nu s-a dezagregat deși electronii făceau salturi aberante fără a aduce fotoni, sau pornind, așa cum spuneam, împotriva nucleului care i-a generat.

Adrian Dinu Rachieru, critic ce ține cu siguranță în mână busola valorică, dublat de un sociolog atent la ce se întâmplă în societate – în legile de dezvoltare, structura și fiziologia acesteia, adept al lui Aristarc și nu al lui Zoil, al unui Zoil negator *in extremis*; sociocultural, politic, al mentalităților și paradigmatelor. Meritul de seamă al autorului din volumul ***Eminescu după Eminescu, texte și contexte***, Editura Augusta, Timișoara, 2009, p. 254 constă în modul acribios de a urmări contextul.

Calitatea de *combatant* polemist, susținută de cumpăna echilibrată a analizei operei propriu-zise, propusă în dezbatere prin tocmai receptarea ei critică, a fost menționată și de Constantin Cubleșan, exegetul clujean urmărește atent și cu plăcere empatică, a relecturării barthesiane traiectele noi ale eminescologiei (monografii, studii, ediții, culegeri de cronici), observă anume contextualizarea tuturor *momentelor* angajamentului politic și național al lui Eminescu și atenția deosebită acordată receptării lui actuale, aspectelor ce rămân valabile și viabile, „modului în care exegetica de după '89, în primul rând, este dispusă a-l *recupera*, a-l înțelege, a-l tălmăci pentru cititorul de acum”. Nervul polemic guvernant în demersul analitic este, în fond, „comentariul sever al interpretărilor abuzive și pătinoare”, dar mai cu seamă al încrâncenării cu care unii tineri de azi (și nu numai!) caută să-l abandoneze pe poet „ca fiind neinteresant pentru *orizontul de așteptare* cosmopolit al acestora”, în totalmente subjugării unui *internaționalism* opus tradiției naționale, ideii naționale, ființei naționale [2, p. 44].

Meritul aparte al cărții profesorului Rachieru este văzut în contextualizarea temeinică a tuturor capetelor de acuzare ale angajaților unor comentarii obediente, în iluminarea din interior a principalelor campanii antieminesciene și demontarea cu acribie a ambițiilor mistificatoare, în fixarea modului în care Eminescu displace „cominterniștilor mutanți”, azi purtători ai steagului „corectitudinii politice”.

„Încheierea, reactualizând chestiunea eminescologiei ca știință, notează recenzentul, este în egală măsură o pledoarie pentru instituționalizarea (sau măcar acordarea unui credit cumva oficializat) cercetărilor operei și vieții lui Eminescu) și o ripostă adusă aceluia care îl judecă pe Eminescu rupt de contextul istoric, politic ș.a. al epocii în care s-a manifestat...” (2, p. 45).

E de admirat arta cu care autorul focalizează normalitatea și anormalitatea, adevărul și neadevărul, ca și *paradoxul* sau (auto)reducerea la absurd. Înzestrat și cu dar epic, descrie fenomenologic situațiile, urmărește „comportamentul” personajelor, „deplasările pe orbită”, deviațiile, ciudățeniile și aberațiile, pigmentându-le cu umor de idei și încheind cu un ironic „Din fericire (nu-i așa)...”.

Adrian Dinu Rachieru își îndrumază demersul pe făgașele „resemnificării tradiției”: „O înțelegere integrativă a fenomenului literar cere să ne interesăm de viața externă a operei, examinând-o în rama epocii; investigând, adică, fundalul socio-politic și mentalitar, mișcările ideatice antrenând valori, curente și dezbateri, în fine, acea anxietate a influenței (subl. în text–n.n.) de care pomenea stăruitor H. Bloom, identificând legăturile subterane, efectele târzii, metamorfozele etc., participând la metabolismul literar, implicit la redresarea și resemnificarea tradiției” (p. 230).

Astfel, criticul reexaminează (repune pe rol, cum se spune în justiție) dosarul mai cu seamă sub aspectul paradoxului, al repotențializării eterne a polarității mitizare/demitizare.

Nu Eminescu se schimbă, ci epocile, generațiile, mentalitățile. Un nou Eminescu apare doar atunci când este descoperită o nouă dimensiune a universului său, o constructuralitate cu modul în care „merge cu gândul în temeiul și în miezul Ființei, asaltat de prea plinul elanului său” (precum zice Heidegger despre Hölderlin, Înainte-mergătorul, *Vor-gänger* care „sosește plecând din viitor”).

Putem spune că, într-un fel, lumea eminesciană este reprezentarea Mea, ca și a Celuilalt/ Celorlalt. (În paranteză amintim că o sesiune comemorativă a Academiei Române a avut genericul *Eminescu al meu.*)

Pe de altă parte, nu este mai puțin adevărat că timpul lui Eminescu, asemenea celui al lui Hölderlin, nu vine atunci când toată lumea se deschide spre poezia sa, fiind suficient însuși faptul că poetul rostește esențialul, că își expune – în timp – cântul și destinul, care depășesc orice este trecător.

Oricum, *deschiderea* spre Eminescu – de deosebită amploare și profundă constructuralitate – și *închiderea* spre Eminescu – circumstanțială, din rațiuni programatice, frustrante, momotice, adică din porniri zeflemitoare „specific-naționale” –, constituie pivotul permanentizat al „povestei” receptării. „...Aceste ieșiri vitriolante, într-o epocă de rupere a zăgazurilor, de fermentație postrevoluționară nu l-au ocolit nici pe Eminescu, notează criticul care respinge uniformitatea de reacție și idolatria necorespunzătoare discursului exegetic, dar care observă cu regret că „demitizarea funcționează și ea ca un nou mit!” (p. 30).

Ceva mai înainte era respinsă și echivalarea *mitificării* cu *mistificarea*, cu exagerarea valorii operei.

Cu maximă obiectivitate, sunt relevate exagerările grotești pe care le reprezintă ambele tabere în râvna afirmatoare sau negatoare. Pe calea de mijloc se află, probabil, deturnarea exegetică și valorizarea lui politică, sub forma „lecturilor cu program” și a afirmațiilor vulnerabile, „veritabile delict de opinie” care ar bloca, chipurile accesul nostru european (toate aceste evidențiate de Al. Dobrescu, care a editat trei volume de texte ale detractorilor). Criticul se întreabă, acum, dacă nu cumva europeismul de azi, permeabilizând frontierele, reprezintă un nou internaționalism: „Și atunci putem conchide că Panait Istrati n-a greșit când blama acel *ideal de mai bine* („închis între frontiere”) râvnit de marele poet pentru neamul său? (p. 46).

Ceea ce ne demonstrează cartea lui Adrian Dinu Rachieru este marca de unicat al fenomenului contestării lui Eminescu în contextul culturii universale: „Paradoxal, Eminescu trebuie apărat de români”.

Zeloșii fani ai „corectitudinii politice” continuă să-l pună la zid pe pătimașul gazetar, făcând abstracție de contextul epocii. Killerismul cultural practicat cu osârdie astăzi are anume această motivație, Eminescu fiind privit, ciudat, ca un exemplu anacronizat, precum rezultă din *Dilematica*, nr. 9, februarie 2007, an II. Urmează, bineînțeles, replica unui grup de eminescologi care „demonstrează cu aceeași încăpățănare că *testul Eminescu* rămâne o piatră de încercare” (p. 47).

Oricum, Eminescu este/rămâne, precum afirma D. Popovici, o *problemă a culturii noastre*.

Survine un alt paradox al „povestei” receptării: afirmația că exegeza eminesciană cunoaște trei momente-cheie: polemica Maiorescu / Gherea, corelația Perpessicius/ Călinescu, „explozia detractoare” a *Dilemei* (nr. 265/1998).

Rămâne în umbră, după cum constată autorul, *etapa fințială* cu „abisul” Svetlanei Paleologu-Matta, dar și cu – adăugăm noi – „absolutul” Rosei del Conte, „marea și mica ontologie” descifrată de Theodor Codreanu, cu „sentimentul ființei românești” relevat de Constantin Noica.

Sub aceeași umbră neagră a neatenției e pus și modul în care-l descoperă – să zicem – Nichita Stănescu, revoluționarul inegalabil, cu *Odă (în metru antic)* ca „adevărată statuie” în bronz adevăratul portret ca început absolut al poeziei românești moderne (Nichita Stănescu, *Fiziologia poeziei*, București, 1990). Sau Ion Barbu, un alt revoluționar redutabil, care a impus modul intelectual al lirei și care crede că „Eminescu era mai ales om de gândire și studiu concentrat” [3, p. 381]. Sau Marin Sorescu, care descoperea în Eminescu „un desăvârșit autor de nuvele fantastice, comparabil cu Poe”, un autor de „proză adolescentină de geniu” [4, p. 804-805].

Eminescu apare „expirat” și în lumina europenismului, care, după unii, ne determină să ne lepădăm de numele noastre mari.

Interminabilele dispute generate de *fenomenul Eminescu* „ca obsesie identitară, cu statut special” sunt suspectate de monologism și nu iau în discuție statutul scriitoricesc. Aici intervine sociologul Rachieru, care apelează la Wally Ollins ce ne avertizează că brandingul transcende publicitatea: „Dacă un brand de succes este o bogăție națională, dacă *branding-ul de națiune* joacă, imagologic, un rol coplesitor într-o lume tot mai concurențială, fenomenul de *rebrandare* este, și el, o realitate preocupantă, consolidând identitatea. „Reinventarea lui Eminescu – un nume de

brand, de mare impact și rezonanță simbolică și nu doar o „capcană emoțională” pentru cultura populară, și ea confiscată de teletropism – nu înseamnă nicidecum „despărțirea” de Eminescu” (p. 54).

Urmează ironicul „din fericire”: din fericire războiul imagologic continuă, din fericire, interesul pentru opera *omului-mit* rămâne viu și revigorant, căci Eminescu este altceva, zice Eliade, în tovărășia lui noi facem câțiva pași pe drumul ființei.

Autorul angajează, apoi, în discuție formația bucovineană, germană și rolul *Junimii*, fiind preocupat de „reacționarismul” al cărui purtător de stindard ar fi publicistul Eminescu. Ajungem la îndemnurile apodictice de lepădare de poetul național (ale lui H. R. Patapievici), la pendularea între „autarhia naționalistă” și „retorica internaționalistă” din România posttotalitară, la reactualizarea negativismului cioranian și optimismul noician, la recomandarea manolesciană de a reține doar *poezia*, la „insultarea valorilor” (expresia e a lui Eugen Simion).

Criticul vine în continuare cu o amplă reconstituire a odiseei tezei „formelor fără fond”, precizând mai întâi că „România probează, paradoxal, că sarabanda formelor (preluate mimetic) se însoțește cu rezistența fondului și că „schimbarea la față”, câte au fost, dovedesc, de fapt, *neschimbarea* noastră.

Ceea ce deranjează azi, observă cu exactitate criticul, este *centralitatea* lui *Eminescu*, detronarea Poetului presupunând găsirea unui înlocuitor, în optica Manolescu acesta fiind Mircea Cărtărescu. *Eminescologia*, neinstituționalizată, ar fi rămas „tot o formă fără fond” (N. Georgescu), de vreme ce devoții se bat pe cont propriu, iar contestatarii se înmulțesc. Oricum, chiar dacă știința eponimă nu s-a impus, rămânând în impas exegetic și scufundată în limbaje hiper-specializate ce ne îndepărtează de specificul eminescianismului (Alex. Ștefănescu), și în presiune *canonică*, neînlocuită de cea *relațională*, adevăratul test rămâne lectura.

Concluzia autorului reactualizează spusa lui Nietzsche: un popor se definește nu atât prin autorii săi mari, cât, mai ales, prin felul în care-i recunoaște și îi cinstește. „Posteritatea lui Eminescu rămâne, astfel, o continuă provocare. *Fiindcă Eminescu*, afirma D. Vatamaniuc, *se naște din Eminescu*” (p. 251). În spațiul basarabean el este un „mit lucrător”.

Cartea profesorului Adrian Dinu Rachieru, axată pe o logică de fier a demonstrației și sclipind de inteligență, ne convinge de aplicabilitatea modelului Bohr: poetul rămâne nucleul, iar interpretările – fie cele serioase, fie cele absurde – înfățișează electronii cu orbitele lor circulare sau „săltate”.

Timpu crește în urma-i, el luminându-se...

## Note

1. Friedrich Nietzsche, *Nașterea filosofiei în epoca tragediei grecești*, Cluj, 1992.
2. Constantin Cubleșan, în *Dacia literară*, nr. 90, mai 2010.
3. Ion Barbu, *Poezii*, editată de Romulus Vulpesu, București, 1970.
4. Marin Sorescu, *Opere*, IV. *Publicistică*, col. „Opere fundamentale”, București, 2005.

**DANIEL CORBU**  
Editura Princeps Edit, Iași

**VALERIU MATEI SAU NOUL  
EXPRESIONISM LIRIC**

### **Abstract**

This text is a chronicle to the anthology *Elegiile fiului risipitor – opera poetică* (Elegies of the Wasteful Son – poetic works), published in the collection *Ediții critice* (Critical Editions) of the “Princeps Edit” Publishing House from Iași. It is a kind of review at the poet’s age of fifty. It consists of a rigorous selection of poems (from his debut to the section of present unpublished poems).

**Keywords:** anthology, intellectual poetry, tribune poet, anti-Sovietism.

Între poeții optzeciști din Basarabia, Valeriu Matei face o figură aparte. Afirmând asta, este neapărat nevoie să avansăm câteva argumente. În primul rând, Valeriu Matei este cel mai sincron poet tânăr cu literatura din țară, deținând o perfectă stăpânire a limbii române, a limbajului poetic modern. În al doilea rând, nu și-a compromis poezia scriind, cum au făcut-o majoritatea congenerilor săi (mulți dintre ei agitându-se azi sub umbrela precară și înșelătoare a postmodernismului!), despre Lenin, Stalin și n-a înălțat, folosind „neostenita chiriliță”, propria simțire lirică pe bolți unionale. În al treilea rând, el a dus mai departe mesajul unor poeți ca Liviu Damian, Grigore Vieru sau Nicolae Dabija, care au scos poezia scrisă între Prut și Nistru din discursurile folclorizante, din formulele lirice vetuste, obosite. Tânărul poet a abordat o altă gimnastică a ideilor și a vehicolului lingvistic. În al patrulea rând, Valeriu Matei este singurul dintre tinerii poeți basarabeni care s-a pus în slujba luptei pentru drepturile românilor (limba română, tricolorul), împotriva jocului absurd al istoriei, devenind ceea ce fără jenă și complexe mai numim azi *tribun*.

Născut în comuna Cazangic (județul Lăpușna, Basarabia) la 31 martie 1959, viitorul poet avea să urmeze școlile primară și medie în satul natal și la Leova, pentru ca, între 1976-1979, să-l aflăm student la Facultatea de istorie a Universității de Stat din Moldova, iar între 1979-1983 la Facultatea de istorie a Universității „Lomonosov” din Moscova, pe care o absolvă dar este exclus tot atât de repede

de la doctorat pentru antisovietism și naționalism. Urmează un exil de patru ani la Mănăstirea „Noul Ierusalim” (ținutul Istra). În acest fel, deși debuta prematur cu versuri în reviste, prima carte de poeme îi apărea în 1988, când începuse dezghețul gorbaciovist, carte ce se numea „*Stâlpul de foc*” și era prefațată de Grigore Vieru. Entuziasmat, Grigore Vieru, vârful de lance al poeziei basarabene spunea: „Mărturisesc că nu am citit de mult un manuscris cu poezii tinerești în care versul să curgă atât de firesc și liber, atât de nechinuit și nechinuitor, atât de muzical și atât de legat de tradiția noastră poetică. Săgeata este unită cu ținta la acest poet, pentru a folosi un minunat vers al său.”

Grigore Vieru avea să sesizeze ceea ce s-a dovedit în timp, cu bună vedere de la o mie de leghe: Valeriu Matei este un poet adevărat, de o simțire lirică și o idee nesofisticată de tendințe, curente sau inginerii textuale. De asemenea, o clară dicțiune a ideilor și o mână instinctuală a simbolurilor (fără de care textul ar fi sărac, ar fi costeliv) oferă prestanță poemelor sale.

Dacă după Mihai Cimpoi poetul în discuție „recurge la sugestia metaforică și muzicală specifică simbolismului, preferând misterul”, dacă Grigore Vieru afirma că modul de a scrie al lui Valeriu Matei este „versul energic și fulgerător”, la care mai adaugă „o puternică notă intelectualistă”, postfațatorul *Elegiilor fiului risipitor* (Editura Princeps Edit, colecția *Ediții critice*, 2010), Theodor Codreanu, ne vorbește, provocator, de „un caz de postmodernism premodern”. Dacă Ioan Alexandru descoperă în poezia lui Valeriu Matei „o forță a cuvântului și o adâncime a rostirii cum rar poți întâlni la un tânăr de astăzi, în limba lui Eminescu” (1988), dacă Eugen Simion descoperă în textele sale „un bucolism agitat prin care trece un duh de neliniște și revoltă”, spunem fără a greși, credem, că poezia lui Valeriu Matei, de la primul volum apărut (1988) și până azi e aceea a unui neoavangardist de mare forță care, accentuând forma, energizează și înprospătează fondul.

Constatând că „*toate corăbiile noastre/ sunt ca niște cruci putrezite/ de prea multe crucificări ce-au purtat*”, că „*libertatea de a privi nu e totuna/ cu libertatea de a vedea*”, că „*există un destin în rodul tăcut al semințelor târzii*”, poetul spune: „*încerc zi de zi să sparg barierele/ între mine, cel de azi, și eu – cel ce voi fi mâine/ mai bogat cu un peisaj, cu un prieten, o idee/ sau cu o nouă rană/ deschisă lumii în continuă destrămare*”.

E bine ca în această scurtă notă de lector să nu ne izgonim din gânduri vocația de tribun a lui Valeriu Matei, care, într-o atmosferă basarabeană asemănătoare cu aceea din Transilvania anilor 1900, în care scria Octavian Goga, spunea: „*Un ram din pomul neamului eu sunt,/ o strună în vâltoarea unui cânt/ ce l-au purtat străbunii peste ani./ E timpul vitreg./ Țara-i sub dușmani./ Ci zările tu, Doamne, le-nsenină/ sufletul greu de chin să stea-n lumină.*” Și încă, în *Fiul risipitor*: „*De parcă-s exilat în propria mea umbră/ să-nvăț căderea și s-alunec blând/ pe fața pietrelor, pe glia aburindă/ mereu în urmă și mereu pierzând/ contur și formă, nuanță și culoare,/ să n-am odihnă și să n-am crezare*”.

„Aleluia, aleluia,/ pentr-un neam al nimănuia”, strigă poetul în disperare de cauză, aflat într-un război acerb cu năvălitorii, cu mancurții, cu istoria însăși, nedreaptă și trădătoare. Dar această „inteligentă artistică remarcabilă”, cum o remarcă Alex Ștefănescu, nu putea să nu reclădească speranța, pentru că, spune poetul, „*libertatea de a privi/ semnează un pact orb/ cu libertatea de a vedea*” și, mai ales, pentru că „*prin gândirea colectivă a străzii/ trece tinerețea purpurie a ceții/ călare pe un cal alb*”.

Cu marele risc de a ne repeta, vom spune că scriitorii basarabeni înseamnă ceva în acest moment doar prin confruntarea și integrarea în marea familie a scriitorilor din România. Dicțiunea clară, impecabilă a ideilor, prospețimea imaginii brodată pe o textură lirică originală, precum și simbolistica și profunzimea mesajului, absolut cuceritoare, ne obligă să-l așezăm pe Valeriu Matei în prima linie a poezilor români din ultima jumătate de secol.

Prezenta antologie, *Elegiile fiului risipitor – opera poetică*, apărută în colecția *Ediții critice* a Editurii „Princeps Edit” din Iași, un fel de tragere de linie la vârsta de cincizeci de ani ai poetului, cuprinzând o selecție riguroasă de poeme (de la debut până la secțiunea de poeme inedite de azi), stă mărturie în acest sens.



### Abstract

Volumes of *Texistențe* (Textistences), signed by Alexandru Burlacu, indicates another age of Romanian criticism from Bessarabia. They propose to reject definitively the ideological discourse or the impressionist discourse, indicating a professionalized writing that operates with adequate concepts and judiciously applied analyses. In the critic's aperture there are situated the works signed by V. Besleaga, V. Vasilache, A. Busuioc and others. In these writers' novels the critic analyzes the narrative techniques, the mechanism of symbolization, the system of characters comparing them all with the social-political context they were written in.

**Keywords:** criticism, narrative techniques, system of characters, symbolization.

*Nu sunt o negativistă. Dar dacă e să vorbesc de Alexandru Burlacu, în topul calificativelor sare imediat un prefix negativ, ne-ordinar/ne-conformist urmat de prefixul re-vizitator/re-formator. Ele conturează profilul unui catalizator al răsturnărilor și al înnoirilor. Într-un sens bun. Exasperat de inerții și întârzieri, criticul și profesorul universitar se preocupă la ore de fertile deblocări și dinamizări intertextuale, de dialogul competitiv dintre ideologii literare, culturi și subiecți, iar în laboratorul critic face din unda polemică o aerisire a scrisului autohton de izul provincialist. Judecățile critice, reperabile prin cuvinte **marcate**, indică structuri, rețele și au finalități de limpeziri axiologice, inducându-ne o atmosferă de computer. Acest stil de operare cu nuclee critice, cu teze, cu antinomii s-ar putea configura într-un posibil site literar. Un clic pe cuvântul-cheie și apare imaginea clarificatoare. Trăim într-o epocă hipertehnologizată, în care internetul avansează cartea și, într-un registru imaginar, literatura din Republica Moldova ar fi o pagină web care se vrea conectată la rețeaua românească de peste Prut. Orice ar face, se pare că e eroare de conexiune. Serverul e supraîncărcat cu ambiții manolesciene, cu scepticism simuțian etc., lăsând un canal de chat doar pentru 2-3 utilizatori/scriitori basarabeni. Este necesară modernizarea rețelei moldovenești, în special a cuvintelor-cheie (ce indică clasamente înțepenite) și a configurărilor valorice.*

*Drept model ar servi site-ul lui Burlacu, care s-ar numi [www.burlacu.com](http://www.burlacu.com) și ar avea tot tacâmul: linkuri, taguri, chiar și imagini. Accesându-l, am asista la spectacolul dur al reexaminărilor, reinterpretărilor, inevitabile pentru mult râvnita conexiune cu portalul românesc. Cum s-ar utiliza? Simplu, dar atenție la steluțe\*, nu sunt pentru „utilizatorii cretini”.*

*Dar se pare că m-a luat gura pe dinainte. Asistând la lecții cu prefixul – inter- (disciplinaritate, culturalitate, textualitate etc.), am transpus într-un mixtum compositum foaia cu imaginea, materialul cu virtualul, cartea cu obsedantul computer.*

Deocamdată avem doar cărțile *Texistențe I* și *Texistențe II* (Chișinău 2007, 2008). Apărute într-un spațiu în care ruptura de clișee perimate de gândire este încă timidă și nesigură, spiritul critic autohton mai având încă articulațiile înțepenite de chiciura comunistă, cărțile lui Al. Burlacu aduc brize dezmoțitoare. Fascicolele de studii și articole literare publicate succesiv în *Texistențe* impun cu siguranță „un nou ritm al științei literare eliberate de chingile ideologice sau de impresionismul prolix”, judecățile înregistrându-se în niște „splendide figurine metaliterare, modelate judicios «cu dalta și blițul» (...) înclinată să producă seducătoare efecte de artă literară” [1, p. 9].

Primul volum se situează sub marcajul dramei „zborului frânt” al literaturii române din Basarabia, suspectată de provincialism și anacronism. Dintre aparițiile editoriale de la '90 încoace, în materie de roman, criticul distinge doar *Povestea cu cucoșul roșu și Surâsul lui Vișnu* de Vasile Vasilache, *Viața și moartea nefericitului Filimon și Zbor frânt* de Vladimir Beșleagă. Tot aici îl include și pe A. Busuioc cu *Singur în fața dragostei și Hronicul Găinarilor*. Aceste romane ilustrează tranziția de la convenția dorică la cea ionică și parțial (în *Povestea...*) la cea corintică. În rest, paraliteratură, maculatură și exercițiu pus în funcțiunea speranțelor de noi realizări românești. „Care e starea prozei basarabene? Se întrebă criticul. Ea se scrie. În ce constă absurditatea situației? *Nota Bene!* Proză nu există, dar discuții putem face”. În cazul romanelor de mai sus, discuția avansează într-o hermeneutică pertinentă, „cu dalta și blițul” și cu preocupări deosebite de po(i)etică. Pe un spațiu generos de 90 de pagini este analizat *Zbor frânt*, „unul dintre primele patru-cinci romane care pot reprezenta convingător literatura basarabeană afară” (p. 6). În lumina blițului critic apar liniile de organizare, sunt focalizate centrele narrative ce cumulează ambiguitățile semantice ale dialogului dialectic dintre două lumi, două maluri, doi frați. Cert e că subiectul nu coincide cu fabula într-un roman în care fiecare faptă omenească e „o ghicitoare cu nouă răspunsuri”. Criticul ne sugerează că semnificațiile, interpretate eronat sau chiar trecute cu vederea de hermeneuții timpului, sunt tatonabile în metafizica operei și puse în valoare programatic prin rețeaua arhitectonică a romanului. Blițul configurează modernitatea prozei lui Beșleagă prin focalizarea complexității tehnicilor narative, a mecanismului de simbolizare, a neconvenționalității sistemului

de personaje, acestea ilustrând deopotrivă dimensiunea eșecului uman, a posibilităților ratate într-un spațiu anihilator, demonic. Ipostazele tragicului „zbor frânt” se amplifică în *Viața și moartea nefericitului Filimon* (analizat în *Texistențe II*). Ambele romane radiografiază drama națională a „unui destin de înstrăinați, trăind în subteranele unui timp istoric”, indică tragedia „*filimonizării* neamului, aflat în căutarea identității, a istoriei sale adevărate” (p. 62). Caracterul subversiv al mesajului e camuflat de tehnici modulate flexibil prin pendulările de *zoom in* și *zoom out*: *punerea în abis*, tehnica *puzzle*, a *stop-cadrului*, tehnica *replay*-lui, *simultaneității*, *pașilor mici*, *flasch-back*-ului etc. Prin aceste romane, realizate mai mult într-o stare de inconștiență, „într-o transă” și „dintr-o răsufare”, Beșleagă a raliat la spiritul modern al noului roman francez, mai exact la modelul proustian, înnoind substanțial romanul autohton. Referindu-se la *Viața și moartea nefericitului Filimon*, criticul distinge între monologismul romanelor de până la Beșleagă și bogăția relațiilor dialogale cultivate de prozator, adăugând că noutatea esențială a poeziei romanului stă „în explorarea abilă a **cuvântului bivoc, a jocului de alterități, a ciocnirii punctelor de vedere, a construcțiilor hibride, a plurilingvistului**” (p. 96). De aici și nedumerirea firească în ceea ce privește listele exegeților de peste Prut care, făcând referire la literatura din Basarabia, îi tot scapă din vedere pe V. Beșleagă, A. Busuioc și alți câțiva prozatori importanți.

Complexitatea interpretării se amplifică prin raportările romanelor la *background*-ul anilor '60-'80, dezvăluindu-le astfel ca antiutopii și antiromane care au bulversat nomenclatura timpului, i-au sfidat ignoranța și încremenirea în dogmă. Meșter în exercițiul funcțiunii, în partea a doua a cărții, Burlacu lasă blițul (nu de alta, dar de la atâta lumină să nu se strepezească percepția cititorului) și preferă „oceanul întors”. Aici intrăm în plin domeniu al metacriticii. Facem clic și prin fața oceanului se perindă „un opinioman pe insula lui Circe”, Ion Simuț, „mașina de scris și de citit”, Ion Ciocanu, Mihail Dolgan într-o „strategie a admirației” și alți congeneri, dar și figuri mai june: Iulian Ciocan, Aliona Grati ș.a., cu criteriile lor de evaluare, cu manierile și stilurile lor, trecute toate prin exercițiul polemic.

*Texistențe II* reia cu seriozitate discuția despre proză. După A. Burlacu, a provocat migrene esteților timpului și *Povestea cu cocoșul roșu*, cea care anunță și anticipează în literatura est-pruteană paradigma postmodernistă. Implicațiile politice sunt infuzate în parabolă și transpuse într-un registru de ambiguități semantice și poetice/arhitectonice. Erorile de percepție a romanului se datorează tehnicii narative, filosofiei condiției existențiale inedit exprimate. De pe *scara lui Osiris*, criticul aude cu stetoscopul critic bătăile în ritm postmodernist ale inimii bouțului. Indică caracterul postmodern al romanului și viziunea panerotică asupra lumii, notele antimioritice, substratul polemic, parodiarea modelelor consacrate, metaromanul, organizarea fragmentară, descentrarea și alte „dezordini” care favorizează șansa descoperirilor ontice și tifla antiutopică a romanului editat în plin regim sovietic. Statutul ideologic al autorului (J. Lintveld definește poziția lui în operă prin conceptul de „autor abstract”) nu rezona

nicidecum cu calapoadele percepției artistice a timpului și, de aceea, tehnicile narative au facilitat contextualizarea simbolurilor centrale. Predilecția interpretului pentru poetica romanească se transpune și în analiza *Hronicului Găinarilor* de A. Busuioc, *În preajma revoluției* de C. Stere etc., incluse și ele în circuitul intertextualizărilor și para/hiper/hipotextualizărilor.

În linia exegezelor lui N. Manolescu, A. Burlacu se preocupă de modele, structuri și tipologii, acestea având rigoarea și disciplina care ierarhizează. În laboratorul său critic, textul literar este disecat fără alte prejudecăți decât cele care țin de canoane (importante într-o epocă confuză axiologic) și școli literare. Observăm la criticul de la Chișinău o simpatie pentru paradigma ionică, pentru canonul modernist, manifestând deschideri și față de tehnicile postmoderniste. Trucurile textualiste, încropirile lipsite de *story* nu-l impresionează. Flaubert, pe care-l citează la un moment dat, nu l-ar felicita pentru asta. Delicii interpretative îi prilejuiesc textele neconvenționale ca tehnică și mesaj, subversive și provocatoare prin ambiguități. La acestea excelează în special, având toate cheițele la îndemână. Poticnelile criticului țin doar de rarele momente de pripire a condeiului, de trecere fugară, „pe de-a dreptul” pe suprafața textului.

Partea a II-a a *Texistențelor II* se bifurcă spre zona poeziei. Burlacu are un simț aparte al chintesențelor și este foarte atent la dialectici de interpretare, dialectici de creație și la orice dialog al contrariilor. În analiza liricii lui Andrei Țurcanu, criticul găsește instrumentarul necesar pentru a capta articulațiile poetice ambigue, care au scăpat altor interpreți ai poeziei, dând în sfârșit Cezarului ce-i al Cezarului. Blițul focalizează „jocul subtil de oglinzi paralele, de voci lirice care se întretaie, se interferează, se suprapun, creează dublete și opoziții, într-o «teatralitate» care nu e alta decât a unei lumi ieșite din țâțâni, o lume în mijlocul căreia un Hamlet modern îmbracă, pe rând, măștile celui care disperă și ale celui care nădăjduiește, ale ironistului și ale vizionarului, ale îndrăgostitului de lume și ale îngreșatului de viață”. În poezia lui G. Vieru surprinde dualitatea ființei artistice vierene: esența orfică și cea mesianică, care sublimează discursul poetic, dar și-i conferă vigurozitate. La Magda Isanos remarcă principiul antitetic de intuire a paralelismelor reiterate, care „stă la temelia construirii unei lumi paralele (virtuale), iar de aici și relația fundamentală „viață – moarte”, reluată și amplificată insistent într-o serie de antiteze, de diferit ordin, în mai toate poemele” (p. 168).

Nu toți autorii atinși de blitzul lui Alexandru Burlacu sunt dintre cei mai autorizați scriitori autohtoni. Prin lentila criticului se perindă și figuri mai dubioase valoric, care suportă tratamentul cu acupunctură al exegetului.

De altfel, Al. Burlacu este unul din foarte puținii critici de la noi înzestrați cu simțul umorului și cu cel bășcălios. Când nu vrea să fie tranșant (așa cum ne-a obișnuit!) strecoară bobârnaci ironici simulând de zor inocența. Piperul său este pulverizat subtil și ingenios prin garnitura critică, ascuțind simțurile olfactive ale cititorului și

asigurând savoarea gustului. Criticului nu-i este indiferentă poziția naratarului său (de pe forum), și-l dorește activ și implicat, instaurând pentru el un regim al ambiguităților, al finețurilor ironice, al aparteurilor spuse cu jumătate de voce, în care-l invită să-și pună la contribuție simțul observației, inteligența și erudiția. Dacă ar fi să inventariem în cărțile lui Burlacu toate afirmațiile „subversive” și subtextele (acestea, de fapt și dau splendoare criticii), rezultatele ar fi spectaculoase. Plonjând în registre diferite de discurs și de temperatură critică, *textistențele* impun un stil, desemnează o marcă inconfundabilă. Dincolo de orice variații de discurs, criticul dezbracă demersul exegetic de toga academică, probându-i o ținută în care sobrietatea și originalitatea devin un trend în măsură să impulsioneze noi străluciri/nuanțări blițului și noi mecanisme de funcționare dălții criticii românești din R. Moldova.

*Revenind la site-ul [www.burlacu.com](http://www.burlacu.com) întrezăresc un „to be continued”. Se pare că șirul textistențelor va persevera pentru a debloca în sfârșit serverul buclucaș. În această epocă, existența nu mai poate fi disociată de text (lumea este o bibliotecă, spunea Borges), de textul computerizat. Conexiunile produc adesea scurtcircuitări. Meșter în dialectici și contrapuncte tehnice „cu plus și minus”, Alexandru Burlacu ne asigură că aceste scurtcircuitări nu dăunează nici lecturii și nici sănătății...*

#### Note

1. Aliona Grati, *Alexandru Burlacu, „Textistențe (I). Drama zborului frânt”*, în *Timpul*, Iași, 12 decembrie, 2008, nr. 3-5.

ALIONA GRATI  
Institutul de Filologie al AȘM

O CARTE DESPRE POETICA  
ROMANESCĂ A LUI  
CONSTANTIN STERE

#### Abstract

This text presents the book written by Vlad Caraman, „*În preajma revoluției de Constantin Stere. Elemente de poetică a Bildungsromanului*” (*On the eve of revolution by Constantin Stere. Elements of Bildungsroman poetics*). The scientific researcher, gifted with the ability to analyze everything systematically, refers to forms of narrations, strategies of describing portraits and dialogues, hypostases of characters and varieties of topoi.

**Keywords:** novelistic poetics, narrative strategies, intertextuality, journal, chronothop.

Monografia lui Vlad Caraman, „*În preajma revoluției*” de Constantin Stere. *Elemente de poetică a Bildungsromanului*, Chișinău, Gunivas, 2009, 120 p. se impune prin modul de abordare care refuză metoda tradițională sau traseul impresionist. Cercetătorul își propune să întreprindă o analiză poetică sau, dacă vorbim mai la concret, o analiză naratologică, care ar proba modernitatea și chiar postmodernitatea textului scriitorului nostru interbelic.

Anume perspectivă „postmodernă” este scoasă în evidență de prefațatorul acestei cărți, academicianul Mihai Cimpoi, care pornește, probabil, nu de la unele afirmații neconvingătoare ale autorului privind ieșirea lui Stere din „cercul închis al tradiționalismului, deoarece, încă în anii '30, el a fost un postmodernist” sau pentru că „unii postmoderniști văd în această operă un model al prozei lor”, ci de la noțiunile de „text”, „intertextualitate”, „context” cu care se operează generos în prima parte a lucrării. Constatăm însă, mai degrabă, o utilizare largă a conceptelor naratologice ale școlii structuraliste franceze. Pentru a fi calificată drept o abordare care accentuează attributele unui postmodernism literar ar mai trebui ca autorul să insiste asupra *contextului*, anunțat, de altfel, în titlul primului compartiment (*Text, context, intertext*), dar rămas din păcate fără acoperire. Mai mult, ar fi oportună și identificarea unei conștiințe teoretice sau a unui profil metaliterar în sensul larg al cuvântului. Avem, în schimb, o aplicație plauzibilă a analizei morfologice de tip Propp sau Bremond. Vlad Caraman este bun anume analizând elementele de tehnică a povestirii din romanul lui Constantin Stere, mișcându-se foarte liber, aproape cu voluptate, printre sofisticatele noțiuni ale naratologiei.

Se știe că poeticile romanului situate în orizontul structuralismului au urmat în mare parte direcțiile trasate de formalști, stabilind taxinonii în funcție de indicii formali și de structură. Studiul lui V. I. Propp asupra limbajului a încetățenit ideea de cercetare morfologică (gramaticală) a formelor narative, de demontare a invarianțelor, a structurilor, a personajelor etc. Semioticianul francez C. Bremond și-a pus problema transpunerii formalizării lui V. I. Propp la orice tip de povestire, detașându-se de metodele tradiționale de analiză conținutistică. O abordare a romanului ca artă verbală ne propune D. Lodge, iar N. Frye urmărește modificările pe care formele arhetipale ale narativității le suportă de-a lungul timpului. W. Booth, poetician influențat de neo-aristotelicienii de la Chicago, se îndepărtează de analiza verbală, considerând că arta romancierului, indiferent de metoda narativă utilizată, este în esență retorică. Autorul englez se ocupă în general de clasificarea categoriilor metodei narative în funcție de „punctul de vedere”, propunând o serie de formulări devenite clasice, cum ar fi *teoria punctului de vedere narativ* sau distincția dintre *narator*, *autor real* și *„autor implicat”*. Merită a fi menționat aici și Jaap Lintvelt care a fost preocupat de *teoria punctului de vedere* în proza narativă. În 1969 Tz. Todorov introduce termenul „naratologie” pentru a desemna „știința povestirii”, stimulând un număr mare de cercetări cu o pronunțată tendință de a ține în umbră *conținutul*. Pornind nedeclarat de la aceste modele de analiză, Vlad Caraman identifică în textul sterian scheme narative arhetipale, atestate atât în primele monumente ale literaturii universale, *Ramayana* și *Mahabharata*, cât și în proza din epoca contemporană, consacrată de Lev Tolstoi, Charles Dickens, Emile Zola, Nicolai Gogol, Ivan Turgheniev, Fiodor Dostoievski, Honoré de Balzac, Romain Rolland, Gustave Flaubert, Vladimir Nabocov, Duiliu Zamfirescu, Tudor Arhezi, Sorin Titel ș.a.

Mai ales în cel de-al doilea compartiment, *Narațiunea*, *Descrierea*, *Dialogul*, Vlad Caraman are posibilitatea să-și etaleze cu prisosință cunoștințele în materie de naratologie, cărora textul lui Stere le răspunde surprinzător. Cercetătorul probează pe rând varii instrumente, constatând faptul că prozatorul „oscilează între *povestirea cu focalizare internă*, în care naratorul spune atâta cât știe personajul și chiar adoptă punctul de vedere al acestuia, și *povestirea non-focalizată*, povestire cu narator omniscient”. Sunt examinate relațiile vocilor din roman, raportul dintre *timpul istoriei* și *timpul povestirii*, punctul de vedere, perspectivele, semnificațiile provenite din utilizarea specială a aspectelor gramaticale ale timpului etc. Pe alocuri este prizată problema structurii narative de tip *bildungsroman*, caracterizate prin succesiunea consecutivă a evenimentelor, expuse într-o ordine cronologică și prin urmărirea evoluției protagonistului de la nașterea sa până la moarte. Acest tip de narațiune, susținut de *tipul narativ auctorial*, este bruiat uneori, la Stere, de alte modalități, precum *tipul narativ neutru*, *tehnica scrisorii* și a *jurnalului*. Acestora din urmă li se acordă un spațiu mai larg, căci ele, în opinia cercetătorului, sunt capabile să arate „măiestria lui Stere în preluarea modalităților auxiliare tradiționale” și, totodată, să indice felul în care scriitorul aplică tehnici narative noi capabile să depășească tradiționala omnisciență a naratorului. De la un moment dat, discursul analitic te prinde într-un carusel continuu de noțiuni anevoioase, cărora un nespecialist cu greu le poate

face față: analepsa (externă) și prolepsa, imaginea panopticum, viziunea „din spate”, tehnica jurnalului și scrisorii, paralela compozițională, antiteza compozițională, peisaj caracterologic, peisaj anticipativ, tehnica *travling*-ului, dinamică indirectă, tablouri dinamice directe, procedeul *suspans*-ului narativ, portret dublu antitetic, portret multiplu, portret inclus, procedeul reluării detaliilor etc. Oare a bănuit Stere cum va arăta romanul lui din perspectiva științei literare tehnicizate, care operează cu măsuri de complexitate asemănătoare celor din problemele matematicii superioare?

O analiză de acest fel presupune și elucidarea funcțiilor pe care le au personajele în roman (e vorba de cel de-al treilea compartiment, intitulat *Personaje și conflicte*), trei la număr, conform studiilor în domeniu: 1. de acțiune (eroul numai se mișcă); 2. de interpretare (actor care se mișcă și judecă, exprimându-și atitudinea sa subiectivă); și 3. de reprezentare ca personaj narator, ca subiect al actului narativ (actor care se mișcă, judecă și povestește). Vlad Caraman constată că personajele lui Stere „nu au dreptul la libera pronunțare”, ideile lor politice și morale aparținând, de cele mai dese ori, autorului-narator. În același timp, se poate vorbi de un „reflector al mediului și timpului său” profilându-se de-a lungul romanului – *mentalitatea basarabeană*, care, la rândul ei, nu iese din orizontul ideologic și limbajul intelectualizat al naratorului. Astfel că Vania Răutu capătă metaforic calitățile unui gigant omniscient care ține în frâu axiologia tuturor personajelor din roman: „Aidoma lui Gulliver, Vania pornește în pelerinaj, prezentându-ne cele mai diverse și interesante locuri ale mediilor caracteristice epocii date”. Noi, cititorii, trebuie să-l credem, să participăm emotiv și chiar să ne identificăm cu el. Fără doar și poate, e vorba de un tipar tradiționalist, anulând discuțiile despre eroul care are conștiința de sine și se afirmă independent de autor, reflecțiile în acest sens ale lui Mihail Bahtin (citat chiar pe prima pagină) nefiind validate de romanul lui Stere. Și iarăși sunt mai potrivite tipologiile naratologilor structuraliști, căci cercetătorul atestă, în funcție de aportul adus la desfășurarea acțiunii, ipostaze ale personajului: personaj bidimensionat sau pluridimensionat, antieroul, infraeroul, eroul sintetic, personaj-teză, personaj-experiență, personaj-sistem de concepte, personaje-stranietăți, personaje-simboluri, personaje abstracte, cvasi-personajul etc. Respectiv, conflictele care susțin arhitectura romanului, chiar dacă sunt „policonflicte”, lucrează tot la ideea de *bildungsroman* – o succesiune de stări sufletești și dezacorduri cu sine ale eroului-narator.

Ultima parte a studiului urmărește felul în care realitatea umană se întruchipează în text, Vlad Caraman recurgând, de această dată, la o noțiune a Noii retorici, impusă de E. R. Curtius. Topoi sunt considerați încă în retorica antică o „*copia rerum*, un micro-cosmos constituit dintr-o substanță similară cu macro-cosmosul, o dublură a realității” [1, p. 24] în textul literar. Titlul compartimentului menționează și noțiunea asemănătoare de „cronotop” a lui Bahtin, bine ar fi fost dacă autorul ar fi clarificat asemănările și deosebirile dintre aceste noțiuni. Până atunci, asistăm la o trecere în revistă și la o analiză a topoilor folosiți de Stere în romanul său, conștient ori ba, care, potrivit lui Vlad Caraman, impresionează prin diversitate: „toposul naturii, frumusețea ei, peisajul cu decorul său tipic, paradisul terestru, prietenia, caducitatea, invocarea naturii, navigării, metafore de persoane, toposul casei, cel al drumului, al existenței



etc.”, la acestea adăugându-se toposul cosmosului, toposul prieteniei și cel al iubirii, toposul caducității, toposul umilinței, bătrânul tânăr, flăcăul și moșneagul, bătrâna și fata, toposul zborului, toposul lumii pe dos etc.

Constantin Stere este, dacă nu singurul, unul dintre puținii autori basarabeni care, având o imaginație epică bogată, a creat o construcție narativă și o compoziție romanescă de largă respirație. Apariția aceste cărți sincronizează cu interesul Academiei Române pentru creația scriitorului nostru. Reeditarea foarte recentă a întregului său ciclu romanesc în colecția „Opere fundamentale”, apărută sub coordonarea acad. Eugen Simion (cu o postfață de acad. Mihai Cimpoi), confirmă acest lucru. Trecând romanul *În preajma revoluției* printr-o grilă modernă și judecându-l cu sensibilitate estetică contemporană, Vlad Caraman îi dă o nouă strălucire. Cartea merită a fi citită de toți și, în mod special, de studenții sau masteranzii dornici a se descurca în materia complexă a științei literare contemporane.

#### Note

1. Andei Corbea, *Despre „teme”. Explorări în dimensiunea antropologică a literarității*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1995.

<b>ACADEMY OF SCIENCE FROM MOLDOVA PHILOLOGY INSTITUTE “ION CREANGA” STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY FROM CHISINAU PHILOLOGY DEPARTMENT</b>	<b>METALITERATURE</b> <b>A QUARTERLY SCIENTIFIC JOURNAL OF PHILOLOGY INSTITUTE, ACADEMY OF SCIENCE FROM MOLDOVA AND OF THE PHILOLOGY DEPARTMENT, “ION CREANGA” STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY FROM CHISINAU.</b>
--	---

**It was founded in 2000**

**Year X, number 1-4 (23-24), 2010**

**CONTENTS**

<b>EDITORIAL</b>	
ALIONA GRATI Metaliteratura. The 10th anniversary	3
<b>ESSAY</b>	
ALEXANDRU BURLACU Literary press in the 1930s: the autochthonous direction	6
MIHAI CIMPOI Stere and the Bessarabian world	16
IOAN DERȘIDAN Three vagrant lifetime dandies	23
ALIONA GRATI The anthropologic imaginary of the contemporary Bessarabian novel	28
ADRIAN DINU RACHIERU Adrian Marino’s “solitude”	47
ANDREI ȚURCANU The Eminescu stake... after Eminescu	53
<b>LITERARY THEORY</b>	
IULIAN BOLDEA Hermeneutics and literature: Adrian Marino	59
ANATOL GAVRILOV A few words about “our Latin – Romanian word” (II)	64
OLESEA GÂRLEA The concept of fiction in works signed by N. Hartman, M. Bahtin, U. Eco, G. Genette and M. Ursa	71
ION PLĂMĂDEALĂ The ethics of reading in deconstruction	83
DIANA VRABIE Conceptual delimitations in the sphere of imaginary	98
<b>METACRITICISM</b>	
IULIAN BOLDEA Mihai Cimpoi and the paradoxes of interpretation	104
CORNEL MUNTEANU Criticism under the sign of non-conventional	107
NICOLAE LEAHU Why we like literature. How to write a critifiction	115
<b>HISTORY OF LITERATURE</b>	
ALEXANDRU BURLACU Vladimir Cavarnali: Faustian poetry	124
GRIGORE CHIPER Generation, optzecism, postmodernism, textualism	128
ALEXANDRU CISTELECAN The first poetess and her absolute merits (Maria Suciu-Bosco)	135

### CONTEMPORARY LITERARY PROCESS

LUCIA ȚURCANU The literary year 2010: the offensive of women's poetry 142

IGOR URSENCO Bodily virtuality & emergent genealogies (Prolegomena to the poetics of Bogdan G. Stoian's volume *Chipurile*) 149

### CONFERENCES

LIVIU ANTONESEI A nation of Sheherezades 160

### POETICS AND NARRATOLOGY

DOINA BUTIURCA The rhetoric of out-bordering in Liviu Rebreanu's fiction: the neophyte and the initiator 166

NINA CORCINSCHI States of the narrator in *Nou tratat de igienă* 171

LIDIA PIRCĂ Style and poetic expressivity in Magdei Isanos' poetry (II). The morphological-syntactical level 175

### COMPARATIVE LITERATURE

ALIONA GRATI Ion Miloș among languages and literatures 188

FELIX NICOLAU An American Hero between Falstaff and Don Quixote 194

ELENA PRUS Herta Müller: hermeneutica dictaturii 200

### IDENTITY AND LITERATURE

TATIANA CIOCOI The history that could have been: the human, the text and the canon 210

IOAN DERȘIDAN About the thinking and expression of the Other 224

INGA DRUȚĂ Literary identity of Romanian writers situated „between two worlds” 235

### OPINIONS

ION HADÂRCĂ The axis of the testamentary posterity or a demarche for a big prize towards the work of a great poet 242

NICOLAE RUSU The canon of revolutionist criticism 248

### CRONICALS

MIHAI CIMPOI Eminescology and the Bohr pattern 255

DANIEL CORBU Valeriu Matei or the new lyrical expressionism 260

NINA CORCINSCHI Existence as a text (or [www.burlacu.com](http://www.burlacu.com)) 263

ALIONA GRATI A book about Constantin Stere's novelistic poetics 268

**Founding Director**  
Alexandru BURLACU

**Editor in Chief**  
Aliona GRATI

**Deputy Editors**  
Anatol GAVRILOV  
Nina CORCINSCHI

**Stylistic editor**  
Mihai PAPUC

**Responsible for English version**  
Lilia PORUBIN

**Editorial Editing**  
Vlad CARAMAN

**Editing and Design**  
Galina PRODAN

**Editorial Board**

Liviu ANTONESEI (Iași)  
Alexandra BARBĂNEAGRĂ  
Nicolae BĂIEȘU  
Nicolae BILEȚCHI  
Mihai CIMPOI  
Theodor CODREANU (Huși)  
Tudor COLAC  
Inga DRUȚĂ  
Nicolae LEAHU  
Dan MĂNUCĂ (Iași)  
Andrei NESTORESCU (București)  
Sergiu PAVLICENCU  
Ion PLĂMĂDEALĂ  
Elena PRUS  
Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)  
Andrei ȚURCANU  
Maria ȘLEAHTIȚCHI  
Diana VRABIE

- 
- The authors are responsible for the opinions expressed in this journal.
  - The volume is reviewed, approved and recommended by the Scientific Council of the Philology Institute of the Academy of Science from Moldova and the Senate of "Ion Creangă" State Pedagogical University.
- 

**The address of the Editorial Board: 1, Ștefan cel Mare și Sfânt Avenue,  
MD-2001, Chișinău, Republic of Moldova, office 411.**

**Tel: 022-27-23-79**

**E-mail. [metaliteratura@gmail.com](mailto:metaliteratura@gmail.com)**

**[www.metaliteratura.110mb.com](http://www.metaliteratura.110mb.com)**

---

ÎN NUMĂRUL URMĂTOR

- ALIONA GRATI Imaginarul antropologic al romanului basarabean actual (II)
- ADRIAN DINU RACHIERU Un „romant brownian”?
- LIDIA PIRCĂ Stil și expresivitate poetică în poezia Magdei Isanos (IV)
- IGOR URSENCO Alteritate poetică pe muchia periculoasă a gândului (Prolegomene la toposul psiho-geografic al poetului Gelu Vlașin)
- TAIANA CIOCOI Istoria cum ar fi putut să fie: omul, textul și canonul (II)
- NINA CORCINSCHI Stesuri literare în scurt metraje

**Metaliteratură** Anul X, nr. 1-4 (23-24), 2010

# Metaliteratură

---

ISSN 1857-1905

Anul X, nr. 1-4 (23-24), 2010

---

