

INSTITUTUL DE FILOLOGIE AL AȘM
FACULTATEA DE FILOLOGIE A UPS „ION CREANGĂ”

Metaliteratură Anul XII, nr. 1-2 (29), 2012

Metaliteratură

ISSN 1857-1905

Anul XII, nr. 1-2 (29), 2012



SUMAR

LITERATURA ROMÂNĂ DIN BASARABIA. RECONSIDERĂRI

- ALEXANDRU BURLACU Druță și căruța națiunii 3
ANDREI ȚURCANU Anatol Ciocanu, solarul (și tragicul) 15

ȘAIZECIȘTI BASARABENI. VICTOR TELEUCĂ

- ION CIOCANU Victor Teleucă – scriitor de vază al generației sale 17
ANDREI ȚURCANU Victor Teleucă dincolo de vremuri 25

ISTORIA LITERATURII

- ALIONA GRATI Icoana mamei. Elisabeta Isanos
în căutarea Magdei Isanos 28
CONSTANTIN ZELETIN Taina poetului Ion Buzdugan 39
ION DUMITRESCU Viața și opera poetului Dimitrie Iov 46
NATALIA CUȚITARU Liviu Damian: condiția subversivă a poeziei 50

TEORIE LITERARĂ

- GALINA ANIȚOI Inadaptatul, învinsul vs parvenitul,
învingătorul: identități literare ale perioadei de tranziție 62
GÎRLEA OLESEA Mituri și simboluri în romanul
Adam și Eva de Liviu Rebreanu 66

PROCESUL LITERAR CONTEMPORAN

- OXANA MITITELU Expresia literară a violenței totalitare.
Confiscarea spațiului privat 73
DIANA PRODAN Magia intertextuală a poeziei
lui Emilian Galaicu-Paun 83
NATALIA CUȚITARU De la sinceritatea juvenilă și retorica
totalitaristă la eul problematizat 88

FOLCLORISTICĂ

IULIAN FILIP Configurarea distinctă a scenei moldovenești în teatrul folcloric românesc	97
--	----

CRONICĂ

IORDAN DATCU Ion Creangă în lectura lui Eugen Simion	103
NINA CORCINSCHI Un zodiac pentru interiorul în roșu aprins	107
ALIONA GRATI Poezia – o fiară cu două capete	110

ALEXANDRU BURLACU

Institutul de Filologie

DRUȚĂ ȘI CĂRUȚA NAȚIUNII

Abstract

This article refers to the first part of the journal *The Angel of Survival* by Ion Druță. It approaches the connection of the writer with the literary world from Chisinau and Moscow. The focus is on the writer's relationship with the Government, with the Moscow bureaucrats, emphasizing the subversive and resistant nature of creation. The journal covers the period between 1939 and 1987, until the collapse of the Soviet Empire. The essential idea of the article is that Ion Druța, despite the appearances of a dissident, was and remains a Soviet writer, a remarkable representative of socialist realism.

Keywords: Ion Druța, writer, Soviet Empire, socialist realism, dissident.

Căruța în creația lui Ion Druță este prezentă firesc în cele mai diverse ipostaze și forme ale existenței tradiționale a românului, având o puternică încărcătură simbolică și emoțională. Paradoxal, anume căruța, și nu carul cu boi, în cazul lui Druță, ar putea constitui, spre exemplu, un subiect tentant pentru psihocritica astăzi la modă și la Chișinău.

Căruța, ca expresie simbolică a înaintării noastre anevoioase nu numai în spațiu, ci și în timp, capătă semnificații și dimensiuni ale unui *mit personal*. În relații erotice sau războinice, istorice sau politice, căruța, cu un cal sau cu doi, transfigurează, exprimă, sugerează, în ultimă instanță, specificul nostru ontologic, al românului ruginit, modul nostru de a fi la coada vacii și la coada istoriei, într-o veșnicie somnolentă și atemporală.

Dar căruța, ca și „troica” lui Gogol, ia proporțiile unei *căruțe a națiunii*, devenind uneori o expresie *sui generis* a sărmanului basarabean prins în ghețurile crivățului rusesc; alteori, căruța, reluată în ipostaze și evenimente cruciale, reprezintă, nu numai în publicistica octogenarului scriitor, o relație ambiguă cu adevărul istoriei naționale. Ca și cum căruța ar fi un însemn indispensabil al unui enigmatic proiect, iar Druță știe ce știe...

Ca omul sub vremi, Druță nu și-a trădat *personajele*, cum încearcă a-l lustrui cineva, el a fost și rămâne un scriitor sovietic, mai puțin decis să aleagă *grăul din neghină* sau adevărul între *Cervus Divinus* și *mârțoaga cu clopoței*. Iată de ce urcă și coboară(?) din căruța națiunii (române? sau moldovenești?). Ați ghicit: desigur! Dar aici intrăm într-o zonă în care nici chiar Paul Goma, veșnicul răzvrătit basarabean de la Paris, nu l-ar putea convinge pe „disidentul” basarabean de la Moscova.

Spovedaniile și mărturisirile lui Druță din *Îngerul supraviețuirii* (Partea întâi)”, apărute într-un hebdomadur obscur, vor să ne demonstreze: în sfârșit, *tăcerea prinde glas*. Ele încearcă să ne asigure sau să ne convingă o dată în plus că scriitorul horodiștean niciodată n-a coborât din căruța națiunii, chiar dacă a afirmat sus și tare, dar nu o singură dată, cu totul și cu totul altceva. Noi nu știm prea multe despre proiectul rusesc privind Basarabia, putem doar ghici cine și cu cine e și mai cu seamă când la mijloc e cineva în căruța națiunii.

Notele și contranotele ne întorc cu zeci de ani în zodia malefică a totalitarismului, Druță căutând să ne dea o biografie, în ultimă instanță, de opozant și martir în comunismul sovietic, un disident în genunchi, un contestatar solitar, alintat cu premii de stat, ordine și medalii în prigonirea de o viață întreagă de către un veterinar cretin.

Jurnalul, în prima lui parte, cuprinde destăinuiți despre sine și lume începând cu *anii de ucenicie* până la destrămarea imperiului sovietic, când, ajuns la răscrucea cu proști, Druță coboară *frumușel* din *căruța națiunii* și semănătorul de vânt se trezește culegător de furtună. Jurnalul se vrea un fel de demers *pro domo sua*, axat pe incidentele destinului, cu drame și tragicomedii, cu memorii și amnezii despre prieteni și dușmani, toate spuse, vorba autorului, numai și numai de dragul adevărului, adică – în apărarea numelui propriu. Iată de ce și-a ales drept pavăză mottourile care esențializează, din punctul de vedere al autorului, „adevărul adevărat”: „Nemo propheta acceptus est in patria sua”. (Luca 4,24); „Se vor ridica cu toții împotriva ta, dar nu te vor putea doborî, pentru că Eu voi fi cu tine”. (Ieremia, 1-19); „După cum se știe, războiul dintre trandafirii Albi și Roșii, îl câștigă, de obicei, Cenușii. Cazul lui Druță demonstrează că nu e totdeauna așa” (Leonid Zorin).

Logica formală a demersului diaristic este cât se poate de clară: „Dat fiind că s-au făcut, se fac și pesemne se vor tot face fel de fel de speculații, denaturări și pe de-a dreptul falsificări în jurul numelui, scrierilor și vieții mele, mă simt îndatorat față de cititor să fac un șir de precizări de dragul adevărului. Firește, nici vorbă că aș ținea neapărat să mă răfuiesc cu cei ce m-au prigonit o viață întreagă, cu toate că, după o tăcere de jumătate de veac, până și pietrele încep a prinde glas...”. Frumoase intenții, nimic de adăugat în această memorabilă strategie a debutului.

Fanul lui Druță este curios să găsească răspunsuri la fel de fel de întrebări, comode și mai puțin comode, uneori chiar malițioase privind viața publică sau intimă a idolului său. El caută argumente contra cârcotașilor de toată spița care nu sunt în stare să admire minuni artistice. Uneori rămâne crucit la întrebări ca acestea: „Kto bîl vaș Druță do nașei Ārî?” sau: „De ce Druță al vostru nu mai are mare trecere nu numai la teatrele din Praga sau Paris, ci și la Moscova?”. Desigur, de unde să știe cititorul că Druță e interesat de cu totul alte subiecte și, ca un adevărat păstor de suflete „mioritice”, are grijă a ne feri de „adevăruri adevărate”. Scriitorul nu se răfuiește, el își descarcă inima.

Eu unul, spre exemplu, eram curios să aflu ce spune Druță despre profesorul nostru, Ion Ciocanu, care a fost expulzat din învățământul superior doar pentru o nevinovată recenzie publicată într-o fițuică universitară, dar nu intrăm în detalii, căci maestrului îi scapă numele. Întâmplător oare?...

Într-un jurnal de scriitor nu te aștepți la cine știe ce sincerități, Druță cu îngerul supraviețuirii înaintea în timp de la o biruință la alta. Și nu dai omenește de nicio ratare,

măcar una, în plan politic. Nu e secret că scriitorul se vedea ambasador (ca Cinghiz Aitmatov) într-o țărișoară creștină, dar n-a fost să fie. (Vrând-nevrând, îți răsare înaintea ochilor figura scriitorului angajat/ dezinteresat care se întreba enigmatic: „Cine a stins lumina în România?” și pierde un ultim dictator sau: „Cine a stins lumina în Moldova?” și pierde alegerile un prim președinte postsovietic de la Chișinău).

Aducerile aminte se revarsă domol și din abundență, cu ironii și persiflări (desigur, fără a se sufla un cuvânt despre viața intimă sau, spre exemplu, despre cei care i-au stilizat încercările literare sau i-au lăsat spovedaniile în toată inocența lor). Circulă atâtea bârfe zeflemitoare, spre exemplu: de ce Druță e scriitor al poporului? și de ce e împroșcat cu noroi de atâția ciraci ai realismului socialist căruia i-a plătit tribut deplin?). Dar așa-i lumea și ca dânsa, zice poetul, suntem noi.

Anii de ucenicie sunt, de fapt, într-un limbaj al epocii de ieri, anii de luptă și de biruințe în urcuș cu „păsările tinereții noastre”. Ce mai la deal la vale, memorialistul scrie în temeiul unor amintiri proaspete și vii ce i s-au perindat în fața ochilor. Jurnalul mai include aduceri-aminte despre modul în care s-au petrecut lucrurile, cu noi și cu scriitorul. Ideea esențială, ce o desprindem din lectura spovedaniilor, e că bieții de noi, tot robi ai istoriei și tot sub vremi am rămas.

Deosebit de revelatorii se fac numele unor figuri și figurine odioase cu care autorul nu se răfuieste, ci se războiește. Mai cu seamă cu cretinii. Dintre aceștia sare în ochi Ivan Ivanovici Bodiul, un veterinar, dar și stăpân de temut care a făcut mult rău acestui pământ și care nu a vrut să vadă în Druță un eventual concurent la deplina sa autoritate în cadrul august al micii țărișoare. Uneori pe parcursul lecturii îți dă ghes același gând năstrușnic: nu se știe *cine* sau *ce* ar fi rămas Druță dacă Bodiul l-ar fi favorizat, l-ar fi luat în camarila sa, cum, de altfel, s-a întâmplat cu mulți alți scriitori în toate regimurile totalitare, inclusiv la noi.

Prima parte a jurnalului este, de fapt, despre lupta binevoitorului cu necuratul comunist, în care omul milos este învingător pentru că la urma urmelor Bodiul e chemat la Moscova și făcut acolo un șefuleț important, dar care ar fi pierdut pârghiile „conducerii de partid”. Spre regretul cititorului avizat, nici Vladimir Nicolaevici Voronin nu i-a mai putut împăca pe vechii concurenți, pentru că unuia i-a dat un bibelou sau cea mai înaltă distincție de stat, altuia – un milion.

Evocările *Jurnalului* insistă până la paroxism asupra nenumăratelor animozități, uneltiri și comploturi la tot pasul împotriva unui bun creștin ocrotit însă de îngerul supraviețuirii. Druță își descarcă inima și reține cu malițiozitate detalii și chițibușuri jenante pentru un mare scriitor. Iată o mostră: „În ziua când Consiliul de coroană a hotărât cedarea Basarabiei, pășteam vaca în valea Răutului, astfel încât mutarea graniței de pe Nistru pe Prut s-a produs fără participarea mea, directă sau indirectă. Pur și simplu, sara, la întoarcere, am fost puși în fața unui fapt împlinit. Și eu, și vaca, și vițelul”. E tot ce reține disidentul nostru (și vițelul domniei sale) din semnificațiile anului 1940. Cu alte cuvinte, atât și nimic mai mult: „Consiliul de coroană a hotărât cedarea Basarabiei”. Scurt pe doi. De unde un pui de țăran care a păscut vacile să audă despre un tratat secret sovieto-german, darămite un mare scriitor. Fragmentul dat e concludent nu numai pentru jurnal, ci și pentru întreaga creație. Aici nu e numai Druță, dar – și modul lui de a trage jăratice la turta imperială.

Evenimentul, care a pus începutul „holocaustului roșu în Basarabia”, cum îi zice Goma, în nici un caz nu poate fi privit atât de inocent, doar cu ochii copilului, chiar dacă vrei să-ți aperi adevărul și cu atât mai mult opera, nu poți rămâne la coada vacii. Ironia cu istoria miroase urât. Dar, vedeți? totul se poate. Orice se poate pentru că puterea combinatorie în domeniul moralității politice, se pare, nu mai are limite.

Și ce vină are Druță sau vițelul? Ideea e foarte periculoasă susținându-se fățiș, în privința Basarabiei, idealul imperial într-o „biserica albă”, iar fericirea noastră, după Druță, e să cântăm și să dansăm în jurul vițelului de aur.

Nu suntem tentați de „speculații, denaturări și pe de-a dreptul falsificări în jurul numelui, scrierilor și vieții” lui Druță, dar cum se explică, la urma urmelor, modul în care e văzut raptul Basarabiei într-o operă întregă, pe de o parte, de către Druță, și Goma, pe de altă parte, la acea vreme, în căruța națiunii, unul de 12, altul de 5 ani. Cum e văzută ocuparea Basarabiei de către disidentul Druță și de către răzvrătitul Goma. În spiritul jurnalului am spune: „Vă rugăm frumos” să nu ne întrebați. Cu cărțile pe masă totuși, câte speculații, denaturări și falsificări găsiți în „calidorul” lui Goma și „biserica” lui Druță numai unul Dumnezeu știe.

Nu mai puțin druțiană e și abordarea foametei organizate. În jurnal chestiunea se reduce doar la ce a văzut și a simțit pe pielea sa cel care stă în fața noului. Chiar și întocmirea „listelor celor înfometăți” nu aruncă o lumină oricât de săracă peste trama unor evenimente din, spre exemplu, romanul *Povara bunătații noastre*. Desigur, nu poți judeca pe cineva pentru ce n-a făcut, dar îl poți critica pentru modul în care a făcut ceea ce a făcut. „Răsfățatul” moscovit face șiret cu ochiul la Mihai Cimpoi, cu care, categoric, nu se răfuieste, dar care, din păcate, a contribuit masiv, ce să ne ascundem după deget, alături de alți confrăți de generație, la „umflarea” lui Druță. (Un coleg de breaslă se delecta somptuos cu zicerea: „Voi l-ați umflat pe Druță, voi dezumflați-l!”).

Curios lucru, dar din tot ce a dat Cimpoi despre Druță, memorialistul reține doar un detaliu biografic: „În decembrie 1950 scriu *Problema vieții* și, după Anul Nou, demobilizându-mă, rămân la Chișinău. Trei ani și mai bine de cătănie. Nu știu prin ce fel lui Cimpoi i s-o fi năzărit că prin 1949, pe vremea deportărilor, Druță ar fi fost secretar la sovietul sătesc, și, pe semne, a participat la deportări. Atât de bine i-a picat versiunea, că din ediție în ediție, din dicționar în dicționar, se chinuie (probabil a vrut să zică se chinuiește? – *Al. B.*) să transmită aluzia respectivă cititorului. Vă rog frumos, dacă-l întâlniți pe marele și profundul cercetător al literaturii basarabene, transmiteți-i că din 1947 și până în 1951, ceea ce se poate ușor dovedi documentar, Ion Druță făcea armata la Tiraspol. Nu mai era pe atunci secretar în sovietul sătesc și, natural, nu a putut participa la deportări”.

În zadar ar căuta cititorul, interesat de biografia scriitorului, să afle amintiri din copilărie, de școală sau cu câte clase terminate a ajuns maestrul la Cursurile Superioare de Literatură de la Moscova. Oare cu adevărat toată critica se „chinuie” (chinuiește?) să caute pete în soare? Voia maestrului.

Pe alocuri ne fulgeră fragmente din viața „prigonită” a marelui scriitor, care în jurnal, ce e grav, se vede un disident, pe alocuri, de talia lui Soljenițan. Iată, spre exemplu, o mărturisire: „Chișinăul cere interzicerea romanului și suspendarea revistei ca fiind

o publicație antisovietică, subversivă. Moscova cedează. În urma rezoluțiilor Kremlinului, editura *Izvestia* stopează editarea romanului. Din tirajul de o sută de mii reușesc să apară doar câteva sute. Vânzătorii din librăriile moscovite comunică celor ce caută romanul, că Ion Druță este un autor parțial interzis. Încurajat de efectul epistolei sale, Veterinarul de la Balta ține un discurs la plenara de partid a Uniunii în care îi face cu ou și cu oțet pe Soljenițan, pe Druță, și cere lichidarea celor două reviste: *Drujba narodov* și *Novii mir*. Asta era culmea. Indignată de-o asemenea insistență obrăznică, revista înaintează *Povara bunătății noastre* pentru premiul de stat al Uniunii. «*Погибать так с музыкой*», ar fi zis noul redactor al revistei Serghei Baruzdin”.

Sau o altă pățitură: „Primul secretar al partidului comunist, Veterinarul de la Balta, a fost transferat la Moscova în calitate de prim-vice-ministru. Ciracii lui Ivan Ivanovici sărbătoreau istorica avansare a tătucului. La banchetul de adio, zice legenda, veterinarul de la Balta, luându-și rămas bun de la subalterni, o fi spus, printre altele:

– Multe am pus noi aici la cale pe malul Bâcului, multe au și fost realizate. Dintr-o provincie amărâtă am făurit o vitrină a marii Uniuni Sovietice. Unica problemă rămasă nerezolvată, se numește Ion Druță. Plec la Moscova s-o rezolv și pe asta.

Nu a fost să fie. Marele diriguitor al proceselor literare, cel care de la tribuna Congreselor de partid le dădea lecții de bună purtare lui Soljenițan și lui Tvardovski, a fost trecut pe linie moartă. Fusese numit, pare-se, al paisprezecelea viceprim-ministru, care urma să se ocupe cu comerțul cooperativist și starea pieților. Oricum, cultura a fost sustrasă din aria lui de competență.

În zilele cele de neuitat, Fazili Iscander m-a telefonat într-o sară pentru a detuna cu vocea sa mustoasă, caucaziană:

– Ты победил, Галилеянин!”.

Jurnalul insistă magistral pe ideea hăituirii, pătimirii, de unde, indirect, și numeroasele paralele cu destinele marilor scriitori și protestatari, între care se remarcă figura lui Lev Tolstoi (în logica jurnalului un alt prigonit), prezentat *frumuseț* (vorba lui Druță), adică școlărește, din care, în pofida unor opinii cazone de maniera lui Moș Teacă, se încearcă a obține dividende politice. Și totuși, cât de „strașnică” e *căruța națiunii* la apariția scriitorului la Chișinău, la Uniunea Scriitorilor. Între altele, la anul 1951, dăm de această oribilă amintire extrasă parcă dintr-un film de groază și memorabilă prin neaoșismul ei agresiv despre *cadrele naționale*.

Din păcate, autorul uită să ne spună că adevărata intelectualitate de formație românească a fost decimată, supusă represaliilor, desființată, delectându-ne cu scene dezolante, dar și scandaloase ca acestea: „Redacția *Țăranului Sovietic* din acea vreme, la fel ca și redacțiile celorlalte ziare, la fel ca și întreaga viață culturală a Moldovei Sovietice, era dominată de două tabere adverse, ce luptau între ele pe viață și pe moarte. O mână de basarabeni ținea piept unui enorm val de șantiști veniți de peste Nistru, din fosta republică autonomă. «Șantiști» li se zicea pentru că ei, în limba lor ciuntită și deformată, după fiecare două trei fraze, tot repetau «șanti», ceea ce, în limba lor păsărească însemna: «șanti eu», (și atunci eu), «șanti noi» (și atunci noi), șanti vorba șeea... Arma basarabenilor era limba și cultura europeană, arma șantiștilor erau ideile marxist-leniniste și posturile de conducere pe care le dețineau în proporție de sută la sută. *Кадры решают все*, renumitul slogan

stalinist era realizat în Moldova sovietică mai perfect decât se putea. De la prim-ministru și până la redactorii ziarelor de perete, toți de peste Nistru. Dar, ca să vezi, nici când nu știi de unde te paște norocul. Într-o noapte, ce l-o fi trăsnet pe Tătuca tuturor popoarelor, care obișnuia să lucreze nopțile, a cerut lista localnicilor basarabeni în posturile de conducere. Nu era nici unul, și atunci, pentru a salva situația, în aceeași noapte, un colaborator al ziarului *Tinerimea Moldovei*, Anatol Corobceanu, a fost trezit din somn, adus la Comitetul Central al partidului și, spre ziuă, numit adjunctul ministrului de cultură. A făcut mult pentru cultura republicii, dar, cum se obișnuiește la noi, a părăsit lumea aceasta singuratic, amărât, trădat și huiduit. Mai amănunțit despre soarta lui Corobceanu în eseu *Mielușul din haita de lupi*. După cum și era de așteptat, apariția mea la Chișinău, susținută de basarabeni, era privită cu suspiciune de șantiști. De fiecare dată când apărea în *Țăranul sovietic* o cât de mică schiță semnată cu numele meu, redactorul era convocat în aceeași dimineață la CC. Sărmanul Andrei Gușan, șantist dar foarte omenos, nu-mi făcea observații, dar se întorcea trist, abătut. Pesemne, într-un cerc mai restrâns spunea pentru ce a fost chemat, și odată, prind cu urechea prin ușa întredeschisă a unui cabinet – Druță ista, (lipsește verbul! Este expresia șantistului, e o calchiere) bucăți simpatice, nimic de zis, dar cam lipsite de concepție. Îngrijorat cum eram, îl caut pe Zenon Reaboșapca, absolvent al Universității din Cernăuți, autoritatea supremă în redacția noastră, și-l rog să-mi talmăcească ce este concepția.

– Cum să-ți spun eu, măi Ioane... Uite, am o nucă în buzunar. Concepția nucii este miezul ei. O nucă fără miez, oricât de frumoase ar fi cojile, e o nucă lipsită de concepție”.

Iată un lucru stupefiant, o destăinuire de o rară franchețe, pe paginile jurnalului, despre intelectualitatea noastră de creație. Pe șantiști, fără milă, Druță îi ia din scurt pe zeci de pagini. Mai reținem un fragment, mai mult ambiguu decât picant, de data aceasta cu ai să „chiși”, cu ai să „chiși di la noi din căruți”. Sunt împărtășiri despre circumstanțe, stări de spirit și obsesii care nu-l părăsesc pe pretinsul **disident de la Horodiște** nici în zilele de astăzi, însemnări simptomatice și pentru concepțiile sale despre limbă și națiune, despre problemele ființării noastre în subteranele istoriei: „Plămădirea colhozurilor. Sărăcie și beții pe tot cuprinsul raioanelor. Un vin acru de-ți scăpărau măselele și un basamac dres cu gumă de caloși arși, să nu miroase a sfeclă. Ziaristul de pe atunci, pentru a obține informațiile necesare ziarului, trebuia mai întâi să cînstească cu colhoznicii, cu brigadierii, cu președinții, să le dezlege limba, cum se zicea prin redacții. Samagonul de sfeclă mă doboară. Mai ales vara, pe călduri. Nici nu beau, dar nici nu scriu.

În una din acele zileleperate, primesc o notiță de la Andrei Lupan, președintele Uniunii Scriitorilor și, într-un anumit fel, nașul meu literar. Hai noroc, ce mai faci, ce nu te arăți pe la Uniune? Nu uita că în definitiv, viitorul dumitale depinde numai și numai de dumneata. Păi, mă gândesc, dacă li s-a făcut dor de mine, merg să mă arăt, de ce nu? Urc în tren și plec la Chișinău. Pe atunci corespondenții ziarelor nu li se permitea, fără avizul redacției, să părăsească teritoriul deservit. Samovolnicia se pedepsea sever.

Cineva m-o fi zărit, căci, abia ajuns în oraș, sunt convocat de noul redactor al ziarului, unul din frunțașii șantiștilor, tovarășul Iordanov. Ciudata lor limbă îmi sună și acum în urechi.

- *E-he-he, tofarâș Druță, ai să chiși di la noi din caruță (Subl. n. – Al.B.).*
- Ne naștem, după cum se știe, poeți.*
- *Gata, zic, mi-au și așternut, să-mi fie mai moale.*
- *Șini?*
- *Femeile.*
- *Șuguiеști?*
- *Șuguiesc.*
- *Da eu, iaca, n-am sî șuguiesc. Șanti iscălesc priczul.*

Trec la *Femeia Moldovei*, condusă și ea, firește, de o tovarășă de peste Nistru, una Tanasova. Redacția revistei era în localul Comitetului central al partidului. Alături, perete în perete, își avea cabinetul șeful secției pentru presă, tovarășul Cernenko, viitorul secretar general al Uniunii Sovietice. Conducătorul ideologic al presei moldovenești mai era și student prin corespondență la institutul Ion Creangă, dar nu se prezenta la institut când venea timpul sesiilor (sesiunilor – *Al. B.*). Profesorii însăși făceau rând în anticameră și intrau smeriți pentru a pune următoarea notă viitorului conducător al Uniunii Sovietice.

În pauză, când coboram la bufet și stăteam la coadă, de obicei bărbații mai galanți, își cedau rândul său femeilor. Spre deosebire de ceilalți, tovarășul Cernenko niciodată, nimănui, în nici un caz, nu ceda rândul”.

Prin această mult prea întinsă spovedanie am vrea să reconstituim scene din mizeria unui destin de scriitor, aprig apărător al moldovenismului promovat inițial de șantiști, pe care Druță, înciudat, nu are ochi să-i vadă, anume aceștia sunt predecesorii săi direcți, dar care cu concepțiile lor nu au nici o vină, ei sunt victimele și nu călăii (sau și una, și alta) ai regimului.

Chiar marele scriitor să nu știe în ce scopuri a fost creată artificial (nu numai atunci, dar și acum 20 de ani) republica autonomă, de ce acolo de prin ’32 până în ’37 s-a trecut la grafia latină sau ce s-a întâmplat cu „revoluția mondială”?

Sau și mai tranșant: chiar nu știe Druță care e concepția lui Stalin despre națiune? Într-un limbaj de lemn, formarea națiunii socialiste presupune schimbarea bazei social-economice, iar schimbarea bazei impune schimbarea suprastructurii sociale. Limba și cultura sunt văzute și interpretate ca elemente constituente ale suprastructurii sociale. De aici și logica: se schimbă baza, se schimbă și suprastructura, deci și limba română (în sloganurile epocii, „limba salonă”, adică limba de salon), limba culturii burgheze.

Limba burgheziei este înlocuită cu limba țăranilor, a proletarilor, a păturilor de jos, o limbă nouă a unei noi culturi, a unei noi națiuni, moldovenești, o limbă inventată artificial, bazată în mare parte pe împrumuturi dialectale și calchieri masive prin filiera limbii ruse. Acesta este miezul nucii și „năucii” (cuvânt pur moldovenesc, însemnând știință). O națiune nouă, socialistă, moldovenească, deducem din concepția stalinistă, nu poate exista fără o limbă nouă. Aceasta e adevărul și esența noii științe a șantiștilor.

Chiar nu înțelegem de ce Druță ar purta atâta ură pe șantiști? Și totuși, nu e dificil a desface miezul „nucii”. Mai întâi, a-i critica pe șantiști înseamnă să atragi de partea ta pe concetățenii mai puțin inițiați în probleme de lingvistică, mai apoi, contestând pe șantiști, Druță pierde și câștigă la alt cântar. Și mai apoi, a critica pe șantiști, vrând-nevrând, îți renege precursorii. Și treaba aceasta pentru un bun creștin nu e bună. Dar în politică astăzi totul se poate.

* * *

Prin anii '70 valorificarea compunerilor școlărești ale scriitorilor șantiști luase proporții ridicole pentru a ilustra o „literatură națională prin fond și socialistă prin conținut”. Cu alte cuvinte, „căruța națiunii” are în acest context o direcție marxist-leninistă, deși aici bănuim că maestrul nu are nicio vină că nu l-a citit pe Marx, dar cu siguranță ar fi aflat, cel puțin, că în Basarabia locuiesc români. Nu avem nimic de împărțit cu Druță, dar nu putem împărți „adevărul adevărat”, nici să împărtășim viziunea lui cu iz profund răsăritean, descurajată de Soljenițan în testamentul său politic, dar agresiv promovată de partide de stânga care prin programele lor (privind limba și națiunea) se înscriu perfect într-un enigmatic proiect rusesc. Propagate până mai ieri de șantiști prin gura unui Iordanov (care nu șuguiua cu „priczul”), moldovenismul devine miezul „năucii” lui Druță, Stepaniuc, Stati și compania.

Desigur, relațiile lui Druță cu Petrea Darienco, Lev Barschi, Fiodor Panomari, cu șantiștii, pe de o parte, și cu basarabeni Andrei Lupan, George Meniuc etc., pe de altă parte, caracterizează nu numai mizeria specifică provinciei literare cu mișcări de culise, dar și sărăcia duhului așa-zisei vieți noi: „Peste câteva zile tovarășul D.G.Tcaci, la o adunare republicană a oamenilor de creație, critică sever Uniunea Scriitorilor pentru că prea se grăbește să susțină niște tinerei, care nu au nimic comun cu literatura.

– *Șanti o sî vedeți și voi, declară secretarul CC pe ideologie, când Druți șela s-a întoarși napoi la dânsu în sat și s-a sui pe trahtor și a fași câte două trei norme pe zâ, a râdi și el sângur di avantiura șeea cî îmbla odată prin Chișnău cu gând să sâ facă și el scriitori...*

Sala râde. Aplauze furtunoase, bat din palme și șantiștii, și basarabeni. Sclavii totdeauna vor aplauda, orice ar fi spus stăpânul. Unicul care s-a ridicat să spună ceva în apărarea mea a fost poetul Andrei Lupan, dar nu i s-a dat cuvântul. Noutatea cu invitația de a reveni pe tractor se răspândește prin tot orașul, prin toată republica, ajunge și în satul meu natal. Era de așteptat. Așa-ziii intelectuali își bat joc de țărani.

Văzând cum stau lucrurile, îmi iau concediu cu gândul de-a scrie o ultimă carte și cum o termin, îi părăsesc pentru totdeauna. Și Chișinăul, și ziaristica, și literatura în genere. Revin acolo unde zilele sunt pururea albe, la străvechea prăvălie țărănească – aratul, semănatul, culesul roadei. Acolo totul e aievea, palpabil – aratul e arat, semănatul e semănat, culesul e cules. Natura nu umilește, natura nu trădează”. În această stare de spirit, după afirmațiile autorului a fost concepută povestirea *Frunze de dor*: „O lună trăită între cer și pământ, fericit cum nu se mai poate. Râd și plâng împreună cu eroii mei. Între timp în fruntea revistei vine basarabeanul George Meniuc, un poet pe cât de cult, pe atât de precaut. Manuscrisul meu cu paginile calde încă pune pe gânduri revista. Nici nu resping *Frunzele de dor*, dar nici nu le publică. Aparatul ideologic veghează, rotesc ca niște corbi flămânzi peste sărmana literatură moldovenească, care abia se înjgheba.

Între timp președintele Uniunii Scriitorilor, Andrei Lupan, fost ilegalist și unul din cei mai profunzi politicieni ai Moldovei în cea de-a doua jumătate a secolului trecut, dându-și perfect sama de periculoasa atmosferă ce se crease în jurul meu, hotărî că pentru o anumită perioadă de timp trebuie să fiu scos din mediul acela agresiv, mistuitor. Moscova era unica soluție. Arma principală a șantiștilor era susținerea Kremlinului. Basarabeni

trebuiau să obțină cu orice preț susținerea Moscovei, altminteri cultura Moldovei nu avea nici o șansă.

Spre norocul nostru, tocmai se organizaseră Cursuri Superioare de Literatură în capitala Uniunii. Lupan, care tot umbla cu ideea să mă așeze cumva la carte, izbuteste să mă înscrie la Cursuri, și după trei ierni de ziaristică, una la *Țăranul sovietic*, alta la *Femeia Moldovei* și a treia la *Moldova socialistă*, plec la Moscova.

Oricum, scriind *Frunzele de dor*, visam zi și nopțe, după ce pun punct, să plec undeva, pentru a nu mă mai întoarce. Vroiam să plec undeva departe, dar nu chiar atât de departe. Sunt însă de felul meu total supus destinului. Dacă soarta a zis Moscova, de, fie Moscova”.

De acum înainte un misticism rusesc îl însoțește pe scriitor pe tot parcursul vieții, coborând sau urcând, urcând sau coborând în/din căruța națiunii. Ceea ce nu au reușit șantiștii urma să ducă la un liman luminos căruța națiunii.

* * *

Dumnezeu e invocat în jocurile politice ale scriitorului. Anume jocul cu Dumnezeu devine un joc „inocent” cu idealul sacru al națiunii române. Druță coboară din căruța națiunii și tulbură apele, desigur, la îndemnul îngerului salvator. El pleacă undeva departe, dar nu chiar atât de departe și dacă „soarta a zis Moscova, de, fie Moscova”. Și autorul s-a autoexilat (zice poporul) la Moscova, unde și începe, de fapt, cariera sa de „disident”.

Gândul că Ion Druță nu e „omul nostru” devine, pentru scriitorul însuși și pentru vigilenții sistemului, o obsesie. Dar la un moment dat îți dai seama că nu e vorba de sistem ci de persoane concrete, pentru că orice ar face Druță, în opinia birocraților din vârful piramidei de partid, totul e în contrasens cu „mersul duios” al națiunii, căci „mișcărilor” acestuia nu sunt conforme direcției de partid, iar „poziția” lui e mereu în opoziție. De aici și verdictul – „не наш человек”. Tocmai această atitudine, la prima vedere subversivă, îl face pe Druță popular un timp în rândul intelectualilor, dar care mai târziu îl văd și ei „picat” din căruța națiunii, cum de altfel ne dăm seama spre finalul lecturii, un fel de Tolstoi, desigur mai mic, dar de-al nostru (și de nimeni înțeleș).

Nicio vorbă despre regimul de ocupație, așa erau timpurile! Tot răul venea, cum reiese nu numai din *Sfânta sfintelor*, „de la raion”, de la conducerea de partid. Autorul se face a uita că în „obsedantul deceniu” toți scriitorii, dar absolut cu toții, nu numai șantiștii, cum reiese din memorii, dar și cei formați în anii '30 în Regat (Em. Bucov, B. Istru, G. Meniuc, A. Lupan, L. Deleanu etc., adică europenii, în limbajul jurnalului) fac o literatură proletcultistă. Ironiile pe seama lui Leonid Corneanu, Lev Barschi, Petrea Darienco, Fiodor Ponomari, Iacob Cutcovețchi sunt făcute probabil pentru cei de la „răscrucea cu proști”. Campaniile lamentabile sunt trecute pe seama unor indivizi și nu pe consecințele ocupației. Realitățile însă au fost mult mai dure de cum ni le prezintă martorul ocular.

* * *

Anume plecarea la Moscova, la Cursurile Superioare de Literatură, a însemnat pentru Druță o răscruce, o ieșire din cercul strâmt, provincial și agresiv. După povestea cu *Frunze de dor*, în soarta căreia s-a implicat o jumătate de uniune a scriitorilor, urmează aventura cu turnarea primului film moldovenesc. La Moscova descoperă lumea teatrului, literatura universală: „Peste tot se discuta recent publicata lucrare a lui Ilia Erenburg *Dezghețul*, care aduce cu adevărat o înviore primăvărată. Nu trece mult și după dezgheț chiar că vine primăvara. Revista *Inostrannaia literatura*, după o luptă îndelungată a întregii societăți literare, publică în traducere *Bătrânul și marea* de Hemingway, lucrare pentru care i-a fost decernat Premiul Nobel și care a produs o adevărată revoluție în literatura Universală”.

Detalii despre geneza unor opere sunt inserate cu mare zgârcenie în jurnalul lui Druță. Cititorul în zadar va aștepta să audă din gura scriitorului ce legături se află, de-o vorbă, între *Bătrânul și marea* și *Povestea furnicii*, și aceasta în timp ce despre *Casa mare* descoperim că drept imbold la redactarea ei i-a servit o scenă din lumea moscovită: „O femeie tânără și plină de viață stă în pragul casei cu mâinile presurate cu făină, pesemne cocea pâine. Un tânăr bărbat, soțul ei, despică lemne, iar în poartă stă, în haină militară, feciorul femeii și prietenul aceluia ce tăia lemne.

Ce se întâmplă, cum se cheamă toată povestea? Firește, Casa cea mare, căci despre o casă e vorba, cuibul, celula principală a societății. Pun mâna pe o foaie la casa de creație din Peredelkino, și într-o lună de zile piesa e gata. Îmi mai sună și azi în urechi replica finală – «Ce păcat că avem numai un singur soare și un singur cer deasupra noastră...!»”.

În continuare jurnalul se centrează mai mult pe receptarea, mai exact, pe neacceptarea de către birocrății rai a întregii sale opere. Deosebit de ciudată e istoria cu piesa *Casa mare*. Simptomatice sunt două reacții chiar ale prietenilor Igor Crețu și Ion Constantin Ciobanu: „Scurtă mi-a fost bucuria. Colegiul redacțional al revistei *Nistru* respinge categoric lucrarea. Unicul care o susținea rămânea Igor Crețu.

– Să-mi spuie mie Druță, unde este în piesa asta lampocica lui Ilici?! se zice că a rostit patetic noul redactor al revistei, un alt prieten al meu din anii ceea, Ion Constantin Ciobanu.

Teatrul Pușkin, în frunte cu regizorul șef Victor Gherlac, se grăbește s-o respingă și el”. Este o altă dovadă incontestabilă că Druță nu are loc în căruța națiunii.

Decadele literaturii moldovenești la Moscova sunt pentru scriitor un pretext de a persifla întârzierea noastră în formele și preceptele proletcultiste. Cenzura de aici era mai vigilentă și mai acerbă decât cea de la Moscova.

Atacurile asupra creației scriitorului nu mai conțin: „S-a discutat ani de zile, prin toate cabinetele, pe la toate nivelurile, care să fi fost adevăratul motiv al îndelungatelor neînțelegeri între Ivan Ivanovici Bodiul și Ion Druță. Cert este că principalul motiv a fost și rămâne unul singur – limba. După cum se știe, limba de stat a Moldovei în anii aceea, precum și limba de comunicare la toate nivelurile, era, firește, rusa. Dar limba rusă e un ocean prin care fiecare răzbate cum poate, cât poate. Eu însumi la acea oră nu numai că cunoșteam rusa la nivel de comunicare elementară, dar și scriam în rusă, unde mai pui că o mai aveam și pe cea de la mama, în care îmi îmbrăcam opera. Ivan Ivanovici cunoștea rusa doar la nivel pur administrativ, iar limba mamei sale, căci

se zicea că era moldovean, limba republicii pe care o stăpânea total, absolut, se făcea că o cunoaște, dar prefera să nu o folosească, asigurând supremația limbii ruse din capul locului. Și, principalul, vedea în trecerea limbii materne pe planul doi, un anumit merit față de partid, față de stat.

Ce e drept, gurile rele susțineau că așa-zisul patriotism lingvistic al tovarășului Ivan Ivanovici, se explica prin faptul că el sârmanul abia de mai ciupea din «mult prea dulce și frumoasa»... Totuși, se vor întreba unii, poate fi limba un motiv de lupte încrâncenate, ce-au durat ani și ani de zile? Poate. Pământul, istoria și limba, cum s-a mai spus odată, sunt cei trei stâlpi fundamentali pe care se ține neamul. Ivan Ivanovici a fost și rămâne unul din cei mai mari distrugători ai stâlpilor fundamentali pe care se ține națiunea”.

Sunt lucruri atât de adevărate și atât de clare, încât nu ne vine a crede că aparțin lui Druță și nu lui Liviu Rebreanu, de exemplu. Și Druță iar sare din căruța națiunii, chiar dacă vorbește în limba maternă (moldovenească? română?). Parcă s-ar lua de mână cu Veterinarul de la Balta: „În cazul dat era pus în joc unul din stâlpii principali – limba. Firește, limba a fost marea noastră neînțelegere. Ceea ce nu înseamnă că Eu scriam și vorbeam *limba maternă* (subl. n. – *Al. B.*), era felul meu de-a fi, era unda prin care comunicam cu semenii mei, pe când Ivan Ivanovici rămânea în afara acestei comunicări de suflet, și poate de aceea nu suporta vioiciunea și plasticitatea verbului latin, îl umflau dracii când vedea o singură literă latină în fața sa.

Îmi închipui cât de greu îi vine lui acuma, când odraslele i s-au stabilit în Occident, și el e nevoit să călătorească prin străinătăți, unde peste tot, dar absolut peste tot, tovarășilor, numai litere latine! Până că și Polonia, și Bulgaria, și frații noștri sârbi – toți folosesc latina!! (greșit: bulgarii și sârbii folosesc alfabetul slavon. Croații pe cel latin – *Al. B.*)

Să-ți ieși din minți, nu alta...”

Tocmai în problema limbii se pare că memorialistul se vrea un continuator fidel al concepției staliniste, promovate mai recent, într-o formă lamentabilă, de Vasile Stati, un mare mititel în probleme de identitate națională.

* * *

Druță e vigilant, nu știi cum se întorc vremurile. Așa e felul său de a fi, de a vorbi în doi peri, de a fi echivoc, de altfel, un mod foarte eficient de a scrie, deloc condamnabil în condițiile „omniprezentei cenzuri”, dar umilitoare în ziua de azi. E o modalitate specifică și operei sale. Scrisul printre rânduri nu mai are trecere. Caracterul subversiv al scrisului său și-a pierdut strălucirea de altă dată. În acest sens jurnalul intim se vrea nu altceva decât o încercare de a supraviețui în noile condiții, de a prelungi viața unor bucăți literare care nu mai interesează decât pe niște robi ai totalitarismului comunist. Jurnalul se mai vrea animat pe alocuri și cu fabulații ca acestea: „Chișinăul nu mă lăsa să răsflu. Stopa tot ce se putea, pe unde se putea. Unica pe care a scăpat-o era Vasiluța, țărancă ceea dărză care nu cedează în vremuri grele. Muncește din răspuțeri pentru Moldova, colindă lumea cu povestea vieții sale. Ajunge și la Belgrad. Primesc invitație la premieră, dar sunt scos din avion înainte de decolare”. Sunt destăinuirii amare despre splendoarea și mizeria unui virtual, cum se spunea pe vremea emigrărilor masive ale evreilor, trădător de țară. Dar

n-a fost să fie, probabil că la mijloc, în *căruța uniunii*, se afla îngerul supraviețuirii în altă vestimentație: „Viza de ieșire din țară mi-a fost brusc anulată. A doua zi îl întâlnesc pe Emilian Bucov la restaurantul Casei Literațiilor din Moscova. Cherchelit cum era, îmi destăinuiește că de acum încolo nu voi mai putea pleca peste hotare, dar, adaogă el mărinos, nu-ți face inimă rea, ești pe listă într-o companie de oameni iluștri, numai unul și unul (...). Lupan avea dreptate, *volcii bilet* a și fost eliberat. Așa stând lucrurile, fac redacția definitivă a scrisorii adresată Biroului Comitetului Central, în sensul că sunt gata să părăsesc țara. O depun la ghișeu oficial al CC, primesc respectiva țidulă că documentul a fost primit și începem cu soția a ne pregăti de drum. Scrisoarea nimerește pe masa tovarășului Cihikișvili, un responsabil din secția ideologică. Nu-l cunoșteam, dar se vorbea printre oamenii de creație ca fiind un demnitar foarte cumsecade. Primind scrisoarea mea și trecând peste rezoluțiile respective, l-a și convocat pe Gheorghe Markov, președintele Uniunii Scriitorilor, pentru a-l întreba direct – ce faceți voi acolo, cu ce vă ocupați? Plodiți dușmani de țară, de parcă puțini i-am fi avut?”.

Astfel potențialul dușman de țară este miluit. Iată mărturisirea lui Druță: „Spre cumplita mea uimire, sunt chemat de urgență la secretariatul Uniunii Scriitorilor, unde, printr-o secretară din anticameră, aflu că problema apartamentului, ce nu se putea rezolva de zece ani, s-a rezolvat în două zile. Astfel, de unde mi se pregătea o călătorie forțată, fie spre răsărit, fie spre apus, acum iată că începe mutarea de pe piața Kolhoznaia pe prospectul (bulevardul – *Al. B*) Lomonosov.

Totuși e spre apus, dacă privim din piața Sadovo-Suharevskaia. Elizar Malițev, lipovanul acela josuț, avuse dreptate, fie-i țărâna ușoară.

E o regiune a Moscovei mai europeană, mai civilizată”.

Nu știm dacă toate aceste spovedanii fac dovada unei atitudini ostile față de regim. Este mai degrabă în toate acestea o reglare de conturi sentimentale cu cei din decorul totalitarist, în nici un caz cu sistemul. Nu întâmplător și Pavel Rusu din *Păsările tinereții noastre* are ce are cu cei „de la raion”, cu birocrații răi care nu lasă poporul să trăiască mai bine, mai fericit. Mai mult. Aici, ca și în multe alte scrieri ale lui Druță, conflictul este totalmente fals și mizează pe lupta dintre bine și mai bine, conflict prea bine cunoscut nu numai prozei rurale din „obsedantul deceniu”, dar și apologiei „omului nou” (din programul de partid) ilustrat de corifeii unei maculaturi multinaționale.

*

În concluzie, memorialistul mai degrabă depune mărturii despre o seamă de cretini, decât condamnă sistemul. Druță a fost și rămâne un scriitor sovietic, un reprezentant important al realismului socialist, unul care alături de alți reprezentanți de la periferiile imperiului au umplut vidul spiritual după strangularea revistei *Novâi mir*, după expulzarea lui Soljenițan. Cât de nevinovate sunt declarațiile: „Oricât ar părea de ciudat, dar toată viața am căutat să evit, pe cât se putea, succesul, știind că în cazul meu, după fiecare succes urmează un enorm scandal. Cu cât era mai mare succesul, cu atât mai zgomotos scandalul”. Cu siguranță, succesul și scandalul fac parte din apanajul stelelor de cinema de la Hollywood și mai puțin al celor de pe „gura de rai”. Mai degrabă Druță face cu ochiul, vrea să ne ia în căruță, într-o căruță cu un *Cerbus Divinus* și o mârțoagă cu clopoței.

Abstract

Exuberant and melancholic at the same time, romantic with vague sentimentality and an escapist, of slightly youth, the lyrics of Anatol Ciocanu have a poetic aura of dreaming and fairy tale. Anatol Ciocanu's literary destiny is framed between the parameters of bright and precious poetry, the fact noted by many critics of his works.

Keywords: Anatol Ciocanu, poetry, dreaming, vague.

Exuberante și melancolice totodată, romantice la modul unui sentimentalism vag și evazionist, de o tinerețe sprințară ușor colorată voievodal, versurile lui Anatol Ciocanu au o aură poetică de visare și basm. Oriunde ar arunca ochii poetul, o Muză întotdeauna disponibilă îi sare în ajutor și deschide resorturile unei nesecate poezicități a lucrurilor. E o poezicitate mereu egală cu sine, care se dezvelește lin și se arată domol, într-un ritm târăgănat și interminabil, ca firul de mătase tras din cocoșa originară. De aici și senzația dublă pe care o incumbă această poezie. Pe de o parte, de senectute, cu atributele de cumpătare și chibzuință proprii unei vârste înaintate, vădite în clasicitatea și cuminența așezată și monotonă a versificației, cuprinzând atât formele fixe, cât și exercițiile verlibriste. Și, de altă parte, sentimentul egal și uniform de junețe romantică emanat cu o îndărătnică statornicie de-a lungul anilor de zeci de plachete de versuri, viziunea adolescentină și visătoare impusă continuu, ostentativ, de reprezentările despre sine și despre lume ale unui romantic pelerin, întruchipare personalizată a eului liric.

Destinul literar al lui Anatol Ciocanu stă bine înfipt în parametrii acestei poezicități solare și prețioase, fapt observat de mulți dintre comentatorii poeziei sale. Eu însumi remarcam în niște înșăilări, cam stângace, din vremea debutului meu critic „insașietatea de poetic” a autorului. În *Cântece de-acasă* înșă evidențiam – ca notă „disonantă”, originală – insolitele incantații folclorice cu valoare de pure transparențe eufonice. Dincolo de acestea, sensibilitatea adolescentin-bucolică a poetului consuna cu o suavitate generică a lumii într-o superbă și rafinată omofonie dintre sonurile cristaline și cromatica seninului. Poezicitatea în cele mai bune „cântece de-acasă” nu mai este proiecție a unei afectivități exaltate, reverie romanțioasă sau înclinare spre pitoresc și ornament metaforic. Poezia se ritualizează delicat în gesturi poetice pline de prospețimea unei grații juvenil-romantice.

Candoarea tonului și anaforele stilistice induc obsedant, cu putere, un alean în surdină: „Mi-ai veni cu plinul,/ mi-ai veni cu plinul –/ ochilor tăi limpezi –/ să le văd seninul!// Mi-ai veni cu hora,/ mi-ai veni cu hora/ cântecelor tale –/ pace-amândurora!// Mi-ai veni cu zarea,/ de-ai veni cu zarea/ nopților de spulbăr –/ să-și amân plecarea!// De-ai veni acasă, de-ai veni acasă/ și-aș așterne patu-n/ flori de tămâioasă...// Obosind văzduhul,/ așteptând sfoase,/ fructele grădinii/ în genunchi se lasă!...” (*Rugă de mamă*).

Întoarcerea acasă este un loc comun al poeziei din epocă și nu rusticitatea manifestă constituie semnul distinctiv al liricii lui Anatol Ciocanu. Toposul rustic este filtrat prin grila evanescentă a băsmuirii romantice, a mitologizărilor ușor evazioniste, a baladizării surdinizând cu visarea unui poet incapabil funciar de durități și agresiune: „busuioc și flori de tei/ au nins dulce ochii mei, (...) cat cuvântul cel amar/ ca pe-o drojdie-n pahar,// însă vinu-a fost curat,/ însă vinul e curat/ ca un prinț înlăcrimat!”. Teluricul se vaporizează proiectat în legăturile unor ritmuri pure, ale unor spuneri ritualice de poveste cu ziceri repetitive, o poveste transgresată – în filigran – de o realitate epurată de timp („timpul dispăre simplu ca un copil în râu”) și de contingenta materială, înnobilită de viziunile pline de un abur de taină și distincție ale unui eu marcat profund de gingășia sa adolescentină structurală: „mamă,/ tu în scaldătoare/ îmi puneai și ierbi amare,// să mai fiu oleacă rău,/ eu – înduioșat mereu...”. Poetul fragilizează cu o candoare tinerească, prins într-un esteticism al contemplației cu o dublă manifestare, de rafinament eufonic și de transparență a jocurilor de imagini poetice: „Leagăne duioase,/ haine de mătase,/ cântece de-acasă...// Caut puntea voastră –/ noaptea e albastră/ peste casa noastră;// Pipăi melodia/ și-nflorește via/ ori copilăria?// Tremură balada/ ori străluce spada,/ înroșind zăpada?// Făt-Frumos călare/ e-n apus de soare/ sau prăsadu-n floare?// Stele ard în ciucuri –/ tu îmi aduci struguri,/ mamă, să mă bucuri?// Leagăn ce-amiroase-a/ mămăligă arsă –/ cântece de-acasă.” (*Cântece de-acasă*). Sau un alt exemplu, în care ritmurile, dar și imaginile poeziei, au ceva din hăulirea tinereții universale a lumii: „Hei, hergheliile verzi ale grăului/ la marginea cerului, la mijlocul brâului!// Verde-argintii, cum le vălură coamele –/ la carul de aur, măi soare – înhamă-le!// Mare-a familiei, pâine văratică,/ cad ciocârliile-n apa smaragdică...”.

„Mă mir, scria în 1995 Victor Teleucă, de ce când se vorbește despre poezia lui Anatol Ciocanu toți uită de tragismul ei, parcă tragismul ar întuneca lumina și l-ar abate din drum pe omul nostru.” Mirarea poetului e legitimă dacă ne gândim că în aceleași „Cântece de-acasă”, dacă e să ne referim doar la ele, întâlnim și sonori grave. Tânărului Telemah, sau voievod, sau fiu de împărat, cum îi place lui Anatol Ciocanu să-și deghizeze eul propriu, nu-i este străină nici intuiția destinului și nici chiar sentimentul dramatic al eșecului: „Trebuia s-ajung și n-am ajuns/ nici de faptă bun, nici de răspuns;// calului jăratice nu i-am dat,/ nu m-a dus spre dor,/ ci spre păcat,// și întors pe jos, cu pas de melc –/ capu-n fața cui o să-mi aplec?// Codrii muți cetățile și-au stins,/ ochii mei de toamnă s-au atins// și de ramuri goale/ anii mei –/ trei – încet se-apropie de trei...// și-acum inima-mi se-atinge lin/ de albastrul iernilor ce vin:// pe albastrul lor,/ de bun rămas,/ de almaz mi-aș vrea-o, de almaz!” (*De-almaz*). Mai mult, menționând odată că universul lui Anatol Ciocanu „continuă să rămână solar”, Mihai Cimpoi venea cu o precizare: „cel mai bun volum al său *Firul Ariadnei* învedera intrarea poetului într-o zonă de trăiri marcate

ION CIOCANU
Institutul de Filologie

VICTOR TELEUCĂ – Scriitor de Vază
AL GENERAȚIEI SALE

Abstract

Victor Teleuca drew general attention by trying to express not only some fragments of reality with disparate time, caught in the lyrical poems, but also to make a panorama of that complicated time after the Stalinist-Hitlerist war. It can be noted that the poet has broken the inertness, avoided clichés, experimented in his original book that is unique in Bessarabian context.

Keywords: Victor Teleucă, modern poetry, political thought, introspection, heritage.

Victor Teleucă s-a afirmat în literatura română din stânga Prutului de la chiar prima sa carte – poemul *Răscruce* (1958). El s-a impus atenției generale prin această încercare temerară de a exprima nu doar niște fragmente disparate ale realității timpului, surprinse în poezii lirice aparte, ci și de a realiza o panoramă a aceluși timp complicat de după războiul stalinist-hitlerist. Că a plătit un anumit tribut ideologiei comuniste, e de la sine înțeles, dar a vedea în acest poem numai atât și a nu-i aprecia expresivitatea poetică în contextul procesului literar basarabean postbelic este o greșeală de neiertat. Victor Teleucă vorbește despre război prin întrebări retorice și prin epitete de o cu totul altă natură decât cele devenite în poezia timpului din start clișee. El vede, simte și exprimă în mod impresionant atmosfera statornicită în satul moldovenesc în urma groaznicului măcel mondial, „când frontul călcăse-n picioare/ Sălașele vechi de plugari, / Sfințite cu atâta sudoare, / Cu vise frumoase și mari”. Nimic artificial sau lozincard, cuvintele și expresiile au aroma vorbirii omului simplu de la țară și concurează eficient cu plasticitatea operei folclorice, lesne recognoscibilă, bunăoară, în destăinuirea sinceră până la naivitate a eului liric – „da țărâna-i moale-moale,/ Caldă pâine de cuptor...” sau – în altă parte – o spusă a fratelui, de pe front: „Și mă bate dorul să mă duc cu tata/ Să mai cerc în mână coarnele de plug”...

În 1958-1959 Victor Teleucă a realizat minunata sa odă dedicată limbii: „Auzi? În limba mea/ Pe cer răsare prima stea...”, „și-n limba mea ca-ntr-un izvor/ e-un cer răsfânt multicolor...” (*O altă limbă mai frumoasă nu-i*).

Nu putem admite să fi uitat cineva destăinuirea lirică *Rediu Mare, Rediu Mare*: „Nu mai mult de trei minute/ zăbovește trenu-n gară,/ apoi iar semnalul: Du-te!/ și se duce trenul iară/ ca un vis, ca o părere/ ce mă poartă-n altă zare./ Pentru cât la revedere,/

Rediu Mare, Rediu Mare?...”. Dar cugetarea civică, profund polemică, totodată de mare finețe artistică „Ciudă mi-i pe «flori albastre», «zări curate» – rânduri-rânduri,/ care-n versurile noastre/ vin să stea în loc de gânduri...”? Dar poemul *Sensul horelor*, apoi eseul *Car frumos cu patru boi* și alte opere neordinare de până la poemul de zile mari *Decebal*, încât e pur și simplu de necrezut cum de în unele exegeze critice de ultimă oră Victor Teleucă e stigmatizat ca autor tributar conjuncturii comuniste? O mostră crasă de surzenie la sunetul fin și inconfundabil al versului teleucian și de miopie „literară” în general este recenta prezentare a scriitorului ca „ziarist, redactor TV, la revista Nistru, profesor la liceul Prometeu”, de parcă Victor Teleucă n-ar fi fost și redactor al revistelor de mare prestigiu „Cultura” și „Literatura și arta”, ambele discutate cu strășnicie la Comitetul Central al Partidului Comunist al Moldovei și chiar la Biroul CC al PCM pentru românizarea limbii și pentru grave devieri de la linia partinică, și secretar al Comitetului de Conducere al Uniunii Scriitorilor, și laureat al Premiului de Stat, și al Premiului de excelență al Uniunii Scriitorilor, și că – atenție! – doi dicționariști ignoranți îl prezintă în continuare „ca publicist a plătit tribut dogmatismului comunist, căutând să se «exileze» în poezie (*La ruptul apelor*, *Insula cerbilor*, *Momentul inimii* ș.a.)”, afirmație și exemplificare adevărate simplului la suprafață, dar criminalului în esență, adevăr că improvizații cercetători ai procesului literar basarabean n-au ținut în mâini cel puțin o carte a scriitorului, fapt care i-ar fi îndreptățit să dea – în 2010! – un „Dicționar bibliografic esențial (sic! – I. C.)”, intitulat *1.500 scriitori români clasici și contemporani*, apărut la Iași sub semnăturile Boris Crăciun și Daniela Crăciun-Costin. Dar și unii critici importanți ai momentului actual se întâmplă să treacă în mod impardonabil – în 2011! – peste cărți de etapă nu doar ale autorului, ci ale întregii agoniseli lirice basarabene: *Încercarea de a nu muri* (1980), *Întoarcerea dramaticului Eu* (1983), *Ciclul italian sau criza de timp* (1987) și, în chip deosebit, *Piramida singurătății* (2000), publicație în legătură cu care s-a discutat amănunțit, concret, argumentat și convingător. „O adevărată performanță a poetului, o recuperare, o redobândire, o „întoarcere a dramaticului Eu” este cartea din 2000 în viziunea Elizei Botezatu, care consideră că în paginile acestei publicații „poetul a sfărâmat inerțiile, a evitat clișeele, a experimentat și, recalitrant la formele stereotipe, a rotunjit o carte originală, unică în contextul basarabean”, „o carte despre ființă, timp, limită, suferință, gol, zădărnice, nimic” [1, p. 111-113]. Pentru Mihai Cimpoi, la apariția cărții *Improvizația nisipului* (2006) Victor Teleucă era „un poet foarte important al nostru, un poet important nu numai în context basarabean, dar în cel general românesc” [1, p. 43]. Încă mai aproape de adevăr – în cazul lui Victor Teleucă – s-a dovedit colegul nostru de la Huși Theodor Codreanu, care scria că „în mod normal, el ar fi trebuit să stea alături de Grigore Vieru, din a cărui generație face parte prin opera tipărită înainte de 1989”, „deoarece Teleucă s-a remarcat, atunci, printr-o anume modernitate existențialistă, având ca principală obsesie camusianistul mit al lui Sisif” și, mai mult, „a înfăptuit o profundă sinteză între modernitate și tradiție, ceea ce l-a propulsat în plină postmodernitate” [1, p. 8, 9]. Este de necrezut că după atari dezvăluiri critico-literare apar unele articole în care, după cum am notat mai devreme, Victor Teleucă e considerat un poet ordinar, fără individualitate artistică pronunțată, iar exegeți altădată scrupuloși în analizele lor refuză să citească în adâncimea de origine memoriile *Pe timpul lui Teleucă* ale lui Arhip Cibotaru și nu iau în seamă postumele scriitorului.

Or, în 2000 Victor Teleucă mai păstra vioiciunea tinerească și alimenta speranțe reale prin tenacitatea cu care continua să exprime o filozofie prea puțin obișnuită în spațiul nostru chișinăuian. O exprima în versuri descătușate, altfel zis – libere de formele tradiționale în poezia est-pruteană: în creația lui versul (versificația) era liber (liberă), pentru el (ea) nu existau canoane, strofa nu mai lua înfățișarea unui catren ori a unei terține, rima nu-și avea locul neapărat la încheierea versului, ea fie că lipsea, fie că era „trimisă” de scriitor în mijlocul zicerii neordinare, iar dincolo de toate acestea și de alte amănunte și detalii, versul lui ne pune în fața unei cugetări profunde. Cartea lui din 2000 – *Piramida singurățății* – are subtitlul *introspecții*, pe care autorul îl respectă de la prima până la ultima pagină, începând – evident – cu eseu inaugural. E și acesta o efigie a modului de a gândi pe care scriitorul îl avea, nu-i vorba, poate chiar de la *Întoarcerea dramaticului Eu* (1983), dar anume în 2000 l-am descoperit în toată ființa lui neobișnuită (pentru noi, cititorii – și criticii de specialitate – aceluși timp). După ce divulga, încă din titlu, că-și propunea să vorbească despre „încercarea de a ne trăi momentul ca pe *ceva al nostru*”, urma întrebarea de esență filozofică „Dar al nostru? Există *ceva și al nostru*?” Sublinierile din citate fiind ale autorului, noi putem acum numai bănuși că sintagmele respective conțin un sens, de care n-am putut fi fascinați în epocă și poate nici n-am fi cutezat să credem că ar fi omeneste simplu de înțeles. Cu referire la acel „ceva al nostru” și „ceva și al nostru”, mai exact – la credința că „momentul” era în adevăr „al nostru” ori „și al nostru”, Victor Teleucă nu pregeta să se/ ne întrebe: „Nu suntem aici implicați în jocul aparențelor?”, apoi: „Cât adevăr și câtă stabilitate se conține în ceea ce afirmăm?”

De la o afirmație la alta poetul ne duce, imaginar, în adâncul eului său liric pe care îl recunoșteam întrucâtva (nu numai din *Întoarcerea dramaticului Eu*), dar pe care încă nu ni-l făcuserăm familiar. „Eul și problemele Eului. Dacă nu le pot rezolva, simt marea satisfacție a nemărginirii cu care sunt norocos să mă confrunt”, ni se destăinuiește scriitorul. Și mai departe: „Problemele iscate de eu sunt prioritare în micile, dar nesimplele mele preocupări zilnice”. Dacă la 1983 *Întoarcerea dramaticului Eu* era „un titlu de carte”, în 2000 eul liric devenise pentru poet „o problemă conceptuală”.

Destăinuirea, ba chiar fundamentarea teoretică a modului său de a înțelege eul liric Victor Teleucă le pune într-o anumită relație cu dramatismul și chiar cu tragismul existenței umane, ambele mărginindu-se neapărat și cu absurditatea acesteia. (Să mai spunem o dată că poetul a fost, din însăși firea sa, o ființă aplecată de mult asupra unor înțelesuri ale lucrurilor, pe care (înțelesuri) nu le putea dezvălui în epoca de tristă amintire?) Eul liric este, subliniază autorul, ceva ce depășește considerabil eul personal, „separat”; lui „îi este specific râsul-plânsul nostru național și universal în același timp”, afirmație completată fără întârziere de o alta – că „râsul este de suprafață, exterior, pe când plânsul e ceva ce ține de adâncurile inconștientului colectiv (Jung), grimasa râsului treptat fiind înlocuită cu grimasa plânsului, individul în cauză parcă și-ar scoate de pe față o mască după alta și, dacă ar continua, măștile nu s-ar termina niciodată, dar ar căpăta tot mai mult expresia stării tot mai dramatice sau mai tragice până la un moment când apar măștile absurdului...”.

Problema eului liric era, pentru Victor Teleucă, una principială, aflată în legătură directă cu aceea a gândirii. „Modernizarea vieții cere gândire, multă gândire, să nu

dispărem ca specie gânditoare. Multe generații nu au fost deprinse să gândească, și nu pentru că nu a avut cine să le cultive această deprindere, ci pentru că *așa a fost vremea* ”.

Așa fuseseră condițiile în întreg imperiul sovietic, acestor condiții fusese supus Teleucă însuși, ca majoritatea covârșitoare a scriitorilor timpului, și cartea din 2000 marca o epocă nouă în creația scriitorului, o epocă pe care am intuit-o la nivelul *introspecției* în cartea *Întoarcerea dramaticului Eu* , dar care abia acum se lăsa conștientizată liber. Chiar prima poezie din carte sună ca un aforism doldora de semnificații, între care una de esență filozofică: „Avem/ un ceva al nos-/tru pe care nu/ îl posedăm, dar/ care ne ține-n/ picioare”. Pe potriva noutății afirmației comunicate în mod sfidător fără concursul atributelor de totdeauna ale poeziei clasice este și aranjarea grafică a enunțului poetic – în formă de cruce ori, mai degrabă, pilon care aduce a cruce. Prin îndrăzneala unei atari imagini, cartea *Piramida singurătății* , continuând *introspecțiile* proprii scriitorului mai înainte, se anunță ca o detașare de formula lirică cultivată de el până atunci și, totodată, inaugurează pârtia pe care aveau să-și potrivească mersul cărțile lui de după 2000.

Poezia *Tandemul răs-plâns* , adevărtoare credinței exprimate de autor în eseu inaugural al cărții, îl prezintă pe Victor Teleucă în ipostaza filozofului întrebându-se direct și fără a se conforma prozodiei tradiționale: „Există și-un adânc de dincolo de-adânc?” Răspunsul e dat de poet în aceeași formă liberă de canoane, descătușată – repetăm, metaforică în stilul lui Teleucă cel de totdeauna –, dar acum susținută de o energie abundentă a „spunerii”, versul fiind în întregime o perioadă verbală lungă și acaparatoare a interesului nostru pentru gândul filozofic nou și incitant și pentru forma oarecum prozastică, neobișnuită, a discursului: „Când râd apocaliptic oamenii sau plâng,/ un tic nervos, un nerv observ clipind/ în ochiul meu și simt destinul ca pe-un/ zmeu cum foc răsuflă-n jurul meu; pe mi –/ ne sau pe cineva/ ne-au tras la sorți și/ iar spre-un vid avid misterioase porți/ de fotoaparat spasmodic se deschid și se / închid”.

În continuare discursul poetic rămâne același, prozastic la prima vedere, profund metaforic în esență, și e dominat de preocuparea pentru răsul-plânsul omniprezent – „și văd, ca pe-un ecran, multipli–/ cându-se pe gura și pe ochii lor mulțimi/ de ochi și guri, descresc râzând – plângând/ spre-un infinit interior din care parcă-ar/ fi venit nuntâmplător și iară se retrag/ din nou în lumea lor ca pân’la urmă să/ rămână – un singur ochi cu-o gură singură/ într-însul din care se întoarce/ răsul-amestecat cu plânsul/ ca într-un film invers/ când frunza se întoarce-n pom și mă cutre-/ mur cum râde-plânge omul nostru mioritic...”.

Este o matrice poetică ce avea să fie reluată de autor în cartea *Ninge la o margine de existență* . Este o dovadă a faptului că *Piramida singurătății* a constituit, în creația lui Victor Teleucă, nu numai o continuare a semnelor concrete ale modernității poeziei lui de până la acea vreme, dar și o deschidere – acum mai largă – spre creația de după 2000. Aceasta sub aspectul materiei/materialului filozofic pus la temelie discursului liric.

Or, *Piramida singurătății* a premers cărții din 2002 și în sensul unor idei, imagini, forme verbale concrete. În poezia *Eseau* , de exemplu, prima formă de verb impersonal este „– Ninge!”, după care verbul în cauză se pomenește „exploatat” de autor parcă anume ca o deschidere spre cartea ce avea să vină. „Afară ninge și pe gând zăpada crește...”, citim în poezia *Alb nou* , în care fenomenul *ninsorii* îi prilejuiește autorului și o altă metaforă

de-a dreptul rarisimă: „Azi cerul ninge, sau nu, li-/ vezile cerești se scutură de / floare și se scuză / că-au înflorit târziu...”.

Fenomenul ninsorii devine permanent în cartea din 2000. „*Acum plouă?* se întrebă Teleucă, în stilul exemplificat de noi deja. *Iar la iarnă va ninge? Cine mă poa-/ te convinge că va ninge?...*” Precizăm că titlul poeziei din care cităm este *Cadru existențial* și realizăm că avem în față și verbul *a ninge*, și un adjectiv prevestitor întregului titlu de mai târziu : *Ninge la o margine de existență*.

La lectura altei poezii, *Moment alb*, ne pomenim în fața „barierelor nins-viscolite”; *Amintiri cu mama* debutează direct: „Stau cu mama și-afară ninge, dar ninge,/ lupii albi ai zăpezilor urlă-n/ virtutea sonoră-a zăpezilor desperate de-un alb...”; într-o altă piesă lirică autorul își satisface plăcerea de a întreba oarecum retoric, pentru ca tot atunci să reia vorba despre două fenomene naturale, unul fiind – evident – *ninsoarea*: „Acum plouă, dar ce-i adevărat din ce/ plouă? La iarnă – o să ningă, dar ce-i/ adevărat din ce o să ningă?// Ploaia, ninsoarea sau doar întrebarea?”

Reiterăm aici: persistă imaginile vii – cu *zăpezi* – din poezia *Cimitir de ninsori* și formulăm concluzia că albul, ninsoarea, starea naturală de a ninge, cu întreaga lor suită de semnificații, prefigurează într-un fel și într-un sens, cel puțin în parte, cartea care avea să apară ulterior, *Ninge la o margine de existență*.

Zicem „cel puțin în parte”, și ne grăbim să precizăm că *Piramida singurătății* va să semnifice o singurătate în sens filozofic profund, sugestie pe care o citim – negru pe alb – și în poezia *Pierdere*, din care cităm: „Nici o oază-n pustiul acesta de groază / a singurătății existențiale, numai ni-/ sip ars...”.

„Marginea de existență” din titlul cărții de la 2002 e sugerată pe la începutul volumului *Piramida singurătății*, în finalul poeziei *Accidental*: „Trăiește concomitent și viața mea și/ moartea”. Hotarul dintre viață și *moarte* ca „margine de existență” este evocat într-o altă piesă lirică, intitulată *Bizare lucruri*, din care cităm versuri despre dorul poetului, acela care „iernează prin somn/ și visează viscole mari din care vede/ singurul unic doar albul pentru-a-l/ bucura prin prezență, prin mișcare și/ viscol – vis ca la margine de lume,/ dar și mai mult de existență...”.

Poate nu e lipsită de interes nici o altă observație referitoare la cartea *Piramida singurătății* ca izvor – într-un sens – al volumelor ulterioare ale poetului. Vorba e că o altă imagine frecventă în *Piramida singurătății*, marea („Satul în care/ m-am născut a fost un petic de fund din/ Marea Sarmatică...”) aduce cu sine – firește – *nisipul* („și liniștea peste mine-și așterne nisipul...”), fapt important dacă-l raportăm la un alt titlu de carte, din 2006, – *Improvizația nisipului*, înțeles și acesta în mod metaforic, eminent poetic.

Oricum, cartea *Piramida singurătății* este o continuare a multor caracteristici esențiale ale întregii creații lirice a poetului și conține, totodată, câteva probe incontestabile că atât prin modalitatea literară îmbrățișată de scriitor – interpretarea lirică a unor fapte cu sens filozofic adânc, scrutarea profundă a obârșiei și a naturii eului liric, atenționarea cititorului asupra unor fenomene etice dureroase etc. –, cât și prin tehnica versificației și prin unele amănunte și detalii care aveau să fie reluate de autor mai târziu, a prevestit volumele *Ninge la o margine de existență* și *Improvizația nisipului*, care au definitivat imaginea de poet cu adevărat modern a lui Victor Teleucă.

Despre ambele publicații numite la urmă am vorbit în volumului nostru *Cărțile din noi* (2011) și nu revenim. Însă ar fi păcat să lăsăm fără atenție câteva alte publicații teleuciene tipărite postum: *Decebal* (2003), *Răsărit de Luceafăr* (2010), *Car frumos cu patru boi* (2011) și *Mollis Davia* (2012). Toate conțin texte de o mare cutezanță a gândirii filozofice adânci și de o aleasă expresie metaforică. În ultima lucrare nominalizată scriitorul pune în atenția cititorului o viziune artistică, totodată filozofică, a adevărului întreg despre istoria noastră bimilenară, adevăr fixat în chip concludent în chiar debutul poemului: „Nu e tot ce-i tot în toate. / Este un TOT al tău TOTAL –/ Daimonul național...”. Autorul își spune la început sieși, dar în mod virtual și ție, cititorului pe care îl dorește pătrunzător în esența lucrurilor și pentru care a așternut pe hârtie explicații temerare: „Tu de-aici („din neguri” – I. C.) îți crești puterea,/ păstorind singurătăți,/ Ți-ai făcut din munți cetăți,/ ca să-ți aperi limba, vrerea/ unui neam de-a nu se pierde/ sub cel timp necruțător...”. De la vers la vers, de la o strofă la alta, poetul desfășoară o întreagă cosmogonie a devenirii noastre, treptat aceasta luând formă de spunere calmă, așezată, în care metafora se simte în largul ei și adevărul ni se transmite liber, molipsitor am zice: „Neamul tău, murind ca dor,/ re-nvia ca frunza verde.// Cosmogon cu luna-n sânge/ și cu Ursa Mare-n gând,/ venea vreme fremătând/ și, rânzând, știind că plânge,// hohotea ca-ntr-o risipă –/ râset-fulger, lacrimi-ploi/ pân-la veacul de apoi/ și-napoi cât ține-o clipă// revezi totul mut, orbește,/ parcă-ai mai trăit cândva/ și-atunci simți cum Cineva/ dintr-o parte te privește...”. Textul poemului devine atât de compact încât e greu să-l împarți în fragmente, ci te obligă să-l citezi ca dintr-o respirație a autorului nimerit în situația de a-ți destăinui gândul care, odată încolțit în forul lui intim, se revarsă nestăvilit, chiar năvalnic: „e-o privire, dar a cui?/ Bruscu te-ntorci în partea Lui/ să-ți dai seama că te-așteaptă/ mut și sumbru El, Destinul/ neînduplecat și rece...”.

De aici încolo insul-strămoș al nostru intră în relațiile sale firești cu Destinul hărăzit din începuturi, până-l strigă același Cineva, în legătură cu care autorul-narator se întreabă oarecum retoric: „Cine-i El, cum se explică,/ din ce parte e al tău?/ Poartă-n el păreri de rău,/ e un mit sau o nimică?”. Cineva, de la un timp Destinul, apoi Zamolxe, zeul tutelar al dacilor de demult, sunt personaje știutoare ale faptului că s-a întâmplat să „împarți ce nu se-mparte –/ Totul tău, din rădăcină...”. Acest permanent *Totul* este o expresie simbolică a unei existențe unitare, nedezmembrabile. Împărțit totuși, el „curge cum a curs,/ din nimic spre existență...”, suportând la un moment dat întrebări grave adresate cui oare dacă nu insului-strămoș: „Crești din suflet mai departe?/ Noi și-aici și-acolo – noi?/ Strigă-n umbră un strigoii?/ Noi de dincolo de moarte?” și încă mai drastic, mai tăios: „Când intrăm în perspectiva/ unui plai cu timp MOLDAV/ într-un spațiu MOLDO-grav/ regăsindu-ne potrive / MOLDULUI ce ani de-a rândul, / neglijându-l, n-a fost mut,/ dar l-am dat cu împrumut,/ îndărăt nicicând cerându-l?”

Bănuim greșeala fatală a insului-strămoș care a împărțit „ce nu se-mparte”, adică TOTUL nostru, „din rădăcină”, până a ajuns strănepotul să culeagă „roadele” acelei greșeli: „Tot primind odinioară/ musafiri de undeva,/ azi nu-ncap de limba ta/ și te dau din limbă-afară,/ chiar ți-au dovedit amicii/ fiecare cum putu/ că ești altul, nu ești tu...”. N-am ajuns oare prin vremi, la cele ce ni se întâmplă în prezent? Constatările și întrebările retorice ale poetului exprimă durerea noastră neogoită și întreagă: musafirii „prind istoria și-o scurmă/

(după cum mi i-ai primit) azi să-ți spună că-au venit/ primii ei, iar tu – pe urmă./ Te-nvățau că altu-i graiul/ care-l porți. Acești avani/ acum două mii de ani/ ici și-avură iadul, raiul?/ Le-au cântat pe-aici cocoșii,/ cucii noștri solitari,/ S-au știut de-atunci plugari,/ tot pe-aici le-au fost strămoșii?”

Vicisitudinile istoriei de pe atunci au început. Și tot de pe atunci își trage începuturile speranța noastră întru izbăvire de greșeala comisă: „MOLLIS-DAVIA-ndulcește/ MOLDU-amar din cercul dac,/ în el secolii se desfac,/ vremuind ca o nădejde/ nesfârșitul cu-nceputul/ unui tot de la-nceput,/ parcă vine din trecut/ viitorul, nu trecutul...”

Viitorul, sugerează Victor Teleucă, ar consta în corectarea greșelii trecutului. Tocmai în acest context „se aud cum cresc Carpații/ din a lutului gingii/ cum le ies dinții la copii/ dureros, mușcând din spații...” Și reapare Daimonul, spiritul tutelar al neamului, care „te dă cu fruntea-n soare,/ sorbi cu ochii pân-orbești/ plaiuri verzi moldovenești –/ sfinte semne de-ntrebare/ care din destin îți cheamă/ tot adâncul tău prin vis,/ toate mari și sfinte ni-s/ ca MOLD – lacrimă de mamă –/ cea mai grea sinceritate –/ un odor din dor cu-amar/ prinse toate-ntr-un focar/ ca să-l știi și tu ce poate/ ochi în ochi – o MOLDO-taină/ într-un MOLDO-ritual/ pentru-a scoate-un MOLD-voal/ de pe suflet ca pe-o haină...”

Nu este o acțiune simplă. Corectarea oricărei greșeli e mai complicată decât prevenirea acesteia. Ci totuși, „când se face timpul critic –/ Cruce grea aprinsă-n vânt –/ ni se-arată pe pământ/ MOLDUL NOSTRU MIORITIC,/ ROMÂNISM ce se revarsă/ duh nestins prin limba ta/ spre a nu te strămuta/ nici o dramă, nici o farsă...”

Poetul se întâlnește în chip firesc și necesar cu capodopera folclorică națională. Conștientizarea adevărului istoriei, înțelegerea justă a obârșiei națiunii române în creuzetele istoriei noastre bimilenare au consecințe benefice – „Atunci simți că-acest DEPARTE/ este – APROAPELE ce-l porți –/ sufletul cu șapte porți/ de balade fără moarte/ și-antotimpuri vin prin ele/ și se duc să vină iar,/ tu, fiind străvechi portar,/ le deschizi și-nchizi cu stele...” La ora fatală a istoriei „trei coboară,/ pân-la urmă rămân doi,/ când i-i turma mai de soi,/ pe al treilea ți-l omoară/ ori încearcă să-l omoare, / iar al treilea suntem noi...”

Victor Teleucă „citește” balada ca pe o închipuire literară în care baciul ostracizat este doar unul dintre mulții săi ortaci, restul rămânând să suporte urmările greșelii fatale pomenite anterior și – cum altfel? – să ducă pe umeri crucea care le revine prin Destin, de vreme ce „al treilea suntem noi,/ nu chiar toți, dar fiecare,/ după cum se nimerește// și astfel din veac în veac/ neamul meu se nesfârșește”.

Optimist finalul, dureros și veridic întregul demers liric al scriitorului, surprinzător de proaspătă și originală concepția generală a poemului, de vreme ce poetul vede Mollis Davia – în spirit cantemirian – ca o parte a Daciei de până la Traian, adică „Dacia Moale, cu climă dulce, plăcută”, iar pe noi, urmașii trăitorilor din Mollis Davia, – ca români din marele TOT pomenit în chiar prima strofă a lucrării.

Poemul a fost publicat în 1990, când mai exista Uniunea Sovietică, ne mai strângea de gât Partidul Comunist. Este oare el, acest poem, o expresie a conjuncturismului ideologic al lui Victor Teleucă? Iar dacă cineva admite un răspuns pozitiv la această întrebare, cum ar urma să interpretăm criticile nemiloase aduse autorului în 1974, apoi

în 1982, de către organele partinice superioare, care îl învinuiau de românizarea limbii noastre și de mari greșeli ideologice? (A se consulta în vederea dumeririi necesare materialele ședinței Biroului Comitetului Central al Partidului Comunist al Moldovei „Cu privire la manifestările naționaliste din republică și măsurile de intensificare a educației ideologico-politice și internaționaliste a oamenilor muncii” („Destin românesc”, 2011, nr 3, p. 144-150), într-un punct al hotărârii căreia Victor Teleucă, redactor al săptămânalului „Literatura și arta”, laolaltă cu alți conducători din domeniul culturii, este învinuit de „pătrundere în presă, televiziune și radio a unor materiale dăunătoare din punct de vedere ideologic” și somat „să-și crească responsabilitatea personală pentru nivelul ideologico-literar și artistic”, p. 148).

Iar revenind la *Mollis Davia*, considerăm că acesta e un poem inspirat al devenirii și desfășurării moldovenilor ca parte inalienabilă a celui TOT al nostru TOTAL, care este poporul român. Poemul analizat la urmă întregeste de minune creația fiului de îndrăzneță gândire literar-filozofică al Cepeleuților hotineni, scoțându-l în fruntea colegilor de breaslă ai generației șaizeciste. Evident că înțelegerea întregului adevăr despre creația scriitorului poate fi realizată prin depășirea stereotipurilor gândirii leneșe, eronată în esență, despre cărțile lui de până, dar mai cu seamă de după 1989, altfel spus – printr-o viziune critico-literară adecvată contribuției reale a lui Victor Teleucă la patrimoniul cultural național românesc.

Note

1. Victor Teleucă, *Un heraclitean transmodern*, Chișinău, Editura Universul, 2001.

Abstract

The poetry from the beginnings of Victor Teleuca's literary career denotes acute sense of lyric as inner rhythm and visionary expression, the author finds its further development in a pensive-reflexive introversion. There is underlined the qualitative halt of the poet in recent years. The books written after his retirement from administrative functions leave an impression of an overall unity, suggested by the location of the poet's thinking in an archetypal time, in the perspective of the thought, full of mystery and grandeur, it has always got something hauntingly, something of running, an escape from the edge, visionary illuminations and falls in the irrational goals.

Keywords: Victor Teleuca, inner, visionary expression, illumination, poetic thought.

Poetul Victor Teleucă s-a învrednicit din partea criticii de mai multe categorisiri, dintre care cea mai fericită, probabil, dacă e să ne referim la creația sa de după 1989, este cea a lui Mihai Cimpoi – „lirosorul”. Dar sintagma lui Theodor Codreanu „un heraclitean transmodern” cred că este calificarea care îl prinde perfect în integralitatea vieții și operei sale. „Heracliteanismul” său este unul structural, ține de natura sa intimă, temperamentală, de felul său specific de a se situa afectiv, intelectual, moral, ontologic în raport cu sine și cu lumea, cu eul propriu, cu semenii săi și cu poezia. Între „improviția nisipului” și „ningerea la o margine de existență” s-a postat „piramida singurătății” a unui om care, vorba lui Grigore Vieru, „n-a atins pe nimeni cu-o floare”, remarcabil prin „omenia lui negălăgioasă” (Eliza Botezatu) și a unui poet făcând o figură cu totul aparte în cadrul șazeceștilor basarabeni. Ceea ce se remarcă de la bun început în poezia sa este un simț ascuțit al poeticului ca ritm interior, ca desfășurare vizionară a unei îngândurări romantice care nu are nimic comun cu patetismele gesturale și nici cu imperativele categorice de orice natură. Singura excepție, în anii debuturilor sale, unde sentimentul se exprimă fără echivoc, cu o fermitate imperioasă, este poezia închinată limbii materne: „O altă limbă mai frumoasă nu-i...”. În general însă, dincolo de aura meditativ-reflexivă, poezia lui Victor Teleucă se remarcă printr-un evident caracter de introvertire romantică. Cu anii, „transa interogativă” se accentuează, poetul rămânând – afectiv – mereu același, adică „nici bonom dar nici încrâncenat” (Adrian Dinu Rachieru), realizând însă, odată cu, îndrăznesc să spun, fericita plecare din funcția de redactor, un „triplu salt”, dar cu totul în alt sens

decât cel etic-existențial pe care îl anunța într-un poem mai vechi. Tăcerea editorială de cincisprezece ani care a urmat, consideră și cercetătorul avizat al creației sale, Theodor Codreanu, „a fost cu totul benefică pentru Victor Teleucă, fiindcă el, grație unor serioase lecturi filosofice (urmând și îndemnul la tăcere al unuia dintre maeștrii săi, Wittgenstein) și grație unei profunde crize interioare (simptom cert al «complexului sfâșierii» coroborat cu «complexul lui Sisif»), a reușit un salt peste marile tendințe literare ale sfârșitului de veac XX (neotraditionalism, neomodernism, postmodernism), plasându-se intuitiv în transmodernism, care are ca suport ontologic atitudinea transdisciplinară”.

În contextul unui rol de piuliță într-un angrenaj social rigid, supus presiunii „totalitare” de „jos” și de „sus”, trebuind să fie mereu atent și să manevreze între turbulența histrionică a unui Esinencu ori Saca, de pildă, și năbădăile lui Bodiul, „heracliteanismul” lui Victor Teleucă trecea ușor fie complex psihologic, fie insuficientă călire ideologică sau chiar, boje upasi, naționalism. Căderea din rolul social a însemnat, de fapt, urcarea omului și poetului pe un suport ontologic care i-a oferit, în sfârșit, o perspectivă cu totul nebănuită asupra eului și a lumii. Indecizia și nesiguranța au devenit prisme de refracție a unor niveluri transfinite de realitate, viziune transdisciplinară. Umbra de îngândurare și de indefinit, care înainte colora doar afectiv poezia sa, acum străluminează cele mai nepătrunse profunzimi ontologice. Ritmurile, altădată ușor cantabile și cu o aură de romantism sentimental, se ascund în adâncul textelor, capătă ceva obsesiv, de cadență primordială, de mantră budistă prin care, vorba poetului, „vreme trece, vreme vine”. E o curgere simultană de plinuri și de goluri, o rostogolire de ecouri reale sau imaginare, o trecere și petrecere infinită de forme, reale și imaginare. Prin aceste metamorfoze și transgresări ale diferitor nivele de realitate mereu se strecoară puterea iscoditoare, nemărginită a gândului gata să despice firul în patru, neștiind de opreliști, încercând să lege toate infiniturile, reale și posibile, ale eului și ale cosmosului, în transparența dimensiunii lor transversale de terțiu ascuns. E gândul care adesea poartă în sine ispita rațiocinării, dar care l-a salvat pe poet de postura sa nesigură de „suspendat” (mai întâi între polii verticalei sociale, apoi între dilema: anonimatul sau creația autentică), propulsându-l în deplina libertate a hăulirii în ninsoarea de „la o margine de existență”, în acel spațiu-timp care transcende realitatea, prin înglobarea într-o totalitate de înțelesuri-nențelese, nu prin punerea ei între paranteze. Abia aici, în acest punct al situației dincolo de vreme se produce revelația: „și-auzim cum trece timpul peste timpurile moarte”. și, în consecință: „Am înțeles abia acum că toată viața am mers împotriva vieții mele... E ca un blestem. Când îl aud pe cineva vorbind de la tribună, din ecranul televizorului, militând pentru o idee sau vorbind despre lucruri obișnuite, mă gândesc: cum pornesc împotriva propriului eu! Am fost, și nu o singură dată, și eu în pielea lor. Viața e mult mai complexă și mai complexată, dar și mai amăgitoare. În viață există o forță aparte, o forță a altei forțe. Aceasta se ocupă numai de mișcarea ei înainte, fără a adera la o extremă sau la alta”. Neaderarea la o extremă sau la alta înseamnă a înainta printr-un labirint de oglinzi („oglinzile lui Victor Teleucă” le spune Theodor Codreanu cu o sintagmă fericită din titlul unei cărți) și, într-o totală libertate, a vedea susul ca adânc și adâncul ca înălțime, golul ca plin de mister și de Dumnezeu și plinul ca o curgere a indefinitului și a insondabilului, pândit mereu de Nimeni și de Nimic. Astfel, predispoziția heracliteană nativă a poetului se debarasează de complexe extremelor gândirii tari

a modernității, regăsindu-se ontologic, cum demonstrează Theodor Codreanu, în gândirea slabă a transmodernismului. Gândul refuză aderența ideologică, înaintând, în transa unei continue căutări de sine, prin simultaneitatea unei curgeri fragmentare, marcată de obsesii din copilăria îndepărtată, de asociații geografice și culturale, de impresii de lectură, demonstrând însă o unitate exemplară la nivelul ansamblului.

E o unitate de concepție, verificabilă la nivelul viziunii, a sistemului de imagini, a încadrării într-o specifică „ecuație a imaginarului” și într-o tradiție literară, aspecte asupra cărora s-a oprit cu meticulozitate și pătrundere Theodor Codreanu. Aș vrea doar să mai adaug că această impresie de unitate de ansamblu este sugerată puternic și de situarea gândirii poetului într-un timp fără timp, un timp arhetipal, în perspectiva căruia gândul, plin de mister și grandoare, are mereu ceva halucinant, ceva de curgere, de „ieșire din ascundere” pe muchie, de iluminări vizionare și căderi în „goluri alogice”. Poezia, astfel, seamănă cu monumentul lui Pitagora dintr-un vis al poetului: „Aseară am visat monumentul lui Pitagora adunându-se din numere iraționale”. Heracliteanul, putem afirma în concluzie, duce în cârcă un eleat, un discipol din școala lui Parmenide, căruia îi repugnă „întâmplarea”, împietrirea în cotidianul rațional: „fi, dacă poți fi,/ nu te face întâmplare,/ vino într-o amiază,/ caută cercul infinit de rotund,/ împarte circumferința la rază// și te convinge că trei întregi și patru/ spre zecele// e formula sanscritică/ a infinitului neîncept/ din care pornește caldul și recele/ unei imaginații de care încă nu s-a știut”.

ALIONA GRATI
Institutul de Filologie

**ICOANA MAMEI. ELISABETA ISANOS
ÎN CĂUTAREA MAGDEI ISANOS**

Abstract

The study highlights new details of the life and literary career of the poetess Magda Isanos, rebuilt and recorded by her daughter Elisabeta Isanos in several books of memoirs: *In Search of Magda Isanos (In cautarea Magdei Isanos, 2003)*, *The Way to Ombria (Drumul spre Ombria, 2004)*, *Cosânzenii (2005)*. Details about the poetess' life come from her daughter who collected them from letters, notes, found by old crates of the house and from articles found in library archives, memories of the family and contemporaries. Magda Isanos' dramatic destiny split between the cities Iasi, Chisinau and Bucharest represents time in agony, haunted by wars and massive displacements of the horrified population. Her daughter's gesture is similar to foundation of a salvation symbol.

Keywords: Magda Isanos, Eusebiu Camilar, Elisabeta Isanos, Chisinau, Bucharest, Iasi.

Când Magda Isanos a plecat, Elisabeta avea doar patru anișori. Era prea mică pentru a reține o imagine nemediată a mamei. Cea care i-a dat viață va prinde contur aureolat cu anii, în amănunte parvenite prin filiera unor evocări, scrisori, însemnări, acte scotocite prin lăzile vechi ale casei și articole căutate prin arhivele bibliotecilor. Mănată de dor, fiica va înregistra crâmpie din amintirile familiei și fulgurații de memorie ale contemporanilor, compunând atât pentru sine, cât și pentru lume portretul complex și autentic al celei care a fost considerată pe bună dreptate o profundă poetă a literaturii române. În cele trei cărți: *În căutarea Magdei Isanos (2003)*, *Drumul spre Ombria (2004)* *Cosânzenii (2005)*, Elisabeta Isanos punctează în viața ilustrei sale mame detalii inaccesibile pentru cei din afara familiei, completate cu referințe la contextul istoric, pe al cărui fundal s-a desfășurat traseul existențial al acesteia. Destinul dramatic al poetei din interbelic, împărțit între orașele Iași, Chișinău și București, reprezintă un timp în agonie, bântuit de războaie și deplasări masive ale populației îngrozite. Gestul fiicei echivalează cu investirea unui simbol al salvării, al ieșirii de sub zodia răului. „Murea așa de tânără pentru a-i trezi pe ceilalți la realitate”, avea să conchidă Elisabeta la sfârșitul unui serios „chestionar”.

Martorii din amintirile cărora se compune holograma Magdei Isanos văzută din unghiuri diferite au fost: tatăl, doctorul Mihai Isanos, mama, posesoarea celui mai mare corp de amintiri, doctorul Eliza Isanos, surorile Silvia Isanos-Munteanu, Veronica Isanos

și Elisaveta Isanos-Botez, aviatorul Marcel Botez, doctorul Anatol Luscalu (soțul surorii Veronica), mătușa Saveta Mihăiescu din Udești-Suceava, primul soț al Magdei, Leon Panteleevici-Grama și alte doamne și domni care veneau în vizită la familia Isanos. Fiecare voce din acest cor îi prezenta Elisabetei „câte o icoană a mamei”.

Mai întâi de toate, Elisabeta reconstituie etimologia numelui „Isanos”. Poveștile mamei și ale mătușilor vorbesc despre obârșia ramurii grecești a familiei din care se trage bunicul matern Teofil Papadopol. La 1750, împreună cu soția sa Ecaterina, și ea originară din insula Samos, strămoșul se stabilește la Galați. Cel care a purtat dintâi numele „Isanos”, ardeleanul Iosif Santa, era de meserie mecanic agricol pe diverse moșii din raza orașului Galați. Înainte de a se căsători cu fiica lui Papadopol, Hrisopia, acesta pretinde să i se schimbe numele în „Isano”, dorind astfel să devină „egalul grecilor”, „egalul celor mai sus plasați” („Isano” e compus din două adverbe, „isa” – *în mod egal* și „ano” – *sus*). Astfel se întemeiază familia ce era să nască peste o generație pe Magda Isanos.

La 17 aprilie 1916, de Duminica Tomii, când la Iași a apărut pe lume micuța Magda, în Europa era război, de pe diferitele lui fronturi venind știri îngrozitoare. Ziarele scriau însă că Germania făcea demersuri pentru o pace separată cu Rusia, iar o revistă ilustrată din București anunța sfârșitul apropiat al rebeliunii. După un an „mai roș ca sângele” entuziasmul din presă căpăta inadecvat aspecte patetice. Abureala de frazeologie și retorica politică nu a oprit războiul. Foarte curând Bucureștiul a căzut în mâinile lui Falkeinheim, provocând exodul demential al cetățenilor spre Iași. Sute de mii de refugiați, militari și civili, au invadat orașul moldovenesc, secătându-l și înflămânzându-l. La grijile familiei Isanos se mai adaugă un eveniment vecin cu calamitatea social-istorică: Magda se molipsește de poliomielită de la copilul unui vecin. A fost prima lovitură a destinului care a lăsat iremediabil urmări fizice și psihologice. Magda a zăcut mult, a suferit din greu, rămânându-i una din glezne inertă și laba piciorului balanțând. „Recăzută, cu mintea de la doi ani, în starea fizică a unui trup de câteva luni, și-a putut măsura intensitatea suferinței, și a memorat ceea ce pruncul, cât încă nu se știe pe sine, nu ține minte. Pare să fi fost mana destinului, care i-a pus în trup o nedesăvârșire și în suflet neliniștea. Altfel, ce zeiță ar fi fost!” [1, p. 11].

Localitatea Cosânzeni n-a existat niciodată pe harta Basarabiei. Istoria n-a avut răbdare pentru ca acest toponim de basm să se oficializeze prin efortul lui Mihai Isanos care pregătește documentele necesare pentru a le da această denumire atât spitalului din Costiujeni, cât și localității din preajma acestuia. Momentul era oportun, căci lucra pe atunci o comisie de schimbare a toponimelor cu intenția de a înlocui denumirile rusești sau rusificate. Acest nume inexistent în nomenclatoare a rămas totuși în câteva acte de căsătorie, naștere și botez (certificatul Elisabetei, eliberat de preotul de la biserica din spital, indică drept locul ei de naștere localitatea Cosânzeni). Pentru a da sens existenței familiei sale „Mihai Isanos a făcut dintr-un balamuc o Utopie” [1, p.63], o utopie a vieții liniștite într-un cadru patriarhal, departe de clocotul istoriei. „Costiujenii era o lume aparte și regele ei era doctorul Isanos” [3, p.82].

Această frumoasă „utopie basarabeană” își are începutul în martie 1918, odată cu numirea medicului psihiatru Mihai Isanos la spitalul de boli mentale din preajma

Chișinăului. Aici, îndată după însănătoșirea micuței Magda, vine întreaga familie, care se completează cu încă patru fete: Silvia, Veronica, Elisabeta și Ana. Anii petrecuți în localitatea basarabeană în Casa din Vale și grădina de pe lângă spital rămân în amintirile Magdei Isanos și ale celorlalți membri cei mai frumoși din viață. Copilăria Magdei decurge în spațiul prielnic dintre școala primară din incinta spitalului, grădina din față și biblioteca tatălui, care era un cititor pasionat și avea colecții din scriitori clasici ruși, români și francezi. Serile Mihai citea cu voce tare din aceste cărți, provocând adunarea de prieteni la dezbateri pe marginea lor. La aceste discuții se ridica și vocea Magdei, pe care Mihai, deși o alunga la culcare, o admira pentru ușurința de exprimare, pentru calitățile ei retorice nebănuite.

Prima expulzare din paradis a avut loc cu ocazia începutului studiilor de liceu. „Muntele Athos”, așa cum era supranumit Liceul Eparhial de fete din Chișinău („Așezământul Eparhial Regina mamă Elena”), se afla nu departe de gară „pe o sprânceană de deal, deasupra unei crâșme”. Clădirea liceului i se părea fetei cea mai neprietenoasă din oraș, severă și rece ca o pușcărie, în pofida faptului că era condusă de mătușa ei de pe mamă Elena Alistar, deputat în Sfatul Țării. Un timp Magda locuiește la internatul de pe lângă liceu, care emana pe atunci un miros de „Rusie veche”, împreună cu locuința directoarei ce „trăsnea a revoluție ca Siberia de albă”. Își alină dorul de gradină Casei din Vale în veselia pe care o întreținea prin farse, glume și păcăleli. Însuflețea prin prezența-i orice adunare și era adorată pentru firea ei îndrăzneată. Drept mărturie stă o întâmplare la care Magda apărea pentru prima dată în postură de avocat. Într-o zi la careu ea luă apărarea unor colege mai mari care erau amenințate de directoarea-mătușă cu eliminarea din liceu. Fetele nu puteau fi excluse pe motiv că, potrivit micuței avocate, de ele depindea soarta familiilor lor și că, potrivit bisericii, orice pedeapsă trebuie să urmărească nu nimicirea persoanei, ci îndreptarea ei. La cuvintele Magdei inima Elenei Alistar se înmuie și fetele rămân să învețe în continuare. În schimb Magda este pedepsită cu o săptămână de eliminare. În semn de protest, liceencele au declarat greva foamei, pe care au „ținut-o” zile în șir, nopțile fiind alimentate pe ascuns cu pâine, dulcețuri, fructe, prăjituri aduse de la Costiujeni de mama Magdei, „feministă înfocată, gata oricând să apere cauza unor fete nedreptățite” [3, p. 116].

Nici casa cumpărată de părinții ei în Chișinău nu are grădina care i-ar da senzația mirifică de la Costiujeni. Locuința pe care o împărțea cu sora sa Silvia, devenită de curând elevă, era o fostă cârciumă cu trei camere plasate pe o pivniță imensă lângă târgul de vite, în colțul unde se uneau străzile Tighina (fosta Benderskaia) și Mihail Kogălniceanu (fosta Reni). Surorile locuiau acolo cât ținea școala, supravegheate de o bătrână menajeră. Și această perioadă înregistrează un moment hazliu legat de Magda. Cum de jur-împrejurul târgului erau numai hanuri cu șoproane pentru vite și cârciumi afumate, unde se vindea „rachiu moldovenesc pentru aldămașuri” [3, p. 92], s-a întâmplat ca noaptea să bată-n ușă un bețiv întârziat. Magda, ridicată de la masa de scris, stătea gata să-l întâmpine, având în mână un presse-papier de metal masiv.

Începe a scrie versuri pe la treisprezece ani. Tatăl primește vestea cu sfială și neliniște, „ca o găină care a clocit un pui de rață și se uită apoi de pe mal cum înoată”. Primele caiete de poezii le rupe sau le arde, păstrându-se din ele doar câteva poezii

memorate de surori. Una din acestea e închinată mezinei cu ocazia împlinirii a trei ani: „În ochii tăi,/ Deschiși, mirați și-ncrezători asupra lumii,/ În ochii tăi miraculos de clari,/ O să se-ncuibe vipera minciunii,/ Și-n colțul minusculei tale guri,/ Atât de dulce și surâzătoare,/ Se vor săpa cu vremea zbârcituri,/ Mereu mai adâncite, mai amare.// Azi crezi în basme, însă mâine/ Vei învăța adesea să te-ndoiești/ Și-n lupta ne-ndurată pentru pâine,/ Tu vei uita, desigur, să zâmbești”. Au mai rămas și niște epigrame, compuse de Magda într-un duel poetic cu băiatul din vecinătate, care la un moment dat a pomenit defectul ei fizic, asemănând versurile cu stăpâna lor. Răspunsul: „Regret c-am răscolit o răutate/ Pe care nici n-o bănuisem în trecut,/ Dar văd din rimele-ți cu trudă închegate/ Că versurile-mi «șchioape» te-au durut...// Citește-ți epigrama încă-o dată:/ Deși nu ești deloc un Cincinat/ Vei observa că trebuie reparată/ Și-un pic de spirit nu i-ar fi stricat.// Șchiop fu și Byron, mi se pare,/ Și-avea mai mult talent ca tine,/ De-ar sta talentul în picioare,/ Ar scrie toți măgarii bine” (1, p. 39]. Debutază în 1932 în revista *Licurici* (an II, nr. 2, 1 aprilie) a Liceului de băieți „Bogdan Petriceicu Hașdeu” din Chișinău cu poeziile *Aș vrea un basm* și *Primăvara*. În 1933 obține premiul II la un concurs al Societății „Tinerimea română”, cu tema *Drepturile femeii*. Încă peste un an publică deja la revistele basarabene *Viața Basarabiei*, *Crai nou*, *Ghiocei* și *Cuget moldovenesc*.

Momente memorabile în viața familiei constituiau expedițiile la Marea Neagră, la stațiunile din Burnas sau Serghievca. Marea îi oferea Magdei un spectacol incomparabil și-i devenise prietenă: „îi plăcea să facă plajă departe de lume și să viseze, fără cărți și fără creion”. În 1933, la Burnas face cunoștință cu Leon Pantelev, absolvent de filologie clasică, aflat atunci în faza îndeplinirii serviciului militar. Spre „dezamăgirea surorilor, cel dintâi «prieten» al Magdei era cu opt ani mai în vârstă ca ea, purta favoriți și semăna cu un personaj, taciturn și moale, din literatura lui Cehov” [1, p. 40). Peste puțin timp Leon avea să-i devină primul ei soț. Pe 18 septembrie 1935 la Chișinău are loc ceremonia de înregistrare a căsătoriei, pentru ca, doar la un an, această „alianță bizară a două temperamente opuse” sa dea fisura demolatoare.

În 1934 Magda Isanos intră concomitent la două facultăți, Litere și Filozofie (la care din motive pecuniare renunță după trei ani), și Drept ale Universității Mihăilene din Iași. Într-o schiță intitulată *Studenta*, privindu-se dintr-o parte, ea își va face autoportretul acelei perioade: „are un taior nou și o servietă la fel, își întoarce fața la dreapta și la stânga, și, cu mândrie și entuziasm, ea strigă din ochi tuturor: sunt studentă! (...) în neprimitoarea cameră mobilată stă pe marginea patului și nu poate dormi; își amintește de grădina de-acasă (...) La Universitate, a doua zi totul e copleșitor... Iar, zidurile prea înalte, îndrăzneala viitorilor colegi. (...) Desigur, i se face curte, chiar dacă nu-i frumoasă, e tânără. Studenții îi fac loc lângă dâșii și se întâmplă să o privească lung câte un profesor. (...) ea privește drept la oameni ca și cum le-ar spune: Eu am să înving”. Corpul profesoral era alcătuit din nume de somități. La Filozofie era Ion Petrovici care predă „Istoria filosofiei moderne” și „Logica” și Al. Claudian care ținea cursul de „Introducere în filosofie”. La Sociologie era renumitul profesor Petre Andrei. Mai erau și tinerii Dan Bădăreu, Mihai D. Ralea. La Drept predau Traian Ionașcu, Ion Coroi, Nicolai Buzea, toți cu doctorate făcute la Paris.

La Iași locuia la o mătușă din partea tatălui pe strada Aleea Principesa Maria, nr. 10. Olga Călinescu avea și ea cinci copii, din care patru fete erau de vârste apropiate

cu a Magdei și ale surorilor ei. Era singurul element care aducea cu aerul de acasă, în rest totul era străin: severitatea excesivă a mătușii, zgomotul, lipsa unui loc în care ar putea să se refugieze. Își petrecea timpul liber în parcul Copou de unde se întorcea noaptea târziu. Convinsă că oferea un exemplu negativ fiicelor ei, mătușa o admonesta și se grăbea să raporteze părinților. Drept replică, Magda încerca s-o împace, spunându-i că are o șansă reală să intre în istoria literaturii române, căci, peste ani, pe casa ei va fi pusă o placă pe care va sta scris: „Aici a locuit, marea poetă..., la mătușa ei Călinescu Olga”.

Între timp „marea poetă” reușește să-și publice cunoscutul său poem *Murim... ca mâine* la revista *Însemnări ieșene*, nu înainte să fie recomandată de poetul Mihai Codreanu în cadrul unei ședințe a *Însemnărilor*, al cărei mentor era Mihail Sadoveanu, ca fiind „o poetă de o mare sensibilitate și, ceea ce-i mai rar pentru o femeie, de o reală profunzime...”. Pe 15 septembrie 1936 în aceeași revistă, în strălucita companie a textelor lui Eminescu, Coșbuc, Vlahuță, Sally Prudhomme, Lamartine îi apare poemul *Dragostea mea*. Cercul *Însemnărilor* cuprindea „crema” culturii ieșene, astfel că, după ce numele îi apărură în paginile revistei, Magdei au început să-i parvină primele ecouri ale celebrității. În primăvara anului 1937 lua prânzul la pensiunea *Menaj* și a avut surpriza să audă cum la masa alăturată doi domni îi comentau laudativ poeziile, fără să-și închipuie că vecina lor e autoarea. Profesorul C. I. Parhon a citat din poezia ei *Murim... ca mâine* în fața unui auditoriu select din Aula Universității.

Numele ei începea să fie cunoscut într-o vreme tulbure și agitată. Era primăvara anului 1938. Ziarele vorbeau despre revolte în diverse părți ale lumii: la Vladivostok se răsculase un regiment de infanterie; în Brazilia era o revoltă fascistă; în Spania și în China, pe frontul japonez erau lupte crâncene. La București se desfășurau funeraliile lui O. Goga; la Roma, Hitler lua parte la mari manevre aeriene și se fotografia cu Mussolini pe plaja de la Curtore. Iașul dormita după sărbătoarea de 10 mai, iar în viața Magdei intra Fericirea; „el îi aducea flori, îi văcsuia pantofii. Se cunoscuseră în toamna lui 1937, la *Însemnări ieșene*. Nu l-a întrebat nimic, nici despre numele său ciudat, asemănător cu un pseudonim: Eusebius Camilar, cu care își semna poeziile, nici alte lucruri legate de condiția lui socială” [1, p. 49]. Fiind întrebată de mamă ce studii are noul său prieten, Magda răspunse: „Îl iubesc! Cum era să-l întreb ce studii are?” Se căsătoriseră la primăria Iași, pe 31 martie și avură o nuntă simplă, de tineri fără bani, martori fiindu-le Nicu Călinescu, unchiul Magdei, și George Lesnea.

Eusebiu Camilar, născut în satul Udești, jud. Suceava, nu a reușit să absolutească vreo instituție. Aceasta nu l-a împiedicat să fie un scriitor talentat, având parte de cronici elogioase, inclusiv de cea semnată de George Călinescu la 7 iulie 1938 în *Viața Românească* cu referință la romanul *Cordun* (Editura Fundațiilor Regale, 1937). La momentul întâlnirii cu Magda, Eusebiu Camilar era angajat redactor la ziarul *Iași*. La acest ziar va colabora și ea, publicând poezii, cronici literare și dramatice, schițe, relatări despre evenimentele culturale și alte subiecte de actualitate.

Întâlnirea lor a fost crucială, s-au înțeles încă de la început „ca două jumătăți care-și refac întregul” [1, p. 64] „Erau un cuplu unic, ironizat de invidioși drept «mariajul dintre poezie și proză»: scriau la aceeași masă și se criticau reciproc. Egali în talent, fiecare

și-a pus asupra celui altă amprentă, fără să se poată confunda nicio clipă. Pentru cei care o cunoșteau pe Magda mai demult, schimbarea era vizibilă: el înfăptuise cu ea în scurt timp miracolul pe care l-au făcut secolele cu statuile pictate grecești, răzuind cu delicatețe fardul și dezvăluind marmura esențială. Devenise ea însăși, în adevărul ei, spus și arătat, fără să mai simtă nevoia unei corecții atenuante” [1, p. 51]; „Nu numai că se iubeau, dar se petrecuse cu ei un miracol, o transformare profundă, înfăptuită prin iubire”. Scurtul timp pe care viața le-a dat pentru a fi împreună a fost mirific. Au vizitat satul de baștină a lui Eusebiu Camilar, au mers cu regularitate la serile de poezie care aveau loc la cârciuma lui Balcu, unde Zebi (numele mic al lui E. Camilar) citea versuri traduse din Esenin, iar Magda povestea despre Selma Langerlöff. Ea i se adresa „dragă bădie” sau „dragă Zebi”, el îi mângâia piciorul bolnav în vreme rece. Însă istoria intervine brutal în această idilă. Magda întâmpină greutăți, din motive neclare, cu înscrierea în barou, iar Eusebiu este înrolat în armată îndată după știrea de la 1 septembrie 1939, conform căreia Hitler invadase Polonia.

După o iarnă și o primăvară de despărțire, în iunie 1940 a venit și știrea care „a produs falia istorică, echivalentă cu prăbușirea sau scufundarea unei lumi: Basarabia, Casa din Vale, cu gradina ei” [1, p. 55]. Devenit de curând directorul spitalului, Mihai Isanos este nevoit să-și lase casa și bibliotecă și să se retragă împreună cu familia la Iași. Imaginea Chișinăului abandonat, reconstituită din cuvintele medicului, este dezolantă: „Și în Chișinău era haos, străzile răsunau de huruitul tunurilor și de tancuri, în gară se pregătea ultimul tren spre România. Rușii intraseră de-acum în oraș, zâmbetul lor i-a uluit și i-a înșelat pe mulți: nu Armata Roșie se deda la atrocități și jafuri, ci avangarda ei locală și bandiții eliberați din pușcăriia Chișinăului de un grup de comando parașutat în zori. Rușii cumpărau tot ce găseau, mai ales ceasuri de buzunar, folosind din plin puterea crescută a rublei. Locuințele celor plecați, devastate întâi de localnici, au fost apoi luate în primire de ei, iar lucrurile, duse cu trenul spre răsărit. După ce bătuseră în dungă toată ziua de 28, clopotele Basarabiei tăceau; în schimb, pe 2 iulie, la capătul termenului de evacuare, au vuit în tot restul țării, unde s-a ținut un moment de reculegere.” [1, p. 56]. În Europa începuse marele măcel, civilizația ei cădea sub zodia urii: orașe bombardate, populații înfometate, evacuări și refugii, siluiri, prădăciuni și cruzimi.

La Iași se întâmplau lucruri îngrozitoare: profesorul Petre Andei își pune capăt zilelor, iar peste câteva zile sunt uciși Virgil Madgearu și Nicolae Iorga. Magda trecuse cu traiul într-o casă friguroasă de pe strada Mihai Săulescu. Reușește să deschidă aici un birou avocațesc și chiar asistă câteva cazuri din oficiu „înainte pierdute”, rămânând, potrivit colegilor ei, o „avocată fără arginți”. Hotărâsc împreună cu Eusebiu Camilar, venit acasă într-un concediu medical, să deschidă un nou ziar – *Voința*, în care își investesc toți banii. Finanțele avute la dispoziție nu sunt suficiente pentru a se impune pe piața presei, în plus au intrat cu un articol într-un scandal ce a grăbit decesul ziarului. Sosind în aprilie la Iași, Eliza s-a înspăimântat: Magda însărcinată, îngrozitor de palidă și slăbită voia să continue editarea *Voinței*. Mama insistă cu tărie și reușește să-și convingă fiică să plece cu ea la București. Pe 8 iulie 1941 la spitalul Brâncovenesc din București Magda a născut o fetiță, dându-i numele Elisabeta. Îi vor mai zice drăgăstos Zuța, sau Zozoanca.

După numai o lună, din dorință arzătoare de a-și menține independența financiară se angajează în calitate de funcționară la Institutul de Statistică. Are un program de șase ore de muncă cu o pauză în care își alăptează copilul adus acolo de sora Veronica. N-a renunțat la slujbă decât după multe insistențe din partea familiei, când a fost convinsă că efortul era peste puterile ei. În același an Eusebiu Camilar este retrimis pe front, ajunge până în pragul Odesei, unde se îmbolnăvește, făcând o congestie pulmonară. Este dus la un spital din Chișinău tocmai eliberat, apoi trimis la partea sedentară. Spre sfârșitul iernii, la Chișinău, mai concret la Costiujeni, unde Mihai și Eliza Isanos se află încă din vară, vine și Magda cu fetița. Rămân acolo până în aprilie după botezul copilului. Apoi Magda merge la Iași pentru a fi mai aproape de soțul ei, dar aflarea îndelungată a lui Camilar pe front o exasperează. Într-o scrisoare adresată mamei sale, Magda îi cere acesteia să-l convingă pe Mihai să intervină cu autoritatea lui pentru a-l rechema pe Eusebiu de pe front: „Războiul și nașterea copilului ne-au luat toate puterile, el nu mai poate și e hotărât să se sinucidă și eu de asemeni, am ajuns la o limită pe care nu o putem depăși, putem renunța la viață, dar nu o putem reîncepe; te rog să mă crezi că, nu-i o amenințare, este sentimentul intim și exact la care am ajuns la momentul de față când ne vedem puși în situația de a lua de la capăt calvarul nostru de anul trecut. Eu, dragă mamă, voi considera indiferența lui tata față de rugămintea ce i-o fac, drept o aprobare tacită a morții mele, nu vorbesc de moartea lui Zebi care vă este indiferentă, atâta doar ar trebui să știți și v-o spun, că moartea lui este și moartea mea. Nu cred să vă gândiți că fetița va fi pentru mine un sprijin și un motiv de a supraviețui, am sacrificat prea mult pentru familia mea, ca să mă mulțumesc cu niște rămășițe, dacă copilul poate rămânea în concepția voastră, fără tată, poate rămânea și fără mamă, cel puțin eu judec așa; n-am să trăiesc decât o zi după moartea lui Zebi!” [1, p. 177].

Lipsurile financiare se fac simțite ca niciodată. În aprilie 1942, sosind pe neașteptate la Iași, una din surorile ei a găsit-o dormind pe podea: dormea așa de două săptămâni, căci paturile fusese vândute. Drept consecință, Magdei i-au apărut durerile în încheieturi, i s-au umflat genunchii și doctorul i-a descoperit „un suflu la inimă”. A urmat un tratament cu salicilat, singurul existent pe atunci în cazul reumatismului.

În toamna anului 1942 era iar la Costiujeni, dar nici acolo liniștită, știindu-și soțul singură, de curând angajat ca recenzor literar la Radio Iași și ca secretar de redacție la ziarul *Cetatea Moldovei*. Familia se reunește pentru un scurt timp la Iași, însă foarte curând se desparte pentru că starea sănătății Magdei se înrăutățește. Ea pleacă la București și se internează la o clinică în grija surorii sale Silvia și a doctorului C. Dimitriu. La recomandarea acestuia face organigrama inimii și a aortei, care indică o deformare îngrijorătoare a inimii: „Avem grație acestui procedeu, o imagine a inimii ei: în momentul acela, de formă alungită, mai bombată în partea de jos, ca și cum acolo s-ar fi deplasat greutatea unei picături gata să cadă” [1, p. 65]. I se administrează salicilat în continuare și, ca prin minune, medicamentul are efect, starea i se ameliorează într-un chip extraordinar. Convinsă că se făcu cu ea un miracol, Magda avea să le poarte o profundă cunoștință Silviei și doctorului Dimitriu, căruia îi va dedica primul ei volum de poezii, apărut anul următor. Volumul conține 38 de poeme, ultimele nouă reunite într-un ciclu intitulat *Spital*.

Începutul anului următor venea cu semne rele: „De Anul Nou 1944, la Costiujeni, Magda era costumată în țigancă, în «Carmen», care iubea libertatea și ghicea viitorul: fustă creată, bani găuriți împlețiți în părul care-i zornăia la fiecare mișcare. Le ghicea viitorul surorilor în cărți, sfătuindu-le să nu să se mărite, ca ea, pe timp de război. Sfatul, cel puțin pentru Silvia, venea cam târziu: tocmai își sărbătorea logodna. Fetele erau în crinoline albe, confecționate din valuri de tifon, material care amintea că petrecerea era doar o iluzie, că se aflau într-un spital cu sute de răniți. Pentru că începea un an, pe care toată lumea îl considera decisiv, Lena Alistar a desemnat prin câte o culoare «marile națiuni» adversare în război și a pornit să așeze cărțile, ca să afle care va fi soarta României. Rezultatul a surprins: țării noastre «îi cădeau rușii la așternut». Unii au râs, considerând că predicția nu era decât o glumă.” [1, p. 67]. La câteva zile după Revelion, tăișul bolii a fulgerat-o din nou, crizele reapăruse și Magda se internă la spitalul din București. I s-au făcut iarăși analize, cea a sângelui dovedea o creștere a globulelor albe, ceea ce, împreună cu febra, semnala un focar infecțios. În lipsa penicilinei, i se administra tonice cardiace, obișnuite pe atunci. După o mică ameliorare pleacă la Iași, de unde primește primele semne că previziunile de revelion încep să se adevărească. În martie Mihai Isanos primește ordinul de evacuare urgentă a spitalului din Costiujeni.

Eliza sosește cu unul din ultimele trenuri la Iași ca să o ia pe Magda la București. Zebi, fiind concentrat, nu putea părăsi orașul, de aceea Eliza, Magda și fetița pleacă spre capitală fără nicio protecție. S-au urcat cu greu în trenul supraaglomerat, plin până la refuz de bagaje și oameni surescitați, înnebuniți de panică. La un moment dat Magda este înșfăcată de un zdrahon care se repede să o arunce peste fereastră, dar este salvată de către doi soldați ruși, din fericire aflați prin apropiere, cărora Magda le cere ajutor în rusește.

La București, în strada Popa Nan, nr. 49 unde locuiau din bunăvoința doamnei Zamfirescu, pericolul nu i-a înconjurat. Bombardamentul din 4 aprilie 1944 a prelungit seria necazurilor în familia Isanos și în viața Magdei. Destinul o mâna implacabil către sfârșit. Cerul s-a umplut de avioane: „Pe acoperiș de casă aterizase un vagon de tramvai, peste tot morți înșirați pe străzi, mai ales copii, acoperiți cu ziare. Așa arăta centrul Bucureștiului după bombardamentul american de la 4 aprilie 1944” [3, p.219]. Magda cu fetița și cu două din surori, Veronica și Zica, au părăsit orașul, strecurându-se pe străzile blocate de dărâmături în mașina unui prieten de familie. Se îndreptau spre satul Costești din Argeș, unde Magdei i se dăduse drept de a locui ca refugiată din Iași, în ciuda celor două certificate, legalizate de Prefectura Poliției Capitalei, prin care doctorul Dumitriu recomanda șederea ei într-o stațiune de altitudine moderată, Câmpulung Muscel sau Pucioasa.

Gazda din Costești, o localitate situată într-o zonă de dealuri joase, le-a dat „camera mare”, friguroasă, căci nu fusese încălzită toată iarna. Când s-a făcut foc, a ieșit fum și a trebuit să fie deschisă fereastra. Zeii au hotărât definitiv să o sacrifice, trimițându-i împrejurări nefaste pentru sănătatea ei. Pe deasupra Coteștiului treceau valuri de avioane în drum spre București, care aruncau la întoarcere butoaie goale cu benzină. Spaima era aproape la fel ca în oraș, iar singurul adăpost era șopronul din curte, rece și acesta. Camera mare găzduia cinci persoane, patru adulți și un copil. Ca să mai respire, Magda se plimba prin curte. Abia prin iunie s-au îndreptat cu toții spre Drăganu, Argeș, unde au găsit o casă

cu o grădină în spate care i-a dat Magdei ultimele senzații de liniște și împăcare. Aici își scrie versurile-premoniții: „Mă bate în față răcoarea morții,/ S-au fost deschis canaturile porții,/ Văd întunericul./ Vâslește, vâslește puternicul/ Charon, aud lopețile./ În urma mea rămân diminețile.”

Moartea însă n-o înspăimânta, frica se atenuază treptat în înțelegere: „Frumoase-s câmpiile vieții, frumoasă primăvara de aur;/ ci eu se cuvine să plec înainte/ de-a-ntomna în pădure./ Se cuvine să plec înainte/ de a vedea miezul zilei,/ când nu s-au copt perii văratici/ și grâul nu sună” (*Frumoase-s câmpiile vieții*), în surâs: „Revolta s-a făcut surâs, durează / această plină, fără greș amiază” (*Amiaza*). Moartea ajunge să fie percepută ca o stare de beatitudine, într-un spațiu paradisiac: „Este la marginea cimitirului,/ lângă bunic, un loc prea potrivit,/ să-mi uit de toate și să-i țin și lui/ când noaptea-i lungă, iarna de urât./ Mi-ar fi-n pământul cald așa de bine/ și trupu-n iarbă bună mi-aș preface,/ să-l pască vite pripășite și sărace,/ ce-or cere și-o-ndurare pentru mine” (*La marginea cimitirului*). La un moment dat, întâlnim și declarația șocantă: „Cea mai frumoasă unealtă e coasa!” (*Ion*), cu certe insinuări la unealta simbolică a mult temutei Doamnă Neagră. Devorată de conștiința perisabilității, de tirania limitelor existențiale, poeta cade în oboseală și resemnare. Într-o scrisoare către unchiul ei Panait Isanos, Magda scria: „Între timp, eu am mai făcut un puseu de reumatism tot la inimă și am fost iarăși pe punctul de a părăsi această imperfectă lume. După cum vedeți m-am răzgândit la timp, însă stau tot în pat și vindecarea mea a devenit încă mai puțin probabilă. Totuși mi-ar părea bine să trăiesc oricum, numai să nu rămână Zuța fără mamă. Ea vă puteți închipui că-i fericită, toate aceste călătorii și schimbări o încântă...” [1, p. 193].

La 23 august Basarabia era definitiv pierdută. Magda, având în ea dorul de provincia ireversibilă, plângea împreună cu surorile, fără să-și poată spune păsul. În vremea aceasta avangărzile sovietice intrau în București și înaintau spre Piața Victoriei. „După părerea unui reporter, toți erau blonzi, cu chivăre ușoare de bumbac, cu haine ascunse în franjur de camuflaje, cu automatele pe spate, ca niște arcuri legendare, iar lumea, de la moara lui Assan, de la fabrica Gogel ori din sanatoriu, ieșea să-i vadă trecând pe tancurile amfibii, care stârneau stolurile de porumbei, iar uralele nu mai conteneau. Portretul pe care articolul de ziar i-l face ostașului sovietic, vânjos, senin și tânăr, răspunzând cu simplitate ovațiilor și impresionând privitorii prin ținuta lui înțeleaptă, fără nimic sfidător sau de prisos, semn al cuprinzătoarei educații umane și militare prin care trecuse în patria lui socialistă, exprimă, poate, o iluzie de moment, dar și bucuria neprefăcută a speranței: copiii aceia puri veneau să elibereze popoarele de sub teroarea întunericului, așternut de un sfert de veac asupra Europei. Imaginea de jurnal cinematografic avea să se degradeze însă pe măsură ce trupele înaintau spre vest. Copiii blonzi se pierduseră pe drum și în locul lor treceau șiruri nesfârșite, mohorâte și, de aproape, se puteau desluși chipuri mongoloide, înlemnite sub măștile de praf” [1, p. 72].

Puhoiul oștii sovietice ajunse și la Drăganu și atunci familia a hotărât să plece spre casa din București, care, din fericire, nu era atinsă de bombe. Pe Madga au dus-o mai întâi în cârcă, apoi cu mașina trimisă de Mihai Isanos de la spitalul din Jimboldia, care le-a fost însă după puțin timp rechiziționată. Mergeau pe drumuri ocolite, căci se

zvoniseră că sovieticii unde descopereau basarabeni îi împuşcau ca trădători. Au tocmit două care cu boi – unul pentru lucruri și al doilea pentru Eliza, Madga și fetiță, care să-i ducă până la calea ferată. Celelalte fete mergeau pe jos, una înainte luminând calea cu felinarul. Pe drum i-a apucat o ploaie mărunță și rece. Apa ploii de toamnă a trecut prin coviltirul improvizat și a udat-o pe Magda. În trenul în care au urcat cu greu, ea a stat lângă un geam spart, căci suferea de dispnee, care îi provoca crize de sufocare. Orele în șir lângă geamul rece cu ploaie, imposibilitatea de a-i administra injecțiile cu strofantină au înrăutățit starea sănătății ei, încât la București, de la stația de tramvai până acasă, distanță de cel mult 400 de metri, au mers aproape o oră: „Văzut de departe, grupul trebuie să fi părut vesel: fetele râdeau, Magda era aceea care le întreținea veselia, glumind pe seama ei și a încetinelii cu care se mișcau. Un trecător ar fi putut crede că se opreau din doi în doi metri, așezându-se când pe o bordură, când pe o treaptă, ca să poate râde mai bine. Așa au trecut de intersecția cu Mecet, apoi de curtea bisericii, de școală. Ajunseseră acasă. Era pe data de 12 septembrie.” [1, p. 74].

La București, deși se simțea tot mai rău, a transcris și a grupat poeziile în vederea unui volum – *Imnuri pentru pământ*, pe care l-a predat Editurii Fundațiilor Regale pe 9 sau pe 10 noiembrie. A intitulat unul dintre poeme *Țara luminii*, trimițând la „luminoasa Basarabie”. Tot atunci împreună cu Zebi au lucrat la drama *Focurile* despre răscoala lui Horia. Citea gazetele, scria articole, crezând cu naivitatea celui curat că lumea era însetată de adevăr și dreptate. N-a fost comunistă, ci a crezut în niște idei care, întâmplător sau nu, coincideau cu cele ale mișcării de stânga, pe atunci antifascistă și antitotalitară: umanism, democrație, dreptate și adevăr.

Când începea să se sufoce și să-i fie rău, i se făceau ochii mari. Slăbise foarte tare și îi rămăsese ochii măriți, cu sprâncenele ridicate. Avea dureri în regiunea inimii, edeme la mâni și picioare, dispnee și nu mai putea să stea culcată, ci numai așezată în fotoliu. În special nopțile erau grele, căci nu mai putea adormi. „Din endocardită reumatică, boala evoluase în pancardită, toată inima era prinsă, și cele două învelișuri, și mușchiul cardiac” [1, p.78]. Profesorul Dimitriu a venit de mai multe ori s-o vadă acasă și la una din vizite le-a spus surorilor ei că nu mai era nimic de făcut. Singurul medicament care ar fi putut-o salva era penicilina, dar aceasta, deși se producea deja în SUA, nu era accesibilă la București.

În dimineața de 16 noiembrie profesorul Dimitriu a fost să o vadă. A stat puțin apoi a plecat, zicând „La revedere”. Magda îi răspunse: „La revedere, doctore, pe lumea cealaltă”. În pofida destinului, „era înconjurată de o aură de umor: făcea parte din frumusețea ei, din farmecul inteligenței” [3, p. 234]. Noaptea i se făcuse foarte rău și au chemat doctorul, care nu a putut veni, fiind prins la spital. Zebi a plecat îndată la farmacie pentru a procura, la indicația doctorului, baloane de oxigen, iar Eliza, Silvia și Veronica au rămas lângă ea. La un moment Magda strigă: „Doamna Ailoaiei, doamna Ailoaiei, mor!”. Ailoaiei, o doamnă care se afla la ei, i-a dat în mână o cruce și a aprins o lumânare trecând cu ea în spate ca să nu fie văzută. „Spuneți Tatăl Nostru” a zis Magda. Nici una însă nu a putut spune rugăciunea până la sfârșit: „Magda le privea cu ochi mari, plin de chinul prin care trecea; apoi a făcut o mimică mirată, de parcă ar fi spus «A, asta a fost?» Și pe față i s-a așternut o liniște desăvârșită: calmul

pe care, vie, nu-l avusese niciodată. Era aproape șase dimineța, în ziua de vineri 17 noiembrie 1944” [1, p. 80]. Când s-a întors Zebi de la farmacie, a găsit-o întinsă jos, pe o placă de marmură. A căzut lângă ea în genunchi. Chiar și în lumina lumânărilor fața ei părea însuflețită: i se mișca pe obraz umbra genelor. A fost înmormântată duminică pe 19 noiembrie la cimitirul „Reînvierea” în cavoul doamnei Zamfirescu.

Apoi Magda a reînviat din nou în amintirile mamei, Eliza Isanos, pe care mereu o podideau lacrimile mai ales atunci când ajungea la momentul sfârșitului; în cele ale sorerilor Elisabeta și Veronica care aveau față de sora mai mare sentimentele cele mai alese. „Evangheliile” lor emanau o învățătură implicită: iubire și respect. Magda era idolul lor, o admirau pentru curaj, pentru bunătate, „pentru cunoștințele și talentul de a se exprima care impuneau și celor mari” [3, p. 15]. Elisaveta recunoștea admirativ: „Niciuna n-am fost ca ea”, iar Veronica își amintea că „Ea, Magda, era veselia personificată, vorbăreată, plină de umor și voie bună, avea numai lume în jurul ei! [3, p. 15].

Încetul cu încetul Magda apărea în lumini multicolore și datorită altor apropiați ai familiei Isanos care mai mult sau mai puțin au cunoscut-o. Fiica înregistra cu acribie fiecare amănunt. A ținut să-l găsească pe Leon Grama, fostul Leon Panteleev, primul soț al Magdei și l-a rugat să reconstituie imaginea primei lui soții. Acesta i-a răspuns că nu se simțea în stare din cauza timpului care trecuse: peste patruzeci de ani. A fost singurul dintre memorialiști care a încercat să-i sugereze Elisabetei că Magda era departe de a fi perfectă, cheltuitoare, risipitoare, dornică să aibă cât mai mulți bani, fără să-i numere. Și totuși, datorită unei doamne Antonina, Elisabeta află că soțul acesteia, fost elev al lui Leon Grama, își amintește că domnul profesor le povestea în multe ocazii despre fosta lui soție, poeta Magda Isanos, pe care o venera și le citea de multe ori versurile ei cu multă emoție și adorație [3, p. 133].

Evocările celor care au fost contemporani cu maica sa au lăsat amprenta asupra Elisabetei Isanos. După propria vorbă, cu anii ea a devenit o „**magdină**”, adică o copie a Magdei care continuă să creadă cu obstinație în „valori azi clătinate”: Bine, Dreptate și Frumos. În această „troica” scriitoarea hotărăște să urce, fiind „convinsă, cu o ultimă naivitate, ca într-un tablou de Breughel, că «așa-i până la capătul lumii»” (3, p. 15). Prin puterea cuvântului și a imaginației fiica imaginează o lume a iubirii – tărâmul utopic Ombria (după numele unui cristal pur și misterios pomenit de Pliniu) – către care este condusă de o Beatrice exemplară și modelatoare – Magda Isanos.

Note

1. Elisabeta Isanos, *În căutarea Magdei Isanos*, Editura Fundației PRO, București, 2003.
2. Elisabeta Isanos, *Drumul spre Ombria*, Editura Artpress, Timișoara, 2004.
3. Elisabeta Isanos, *Cosânzenii*, Editura Artpress, Timișoara, 2005.

CONSTANTIN ZELETIN

București

TAINA POETULUI ION BUZDUGAN

Abstract

The article highlights some historical literary data about life and career of the poet, translator, publicist and political man Ion Buzdugan. His name is a landmark in the Bessarabian poetry of the interwar period. He participated directly in the realization of the great craft, Great Unuion (Marea Unire) from 1918. The author, Constantin D. Zeletin, was a friend of Ion Buzdugan and holds much plenty of information about this brilliant personality of literature, culture and history of the region between the Prut and the Nistru.

Keywords: Ion Buzdugan, life, poet, translator, publicist, politician.

Erou al unirii Basarabiei cu patria-mamă, scriitorul Ion Buzdugan (9.03.1887 – 29.01.1967) rămâne totuși un uitat și, ceea ce e mai trist, uitat chiar și în zilele noastre, când istoria provinciilor românești răpite este întoarsă pe o parte și pe alta.

Lectură pasivă. Reverie istorică ...

Deși a trăit opt decenii și a dus o existență discretă, destinul lui se recomandă prin zbaterea sublimă din ziua de 27 martie 1918, când a redactat și a citit în Sfatul Țării de la Chișinău, al cărui secretar era, moțiunea de unire cu Țara.

Autocratul de la Petersburg interzisese de mult limba română, limbă maternă în școlile basarabene. În anii care au premers unirea, Ion Buzdugan a dus o luptă viguroasă pentru redeșteptarea conștiinței naționale, în presă, dar mai ales în mediul învățătoresc, năclăit în complăcerea rusească și speriat de schimbările propuse. Ele nu constau, de altfel, în altceva decât în revenirea la viața națională, năruită după răpirea din 1812 și înlocuită cu forme de viață rusească, printr-o slavizare dirijată de sus. Exortările sale de la congresul învățătorilor din primăvara anului 1917, când dovedește românitatea limbii moldovenești citind din *Biblia* lui Șerban Cantacuzino și pledează pentru introducerea alfabetului latin în locul celui rusesc, se cuvine să fie considerate admirabile forme pregătitoare – deși dramatice – ale unirii cu patria, unire ce nu avea să întârzie decât câteva luni. Supusă traumei permanente a rusificării, împletită cu tehnicile uitării obârșiiilor, tehnici în care rușii sunt experți, obosită de război, descurajată și chiar speriată, învățătorimea basarabeană a fost cuprinsă de tulburare în fața propunerilor

firești ale lui Ion Buzdugan. Ea deprinsese dulceața jugului, căci există o astfel de convenabilă inerție.

Coabitarea cu slavii trezește nu-știi-ce potențialități ațipite în sufletul ce se poate odihni și prin frivolitate. Complementare, mizeriile dintr-o parte și din cealaltă intră în rezonanță și vibrează plăcut...

L-am cunoscut în după-amiaza zilei de 27 mai 1956. Colindam cu prietenul meu mai vârstnic, poetul și istoricul literar G. G. Ursu (1911-1980), aleile umbroase ale Cimitirului Bellu, reconstituind relațiile dintre diferiții contemporani ai lui Eminescu, prieteni sau adversari, care-și dorm somnul de veci în acest ținut cuminte, ca să folosească versul lui Perpessicius, cu ai lui răposați de treabă... G. G. Ursu își elabora cartea, rămasă netipărită, *Eminescu în necropola Capitalei*. Toți contemporanii Luceafărului muriseră, cu excepția unuia singur, inginerul Dimitrie Șt. Emilian, cu care G. G. Ursu se împrietenise. Fiu al Corneliiei Emilian, femeia de excepție care s-a implicat în lupta împotriva bolii lui Eminescu. Dimitrie Șt. Emilian locuia pe strada M. Eminescu 14, unde era vizitat uneori de prietenul meu. Inginerul își aducea aminte când, copil, asistase în locuința părinților săi din Botoșani, în anul 1877, la examinarea lui Eminescu de către doctorul Francisc Iszac. În acea după-amiază de mai, ne întorceam spre aleea centrală ca să ieșim din cimitir când, pe o bancă din fața mai mult sofisticatului decât încifratului mausoleu al Iuliei Hasdeu, ne întâmpină zâmbind un bătrân înalt, viguros și vioi.

– Uite-l, dragă, pe unul dintre primii membri ai Academiei Bârlădene, marele basarabean Ion Buzdugan, prietenul lui Vlahuță! îmi șopti G.G. Ursu care apropiindu-se, mă prezentă cu sobrietate.

Ion Buzdugan se ridică în picioare, îmi strânse mâna cu o putere ciobănească și nu mi-o lăsă până nu-mi scotoci cu privirea blajină străfundurile.

– Încă un luceafăr! îmi zise cu seriozitate.

Convins că-mi adresează un encomion de circumstanță, i-am răspuns, emoționat totuși, cu versul lui Eminescu:

– „Multe bat la poarta vieții...”

– De pe-acuma te gândești la asta?! mă certă noua mea cunoștință.

Ne-am reluat în trei plimbarea pe aleile cuprinse de înserare. Bătrânul revărsa asupra mea valul cald al unei amicitii pe care n-o justifica decât tinerețea și figura mea luminoasă. La despărțire, avea să mă îndemne să-l vizitez acasă, în Vitan, pe strada Vlad Județul 21, ceea ce aveam să și fac în nenumărate rânduri.

– Să-mi spui, moș Nicu, nu domnule Buzdugan, doar îmi ești nepot sufletesc!

Din acel moment, el moș Nicu a rămas, iar eu nepotul... Și într-adevăr am trecut pentru mulți drept nepot al lui, dovadă că Virgil Carianopol, în volumul de amintiri literare, vorbește de înrudirea mea cu poetul basarabean ca despre o certitudine... Formula aceasta de adresare era în fond și o stratagemă, deoarece justifica întâlnirile noastre și le apăra de primejdia heruvimului negru cu ochi mulți aflat pretutindena...

Tocmai îl vizitam la Bârlad pe bătrânul poet G. Tutoveanu, de numele căruia rămân legate începuturile literare ale poetului basarabean. Cu o sete proiectată retrospectiv, Ion Buzdugan mă rugă să-i reproduc, dacă pot, cuvânt cu cuvânt tot ce mi-a povestit

G. Tutoveanu despre cei doi Ștefani ce i-au fost prieteni la începutul veacului: Șt. O. Iosif și Ștefan Petică. Mă îndemna să iau note după orice întâlnire de interes artistic; în ceea ce-l privește, regreta că n-a însemnat nici un rând după întrevederile cu A. Vlahuță, pe care îl diviniza, și cu Octavian Goga. Mă sfătui să țin un jurnal și să nu mă încred în memorie, miza coruptibilă a medicilor... Și pentru a da cât de cât satisfacție studentului în medicină ce eram, îmi împărtășii îngrijorarea legată de setea de aer și de sufocările ce-l chinuiau noaptea.

Cu toată diferența de vârstă ce ne separa, s-a înfiripat între noi o prietenie care a ținut până la moartea lui. Au existat perioade când vorbeam seară de seară la telefon. El a fost cel care m-a sunat primul într-o noapte de primăvară ca să-mi comunice știrea morții lui Tudor Vianu, prieten de pe vremea colaborării amândurora la *Gândirea*. I-am cunoscut bătrâna mamă, Ecaterina, aproape centenară, și patru din cele șapte surori, dintre care, ultima, Eleonora, s-a prăpădit în 1995. Cu nepoții lui, Eugen și Gina, sunt și astăzi prieten. Când a împlinit 70 de ani, i-am făcut surpriza de a-l vizita împreună cu prietenii mei scriitori, G. G. Ursu și Ion Larian Postolache, care a făcut atunci și fotografii. Trecuse marele val al persecuțiilor comuniste și, fără să se afișeze, ieșea totuși în lume și-i primea pe puținii prieteni, ce aveau curajul s-o facă, în căsuța lui pitită în fundul grădinii cu arbori înalți ce-o făceau și mai mică. Între 1948 și 1951, trăise ascuns în podul chiliilor Episcopiei din Blaj, oblăduit de episcopul I. Suciu, care avea să facă ani grei de pușcărie sub comuniști... Apoi la mănăstirea Tăuni de lângă Târnava Mică, la Târgu Mureș, la Bujoreni lângă Râmnicu Vâlcea și la Polovraci. Își lăsase barbă, purta țeale și umbla cu traista-n băț asemeni călugărilor călători de odinioară. Oricum, tot mai bine decât Pan Halippa, vicepreședintele Sfatului Țării în 1918, care, după doi ani petrecuți la închisoarea din Sighet, era livrat Siberiei ca trădător al Țării Sovietice... Camil Petrescu îi rămăsese prieten intim: în timpul războiului, poetul basarabean îi salvase viața, scoțându-l de sub pământul ce căzuse peste el după explozia unui obuz... Prieten bun fusese și cu Al. Mateevici, despre care mi-a dictat unele pagini de amintiri, târziu, când se afla internat la Institutul oncologic. În această perioadă de imobilizare, mă ruga să-i transmit unele mesaje verbale lui Perpessicius, prieten admirat cum nu se mai poate („Titu Maiorescu al zilelor noastre”, cum îi spunea în scrisorile către mine). Criticul îi elabora prefața la excelenta traducere a lui Evgheni Oneghin de Pușkin, ieșită de sub tipar îndată după încetarea din viață a tălmăcitorului...

Privind foarte de sus natura omenească, firea basarabenilor refugiați în Vechiul Regat se alege în două registre clare. Una este firea tare, afișată, lustruită perfect pe piatra încercărilor, ușor cosmopolită, dând iluzia că se articulează prin muchii cu ambianța, din care alunecă însă cu succes oricând îi stă în vrere. Deprinzând reflexele suprafeței, ea nu mai dă voie lăuntrului să iasă lesne în afară, miezul rămânând fie neexprimat, fie atrofiat: nu poți ști... Fundamental neîncredători, cu gustul modernității și diplomați, ei pot fi ceea ce s-ar numi virtuozii ai vieții... Altă fire este cea în care lăuntrul urcă spre afară, se armonizează cu exterioritatea și înobilează întreaga ființă cu dulceața molatecă a adâncurilor. Îngreuiți de istoria proprie, a neamului ori a împrejurărilor de viață, candizi până la o vulnerabilitate din care-i salvează numai Dumnezeu sau norocul,

ei sunt buni până la dilacerarea expresiei personale și înțelegători până la placiditate. Însă în momentele de problematizare, cinstea lor arată o fermitate de bazalt și curajul le poate fi de-a dreptul eroic. Fundamental încrezători, morali și cucernici, ei primesc loviturile vieții, care îi adâncesc în propria bunătate, înțelegere și iertare. Acestei a doua firi îi aparține Ion Buzdugan.

Taina de care vreau să vorbesc, și pe care el a ascuns-o cât a trăit, mi-a destăinuit-o în ultima lună de viață. Ea ține de eroismul sufletului său. Mi-a destăinuit-o încredințat că însemnătatea ei va spori pe măsura lărgirii perspectivelor timpului și a împlinirii naționale. Cu aceleași simțăminte, la care se adaugă datoria morală, o fac și eu astăzi cunoscută. Ea va spori aureola de patriot a poetului ce folosea în tinerețe pseudonimul literar Nică Românaș, contribuind la elucidarea unei probleme de istorie.

Ofițer în armata rusă prezentă pe teritoriul românesc în iarna anilor 1916-1917 și aliată nouă în prima conflagrație mondială, Ion Buzdugan lua parte la întâlnirile amintitei Academii Bârlădene, societate literară ce fusese întemeiată la 1 mai 1915, la Bârlad, de către poetul G. Tutoveanu, folcloristul Tudor Pamfile și preotul publicist Toma Chiricuță, avându-l președinte de onoare pe A. Vlahuță... (Treizeci de ani mai târziu, în 1945 deci, Toma Chiricuță avea să fie arestat din cauza trimiterii la ONU a unui memoriu ce a făcut cale întoarsă ajungând în mâinile cui nu trebuia...). În 1917, A. Vlahuță se refugiase de la Dragosloveni la Bârlad. Aici poposise în casa profesorului de muzică Eugeniu Bulbuc de pe Bulevardul Epureanu, trăgând, în ograda cu iarbă de pe dâmb, căruța sub al cărei coviltir își cărase comoara: pânzele lui Grigorescu... Prin poezia lui, Ion Buzdugan aducea un aer cu prospețimi de stepă, iuți și aromate, în atmosfera de irizări junimiste de la Bârlad, turmentată doar de zbuciumul sufletului național rănit, răsfânt în poezia lui A. Vlahuță, G. Tutoveanu și V. Voiculescu, aflat aici. În afară de aceasta, poetul basarabean, care făcuse studii superioare în Rusia, venea cu noutatea poezilor ruși moderni. El îi cunoscuse pe cei mai însemnați poeți simbolști ruși, Valeri Briusov, A. Blok, C. D. Balmont, din care ulterior a și tradus, și legase o strânsă prietenie cu poetul ucrainean Ivan Franko, împreună cu care, la un moment dat, împărțise odaia din capitala imperiului. Poetul basarabean mi-a recitat în mai multe rânduri crâmpie din poezia religioasă a lui Ivan Franko. El cunoștea în adâncime nu numai rusa, ci și limbile ucraineană și slavă veche.

Circulând în Moldova cu treburi ale armatei sale și dorind să cunoască mediul scriitoricesc din Iași refugiuului, Ion Buzdugan se duce, înarmat cu o scrisoare de recomandare de la G. Tutoveanu, să-l cunoască pe A. Vlahuță, plecat între timp de la Bârlad la Iași, unde lucra fiica lui voluntar la un spital de răniți. Ținea negreșit să-l cunoască pe cel mai bun român și scriitor al României, cum avea să-l numească într-o scrisoare trimisă din Iași, la 19 februarie 1917, lui G. Tutoveanu la Bârlad. Vlahuță locuia pe strada Toma Cosma, la profesorul I. Găvănescu, fratele generalului, în fața școlii normale de fete. Implicat în rosturile războiului și ale păcii, I. Găvănescu avea să devină peste un an membru în Consiliul Național Român de la Paris și apoi președintele Coloniei Române de aici. Prietenul și oaspetele lui, Vlahuță, era în acel moment confiscat în odaie, și chiar la pat, de o gripă severă, dar ochii lui „negri și plini de foc” l-au descusut pe tânărul

poet-ofițer asupra mersului Academiei de la Bârlad, ce se înfiripase în urmă cu doi ani sub privirile lui blajine și obosite.

Rămânând mai multă vreme în Capitala Moldovei, Ion Buzdugan a legat prietenie cu o seamă de mari scriitori români, ca Nicolae Iorga, Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Nichifor Crainic și Barbu Delavrancea, pe adresa căruia și primea de altfel corespondența: redacția ziarului *România*, strada Lăpușneanu 33.

Dar ofițerul rus care era românul Ion Buzdugan află, spre sfârșitul anului 1917, un fapt cutremurător. Deși aliat al României, comandamentul armatei rusești pune la cale, prin sovietul corpului de armată de la Socola, centru al agitațiilor bolșevice din Moldova și al delabrării roșii a rosturilor războiului, cucerirea prin arme a garnizoanei românești, asasinarea regelui Ferdinand și a familiei regale și instaurarea republicii comuniste. Aflat în posesia planului exact al sinistrelor operațiuni și mai ales a datei, care era extrem de aproape și aleasă într-un moment de maximă slăbire a țării, Ion Buzdugan ia o hotărâre pe cât de primejdioasă, pe atât de promptă: aducerea la cunoștința regelui a planului complotiștilor. Sfătuindu-se cu o singură persoană, eruditul profesor Ștefan Berechet, se duce, singur și fără să întârzie nici o clipă, atunci în cursul nopții, la Nicolae Iorga. Marele istoric lucra, la acea oră foarte înaintată, în redacția *Neamului Românesc*, de pe strada Lăpușneanu, foarte aproape de Palat. Adânc tulburat de știrea pe care i-a împărtășit-o, Iorga a izbucnit în lacrimi și a dat să-i sărute mâinile... Au plecat pe loc la primul ministru, Ionel Brătianu. Trezit din somn, acesta i-a întâmpinat cu un halat zvârlit pe umeri și cu fesul pe cap. În urma unei consfătuiri scurte, Brătianu a luat hotărârea să meargă la rege cu ostașul basarabean, atunci, în toila nopții. Cum să introducă însă în locuința regelui, noaptea, un ofițer rus?! Bătrânul poet își aducea aminte că, în discuția lui Iorga cu Brătianu, survenea un cuvânt pe care nu-l înțelegea: impostor... Cei doi se temeau ca actul de fidelitate patriotică al lui Ion Buzdugan să nu treacă în ochii suveranului drept o provocare. În consecință, Brătianu i-a dat o căciulă, i-a pus un palton peste straiele militare rusești și au plecat la rege. Îngrijorat dar mulțumit, regele a luat pe loc măsurile convenite, atât în privința dislocării obiectivelor strategice, a dejucării conspirației, cât și a apărării familiei regale. În plină noapte s-a ținut o ședință urgentă a Consiliului de miniștri.

La întrebarea regelui Ferdinand, privitoare la recompensă, poetul a avut următorul răspuns extraordinar:

– O rog pe Majestatea Voastră să dea, cât se poate de repede, o proclamație către front prin care să asigure plugarii din tranșee că vor primi pământ!

Nimic pentru el! O singură replică, suficientă pentru a-l așeza în rândul marilor patrioți ai neamului nostru... Promisiunea de împrumut avea să fie respectată cu onoare într-adevăr regală... Nu e deloc excesiv să credem că în luarea hotărârii de împrumut, a cărei geneză e mai complexă, un cuvânt greu l-a avut și poetul.

Prin idealitatea sublimă a faptei de care s-a făcut vrednic Ion Buzdugan, se explică dragostea pe care i-a purtat-o Nicolae Iorga. Există o prefață din 1920 a savantului la volumul de poezii *Miresme din stepă* al lui Ion Buzdugan, pierdută prin editură în împrejurări de care nu era străin Mihail Dragomirescu. Recuperată de autor după apariția cărții, prefața a fost tipărită de mine în miscelaneul *Bârladul odinioară și astăzi*, III, 1984,

p. 504, după o copie dăruită de poet. În ea, Nicolae Iorga face aluzie la acest eveniment rămas criptic: „Îmi amintesc de ostașul basarabean răsărit deodată în casa mea...”

Taina a fost ținută atât dintr-o înțelepciune pe care, de pildă, un Ion Inculeț, președintele Sfatului Țării, nu ar fi avut-o, cât și din sfiala poetului de a vorbi despre sine... Iar dacă, atâtă timp cât a trăit, adevărul, care înfrânge totuși orice discreție, nu a spart crusta de imagini false privitoare la blândul, înțeleptul și adâncul Ion Buzdugan, imagini create de politicianismul Vechiului Regat pe osatura caricaturilor lui Aurel Dragoș, adevărul spun iese totuși la iveală până la urmă. Că lucrurile s-au petrecut așa, stă mărturia formulată în aceiași termeni de Nichifor Crainic, după întoarcerea din lunga lui reclusiune, într-o întâlnire cu mine și în mai multe cu poetul Ion Larian Postolache, vechiul meu prieten mai vârstnic.

Nicolae Iorga despre Ion Buzdugan

În anul 1922, poetul Ion Buzdugan a publicat volumul de poezii *Miresme din stepă*, ce urma să conțină această prefață a lui N. Iorga, care-l prețuia cu deosebire. Prefața a fost sustrasă din birourile Casei Școalelor, fapt de care Ion Buzdugan m-a încredințat că nu era străin criticul Mihail Dragomirescu.

În 1956, bătrânul poet mi-a dăruit, cu dedicație, o copie a acestei prefețe. Am publicat-o, însă fără dedicație, în miscelaneul *Bârladul odinioară și astăzi*, sub redacția lui Romulus Boteanu, volumul III, p. 504, București, 1984, miscelaneu consacrat în mare parte Academiei Bârlădene, căreia Ion Buzdugan i-a fost membru încă de la începuturile ei. Poetul plecase din această lume de 28 de ani...

O încredințez astăzi din nou tiparului cu dedicația așternută în josul paginii, prin care poetul basarabean mă onorează mandatându-mă a-i fi editor. Îmi exprim cu acest prilej speranța că voi putea publica în curând, într-o ediție liliput, o selecție din poezia sa (între timp, la 10 decembrie 2011 la ultima reuniune a anului a Academiei Bârlădene a fost lansată placheta de versuri *Miresme de stepă*, de Ion Buzdugan, îngrijită de acad. C.D. Zeletin, președinte de onoare al acestei Academii – *n. r.*) așa cum am procedat cu volumul *Poezii* de G. Tutoveanu, apărut sub egida Academiei Bârlădene în anul 2007, la împlinirea a 50 de ani de la dispariția întemeietorului ei.

C. D. Zeletin

PREFAȚĂ la volumul de poezii *Miresme din stepă*

Cartea d-tale, dragă D-le Buzdugan, aduce o mireasmă, uneori tare, câteodată foarte dulce, de poezie nouă, culeasă de pe câmpii unde orașele nu și-au lăsat acele petece de tipărituri și picioare de pui fript care se numesc literatură modernă.

Îmi amintesc de ostașul basarabean răsărit deodată în casa mea, pentru a mă întreba câte drumuri duc la cartea neamului nostru. Așa de repede a ieșit din ele un om capabil de a îmbogăți scrisul nostru.

Într-un ceas bun fie-ți venirea între aceia cari, cunoscând tot ce a dat sufletul nostru național până acum, au datoria de a-i adăuga tot ce poate da, în vremea lor, pământul care i-a născut și tălmăcirea pe care ei înșiși sunt în stare a o da acestui glas imens și vag al naturii mute și al mulțimilor ce vuiesc.

Căci, măcar azi, aceasta e poezia.

N. Iorga, în 1920

Încredințez această prefață la volumul *Miresme din stepă* (scrisă de N. Iorga) tânărului și distinsului meu prieten și confrate întru mânuirea cuvântului românesc, Dada Dimoftache (Constantin D. Zeletin – *n. r.*), pentru a o păstra și a o atașa la reeditarea volumului *Miresme din stepă*.

6 sept. 1956, București Cu toată dragostea și prețuirea,

Ion Buzdugan

Note

* Acad. Constantin D. ZELETIN, poet, traducător din poezia franceză și italiană, eseist, savant în domeniul medicinei, profesor universitar de biofizică. Membru al Academiei Medicale din România. Președinte de onoare al Academiei Bârlădene din momentul reînființării ei în 1990.

Abstract

The author of the article puts into circulation a series of unpublished data about the life and work of the poet, writer and publicist Dimitrie Iov (1888-1959), who moved to Chisinau after the 1916-1918 war. He dedicated himself to reviving of the Romanian consciousness in Bessarabia as a journalist in publications: „Sfatul tari”, „Renasterea Moldovei”, „Biblioteca copiilor si a tinerimii”, „Cuvantul nostru”, „Basarabia de sus”, „Izbanda” etc., as a manager of the theatre called Romanian Dramatic Company from Chisinau (1918-1919), or as a general inspector of arts in Bessarabia, either as a prefect of Soroca, an MP and a senator, either through his books inspired from realities of Bessarabian life, etc.

Keywords: life, work, Bessarabia, testament, Security.

Am crezut multă vreme că poetul Dimitrie Iov s-a născut și a crescut în Basarabia, pentru că aproape toată creația sa literară, atât cât a fost, este bântuită de nostalgia întinderilor dintre Prut și Nistru. Nu! Dimitrie Iov nu a fost basarabean, dar s-a identificat cu oamenii locurilor până la pierderea propriei sale specificități.

Numele de Iov, parcă predestinat, vine de la ebraicul „Iubo”, care se traduce prin „cel dușmănit, cel persecutat” (personaj biblic), care a dat numele unei cărți din Vechiul Testament, denumită „Cartea Iov”, ce tratează tema suferinței și în care, în final, se întreabă: De ce suferă omul drept pe pământ? Și Dimitrie Iov a suferit parcă prea mult.

Încercând să creionez un succint portret vorbit, trebuie să precizez că poetul s-a născut în satul Uricani din comuna Flămânzi, județul Botoșani, la 22 martie 1888. A fost unul din cei 12 copii ai Ecaterinei și Toader Iov, mici comercianți rurali. După ce a terminat școala primară în satul natal a făcut Școala Comercială Superioară din Iași, pe care a absolvit-o în anul 1907, exact în anul în care s-a aprins scânteia răscoalei din Flămânzi, la care și el a participat.

Printre cei 11 frați, Gheorghe a ajuns căpitan activ în armată și a inventat un brâu, pe care l-a brevetat, fiind purtat de cei suferinzi de lombosciatică.

În calitate de poet și prozator D. Iov a dat literaturii române următoarele zece volume de proză și poezie: *Moartea regelui Carol* (1915), *În lunca Trotușului* (1923), *Amintiri din lacrimi* (1932); *Duduia Adela* (1932), *Priveliști basarabene* (1941), *Gospodarul din*

Orhei (1942), *D-aia n-are ursul coadă* (1943), *Covor basarabean* (1943), *Biruitoarii de la Țiganca* (1943), *Moldova de la Nistru* (1943).

În anul 1916, pe când avea numai 18 ani, a fost trimis de Constantin Mille în Basarabia, ca reporter al ziarelor *Universul* și *Dimineața*, pentru Basarabia, unde a locuit, cu intermitențe, până în anul 1940.

În anul 1918 a contribuit activ, alături de Pan Halippa, Ion Inculeț și Ion Buzdugan, la unirea Basarabiei cu țara-mamă, România.

În timpul guvernării averesciene, între anii 1926-1927, Dimitrie Iov a fost prefect al județului Sorooca, iar în anul 1931 a fost ales deputat al aceluiași județ. Tot în acel an a fost arestat pentru că a protestat prin telegrame adresate regelui, guvernului și parlamentului împotriva executării a cinci tineri evrei comuniști și un creștin care încercaseră să treacă frontiera în Ucraina, motiv pentru care a fost suspectat și el de Siguranța Statului că ar fi comunist.

La Chișinău colaborează la publicațiile „Sfatul țării”, „Renașterea Moldovei”, „Cuvântul nostru”, „Basarabia de sus”, „Răsăritul”, „Viața Basarabiei”, „Gazeta Basarabiei”, „Pagini basarabene” etc. Concomitent colaborează și la edițiile bucureștene „Curentul”, „Flacăra”, „Universul Literar”, „Ramuri” ș. a.

Dimitrie Iov a fost înregistrat în mai multe partide politice, precum cele conduse de Alexandru Averescu, A.C. Cuza, Nicolae Iorga, Petre Ghiață și a făcut parte chiar din Frontul Renașterii înființat de regele Carol al II-lea.

La cedarea Basarabiei din 1940 și-a abandonat strânsura sa în mulți ani de zile și s-a refugiat la Iași, unde a îndeplinit între anii 1941-1944 funcția de director al Teatrului Național din acest oraș.

L-am văzut pentru prima dată pe poetul Dimitrie Iov în anul 1942, în Caransebeș, pe când eram elev în clasa a V-a de liceu, unde a organizat împreună cu Ion Minulescu, Alexandru Cazaban și Ion Popescu Negură o seară literară, cu taxă de intrare, în cadrul căreia fiecare participant a recitat sau citit din producția literară proprie. Îmi amintesc că Ion Minulescu a recitat, printre altele, poeziile *Acuarelă* localizată în Huși și *Glusul Morilor*, cum nici cei mai reputați actori nu l-au egalat, iar Dimitrie Iov a recitat poeziile „Au înflorit castanii în Sorooca”, *Frumoaselor femei basarabence* și *Rotundă formă are țara mea*, pe care le-a inclus în volumul intitulat *Covor basarabean*, publicat în anul 1943, incluzând 56 de gravuri aparținând graficienilor Th. Kiriakoff și Soroceanu. Acest volum, tipărit în condiții excepționale, l-am văzut foarte târziu, numai la Biblioteca Academiei Române, dăruit de autor, cu dedicație, prozatorului Liviu Rebreanu.

A doua și ultima oară l-am întâlnit pe Dimitrie Iov pe bulevardul Regina Elisabeta din București în anul 1945, pe când eram student la Drept. Urca îngândurat de la Cișmigiu spre Casa Armatei. Purta o pălărie gri-închis cu boruri mari, așa cum purta Mihail Sadoveanu și Nicolae Crevedia.

Sub regimul comunist Dimitrie Iov a suportat toate umilințele posibile, Cu doi ani înainte de arestare a făcut imprudența să-și întocmească testamentul pe care l-a intitulat *Dorința mea*, ce a constituit principala probă în procesul înscenat de Securitate.

În preambulul testamentului a consemnat următoarele date: întrucât la 67 de ani omul trebuie să fie pregătit, căci nu se știe când poate porni pe drumul cel veșnic, azi marți 13 decembrie 1955, dispun:

„Lac executori testamentari ai sărăciei mele pe poeții și prietenii mei Virgil Carianopol și Octav Sargețiu. Deși am ocupat atâtea mari demnități, n-am reușit în viață nu să agonisesc averi, ci măcar o bojdeucă cu o singură cameră să am. Am fost un om cinstit, drept, corect, atât în viața publică, cât și-n viața privată. Las rudelor mele, câte le mai am și mulților mei prieteni un nume de om cum se cade și de care nu se pot rușina”, apoi își enumără dorințele astfel:

Să fie înmormântat în cimitirul Bellu, în parcela scriitorilor și să i se pună la cap o cruce albă de marmură (dând indicații ce să se scrie pe o parte și alta a crucii).

Din drepturile de autor să se cumpere cărți pentru premiera elevilor din comuna Flămânzi.

Cărțile ce mi-a rămas din refugiu să fie donate aceleiași școli.

Las manuscrisele, corespondența cu scriitorii și fotografiile, nepotului meu Titel Bunea și gospodarului Ilie Guțu, din Bolintinul din Deal, scriitorului Octav Sargețiu, învățătorului Petre Sima din comuna Jilava, precum și unei maici de la Mănăstirea Țigănești (cu siguranță toți aceștia le-au dat foc, pentru că nu li s-a mai dat de urmă).

În afară de pensie, nu las nici un manuscris soției mele Aglae Iov, întrucât atât cât am trăit împreună, aceasta a urât literatura mea (sunt sigur că această dispoziție testamentară este mai degrabă menită să o pună la adăpost de persecuțiile Securității).

Pământul luat din Basarabia, ce se află într-un plic, să-mi fie pus sub cap”.

În anul 1955 Dimitrie Iov a fost arestat împreună cu alți 11 intelectuali, printre care și poetul Virgil Carianopol, pentru săvârșirea delictului de agitație publică, pedepsit de art. 327 al. 3 din Codul Penal. Cap de lot a fost medicul Munteanu Virginia, sora marelui gazetar și proprietar al ziarului *Curentul*, Pamfil Șeicaru. Toți inculpații au fost turnați la Securitate de informatorii Alexiu Vetu și Nițu Vlaicu.

Poetul Virgil Carianopol a fost poate cel mai bun prieten al lui Dimitrie Iov. La gravitatea faptelor sale incriminate de regimul comunist se suprapuneau circumstanțele agravante deduse din faptul că timp de aproape patru ani a fost ofițer de artilerie și în plus a mai fost înregimentat în mișcarea legionară.

Prin sentința nr. 474 din 8 aprilie 1957, Tribunalul Militar București, compus din căpitan de justiție Sfetea Ion – președinte de complet, căpitan Tătaru Mihai și căpitan Voican Ion – asesori populari, precum și maior Năstase Petre – procuror de ședință, Dimitrie Iov a fost condamnat la trei ani de închisoare. Prin aceeași ședință, Munteanu Virginia a fost condamnată la șapte ani de închisoare, iar poetul Virgil Carianopol la cinci ani de închisoare.

În fapt s-a reținut în sarcina lui Iov că locuind în același imobil cu Munteanu Virginia, a participat la discuții politice, cu caracter dușmănos la adresa regimului comunist, a scris imnul reacționar *Marșul Dezrobirii* pe care sora lui Pamfil Șeicaru l-a pus pe note (aceasta era medic la Ministerul Sănătății) și apoi l-au cântat împreună cu ceilalți inculpați.

De asemenea a compus și recitat poeziile *Moldovă, Moldovă, și Urâtă formă are țara mea* (se cedase Basarabia). Totodată a deținut manuscrise cu caracter reacționar.

Dimitrie Iov a fost apărât în proces de avocații Aurel Ispir și Macri Capaciorii. Aceștia au propus ca martori în circumstanțiere pe gazetarul Isac Petz și pe actorul Constantin Ramadan, care desigur, de teamă, nu s-au prezentat în instanță. În schimb i-a dat o referință cum nu se putea mai elogioasă, dramaturgul Tudor Mușătescu.

Pentru executarea celor trei ani de închisoare a fost încarcerat în penitenciarul de la Gherla, unde a decedat la 22 august 1959 și depus într-o groapă comună. Astfel, nu numai că nu a avut parte de cimitirul Bellu și nici de cruce albă de marmură cum și-a dorit, ci, dimpotrivă, de cele din dictonul francez: „La terre cache, l’herbe efface”.

După înființarea CNSAS, a apărut într-un ziar din București un articol în care se menționa că familiile unor scriitori, deținuți politici, nu au solicitat restituirea manuscriselor confiscate de Securitate. Printre aceștia figura și numele poetului Dimitrie Iov.

Printr-o rudă apropiată, dat fiind că familie nu mai avea, am făcut demersurile necesare la CNSAS, care în final ne-a restituit numai un volumaș de versuri intitulat „1907” cu care urma să participe în anul 1948 la un concurs de poezie, ce nu s-a mai ținut, două volume de versuri intitulate *Răsare soarele* și *Amintiri de ieri*, precum și piesa de teatru *Dar de nuntă*. De asemenea ni s-a restituit Ordonanța de percheziție domiciliară din 31 ianuarie 1957, întocmită de locotenentul major Nedelcu Ștefan în care se menționase la data respectivă că printre materialele confiscate s-a aflat și volumul de versuri, mult râvnit de mine, *Covor basarabean*, care în decursul timpului a fost sustras de la dosar, desigur de un securist mai instruit. Ori toate demersurile făcute pentru recuperarea materialelor confiscate, viza tocmai acest volum de poezii. În schimb am găsit două scrisori ale lui Mihail Sadoveanu trimise celui percheziționat, care nu figurau nici în ordonanța de confiscare și nici în procesul verbal de predare–primire întocmit de CNSAS. Probabil că reprezentanții celor două instituții nu l-au considerat important nici pe Mihail Sadoveanu și nici pe Dimitrie Iov, de aceea au ignorat aceste scrisori.

Abstract

Party officials' retention towards Liviu Damian's creation can not be explained other than by ambiguity and subversive nature of message. In the poet's writings there are found deep foreign connotations or going directly against the totalitarian ideology. A book about the tragic condition of exile and exiled Bessarabian is the poem *But First* („Dar mai întâi”). Contrary to the sense of “revolutionary” of violent breaks, the ontological nihilism which replaces all the vacuum organic utopian fiction, L. Damian comes with a sense of close connection to generations and out all those surrounding the mystical union. The knotting need of spiritual connection notices a human drama of culture in Bessarabia restricted in its aspirations of reading and of synchronizing, the tragedy of the Bessarabians which is meant an an insatiable thirst for books, the growth of conscience limits and inside formation as the creative personality that is subjected in his forced exile. Communion and resistance are the spiritual pillars over the ethos exile of Liviu Damian rises, the ethos of remaining and of human endures (and of nation) in time.

Keywords: Tradition, modern, subversive, consciousness, drama, resistance, art, compromise.

Poemul *Dar mai întâi...* a fost publicat cu ocazia jubileului de o sută de ani de la nașterea lui Lenin. A făcut parte, cu alte cuvinte, din ceea ce în epocă se numea „leniniană”. Dar, lucru straniu, în timp ce alte scrieri închinat acestui eveniment au fost premiate (*Spații* de Arhip Cibotaru, bunăoară), față de poemul lui Liviu Damian, în ciuda unor comentarii critice elogioase de mai târziu, care-l încadrau fără tăgadă în lirica civică a momentului, oficialitățile de partid nu au fost tot atât de binevoitoare, păstrând o reticentă, care adesea a trecut în molestări directe sau indirecte (prin pana unui Mihail Garaz, ca să dăm un exemplu). Poemul, de-o pildă, nu a fost pe placul ștabilor de la CC din cauza... renunțării autorului la virguli, fapt care l-a determinat, într-un târziu, să dea în prefața la *Coroana de umbră* o explicație penibilă. „Bunii mei prieteni, învățătorii, m-au întreat nu o dată: de ce nu pun virgula la sfârșitul versului? Îmi asigur cititorul de la început: nu din motivul că nu aş cunoaște regula. Și nici din cauza că n-o respect. și nici dus de un moft literar sau ambiția deșartă de a fi cu orice preț original. Departe de mine așa ceva. Cu vreo 12 ani în urmă, prin 1970 pe când lucram la poemul *Dar mai întâi...*, am observat un lucru: de multe ori sintaxa poetică a scrisului meu face ca perioada care trebuie să fie marcată prin

virgulă să coincidă cu sfârșitul versului. În acel poem sunt capitole unde în coada versului trebuie să stea la rând pe-o pagină câte 20-25 de virgule. Din punct de vedere grafic e ceva neplăcut vederii. Știți cine mi-a atras atenția asupra faptului? Un muncitor de la tipografie. Și nu e vorba numai de aspectul vizual. Acest șir de virgule e și lipsit de sens. Dacă versul nu îndeplinește elementar funcția de perioadă, atunci la ce bun să-l scrii din rând nou?” [1, p. 8]. Penibilă în această explicație este trimiterea la „bunii învățători”, „prieteni” naivi ai poetului, deși cel cu reproșurile (nu cu întrebările) era chiar responsabilul de Uniunea Scriitorilor de la Comitetul Central. În cartea sa „Bunul simț” A. Țurcanu scria că „Liviu Damian, distinsul nostru cavaler al demnității poetice, ... a avut multe șicane de înfruntat” din partea „ipociților apărători ai purității ideologice” [2, p. 73].

Citit cu optica zilei de azi, poemul *Dar mai întâi...* explică multe din suspiciunile oficialităților. Nu lipsa virgulelor îl deranja pe un Vasile Stati. Altceva, credem, era la mijloc. Sub marca „leniniane”, Liviu Damian a scris un poem cu profunde conotații străine ideologiei dominante. Ideea, scrie autorul în prefață, i-a sugerat-o scrisorile lui Lenin din exilul siberian. S-ar putea ca și această mărturisire să fie o mistificare ca și cea cu „bunii prieteni, învățătorii” și cu „muncitorul” de la tipografie surprins de inesteticele virgulele din pagina tipărită. Nu excludem însă nici supoziția că autorul a fost cu adevărat impulsivat de acele scrisori din Siberia. Cert e că în centrul poemului se află un personaj al exilului, un obsedat de destinul său de exilat, de sensurile asumate ale acestui exil. Or, într-o „falnică și liberă Uniune” orice reprezentant al unei națiuni mici și cu atât mai mult un scriitor care și-a asumat o sacră datorie misionară, așa cum se vădea pe sine Liviu Damian în cartea sa anterioară *Sunt verb*, la o scrutare lucidă a condiției sale, nu putea să ajungă la altă concluzie decât că este un exilat pe propriul său pământ, în propria sa casă. Un exilat, soarta căruia însă este croită de destinul altui „exilat”, de la începutul secolului, în Siberia. Astfel, exilului poetului contemporan, printr-un joc al hazardului istoriei, se interferează cu „exilul” lui Lenin, și el un vizionar ca și poetul, care a visat, în felul său, la binele celor mulți.

Dar mai întâi..., putem spune cu certitudine, este de la un capăt la altul o carte despre condiția tragică a exilului și a exilatului. Ion Ciocanu a remarcat acest fapt. „În poemul *Dar mai întâi...* Lenin este mai degrabă un pretext poetic. După cum Gr. Vieru fusese inspirat despre fiecare concetățean: «Dar mai întâi/ să fii sămânță./ Tunet să fii./ Ploaie să fii...», la fel titlurile capitolelor poemului lui L. Damian – «A fi izvor», «A fi carte», «A fi pădure» etc. – sunt tot atâtea pledoarii poetice pentru omenie și activism în numele acesteia. Ba mai cred că, înainte de a ne îndemna pe noi, cititorii, de anumite înălțimi etice, dezideratele formulate prin titlurile capitolelor au fost niște expresii concrete ale vieții poetului însuși” [3, p. 5]. În centrul poemului, evident, se află omul care și-a asumat condiția exilului ca o ființare de excepție și în sensul unei existențe în reclusiune, dar și în sensul unei excepționale virtualități insurecționale. Revenind asupra acestei scrieri într-o analiză mai recentă, criticul Ion Ciocanu, după ce constată mai întâi că „succintul „Cuvânt înainte” al autorului și mottoul (din Grigore Vieru) l-au îndreptățit pe criticul Mihai Cimpoi să nu numească printre realizările damianiene acest poem (a se vedea „O istorie deschisă a literaturii rămâne din Bsarabia)””, continuă cu o supoziție foarte interesantă: „Bănuim că opera în cauză este dedicată de poet mai curând tatălui său, Ștefan Damian, deportat în Siberia de către regimul comunist, decât lui Lenin, care e un

pretext – repetăm – formal, neesențial pentru fondul poemului” [4, p. 143]. E o ființare care, în structura operei se divizează, spectral, în 21 de capitole, fiecare având anunțat în titlu un aspect al acestei ființări – „a fi...izvor, carte, pădure, mișcare etc.” Interesant de remarcat că în fruntea poemului se află ca motto cunoscutele versuri ale lui Grigore Vieru: „Dar mai întâi/ să fii sămânță./ Tunet să fii./ Ploaie să fii.” La Vieru, după câte știm, urmează: „ca să ai dreptul/ a săruta acest pământ/ îndurerat/ de-atâta rod”. Liviu Damian transformă imperativul „să fii!” în infinitivul ființării „a fi” – o modalitate de a trece de la o formă de viitor imperativ la un etern-prezent asumat. Nu e deloc întâmplător nici faptul că prima secvență poartă titlul „A fi izvor”. „În fața unui izvor, începe poetul, nu te poți gândi numai la tine.” E un acord care anunță un sens major în jurul căruia pivotează toate celelalte secvențe în derulare – detașarea de orice manifestare de egolatrie în favoarea unei misiuni cu implicații colective, istorice, ontologice chiar: „În fața unui izvor/ stau umbrele celorlalți./ Și tu aștepti ca să bea bunicul/ cu mâinile lui tremurânde, cu buzele arse./ Și tatăl tău așteaptă și el în tăcere./ Dar nu se grăbește/ și rândul îi vine degrabă/ peste apa cu negru murmur/ el buzele aspre și-adună./ Alături stau câțiva frați, un cal, o floare/ și nu se știe cui îi va sosi rândul./ Dar calul e tot liniștit/ iar floarea – la fel de frumoasă./ iar undeva în spate/ urmașii tropăie aprig/ și-mping/ umerii tăi în valuri/ umerii tăi în valuri/ umerii tăi în valuri.” Este remarcabilă redarea succesiunii de generații prin această împingere a eroului liric în apele izvorului, sugerând contopirea lui cu un destin colectiv, un destin în care eul se pierde, anonim și împăcat. Nici un fel de convulsii, nici un fel de drame narcisiace nu sunt posibile în fața izvorului comun, doar deplina conștiință a apartenenței fără rest la această totalitate ființială integratoare. Poetul admite și momente de suspensie, clipe de reținere («În fața unui izvor/ de multe ori/ setea ți se taie fără de apă/ și răsufletul cade încet/ și cuțitul singurătății/ strălucește lângă inima ta.»), dar numai pentru a face mai puternic sentimentul comuniunii cu acel TOT organic, fără de care existența sa nu are niciun rost. În acest sentiment al legăturii strânse a generațiilor și a unirii tainice a toatelor celor înconjurătoare (cal, floare, căprioară etc.) în fața izvorului este ceva cu totul străin, potrivit sentimentului „revoluționar” al rupturilor violente, al nihilismului ontologic care substituie totul organic cu vidul unei ficțiuni utopice. Izvorul lui Liviu Damian nu are nimic, ba dimpotrivă, e ceva cu totul contrariu celor „Trei izvoare și trei părți componente...” ale liderului bolșevic.

„Pierderea” în valurile izvorului nu este, cum ar părea la o primă vedere, resemnare, gest fatalist. Izvorul presupune setea. Dar setea în fața izvorului comun înseamnă și o vocație a dăruirii, un sentiment al sacrificiului. Ideea de dăruire apare la Liviu Damian chiar din titlul primei sale plachete de versuri *Darul fecioarei* (1963), perpetuându-se de la carte la carte pe parcursul întregii sale activități de creație. Desigur, în volumele ulterioare „dăruirea” nu va mai avea acel aspect romantic-adolescentin din cartea de debut, căpătând accentele grave ale unei vocații etice asumate cu luciditate. Contopirea în anonimatul izvorului presupune nu numai o sete potolită, dar și o venire „cu plinul” unei contribuții substanțiale proprii, cu un aport personal care să justifice alinierea la destinul comun. Aceasta înseamnă pentru un poet nevoia înnodării unor legături spirituale sau, cum spune el în titlul următoarei secvențe, înseamnă „a fi carte”. Or, tocmai setea nepotolită de carte definește exilul: „Aștept de undeva niște cărți./ Dar cărțile nu mai vin./ (...) Undeva au ieșit/ în fața cărților mele/ și lupa, și creionul./ Și virgula sub lupă/ a devenit semn de

întrebare/ iar creionul a subliniat/ ori n-a subliniat ceva între file/ nu importă, dar cărțile n-au mai ajuns./ Și-acum stând/ pe malul acestor ape/ îmi trece viața/ închipuind cărțile care n-au ajuns/ până la mine./ Uite asta înseamnă exil.” Constatăm în aceste mărturisiri ale exilului semnele certe ale unor realități autohtone, cu cărțile românești așteptate, dar care nu mai veneau, oprite undeva de vigilența unei lupe de cenzor. Era o practică obișnuită. Dar ce premoniție a avut poetul! Parcă și-a prevăzut viitorul poemului său, consemnând cum „virgula sub lupă a devenit semn de întrebare”. Lipsa cărților îl face în fața izvorului comun al neamului inconsistent, fără personalitate, inutil: „Mă topesc în marile singurătați/ ajung la izvoare/ fără chip/ inventând lucruri de mult existente/ ajung la izvoare fără de folos/ fiindcă-ncerc a lua din ele/ și nu le dau nimic la loc.” Regăsim aici drama omului de cultură din Basarabia îngrădit în aspirațiile sale de lectură și de sincronizare, tragedia basarabeanului sortit unei mereu nepotolite sete de carte, conștiința limitelor de creștere și devenire interioară ca personalitate creatoare la care este supus în exilul său forțat. De aceea, imediat după sentimentul comuniunii organice cu neamul vine sentimentul înverșunat al așteptării CĂRȚII, al cărții salvatoare: „deprins să aștept și să rabd/ aștept o cascadă, un vad/ deprins să-nțeleg, să mă doară/ aștept ajutor și povară/ aștept ajutor dintr-o carte/ gândită și scrisă departe...”.

Într-o extensiune a ființării, de la izvor ca un simbol al datului organic, al comuniunii de sânge, la carte ca emblemă a datului cultural, poemul trece la imaginea pădurii ca pură ființare într-un cadru virgin și sălbatic. Mai multe detalii concrete trimit la exilul siberian al lui Lenin, pe care autorul le volatilizează în poeticitatea unui sentimentalism marcat de semnele autohtone ale cântecului la „fluiet de fag”, instrumentul „sfânt în apele dorului”. Spre final viziunea încearcă să traducă un sentiment cvasieminescian-blagian de scufundare și uitare de sine a perechii de îndrăgostiți într-un cadru arhaic, originar: „Apoi cu iubita la poalele lor (ale pădurilor)/ ați stat troieniți de petale/ și-n ierburi uscate de sute de ani/ jucatu-s-au mâinile voastre./ Cu fața adesea încet ați atins/ tăcute turchine de cedru/ în timp ce șopârle străvechi se urcau/ cărunte, pe brațele voastre.” Ezitarea poetului sare cu putere în ochi, „diversiunea” nu trece pragul a ceea ce în epocă se numea „forma națională”, implicând efuziunea romantică din primele sale cărți în locul patosului dezbaterilor interioare la care accede el hotărât în „Sunt verb”. Acest patos revine cu asupra de măsură în următoarea secvență, „A fi mișcare”, în care regăsim, am putea spune, cvintesența nu numai a poemului analizat aici, dar și a întregii poezii a lui Liviu Damian. Secvența e construită în stilul monologurilor shakespeareene, conținând în subsidiar un dialog implicit cu Marea, simbol absolut al mișcării veșnice, al frământului fără de oprire. Este un monolog în oglindă, poetul fiind concomitent conștiința arzătoare dezlănțuită în fața grelelor poveri ale neamului său, dar și personajul care întrevește în zbuciumul necuten al mării propria imagine frământată și oglinda poporului său sfâșiat de grave probleme existențiale, sociale și istorice. A. Țurcanu observă în cartea *Martor ocular*: „Pentru Liviu Damian expresia supremă a ritmului, a mișcării, a forței o constituie metafora mării. Revenirea la mare, la ritmul ei, la întinderile ei în veșnică mișcare, afirma el odată, nu se face în momentele de moliciune sufletească, de plictis, de lehamite, de inerție, de neagră disperare, ci în clipa supremei împliniri, a sintezei liber cugetătoare și cuprinzătoare. Această revenire, acest salt din cotidianul inert e o întoarcere la mișcare, la marile ritmuri cosmice, care au generat viața și o tutează cu măreție. Marea îi acordă, așa

dar, poetului un sentiment de coparticipare la fluxul vital universal. Tensiunea interioară își găsește nu atât o deschidere simbolică, cât, mai ales, un spațiu originar cu care comunică” [5, p. 24].

Monologul semnaleză simultan o identificare a eului cu marea și o distanțare pentru o mai bună perspectivă a înțelegerii condiției sale. Relațiile sale cu această forță primordială a naturii este una de identificare, de „dispariție”, dar nu ca în fața izvorului unde el se contopește cu seminția neamului său, ci pentru ca prin această dispariție să revină iar, revigorat de puterea acestei mișcări eterne: „La malul mării vin ca să dispar/ la malul mării sunt un strop amar/ la malul mării vin ca să mă încarc/ cu așteptare densă – ca un arc.” „Așteptarea densă” din această secvență, dacă e să o comparăm cu așteptarea cărților care nu mai vin menționată mai sus, marcată din start de un sentiment al neîmplinirii, sugerează aici o tensiune maximă cu o reală finalitate viitoare. În starea de neliniște a mării poetul se regăsește pe sine, dar dincolo de această frământare a elementelor primare el caută și altceva: „La malul mării vin ca să cobor/ în sufletul ce sângerează pe-ogor.” Bineînțeles, în această confraternitate cu cel „ce sângerează pe-ogor” numai despre Lenin nu putea fi vorba, disprețul și aversiunea sa față de mentalitatea „mic-burgheză” a țăranelor fiind prea cunoscută. În continuare poezia pur și simplu explodează într-o diatribă antisovietică: „La malul mării vin ca să mă bat/ cu-acel care pământul mi-a furat/ și mi-a ucis bucata mea de cer/ și m-a-mbrăcat în larmă și în fier...”. Într-o carte mai veche, *Creație și atitudine*, Ana Bantoș scria: „această lucrare inspirată din viața marelui conducător al proletariatului, poate fi interpretată ca un semn de hotar în creația lui Liviu Damian. Poemul *Dar mai întâi* ni-l prezintă pe autor într-o nouă ipostază: de aici încolo poetul va practica, paralel cu poezia lirică, și forma poematică” [6, p. 36]. În cadrul acestei optici critice de încadrare în tendința generală de revigorare a unui gen literar, poemul lui Damian se regăsea într-o tovărășie voioasă cu *Spații* de Arhip Cibotaru. Mai târziu, trecând cu pudibonderie faptul că ar fi vorba de scrierea în cauză, cercetătoarea revine asupra acestui punct de vedere, dorind să-l nuanțeze cu o presupusă căutare a totalității de către poet, expresie a „deziluziei produsă de teoria despre umanismul sovietic, abstractă în fond” [7, p. 56]. Credem că mobilul revoltei lui Damian a fost unul cu mult mai profund decât o „teorie”, iar în privința „umanismului sovietic” am vrea să spunem că era mai mult decât „o teorie, abstractă, în fond”, era o practică reală, concretă, crudă, îmbrăcată în falsul unei minciuni ideologice. Pământul furat și bucata de cer ucisă sunt imagini care trimit direct, expres la necazurile basarabeanului exilat în propria țară. E drept, mai departe poetul, parcă luând seama de patosul său insurecțional, „înmoaie” nota, mai exact, ascunde șopârta antirusească sub convenția exilului revoluționar, trecând la îngrijorările față de soarta unei Rusii care „se-afundă în rachiul”: „La malul mării vin ca să nu văd/ că e devreme încă și-i omăt/ că Rusia se-afund- în rachiul/ și sângele pe trotuar e viu.” De fapt, însă, această Rusie acaparată de omături eterne, de alcool și de amintirea sângelui pe trotuare intensifică mesajul subversiv al versurilor. Dincolo de problemele unei simțiri naționale lezată în aspirațiile ei de libertate se vădesc viciile profunde ale unui imperiu care se declară constructorul celei mai înălțătoare utopii sociale. Nu peste multă vreme, în poezia *Modă bizară*, molima alcoolizării va fi sancționată drastic de poet ca făcând deja parte dintr-un „obicei” nou, adânc înrădăcinat în realitățile Basarabiei: „Ce noimă în asta să fie/ că unde te duci pe la noi/ în porți de oraș ori de vie/ te-așteaptă un proaspăt butoi?//

Ce modă, ce modă bizară/ să faci din butoi un simbol/ de parcă un loc sau o țară/ pot spune ceva printr-un gol...//...Ce-i în miezul acestei petreceri?/ Ce-i cu setea aceasta nebună?/ Ce-i cu graba ce mână paharul?/ Ce-i cu vinul acesta ce tună?”

În ultimă instanță, marea are în poem semnificația unei prezențe emblematice, care stimulează concentrarea și cunoașterea de sine și care facilitează clarificarea obiectivelor, a sensurilor existențiale: „La malul mării calculul mi-l fac/ cu fulgere tăcerile desfac/ și cheltuit în gânduri și mișcare/ la malul mării uit mereu de mare.” Numai în această ipostază profund personalizată, eul poetului, revigorat și edificat în calculele sale de viitor, prefigurând revenirea, renașterea într-un răsărit sigur, admite ideea de „dispariție”, de scufundare în anonimul primar al stihilor naturii: „În soarele cel proaspăt răsărit/ m-a-nconjurat nisipul și-a venit/ să mă îmbrace-n alge și în sare/ un val trimis de beznele din mare./ Am dispărut în râsul ei amar/ ca să răsar cândva, ca să răsar.” A răsări prin fapta reală, prin lupta deschisă parcă ar spune textul, dacă e să urmărim logica bivocă a acestui poem consacrat declarat conducătorului revoluției bolșevice, dar exprimând în subtext sentimente auctoriale proprii. Această supoziție este susținută și de sensurile pe care le degajă următoarea secvență, *A fi armonică*. Aici eul liric se detașează într-un mod net de „înțeleptul care își petrece noaptea canonic între cărți” și se identifică fățiș cu imaginea anonimului pauper „cu armonica”. Este o polemică în surdină cu „opera” lui Lenin, o dezbrăcare a acesteia de fardul ideologic al finalității ei umaniste. Cel „cu armonica”, declară deschis că nu are nevoie de binefacerile și generozitatea sa. Mai mult, acest „bine” cu sila îl agasează și îi trezește împotrivirea, consunând cu titlul unei scrieri din epocă – „Nu mai vreau să-mi faceți bine!”: ”Eu, acel din drum/ cu armonica și cu votca mea/ mă uit la fereștile luminate/ ale înțeleptului care își petrece noaptea/ canonic între cărți./ Mă uit la chinul bietului om/ care vrea să gândească în locul meu și pentru mine.” Această logică voluntarist-bolșevică de a crede în existența unei elite revoluționare, o elită de „iluminați”, singura capabilă să înțeleagă și să realizeze aspirațiile celorlalți, este respinsă tocmai de un reprezentant al acestei mase de anonimi. Identificat cu acesta, autorul își permite să fie mușcător și sarcastic: „De ce-l chinuiești, Doamne?/ Probabil, o fi vrând să nu beau/ probabil o fi vrând să fiu bogat/ spiritual, bineînțeles,/ să adun capica la ciorap./ Spune-i, Doamne, să stingă lumina/ și să adoarmă și el./ Eu am țara mea./ Țara mea cu ciuperci și cartofi./ Eu am cântecul meu/ și, poate, dreptatea mea./ Atâți înțelepți au vrut să mă scape/ atâți apostoli au trecut prin izbă/ încât, neavând ce face, i-am uitat/ am uitat până și numele lor/ numele celor care vroiau să mă facă/ după chipul și asemănarea lor/ neîncercând pe o clipă/ să fie, să existe în locul meu/ că iasă la cosit cu mine/ că tragă-o dușcă-n drum/ și să-mbrățișeze gardul.” Ce verdict mai usturător poate fi pentru unul care se dedică ingrateri misiuni de a-și „ferici” poporul (popoarele) decât de a fi uitat? E și firesc, în acest context, ca efortul acestuia, „cazna” de a-i croi anonimului pauper un destin după chipul și asemănarea utopiilor sale reduționiste să apară ușor superfluă. Cuvântul „utopie” nu apare, bineînțeles, în textul lui Liviu Damian. În schimb sunt pe larg descrise aspectele caracteristice de utopiști ale „generoșilor” revoluționari, rupți de realitate, „visători” într-un sens paralel cu viața, incapabili de înțelegerea omului concret, a aspirațiilor sale normale, „naturale”, de libertate, de gândire și de acțiune: „Eu dorm sub gard când vreau/ dar ei n-au curajul s-o facă/ unde am putea să ne întâlnim?/ Lasă-l, Doamne, să viseze/ ori să scrie dacă vrea/ asta pentru dânsul e/ ca și cum ar îmbrățișa

o femeie/ ori s-ar pupa cu ursul pe maidan./ Spune-i că dincolo de lampa lui/ și dincoace, în noapte, pe drum/ și mai departe, în păduri/ sunt aceeași oameni./ Și fiecare are lampa sa/ mai mare ori mai mică/ și-un Dumnezeu care îl ceartă/ cu porunci severe/ și-un Dumnezeu care îi dă voie să bea.” Dincolo de întrebarea retorică „unde am putea să ne întâlnim?”, în care transpare tranșant sensul unei nepotriviri flagrante între destinele celor doi, a anonimului din popor și a revoluționarului profesionist, cu totul subversivă apare ideea existenței unei forțe superioare, transcendente, în fața căreia voința de transformare „revoluționară” a lumii și a omului este neputincioasă. Or, se știe, tocmai din această pricină marxștii, și Lenin în mod deosebit, urau religia, având convingerea că natura în general și natura omului în particular poate fi învinsă și croită din nou, după „legile” generale, unice, ale rațiunii revoluționare. Identificând postulatul „schimbării existenței” c-un act volitiv demiurgic, ei au limitat prerogativele libertății doar pentru propriul lor scop, negând-o, ca necesitate firească, pentru ceilalți, pentru „gloata anonimă și întunecată”. Coerciția, prin recul, trezește răzvrătirea. Monologul „armonistului” capătă inflexiuni folclorice, de baladă. El opune destinului său tragic pe care i l-a trasat „visătorul” revoluției (un destin „cu lacrima-n pustiu”) chiotul unei vieți slobode, trăită după legile firii: „Nu așa am vrut să fiu/ cu lacrima în pustiu/ ci c-o floare la chipiu/ cu mândruța pe sub lună/și armonica în mână”.

Concluzia finală, care se desprinde din această secvență a poemului, este una de-a dreptul extraordinară prin sensurile ei subversive, mergînd deschis în contra postulatelor ideologice ale totalitarismului comunist: „Vei face multe, înțeleptule din cărți/ dar eu voi rămâne să-mi beau paharul/ în întuneric voi rămâne/ așa ca tine în lumină/ și undeva în viitor/ ne vom întâlni la vreo răscruce./ Eu tot fără de pantaloni/ neștiind a mă justifica/ și tu – avînd mereu dreptate./ Și-ți voi pupa/ obrazul tău de piatră și de lemn.? Fiindcă este cineva/ mai mare ca noi/ undeva în altar, undeva în votcă/ și lui îi place/ să ne jucăm câte puțin/ să ne jucăm frumos/ dar nu până la capăt.” Că sensurile răzvrătitoare ale unui asemenea text nu au fost sesizate de critica literară de până în 1990 este oarecum de înțeles. Până atunci poemul nu putea fi citit decât prin grila oficială a „leninianeii”. Dar tăcerea plină de jenă păstrată de critică asupra acestei scrieri în anii de după căderea comunismului nu poate fi explicată decât prin obtuzitate sau lenea unei noi lecturi. Doar acest ultim fragment, citit în sinceritatea adevărilor sale reclamate cu o putere de convingere artistică exemplară, e în stare să ne lămurească asupra cauzelor suspiciunii cu care a fost tratat *Dar mai întâi...* de dirigitorii ideologici ai momentului și să schimbe optica asupra întregului poem. În tradiția lui Eminescu, cel din partea a patra din *Împărat și proletar*, poetul contestă însăși posibilitatea de schimbare revoluționară a lumii și a omului. Unica „schimbare” reală pe care o presupune anonimul „cu armonica” e, în viitor (un viitor prezent deja la data scrierii poemului) „obrazul de piatră și de lemn” al vizionarului revoluționar în locul chipului său natural. În rest, vorba lui Eminescu: „Eterna alergare... și-un gând te-ademeneste:/ Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi.” E de menționat în continuare că Liviu Damian preferă în locul rictusului amar eminescian rîsul sardonice. Cineva „mai mare ca noi” îl lasă pe fiecare să-și joace rolul îndrăgit, dar numai „câte puțin” și „nu până la capăt”. Dincolo de voințe și măriri omenești stă implacabilă soarta care le așează pe toate la locul lor, inclusiv chipurile cioplite în lespezi uriașe de granit, precum s-a și întâmplat deja cu monumentele lui Lenin.

Într-o analiză care poartă semnele puternice ale epocii E Botezatu strecoară și niște observații foarte pătrunzătoare. „Întreaga lucrare, afirmă criticul, este un elogiu comuniunii: comuniunea omului cu natura, legătura de continuitate cu înaintașii” [8, p. 127], specificând mai apoi: „S-ar crede, poate, că o carte despre exil trebuie să fie o filă despre singurătate și tristețe, despre o înceată, dureroasă și neistovită suferință a sufletului. Ei bine, poemul lui Liviu Damian e un poem despre rezistență. Poetul încarcă peisajele de valențe sufletești, întreaga atmosferă e plină de plasticități, zvonuri, miresme, dar și de stări de suflet. În acest peisaj pictat cu mijloace de o exemplară simplitate sunt pomenite jocurile candido ale naturii, rugul, marile vânturi siberiene” [8, p. 155]. Comuniunea și rezistența sunt pilonii spirituali pe care se înalță etosul exilului lui Liviu Damian, un etos al rămânerii și al dăinuirii omului (și a poporului său) în timp.

Ideea de comuniune transpare cu o mare forță de convingere practic din fiecare secvență. Ea este sugerată prin imagini, simboluri și miteme care înglobează în sine sensurile unei existențe poetice identificabilă fie în realitățile unui peisaj specific autohton, fie în imaginarul fundamental al poeziei naționale precum sunt: râul, ramul, izvorul, steaua, „apele dorului”, fluierul etc. După monologul aronistului, care comentează cu scepticism planurile revoluționare (ale lui Lenin), poetul revine iar la ideea de răscoală, de răzvrătire, la gândul „scânteiei din care va porni pâlălaia”. Secvența așa și se cheamă – *A fi scânteie*. Este aici din nou acea identificare ambiguă dintre poet și ideea de „înaintemergător” care o comporta la începuturi exilul lui Lenin. Descoperim un sens mesianic al revoltei, care vine de la Eminescu prin Mateevici la autorul poemului *Dar mai întâi...* E o chemare de „ridicare” în mijlocul nopții, adresată unui interlocutor imaginar. E un îndemn, care semnifică, de fapt, imboldul interior de care e frământat însuși poetul, un imperativ adresat sie însuși, proclamarea unei meniri mesianice: „În mijlocul nopții/ ridică-te pe-un deal./ Măsoară apele întunericului/ ascultă trecerea vântului/ privește căderea stelelor/ și umbletul izvoarelor/ din pământ în pământ./ Trebuie ca unul/ să se trezească înaintea celorlalți./ Să fie scânteie/ pentru pâlălaia de mâine.” Ambiguitatea apelului se descoperă treptat prin intercalarea între semnele „exilului siberian” a unor imagini dintr-un timp și un spațiu ușor identificabil în datele istorice ale exilului sovietic al basarabeanului. „Reformele Dumei vin și se duc”, scrie autorul, făcând, parcă, o trimitere la realitățile Rusiei de până la 1917. Imediat însă continuă într-un mod cu totul neașteptat: „Situția rămâne aceeași./ Câmpia a umblat și-a întrebat./ Unde erai?/ Bobul de grâu a fost măturat./ Unde erai?/ satul a fost înstrăinat de sat./ Unde erai?/ Bogatul a rămas bogat./ Unde erai?/ Săracul e mereu certat./ Unde erai?/ Un munte de sare am mâncat./ Unde erai?/ Uitarea ne-a înconjurat/ Unde erai?” E clar că „bobul de grâu măturat” și toate celelalte înșiruite de poet trimit la realitatea basarabeană sub comunismul sovietic. Pe de altă parte, întrebarea „unde erai?” are evident o adresă dublă. Mai întâi, e o întrebare retorică adresată celui care a făcut ”să izbucnească din scînteie pâlălaia”, sugerând o neconcordanță între ideile revoluției și urmările ei. Dar, pe de altă parte, întrebarea, venind din partea unui adresant anonim, din rândul căruia (cărora) face parte și poetul-profet, poate fi citită și ca o strigare deznădăjduită, ca voce a poporului adus la limita disperării către poetul său proroc. Versurile următoare, care trimit în subtext la eminescianul „râul, ramul”, întăresc această interpretare: „În sâmbur?/ În floare?/ În pai?/ În râu, în ram./ În voi eram.” Procesul de ambiguizare a imaginilor conducătorului revoluției și a poetului-profet permite actualizarea inesisabilă a mesajului

de răzvrătire, suprapunerea ideii de revoluție peste o realitate care trezește cu putere un sentiment adânc de revoltă, un impuls de răscoală. „Fă-ți sabie din cuvânt./ Alebardele nu mai au ce spune./ Fă-ți scut din rațiune./ Au ruginit și coif, și zale.” – își spune sieși poetul identificat cu glasul poporului său impilat, stăruind asupra forței dinamitarde a gândului, subliniind, în subtext, marea responsabilitate pe care o are omul față de ideile sale: „Azi te apără/ ori te omoară/ în primul rând/ ideile tale.” Odată aruncat în mulțime, gândul devine o forță mobilă, vie, ardentă: „Din loc în loc/ sămânță de foc./ Ești tu/ sau numai gândurile tale/ scânteie nebănuită și trează/ peste care cerul lăcrimează/ și n-o stinge/ scânteie de sânge.”

Nu mai regăsim în această prezentă a ideii de răzvrătire dezlănțuită acea retorică meditativă din poezia „Cenușă din vatra răscoalelor” publicată în *Sunt verb*, prin care poetul făcea doar trimitere la o istorie demult apusă a răzmerițelor țărănești: „Găsi-voi cuvânt ca să steie/ Bocet de piatră-n câmpie/ Sub ploaie, sub curcubeie,/ Sub iarba pururea vie?// Cuvânt cu tășuri de bardă/ și zvâcnet nebun de-mblăciu./ Găsi-voi cuvânt ca să ardă/ hârtia sub mână când scriu?” Un prezent imperativ pune întreaga ființare a poetului în cadrul unei realități care reclamă revolta, care o conține parcă în semnele sale de energie în plină ființare, sau, dacă e să ne exprimăm cu vorbele poetului, o conține în „starea totală” a unei învolburări răbufnind din adâncuri, numită de el în tradiția unui vitalism modern „elan vital”. Referindu-se la lirica lui Liviu Damian de după volumul *Sunt verb*, Mihail Dolgan observa: „Universul acestei poezii se constituie, de obicei, din situații-limită, din disonanțe estetice și sisteme de opoziții, din gesturi bărbătești răspicate și din confesiuni sacre, dintr-un limbaj poetic-eseistic bine articulat. Pe poet îl interesează nu atât lucrurile în sine, cât reacțiile psihologice la aceste lucruri, învăluirea lor cu vrajă lirică și inefabil, nu atât cauzele, cât efectele surprinzătoare, nu atât intermediarul, cât momentele de cotitură, extremele – izvor nesecat de tensiuni, care-l scot pe om din comun și-i deschid ochii asupra realităților evocate” [9, p. 194]. Aceste caracteristici transpar deja în *Sunt verb*, însă în poemul *Dar mai întâi...* ele susțin deschis o textură subversivă ușor de depistat la toate nivelurile poeziei. Subversiunea este dominantă etosului exilatului, a celei duble existențe umane pe care o impune lupta și coerciția, gândul ascuns cu implicațiile sale de răzvrătire și autoritatea care supraveghează, controlează și constrânge. „Exilul îți stă ca un șoim pe umeri/ cu ascuțite gheare/ cu spinoase probleme”, declară la un moment dat eroul liric, evident, într-o perspectivă dialogică cu sine. Neînduplecatului „șoim” nu-i scapă nimic din vedere și exilatul recurge la stratageme diversioniste, el scrie cu lapte. De aceea „cine scrie cu lapte/ are în vedere în primul rând esențele/ problemele, cauzele.../ Cum să uiți condiția, șansele tale?/ Cum să uiți amara pâine/ pe care o ciugulesc ai tăi?/ Deatâta scrii cu lapte/ Trădezi cerneala care nu te-a trădat/ și aparent legile firii.” Secvența se numește *A fi semn incolor*. Or, în această accepție „a fi semn incolor” înseamnă tocmai asumarea totală a acestei strategii subversive, care este o strategie de luptă și parte integrantă din milenara, eterna luptă a existenței.

Poetul ridică simbolul scrisului în exil, al scrisului cu lapte la înțelegerea unui sens fundamental al albului primar: „Știi de toate și scrii mai departe./ Și-ți culci capul pe filele albe/ capul alb, scris cu lapte și el/ lângă albul de var de calcar/ lângă albul primar, milenar.” Un fel de „alb primar”, „semn incolor” este și ideea insurecțională, gândul lumilor viitoare, geometria lumilor ideale ale imaginației. Acestor spații le este dedicată

secvența „A fi geometru”. Înainte de a trece la analiza propriu-zisă am vrea să atragem atenția asupra unui vers preluat din poezia lui Ion Barbu – „geometrie înaltă și pură”. La o primă vedere această trimitere nu este decât o preluare mecanică precum s-a întâmplat cu altă imagine, din Lucian Blaga. În locul binecunoscutului vers „veșnicia s-a născut la sat” la Liviu Damian citim: ”...sate moldovene, acolo unde crește nemurirea”. În privința obsesiilor barbiene din poezia autorului basarabean credem că se cere o altă interpretare. Mai întâi este acel program estetic de esențializare pe care l-a declarat el în mod explicit, dar este și un ermetism voit al mesajului, o ambiguitate a sensului care vine tocmai din această gândire insurrecțională menționată, pe care poetul trebuia s-o ascundă sub vălul unor imagini, simboluri pasabile ideologic. *Geometria înaltă și pură* este un fel de a transcende realitatea, este puterea de a vedea dincolo de ea posibilitatea unor deveniri viitoare: „A fi geometru, a închipui spații/ și a avea curajul să trăiești în ele/ atâta timp cât spațiile astea/ există doar în gândurile tale/ și nici un om/ încă nu s-a mutat acolo./ A rezista în mijlocul viselor tale/ atâta timp cât în ele nu se aude izvorul/ nu fumează vatra/ și încă nu știi dacă va fumea./ A face planuri când la orizont nimic nu se vede/ și a trăi deocamdată în reci singurătăți/ sub imensitatea lor/ a lega aceste construcții aeriene de pământ/ iată un lucru și mai greu./ A le zmulge din apele viselor/ și a le aduce la mal/ la malul unei bucăți de pâine/ la malul disperării/ la malul cerului lipsit de mană./ A avea curajul, abia aduse, să le desfaci/ atunci când sunt prea mici/ și oamenii nu pot intra în ele/ atunci când sunt prea mari și e frig/ în încăperea lor ca iarna sub stele.” O adevărată scară a „geometriei” ideale se desfășoară în aceste versuri: pura visare a unor noi realități, trăirea cu destoinicie în singurătatea acestor viziuni deocamdată doar ipotetice, apoi tăria coborârii lor pe pământ, și, ce e mai important de menționat, curajul ajustării acestor planuri la cerințele concrete ale vieții. Atragem îndeosebi atenția asupra ultimelor versuri care vin în kontrasens cu utopia totalitară de transformare a realității conform ideilor raționalizatoare ale teoriei marxist-leniniste. Adevăratul curaj al constructorului de lumi viitoare nu este să forțeze și să supună datele realității propriilor croieli teoretice. În aceste construcții inadecvate vieții și cerințelor umane firești se poate întâmpla, cum sugerează autorul, să fie „frig”, precum s-a și întâmplat cu utopia comunismului. În continuare el este și mai tranșant, polemic chiar, cu o realitate în care lucrurile se întâmplă tocmai pe dos: „A naște idei în ciuda somnului general/ și a nu te închina la ele, iată altă condiție./ A nu ridica idoli/ de piatră în calea gândului/ (geometrie înaltă și pură).” Astfel, sintagma barbiană „geometrie înaltă și pură” sugerează antiflastic existența unei geometrii inverse, o geometrie impură, a croielilor strâmbe, ușor de recunoscut în practica antiumană a construcției socialiste, plină de „idoli de piatră” ridicăți în calea gândului liber și creator. Ideea poeziei trece pe neobservate, clar, de la exilatul de la Șușenșkoie la „exilatul” basarabean, la visele de viitor care se leagă într-o stare de reverie și rememorare a copilăriei cu un sentiment blajin de plenitudine și pace interioară: „Inginer al spiritului/ stăpân al vastelor închipuiri/ care n-au înfrunzit încă/ porți dorul frunzelor/ ești ros de îndoieli/ și te întorci la începuturi/ la sfârșul apei/ la piatra despăcată de fulger/ la cântecul nimfei în crânguri/ la serile gravide de stele/ la pragul casei/ unde ai văzut lumina zilei/ la leagănul de lemn îngândurat/ adormi lângă el/ și umbli o mână/ în preajmă/ mută lumina departe/ te leagănă-n frunză și-n floare.”

Câtă distanță între acest „inginer al spiritului” de pe plaiurile românești ale Basarabiei, topindu-se în elementele rezistenței „de-acasă”, și acei inflexibili (de fer, de oțel – jeleznaî

Felix, Iosif Stal-in) ingineri bolșevici ai revoluției, care au scâldat veacul XX într-o baie de sânge! Asta e marea diferență pe care o descoperă exilul basarabean, acest „departe” atît de aproape, atît de durut și cu atâtea inflexiuni ale „pămîntului” specifice doar omului acestor meleaguri. „A fi departe” e condiția acestui exil și titlul unei secvențe în care citim: „Durerea cui să o spui?/ și cine să-ți creadă amarul?/ te-mpaci, te-mpaci, te-mpaci/ și treci pe sub mândri copaci/ mai mic decât frunzele lor.” Dar, continuă poetul, dincolo de această „împăcare” fatalistă „este-o fărîmă de dor/ când fulgeră cerul și tună/ când munții tresar în furtună/ când mâinile sunt lângă tine/ când pieptul răsuflă, veghează/ și-n sânge e-o sabie trează/ răpusă, de mult răpusă/ dar totuși nespūsă, nedusă/ uitată de mult, uitată/ în frica crescută din tată/ din mare crescută în mic./ Mai scoală, mai mișcă un pic.” Existența umană, marcată concomitent de umilință, dar și de rezistență, este dublată de o ființare pe potrivă a cadrului natural. După sincronizarea cu viziunile profetului de „pe margine de hău”, poezia îngîănă, parcă în surdina, alte ritmuri, ale cadrului de trai cotidian cuprins de puterea vitalității primare a ierbii. „Cad în iarbă ziduri de cetate/ cad în iarbă lacrimile grele/ cade-n iarbă inima ce bate/ la un loc cu inima din stele.// Unde-i piatră va rămîne verde./ Iarba va porni ca un catarg/ peste locul care-i tot mai larg/ spre un mal ce încă nu se vede.” Invasia vegetalului, cu puterea sa devastatoare și devoratoare de cetăți și suferințe umane, care la un poet expresionist ar fi trezit spaima ancestrale, convulsii și angoase, aici este încadrată în aceeași viziune a legămîntului secret existent între om și cadrul său natural. E o viziune a comuniunii omului cu natura, ușor de descoperit în lirica populară începînd cu capodopera națională *Miorița*, regăsindu-se, apoi, în poezia lui Eminescu, Blaga pînă la acel memorabil „un verde ne vede” al lui Grigore Vieru: „Pune-ți tîmpla lângă tot ce crește/ pune-ți zvăcul ierbilor în dește/ tot mai coborât în legămînt/ verde lângă verdele pămînt.” Criticul Mihai Cimpoi observa într-un portret literar făcut poetului: *A cînta* vine de mai departe de fire: din întregul pe care îl face ea cu universul. După cum știm din *Miorița*, raporturile lăuntrice ale acestui întreg nu sunt intime, sărbătorești, nu sunt nici de natura celor, care caracterizează unirea obișnuită a părții cu întregul, ci sfinte, adică de integrare firească în univers” [10, p. 163].

Cu această viziune a poeziei, a „cuvîntului” poetic și a menirii poetului, a exilului și a revoluției, Liviu Damian se apropie de o expresie tot mai directă a condiției sale de poet avînd conștiința acută a exilului său existențial. Fără voaluri, ambiguități și suprapuneri de semnificații de răzvrătire, el pune alături, deloc întîmplător, două secvențe: *A fi cuvînt*, avînd subtitlul „monologul poetului”, și *A fi revoluție*. „Umplu casa cu existențe imaginare”, declară poetul, dar imediat se adresează iubitei: „Cine te-a învățat/ să îngenunchezi în fața cuvîntului nespūs/ fie el floare de măr/ ori paloș setos de mișcare?” Forța cuvîntului nespūs, care poate fi, pe rînd sau concomitent, floare de măr și paloș setos de mișcare, reprezintă o putere extraordinară („văpaie”, îi spune poetul), dar și un destin. O predestinare, care apasă din interior asupra conștiinței poetului într-un mod imperativ: „Hîrtie, maică hîrtie/ primește-mă-n pace/ ce greu se mai scrie/ ce greu se mai tace”.

Odată puse pe hîrtie, cuvintele nu mai aparțin autorului, trec într-o lucrare anonimă în inima cititorului: „cînd adormi îmbrățișezi cuvintele mele/ cu ele rîzi, cu ele plîngi/ văpaia lor în brațe-o strîngi./ Iar eu pierdu-le-am pe ele.” Vocația de Poet și vocația de Luptător, găsindu-se alături, atestă aceeași finalitate a anonimului colectiv, a comuniunii

cu Toți ceilalți: „A fi în frunte/ a te cheltui în anonim/ fiindcă nici odată nu vei ști/ ce-ai făcut tu și ce-au făcut alții.” Este o comuniune de regăsire și modelare reciprocă. Mai întâi este vocația uitării de sine în alteritatea anonimă. Eul vine să exprime aspirațiile, sentimentele, frământările celorlalți. În secvența *A fi revoluție* citim: „A ieși în stradă cu pumnii goi/ dar a avea pe cineva în spate/ înțelegerea cioplitorului de metale și lemn/ dibăcia plutașului de munte/ agerimea vânătorului/ dragostea de pământ a țaranului/ lacrimile mamei tale/ aruncate în brațele vântului./ A privi cu ochii lor/ încercați de flăcări/ de ceață și ploaie tomnatică/ a te exprima prin cuvintele lor/ a pipăi realitatea/ cu mâinile dubălarului/ croitorului și a celui/ care scoate în fața soarelui sarea./ Această vocație/ de a-ți uita sinele/ de a trece dincolo de tine/ în alte existențe/ în altă bucată de pâine/ în alte îmbrățișări.” Și poetul, și luptătorul sunt înaintemergători – o vocație, dar și un risc asumat: „A fi în frunte/ primul a da ochii cu bezna/ primul a-i simți răsuflul de gheață/ primul a cunoaște limitele/ de piatră, de foc, de pâine și vis”. Liviu Damian a avut această obsesie rimbaudiană a poetului care se uită pe sine în celălalt, care își refuză subiectivitatea eului pentru o mai adâncă scufundare în „infernul” realității, a unui infern totalitar în cazul poetului basarabean, care reclama la modul imperativ asumarea maximei răspunderi – a rezista prin identificare și cunoaștere și a-l birui prin înțelegere și expresie.

Note

1. Liviu Damian, *Coroana de umbră*, Chișinău, Literatura artistică, 1982.
2. Andrei Țurcanu, *Bunul simț*, Chișinău, Editura Cartier, 1996.
3. Ion Ciocanu, *Ostatic al chemării tale// Damian L. Sunt verb*, Chișinău, Hiperion, 1990.
4. Ion Ciocanu, *Literatura română contemporană din republica Moldova*, Chișinău, Litera, 1998.
5. Andrei Țurcanu, *Martor ocular*, Chișinău, Literatura Artistică, 1983.
6. Ana Bantoș, *Creație și atitudine*, Chișinău, Literatura artistică, 1985.
7. Ana Bantoș, *Dinamica sacrului în poezia basarabeană contemporană*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2006.
8. Eliza Botezatu, *Patosul patriotic și internaționalist al poeziei*, Chișinău, Literatura artistică, 1979.
9. Mihai Dolgan, *Poezia: adevăr artistic și angajare socială*, Chișinău, Literatura artistică, 1988.
10. Mihai Cimpoi, *Liviu Damian// Profiruli literare*, Chișinău, Lumina, 1988.

GALINA ANIȚOI

Institutul de Filologie

INADAPTATUL, ÎNVINSUL VS PARVENITUL,
ÎNVIȘĂTORUL: IDENTITĂȚI LITERARE
ALE PERIOADEI DE TRANZIȚIE

Abstract

The inadaptable on one hand and the parvenu on the other hand are representative characters of a historical period of transition from one civilization to another, a period currently faced by our society. These types of characters we find in various European literatures, but their frequency and presentation in each literature differs.

In Romanian prose the inadaptable attracts more attention and sympathy than the parvenu. In other words, the typology of Romanian novel would be based on two opposing human categories. The first continues the tradition of romantic character (Toma Nour, Dionis) and the second is based on Dinu Paturica.

Keywords: misfit character, parvenu, transition, inter-war, feudal system, the bourgeoisie.

Societatea noastră, de câteva decenii bune, traversează o perioadă de tranziție de la un regim totalitar la unul democratic. Acest proces de liberalizare decurge anevoios și lasă impresia că se vrea de lungă durată, dacă nu interminabil.

În istoria civilizației umane epocile de tranziție intercivilizațională reprezintă, în general, epoci de căutare, de dezechilibru social-politic, economic, cultural etc., căci sunt însoțite nu numai de o „mutație a valorilor estetice” (Eugen Lovinescu), ci și de perturbarea tuturor valorilor morale și culturale fundamentale, dătătoare de sens vieții omului. Se produce o răsturnare dramatică a vechii ierarhii de valori și o constituire latentă anevoioasă a uneia noi. Anume în etapele de răspântie în societate se accentuează fenomenul opoziției „adaptat-inadaptat”, fenomen care se manifestă cu preponderență în „structura caracterului artistic” (Alexandru Burlacu). Personajul societății în schimbare devine inadaptatul, dar și parvenitul, al cărui pandant este, cu tipologiile lor variate.

Aceste tipuri de personaje, specifice tranziției, le găsim în diferite literaturi europene, dar frecvența și modul de prezentare a lor diferă de la o literatură la alta.

Cercetarea noastră are drept reper o vârstă mai veche a romanului, și anume perioada interbelică. Urmărind istoria eroului inadaptat din perioada enunțată, am constatat că acesta devine obiectul creației artistice încă la sfârșitul secolului al XIX-lea, continuând, tot mai frecvent, să rețină atenția scriitorilor din primul deceniu al veacului XX și,

mai cu seamă, din perioada cuprinsă între cele două războaie mondiale (Alexandru Vlahuță, Barbu Delavrancea, Ioan-Alexandru Brătescu-Voinești, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu etc.). Etapa în cauză reprezintă tocmai faza decisivă de tranziție de la sistemul feudal, agrar la sistemul de orânduire burgheză, capitalistă, supranumit și „sistemul relațiilor de piață”, și s-a impus ca o epocă de accelerare a modernizării și industrializării, implicit de urbanizare, într-un cuvânt, de europenizare a modului de viață și a mentalității.

Transformările sociale înnoitoare, ce se produc pe întreg continentul european, redeșteaptă la viață și societatea românească din îndelungata ei „moțăială” medievală.

În atare condiții, suflul nou al vremii îi va revendica și literaturii, evident, un personaj nou, unul care să simbolizeze perspectiva viitorului, „omul nou al epocii” [1, p. 122], cu energia lui creatoare, forța „propulsatoare vie, multiplă și originală, fâșnită din realitățile sociale răscolitor schimbate” [2, p. 39]. Dar starea de lucruri din literatura română a acelei vremi dădea temei pentru concluzia că în sânul ei continua să predomine forța inerției. Aceasta pentru că în proza românească din perioada studiată inadaptable se bucură de o mai mare atenție și simpatie decât parvenitul. Ultimul a excelat în creația scriitorilor francezi, dar nu în calitate de erou negativ, cum s-a întâmplat în literatura noastră.

Neconcordanța tranșantă între fizionomia societății românești și caracterul literaturii naționale l-a lăsat nedumerit, de fapt pe bună dreptate, pe Eugen Lovinescu (nedumerire exprimată în 1913). Odată ce în sânul societății noastre există „un număr (...) mare de Dinu Păturică și de Tănase Scatiu” [3, p. 181] capabili de adaptare, marcând ascensiunea unei clase sociale, de ce „atunci literatura noastră a făcut din învins un fel de erou național?” [3, p. 181].

Fenomenul literar consemnat își găsește explicația în atmosfera social-culturală a României care abia pășise pe noul făgaș al dezvoltării capitaliste, încercând să depășească vechiul sistem de orânduire feudală, cu modul său de viață agrar. Așa cum relevă Eugen Lovinescu, „într-o epocă de prefacere economică și politică, prin reprezentanții ei cei mai caracteristici, literatura n-a mers însă în sensul dezvoltării istorice a formelor sociale, ci s-a împotrivit cu îndârjire” [3, p. 338-339]. Spiritul public român, în marea lui majoritate, refuza racordarea la imperativele generale sociale și psihologice ale noii realități în schimbare. Modernizarea societății române, deși dictată de o imperioasă necesitate istorică, a stârnit reacții negative chiar din partea oamenilor eminenți ai vremii, încă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea: „Lupta împotriva burgheziei române e deschisă de societatea ieșeană *Junimea*, întâi pe cale culturală, în urmă pe cale politică” [4, p. 252]. După conservatorismul junimist, în secolul al XX-lea, se afirmă o mulțime de curente și grupări antiliberale și antidemocratice, precum naționalismul, sămănătorismul, gândirismul, trăirismul, legionarismul etc., care au manifestat o rezistență tenace, mai întâi ideologică, apoi și politică față de reformele sociale radicale ce se impuneau.

Tinerei clase burgheze, „fermentul adevăratei civilizații române” [3, p. 317], în aspirația ei de a revoluționa viața economică a țării și a-i moderniza organizarea socială,

i s-au opus cu înverșunare ideologiei taberei conservatoare reacționare. Aceștia din urmă, negând rolul social pozitiv și, cu atât mai mult, al burgheziei române, au calificat reformele radicale ale liberalilor drept tendință de distrugere a tradițiilor naționale, a legăturilor cu trecutul, de introducere în cultura noastră a unor instituții și forme de viață social-politică și culturală, pe care le declarau străine spiritului românesc. Poziția antiliberală și antioccidentală a tradiționaliștilor trăda lipsa cu desăvârșire la ei a realismului istoric și politic, ceea ce îi făcea să nege necesitatea obiectivă a evoluției în forță a societății românești pe calea înnoirilor și să-și concentreze toată atenția doar asupra fenomenelor negative, deseori dramatice, ce însoțeau aceste modernizări. Aici însă, credem, și-a spus cuvântul, întâi de toate, inerția unei societăți tradiționale, care a modelat timp de secole natura sufletului românesc, felul de a fi al neamului nostru. Un trecut milenar de păstori și plugari care ne-a oferit, respectiv, un mod de viață patriarhal, agrar, liniștit, eminent rural, contemplativ, monoton, cu tradiții sacre, păstrate cu sfințenie și valori morale rigide ne-a imprimat și deprinderi corespunzătoare, o anumită mentalitate și sensibilitate și un anumit fel de a lucra. În această lumină, răzvrătirea forțelor tradiționaliste împotriva formelor noi de viață se impune, cu puterea evidenței, ca un gest logic. Este o reacție normală întru apărarea existenței; or, prefacerile sociale se produc cu o putere de rezeziționare uimitoare și cu mai puține dificultăți, sufletele însă se transformă evolutiv, se schimbă cu mult mai greu.

Data fiind starea lucrurilor, e lesne de înțeles că literatura românească din perioada de tranziție de la etapa feudal-agrară la etapa capitalist-industrială percepea burghezia – promotorul modernizării și noua clasă socială în formare – și o prezenta doar în manifestările ei negative, ca pe o clasă de „ciocoi noi”, adică de parveniți. Majoritatea operelor literare de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea urmăreau cu înverșunare să prezinte noua realitate obiectivă, noul mediu social, perceput ca ostil și viciat, doar în latura sa negativă. Burghezia română era considerată avidă de bogăție și putere, coruptă, lipsită de scrupule, având un mod de viață parazit și favorizând decăderea moravurilor. Simpatia scriitorilor se îndreaptă asupra personajului inadapdat, în „ipostaza lui de *invins* de o forță care a generat o schimbare bruscă a situației oamenilor (...)” [5, p. 118].

Prin urmare, în literatura noastră, **parvenitul**, omul nou al epocii, învingătorul, spre deosebire de alte literaturi europene, este prezentat în ireductibilă opoziție cu **inadaptatul**, învinsul, devenind un sinonim pentru personajul negativ, adesea caricaturizat, considerat brutal și incult și demn doar de dispreț și ură.

Cu toate acestea, trebuie să recunoaștem că nicio formă de viață socială nu este veșnică, evoluția omenirii, dezvoltarea societății este irevocabilă, mersul istoriei nu poate fi stăvilit. A bate pasul pe loc, a stăruii asupra unor forme anacronice, revoluate, desuete, când totul în jur „respiră” a nou, a primenire, a transformare, este un nonsens. Contemporani ai unei noi perioade de tranziție, considerăm necesar să înțelegem că singura soluție reală în asemenea momente de răscruce este *sincronizarea* (E. Lovinescu), mersul în pas cu timpul,

adaptarea și efortul de a găsi calea optimă în situația creată de procesul de transformare socială. Ca și în zilele noastre, nu toți însă au dorit sau au fost ași să înțeleagă că roata vremii nu poate fi întoarsă, că apariția capitalismului și a burgheziei a fost o necesitate istorică, o realitate implacabilă.

În concluzie, ținem să menționăm că investigarea inadaptatului prin prisma concepției tranzitologice ne-a permis să schimbăm optica interpretativă asupra valorii cognitive și tematice a acestui tip de personaj, care, în conștiința literară din perioada studiată, a fost adeseori interpretat unilateral, ca un rechizitoriu împotriva capitalismului și în consens cu ideologia comunistă.

Note

1. Nicolae Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții*, București, Eminescu, 1976.
2. Ion Negoieșcu, *Istoria literaturii române. Vol. I (1900-1945)*, București, Minerva, 1991.
3. Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, București, Minerva, 1997.
4. Ștefan Zeletin, *Burghezia română. Originea și rolul istoric*, București, Humanitas, 1991.
5. Alfred Heinrich, *Peregrinările căutătorului de ideal. Inadaptare și alienare în literatură*, Timișoara, Facla, 1984.

Abstract

The article „Myths and symbols in the novel *Adam and Eve* by Liviu Rebreanu” tries to achieve a critical interpretation of the myth in the novel. We analyze *the quest myth* of life and death, the phenomenon of reincarnation and avatars, the myth of duality, the dual theme and duplication, the significance of sight in the novel, symbolic deciphering of numbers seven, three, thirteen. The theme of life and death that novel *Adam and Eve* approaches is part of that center of literature that has tried to find critics of the myths.

Keywords: myths, symbols, critical interpretation, center of literature.

Tema *monomitului morții și (re)nașterii* a fost o preocupare constantă a mitocriticilor. Atât reprezentanții școlii critice a mitului de la Cambridge (Anglia), cât și cei de orientare jungiană din SUA încercau să găsească tema sau *monotema* care stă la baza literaturii și de la care s-a dezvoltat întreaga literatură. În pofida unor divergențe conceptuale la nivelul interpretării miturilor, reprezentanții mitocriticii încearcă să găsească un centru al literaturii.

James George Frazer în cartea sa *Creanga de aur* (1913) găsea această temă comună a literaturii în ritualurile de creștere, naturale și cele sezoniere. Din ele ar rezulta tema morții și a renașterii. Jessie Weston în cercetările sale *De la ritual la roman* (1920) identificase *monotema* în „ritualul antic al reînnoirii vieții”. Autoarea a realizat o analiză a romanelor despre Graal din Evul Mediu și a ajuns la concluzia că ele conțin un ritual antic „al reproducerii”, care aparține rasei ariene. Jane Ellen Harrison în studiul *Arta antică și ritualul* (1913) a vorbit despre *monomit* cu referire la ritualul de inițiere, menționând importanța „renașterii sociale” pe care o conține acest ritual. Francis Raglan în studiul *Moarte și renaștere* descria *monoritualul regal* care apăruse în religia Asiei de sud-vest și care consta în uciderea anuală simbolică a conducătorului divin care renăștea apoi în urmașul său. Konrad Still în studiul său *Veșnica temă* (1936) afirma, cu certă încredere, că există o temă care se repetă în orice creație literară, este tema căderii și renașterii eroului. Wilson Nights în cartea *Mitul și minunea* (1929) găsește *monotema* renașterii în întreaga tradiție creștină și cea păgână. Astfel reprezentanții școlii de la Cambridge au limitat literatura la o singură sursă *monomitul morții și renașterii*, dar și cel al inițierii.

Reprezentanții școlii mitocritice din SUA mizează pe mistică și transcendentalitate în interpretările lor. Leslie Fiedler găsește monomitul american în „sentimentul vinovăției”, după ce D. G. Laurence a făcut o glumă acidă spunând că englezii nu se pot obișnui cu pământul pe care l-au cucerit de la indieni și în „inconștientul” lor duc dorul pământului natal. Wiliam Troy (în articolele sale *Însemnări despre mit, Mitul, metoda și viitorul, Mitul Laurence*) a identificat monomitul în ritualul morții și în cel al inițierii. Northop Freye în lucrările sale *Arhetipurile literaturii* (1951) și *Anatomia criticii* (1957) a găsit un singur centru al literaturii, iar acest mit primar *the quest myth* este *călătoria eroului în căutarea aventurii*. Acesta este monomitul care are conexiuni cu anotimpurile (iarnă/vară, moarte/naștere), cu împlinirea dorințelor eroului și cu mitul „vârstei de aur”.

Același monomit al *morții și renașterii*, mai exact al metempsihozei, îl găsim în romanul *Adam și Eva* de Liviu Rebreanu. Tudor Vianu compara romanul cu poemul dramatic *Tragedia omului* al scriitorului maghiar Madáh Imre. În acest poem cuplul Adam și Eva revine de-a lungul istoriei. Nuvelele din *Adam și Eva* sunt, afirma Alexandru Piru, „niște adevărate romane concentrate” [1, p. 67]. *Adam și Eva* este un roman cu sertar sau *Rhamenezählung*, în care sertarul sau rama o formează metempsihoza.

În *Adam și Eva* personajul Tudor Aleman explică concepția sa despre geneza sufletului (mitul metempsihozei) care trece prin cele șapte vieți pe care trebuie să le parcurgă. Ideea vieții ca ciclu, a ciclicității în general, este deseori utilizată de reprezentanții mitocriticii. În a șaptea viață (în roman) se constituie ființa totală reunind contrariile: masculinul și femininul, materia și spiritul. Aleman este fidel acestui fenomen de clarviziune, de telescopaj al timpurilor: „Așa sufletul slobozit după întâia reîncarnare va pluti în alte locuri ale lumii ca o sărmană conștiință pură, așteptând prilejul unei noi întrupări omenești. A doua viață pe pământ începe și moartea o curmă iar, și sufletul tot nu și-a dobândit perechea adevărată. Apoi urmează a treia viață, secerată de a treia moarte. Apoi alta și iar alta. Poate că în timpul unei reîncarnări celălalt suflet a rămas într-o sferă îndepărtată; atunci omul simte cumplit zădărnicia vieții pământești și a tuturor zbuciumărilor sale, încercând să se apropie de Dumnezeu prin singurătate și meditație” [2, p. 13].

Un alt mit care se impune în roman este cel al dualității. De la un capăt la altul al romanului *Adam și Eva* suntem martorii unei implacabile dualități. Această dualitate este atestată și în folclorul diferitor popoare. Pentru spiritualitatea inzilor Rama și Sita din epopeea *Ramayana* semnifică perechea ideală de iubire, în cultura islamică Insuf și Zuleica reprezintă corespondentul mistic al ebraice *Cântări a cântărilor*, în folclorul românesc Făt-Frumos și Ileana-Cosânzeana reprezintă perechea ideală. Aceste exemple de cupluri care au atins idealitatea prin iubire ar putea continua, ne oprim aici spunând că ele simbolizează calea desăvârșită spre unitate (Adam și Eva).

Scindarea lumii în două a fost o preocupare constantă și a lui W. Goethe care observa în orice fenomen acest dualism al scindării unității fenomenale, pe de o parte, și al unificării a ceea ce reprezintă dualitatea, pe de altă parte. Orice fenomen original este marcat de o *polarizare*, de doi termeni opuși care se condiționează și se determină reciproc: lumină și întuneric, urât și frumos, sacru și profan, alb și negru, masculin și feminin etc. Mult mai târziu, teoriile despre imaginar ale lui Gilbert Durand și Lucian Boia vor dezvolta

conceptul goetheean de *polarizare* prin divizarea imaginarului în doi poli complementari: *regimul nocturn și regimul diurn* la G. Durand, *caracterul antitetice* al imaginarului la L. Boia. În *Originea tragediei grecești* Fr. Nietzsche explică existența fenomenului originar în cultura greacă prin dubla tendință a *apoliniciului și dionisiacului*. Carl Jung a dezvoltat teoria arhetipului reducându-l la două elemente indispensabile: *anima și animus*.

Tema dublului, a dedublării își găsește ecouri în spiritualitățile timpurii unde corpul avea ca dublu sufletul, care se putea despărți de corp la moarte. Lucian Boia definea arhetipul *dublului, morții și vieții de apoi* ca fiind cel care îndreptățește convingerea că „trupul material este dublat de un element imaterial (spirit și suflet), care în funcție de păcatele anterioare este pedepsit sau remunerat (iad/rai)” [3, p. 34]. Romantismul german a conferit ideii de dublu (*doppelgänger*) o rezonanță tragică și fatală: „dublul poate să fie complementarul nostru, însă cel mai adesea reprezintă adversarul, care ne invită la luptă... În tradițiile străvechi întâlnirea cu dublul este un eveniment nefast sau chiar, uneori, o prevestire a morții” [4, p. 471]. Corin Braga categorisește dublii romantici în două serii: „*dubli eterali, spirituali* (corespunzând unui control menținut parțial asupra alter egoului proiectat în altcineva)” în care se încadrează motivele umbrii, oglinzii și tabloului. Cea de a doua serie cuprinde „*dubli concreți, materiali* (corespunzând pierderii controlului asupra alter egoului proiectat în altcineva)” în care se încadrează motivele gemenilor, al străinului ce „ne seamănă ca o picătură de apă” și a iubitei a cărei dragoste face posibilă realizarea androgenului” [5, p. 150].

În romanul *Adam și Eva* arhetipul dublului se manifestă atât *concentric* (cele două jumătăți se încastrează) cât și *diametral* (cele două jumătăți se înfruntă). Dualismul concentric se manifestă la nivelul intensificării temei sufletului, care atrage la rândul ei o amplificare sublimă a mitului reîncarnării. Tema romanului este împlinirea supremă în iubire, care se poate realiza numai pe pământ (nu în lumea spirituală) unde are loc nunta trupului cu a sufletului în cea de a șaptea reîncarnare. Sufletul este legat de trupul ce-l dedublează (această conexiune respectă principiul noncontradicției) la fel cum imaginea din oglindă este legată de cel ce se oglindește, la fel cum conturul portretului este legat de modelul său.

Dualismul diametral sau dualismul contrariilor trasează niște axe mitologice care pun în prim-plan înfruntarea feminității și a virilității. Dublarea femeilor reactualizează mitemul femeii multiple. Eroinele din cele șapte povestiri merg două câte două fiecare fiind opusul celeilalte. Dacă Navamalika este simbolul senzualității, sublimul prototip visat de Mahavira, atunci antipodul ei, Anya, e simbol al maternității și stabilității; dacă Neferura e „aspră și sâcâitoare”, atunci Isit întruchipează frumusețea și iubirea; dacă slujnica zeiței Iștar e carnală, atunci Hamma e femeia inaccesibilă, pură, marea pasiune; dacă Chrystilla Autronia e simbol al feminității materne, al fidelității, atunci Servillia e însăși ispita, iubirea pătimasă; fecioara Maria – simbol al neprihănirii e dublată de Margareta, simbol al ispitei; glaciara Antionette e dublată de Yvonne fantasma feminină a lui Gaston.

Dublarea personajelor masculine se realizează la nivelul acțiunii lor. La nivelul ierarhiei sociale Mahavira e un sūdra (pătura inferioară în societatea indiană), în timp ce regele Arjuna reprezintă ierarhia supremă, ambii au aceiași pasiune pentru fecioara Navamalika; Unamonu e nomarh (stăpânitor al unui teren al regatului faraonului); Dadebra

e însuși faraonul, ambii sunt îndrăgostiți nebunește de Isit. Dublarea nu se realizează doar la nivelul ierarhiei sociale, ci și la nivelul caracterului personajelor. În timp ce Gungunum e pașnic, retras, pasionat de arta scrisului, sclavul său Ululai e o fire războinică, se dedă patimilor trupești. Vom spune că Ululai e dublul tenebros a lui Gungunum. Există și o dualitate la nivelul convingerilor, Gaston e ateu și rămâne fidel acestor idealuri, iar Joseph Lebon, slujitor al bisericii, devine cu timpul ateu. Noțiunea centrală de *Auseinandersetzung*, de „confruntare” sau chiar de „înfruntare”, constituie în romanul *Adam și Eva* procesul individualizării. Dublarea pune în valoare atât feminitatea, cât și masculinitatea.

Arhetipul Evei (în cele șapte avataruri Navamalika, Isit, Hamma, Servilla, Yvonne, Ileana) se impune prin privirea ei pătrunzătoare. Stilul este cel al seducției optice, care se remarcă prin luciul culorilor ochilor, oscilând de la verde la albastru. Nuanța *albastru* simbolizează dragostea platonică, fericirea, sub aspectul ei tandru este o culoare feminină [6, p. 14]. În budismul tibetan albastrul este culoarea eliberării. *Verdele* simbolizează viața, tinerețea este o culoare asociată la chinezi principiului yin, culoarea feminină. Aceste culori (verde și albastru) care simbolizează feminitatea sunt în roman nuanțe atribuite ochilor femeilor. Navamalika, Servilla, Ileana e cu ochi verzi; Isit, Hamma și Maria sunt cu ochi albaştri. Verdele și albastrul, nuanțe ale ochilor iubitelor în opoziție cu ochii negri ai iubitului, semnifică în interpretarea mitocritică, nașterea și moartea. În toate cele șapte povestiri iubitul moare, iar uneori, împreună cu el moare și iubita sau moare sentimentul ce-i unește prin dispariția unuia. Toate cele șapte proiecții ale Evei simbolizează latura feminină a bărbatului. Avatarurile feminității reflectă întreaga gamă a mitologiei femeii: intimitatea maternă, imaginile ușoare, vapoase ale femeii învăluite de sensibilitate, femeia seducătoare și amenințătoare etc. În roman parcursul și renașterea inițiativă se săvârșesc prin și în mijlocul imaginii unei singure femei – Eva.

Privirea devine la L. Rebreanu un mijloc de comunicare a sentimentelor, gândurilor și stărilor sufletești. Bărbatul sufocă pupila fragilă a femeii sau viceversa. Contactul vizual comunică apariția unor sentimente puternice, nebănuite, firești, dintotdeauna. Văzul exprimă chimia dintre cei doi îndrăgostiți. În ochii femeii bărbatul își citește destinul, din privirea ei deduce că îi este predestinat, spre exemplu: „În blândețea lor (a ochilor *n. n.*) tainică Mahavira își cetă într-o singură privire tot trecutul și viitorul. Privirea lor îi deschidea parcă porțile cerului și-i arăta calea unirii eterne în Brahma (...) simțeau în aceeași clipă că s-au mai văzut, că se cunosc din vecii vecilor și că soarta lor e împlinită pentru totdeauna” [2, p. 26].

Dragostea se destăinuie în romanul *Adam și Eva* prin privire: „Îi văzu bine ochii mari, albaştri ca cerul dimineții, cu gene lungi încărcate de fard cu o strălucire misterioasă și ispititoare în care scânteiau amintiri din alte lumi... s-au privit lung, privind fiecare în ochii celuilalt bucuria inimilor ce s-au regăsit după o despărțire de milioane de ani. Fețele erau luminate de sclipirea ochilor ce se mângâiau” [2, p. 54].

Iubirea se produce la nivelul privirii, posesiunile amoroase se dezlănțuie prin privire: „Întâlni niște ochi albaştri peste care genele lungi, negre aruncau niște umbre, dându-le o întunecime vie (..) ochii i se umplură de o duioșie în care licărea și speranțe, și chemarea, și o iubire tulburătoare” [2, p. 74], „ochii ei erau verzi și adânci ca un vârtej de ape și aveau o lumină fermecătoare” [2, p. 107], „ochii ei verzi, mari cu o lumină tainică,

moale și învăluitoare ca o îmbrățișare”, „Privirea îi alerga ici-colo iscoditoare. Toma știa că pe el îl caută. Oamenii nepăsători îi despărteau, treceau, se îmbulzau. Totuși privirile lor se găsiră. Ochii ei erau verzi, mari, cu o lumină tainică, moale și învăluitoare ca o îmbrățișare. Sufletul lui se înviora până în temelii, parcă i s-ar fi lămurit deodată o lume în care până azi bâjbâit ca orbul fără călăuză. Pe fața ei se ivi o umbră de uimire. Era semn că în inima ei s-a petrecut aceeași revelație” [2, p. 181].

Prin numele pe care îl primește, personajul este plasat în poziția de referent al istoriei, în raport cu care va trebui să evolueze mai târziu. Teoria numelui a fost dezvoltată în critica mitică de către Max Müller, care a creat *teoria lingvistică a mitului* sau *teoria soarelui*, spunând că numele personajelor mitologice vin de la rădăcina cuvântului soare. Spre exemplu numele *Edimon* și *Apolon* provin de la cuvântul grecesc *soare*, iar numele *Dafna* de la cuvântul sanscrit *răsărit*. Numele Osiris „provine de la soare și reprezintă o întruchipare a spiritului creșterii” [7, apud. 22]. Teoria lui M. Müller a fost contestată din cauză că nu toate numele mitologice provin, prin traducerea lor, de la „soare”.

În romanul *Adam și Eva* numele personajului masculin *Mahavira* este explicat în text, își găsește ecouri în spiritualitatea indiană, semn că numele este un simbol al individualității. *Mahavira* se traduce „marele maestru”, în spiritualitatea indică Mahavira este considerat întemeietorul jainismului. Denumirea acestei religii „provine de la cuvântul *jina* (victoriosul), prin care e desemnat Mahavira, profetul lor. De fapt *jina* semnifică cel ce a învins toate pasiunile și a obținut eliberarea” [8, p. 186]. Mahavira era contemporan cu Buda. Jainismul și Budismul sunt două mișcări spirituale specifice înzilor. Numele celui de al doilea avatar *Unamonu* semnifică pe „cel iubitor de dreptate”, *Gungunum* își datorează numele „în amintirea regelui viteaz și iubitor de dreptate”; *Axius* își trage numele de la edilul Axius Sofronius, prieten scump al familiei; *Hans* este călugărit cu numele Adeodatus după „numele care și-a botezat copilul sfântul Augustin”. Spre deosebire de avatarurile masculine a căror nume abundă în descifrări în roman, doar numele unui singur avatar feminin *Navamalika* își dezvăluie semnificația de „floare albă”.

Romanul asemeni miturilor, poveștilor și ritualurilor înregistrează o frecvență mistică și simbolică a cifrelor. Liviu Rebreanu este obsedat de grupul *șapte*. Romanul *Adam și Eva* e alcătuit din șapte nuvele ce se împart fiecare în șapte părți. Iubirea protagoniștilor se împlinesc doar în a șaptea reîncarnare.

Cifra șapte devine obsesivă pe tot parcursul lecturii. Șapte desemnează totalitatea ordinelor planetare, totalitatea ordinii morale, ordinii spirituale, este simbol al vieții veșnice, al totalității spațiului și timpului, de aceea în roman temporalitatea și spațialitatea iau dimensiunea acestei cifre. Spre exemplu, la începutul romanului acțiunea se desfășoară la „ora șapte, în strada Albă nr. șapte, ziua a șaptea, luna a șaptea”, în altă povestire înțeleptul și Mahavira „merseră șapte luni de zile, trecură prin șapte orașe și de două ori șapte sate (...) zăboviră șapte zile în Daob”, în altă parte războiul durează „de două ori șapte ani”, personajul era „de două ori șapte ani”, singurătatea ținu „șapte săptămâni”, „șapte zile și șapte nopți”, „peste șapte zile Ioan fugarul se întoarce înapoi”, „în a șaptea lună de căsnicie Antoinette se simți profund dezamăgită”.

Șapte este simbol al „fecundității, al unirii contrariilor și respectiv sexelor. Șapte este suma numerelor patru (femeiesc) și trei (bărbătesc)” [4, p. 295]. Opoziția celor

două contratii femeie/bărbat se remarcă la nivelul compozițional al romanului *Adam și Eva*. Toate titlurile povestirilor poartă nume de femei, iar povestirile reflectă destinul bărbatului în căutarea femeii predestinate. Conform *Talmudului* „pentru evrei numărul șapte era un simbol al totalității umane, deopotrivă masculină și feminină, la aceasta se ajunge însumând numerele trei și patru: într-adevăr Adam în ceasul primei sale zile capătă sufletul care-i desăvârșește existența la ceasul al patrulea; la ceasul al șaptelea, el capătă o tovarășă, adică se dedublează Adam și Eva” [4, p. 292].

Corespunzând numărului planetelor, șapte caracterizează întotdeauna perfecțiunea și chiar divinitatea, de aceea majoritatea construcțiilor și edificiilor au ca element de bază această cifră; de exemplu: înțeleptul are „*un toiag cu șapte noduri*”, „*șapte rânduri de ostroave care împlinesc pământul*”, „*șapte rânduri de ferestre ale turnului*”, arhitectura cetății sfinte a regilor Hastinapur are ca element această cifră sfântă „*șapte pereți de marmoră roșie ai palatului regal cu șapte rânduri de acoperișuri piramidale (...) cetatea cu șapte porți*”.

Simbolizând perfecțiunea, cifra șapte devine în roman un semn al destinului personajelor: Unamonu se naște „*în ziua a șaptea*”, în anul când se făcu „*a șaptea* numărătoare a vitelor, Unamonu se făcu cât *șaptesprezece* ani”, sufletul evoluează în ascensiunea celor *șapte* vieți terestre, Gungunum era *al șaptelea* copil a lui Num-Utmu, Axius este cel de-*al șaptelea* copil în familie, „*peste șapte zile Florica deveni doamna Novac*”, Petre Novac „*zăcu șapte zile*”, „*întâlni o fetișcană de șaptesprezece ani*”.

Numărul șapte este folosit de șaptezeci și șapte de ori în vechiul testament. Prin transformarea pe care o inaugurează, cifra șapte are o putere, o magie. Hexagrama are șase unghiuri, șase laturi, centrul fiind cel de al șaptelea element „... aceasta e taina numărului șapte – întoarcerea la centru” [4, p. 290]. Numeroase rituri magice sunt legate de această cifră. Spre a obține iubirea, personajul Unamonu lui Isit recurge la următorul ritual, face o statuie din aur întruchipând-o pe Isit în care amestecă „*șapte* picături de sânge, în termen de *șaptezeci* de zile de câte *șapte* ori pe zi rostește *șapte* cuvinte vechi, magice” al căror înțeles nici el nu îl cunoaște.

Riturile de înmormântare ale lui Senusret, tatăl lui Unamonu, respectă cu strictețe durata numerologică a acestei cifre „*șapte* mari preoți ai lui Osiris”, „corpul fu lăsat să se usuce *șaptezeci de zile*”, „*șaptezeci* de robi au pregătit mormântul”, „sarcofagul fusese gata cu *șapte* ani înainte de moartea lui”, „în mormântarea se făcu în *ziua a șaptezeci și șaptea*”, „la înmormântare au venit *trei mii șapte sute* de preoți ai marelui templu”.

Asociind numărul patru care „simbolizează pământul cu cele patru puncte cardinale ale lui și numărul trei – care simbolizează cerul, pământul și lumea subterană, șapte reprezintă totalitatea universului în mișcare, numărul încheierii și al reînnoirii ciclice” [4, p. 289]. Nomarhii își iau rămas bun de la faraonul Dadefra „sărutând de *șapte* ori pământul”.

O frecvență mai redusă, dar constantă o înregistrează cifra trei în roman. Conform *Dicționarului de simboluri* cifra trei exprimă „o ordine intelectuală și spirituală întru Dumnezeu (...) împreunarea lui unu cu doi” al împreunării dintre cer și pământ” [4, p. 367], exprimă totalitatea ordinii sociale, spre exemplu în roman această cifră se impune în următoarele situații „*fi auzi pașii în număr de trei*”, „regele Arjuna avea în

stângă pe femeia care-i născuse *trei copii*”, „Dadefra era cel mai mare dintre cei *treizeci și trei* de feciori ai răposatului rege”, amanta lui Dadefra pe nume Isit are *treizeci de ani și trei copii*, „când ajunsese sub zidurile cetății străvechi era de *treizeci de ani*”.

Cifra trei este folosită frecvent în magie având semnificația „izgonirii duhurilor rele” [4, p. 368]. În roman ea se impune în următoarele împrejurări: „*treizeci și trei* de perechi de lopeți sfârtecau apele râului sfânt”, pentru că Num-Utmu a născut de șase ori, dar nici unul dintre copii nu a avut norocul să supraviețuiască, pe cel de al *șaptelea* copil Gungunum „îl scălda *de trei ori pe zi* în apă neînceptută” spre a alunga duhurile rele ale bolilor.

Numerologii mai atribuie cifrei trei simbolul bărbăției și al mișcării. Psihanaliștii urmându-l pe Freud văd în cifra trei un simbol sexual. În roman personajul Toma Novac este cel de *al treilea copil* din *a treia căsătorie* a lui Petre Novac cu Florica, primii doi copii fiind două fete.

Se impune periodic în roman și cifra treisprezece. În simbolistică acest număr comportă o semnificație negativă asociindu-se cu dezordinea, răzvrătirea, moartea. În lumea zeilor poate fi un număr fast, spre exemplu „Zeus este cel de al treisprezecilea copil dintre zei, Ulise este cel de al treisprezecilea din grupul celor care scapă de ciclop” [6, p. 373]. În romanul *Adam și Eva* numărul treisprezece este atribuit dimensiunii temporale, spre exemplu: „Axius era cam moleșit și visător pentru vârsta lui de *treisprezece ani*”, „la Paști am împlinit *treisprezece*”, „nașterea lui Gaston (are loc *n. n.*) în al *treisprezecilea* an de căsnicie”.

Fiecare povestire a romanului începe și se termină cu călătoria sufletului, nașterea și moartea protagonistului. Romanul are o compoziție inelară, începutul este o continuare a sfârșitului, viața fiind concepută ca sferă. Prin tema vieții și a morții pe care o abordează, romanul *Adam și Eva* se înscrie în acel „centru universal al literaturii” (monomit *the quest myth*, monoritual) pe care au încercat să îl găsească mitocriticii.

Note

1. Piru Alexandru, *Liviu Rebreanu*, București, Ed. Tineretului, 1965.
2. Rebreanu Liviu, *Adam și Eva*, Chișinău, Cartea Moldovei, 1998.
3. Boia Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, trad. de Tatiana Mochi, București, Polirom, 2007.
4. Chevalier J., Gheerbant A. *Dicționar de simboluri*, București, 1995. Vol I-II-III.
5. Braga Corin, *Zece studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Dacia, 2007.
6. Evseev Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara: Amarcord, 1994.
7. Козлов А. С., *Мифологическое направление в литературоведении США*, Москва, Высшая школа, 1984.
8. Itu Mircea, *Indianismul lui Blaga*, Brașov, Orientul latin, 1996.

OXANA MITITELU

Institutul de Filologie

EXPRESIA LITERARĂ A VIOLENȚEI TOTALITARE. CONFISCAREA SPAȚIULUI PRIVAT

Abstract

There was noticed in Soviet communism brought countries «eliberate» infernal mixture of terror and social promise, because revolutionary demagogy, the price denunciation, robbery allowed draped in ideology, thus destroying the traditional structures of social organizations, opening way to Wide Progressive System. Totalitarian regime has also been «slujile» his, «suruburile» that was held to infernal machine, definite people who, for fear of conformism, lack of moral or otherwise stayed «sub vremi», served the regime. So Aureliu Busuioc's novels „Hronicul Gainarilor” and „Pactizand cu diavolul” add a very important nuance to this process of ostracism to the totalitarian mind – subjection of people by massification, by deleting the identity consciousness and the imposition of a surrogate history, and totalitarian violence which has spread over the private space. It is a natural way to operate a totalitarian regime, provided by vital existence.

Keywords: violence, space, consciousness, identity, demagogy, conformism, manipulation, consequences.

După luarea în stăpânire a spațiului public, cu reperatele sale istorice, morale și simbolice, după curățarea acestui spațiu de vestigiile trecutului prin epurarea instituțiilor naționale de cadrele vechi, închiderea celor inconvenabile, arderea cărților, izolarea liderilor de opinie, violența totalitară se extinde asupra spațiului privat. Vine rândul conștiinței umane să suporte tirania atacurilor de tot felul, pentru ca, în final, să fie înfrântă, supusă, deformată, făcută, la rândul ei, „slujnica urii și opresiunii” [1, p. 263]. Nu este o idee nouă. Unul din susținătorii fervenți ai ideilor liberale, laureatul premiului Nobel în economie Friedrich A. Hayek îi găsește o veche filiație: „Gânditorii francezi care au pus bazele socialismului modern nu nutreau nici o îndoială că ideile lor ar putea fi puse în practică numai de către un guvern dictatorial forte. Socialismul însemna pentru ei o tentativă de «a pune capăt revoluției» printr-o reorganizare deliberată a societății, după criterii ierarhice, și prin impunerea unei «puteri spirituale» coercitive. (...) Libertatea de gândire o considerau drept rădăcina răului din societatea sec. al XIX-lea, iar cel dintâi dintre adepții moderni ai planificării, Saint-Simon, chiar a prezis că vor fi «tratați ca niște vite» cei care nu vor da ascultare comitetelor de planificare propuse de el” [2, pp. 37-38]. Nouă pentru comunismul sovietic este doar perfecțiunea *de sistem* la care a fost adusă

această atotputernică forță de coerciție, demonica ei penetrație, brutalitatea intruziunii ei în cele mai intime sectoare ale vieții sociale și private. Nimic și nimeni nu scapă vigilenței „organelor”. Fiecare persoană, fie că este angrenată în mașinăria de partid și de stat sovietică, fie că este departe de aceasta, se află permanent sub veghea vigilență a poliției secrete, a comitetului de partid, sindical ori a oricărui alt comitet, birou, secretariat menit să țină sub supraveghere loialitatea cetățenilor sovietici. Individul este urmărit, pândit cu cele mai brutale și indiscrete metode, fiind, concomitent, supus, prin infinite metode de masificare a conștiințelor, unei constante agresiuni de aghitpropagandă.

În cadrul acestei siluirii neîntrerupte și fără scrupule a spațiului privat libertatea de gândire este suprimată sau e sortită să eșueze în deformări de conștiință: dublarea personalității, introvertirea eului și, în cazuri extreme, suicidul, cum s-a întâmplat cu mulți scriitori sovietici. Panait Istrati, romanticul umanist al „obidiților”, a văzut în violența cu care comuniștii sovietici croiesc „viitorul”, în cruzimea metodelor lor de a ajusta realitatea la planurile unui utopic „bine universal” doar o grabă, e drept una criminală, groaznică prin consecințele ei directe: „Peste tot, mâna aceleiași femei înțelepte pipăie febril pânțele vieții și vrea, vrea din toată inima, să-i smulgă copilul de mâine. Dar, iată nenorocirea. Această mână este lipsită de răbdare, de iscusință. Și infecția amenință tot pântecul mamei, cât și ochii copilului. Totuși înțeleapta-femeie nu vrea să audă de dreptate. Ea este o bătrână târfă, pe care orgoliul unei nașteri cu orice preț o interesează mai mult decât sănătatea copilului și condițiile în care el se va naște” [3, p. 81]. Nu este numai o grabă. Aceasta s-a vădit mai târziu cu prisosință. Este modul firesc de a opera al unui regim totalitar, condiția vitală a existenței sale. După ani lungi în închisorile comuniste Constantin Noica a înțeles, că ceea ce lui Panait Istrati i se părea grabă, era altceva, un fel de situație violentă, tiranică, excesivă în intimitatea umană. Comuniștii, scrie el, „s-au așezat prea aproape de oameni; s-au instalat în camera lor de alimente, în culcușul lor, în sertarele lor, pe cât posibil chiar în conștiințele lor...” [4, p. 15]. Așezarea indiscretă, „prea aproape” de oameni, trebuie să înțelegem, nu este un moft arbitrar al sistemului, ci o necesitate. După controlul istoriei, cel mai important este pentru el controlul conștiințelor, această putere socială imprevizibilă, greu de supus planificării, oricând în stare să explodeze în acțiuni de revoltă și nesupunere.

Paul Goma a surprins în romanul *Din Calidor* momentul luării sub control a istoriei și a spiritualității naționale. Romanul lui Aureliu Busuioc *Hronicul Găinarilor* adaugă o nuanță foarte importantă a acestui proces totalitar de ostracizare a spiritului – supunerea unui popor prin masificare, prin ștergerea conștiinței lui identitare și impunerea unui surogat de istorie. Dar înainte de *Hronic...* el a mai scris două romane axate pe aceleași probleme ale comunismului în Basarabia. E vorba de *Pactizând cu diavolul* (Editura Litera, 1999) și *Spune-mi Gionyl!* (Editura Prut Internațional, 2003). *Pactizând cu diavolul* este povestea unui tânăr basarabean, aflat după război în România, student la Cluj, părinții și surorile căruia au fost întorși cu forța „în patria natală, U.R.S.S.” și trimiși în Siberia. Interesant pentru descifrarea mesajului lucrării este, socotim noi, motto-ul ei, în care se anunță întreaga tragedie a destinului acestui tânăr student, dar și destinul basarabeanului

în genere: „Sunt basarabean. Cu asta am spus totul. Și anume aici ar trebui să pun punct, dar... Dar mai sunt niscai chițibușuri, pentru că una e să fi fost basarabean la începutul secolului nouăsprezece și cu totul alta să fii la jumătatea veacului douăzeci”.

Povestea celui care s-a nimerit a fi „basarabean la jumătatea veacului douăzeci” începe într-un vagon marfar cu ușile „ce se puteau închide și deschide numai dinafară” și cu o ferestruică «protejată din exterior cu gratii și sârmă ghimpată». Vagonul pornise din lagărul de la Sighet, numit oficial „Punctul de filtrare pentru repatrierea cetățenilor sovietici”, și ținea calea spre „gara marelui oraș de destinație”, prin care înțelegem că e vorba de Chișinău. Narațiunea alternează între consemnarea a ceea ce se întâmplă în vagon cu ceea ce vede prin ferestruica zăbreliță personajul principal Mihai Olteanu și cu amintirile sale de la Cluj și din lagărul de la Sighet. Vocea anonimă, neutră, a naratorului nu poate să ne înșele. Cel care vede și înregistrează ceea ce se întâmplă în vagonul cu „repatriați” și ceea ce se poate desluși, fugar, afară este Mihai Olteanu. Ca un maestru cu experiență, Aureliu Busuioc lucrează cu puterea de sugestie a detaliului, fie că acesta ține de o toponimie aiuritoare (*Însorita, Eliberata, Înflorita*), fie că la mijloc sunt niște reacții umane spontane, atitudini, fapte sau vorbe. Maiorul Rosomahov, comandantul lagărului, promisesse vagoane de pasageri, dar, semnaleză cu maliție naratorul, evocând un obicei al „eliberatorilor” întorcându-se după război din Europa încărcăți ca albinele, „vagoane cu pasageri cu direcția est nu părăsiseră niciodată peronul Sighetului decât doar pentru personalul lagărului și mai ales pentru numeroasele baloturi ce-i însoțeau...”. Cu un umor deosebit, sarcastic, fără menajamente, este prezentat Vasiliu Vasilevici, un fost agent sanitar într-un sat de pe lângă Orhei. Aureliu Busuioc are ce are cu „agenții sanitari”. Altul, în *Hronicul Găinarilor*, s-a aruncat primul să strige în 1940, după simulacrul de alegere a președintelui sovietului sătesc, „Trăiască Piotr Panteleevici! Trăiască tovarășul Stalin!” În noul roman dorința agentului sanitar de a se mula după noua putere sovietică debordează în toate, pornind cu numele rusesc luat ad hoc, Vasiliu Vasilevici (așa insistase să fie numit, notează naratorul), și terminând cu întregul său comportament conjuncturist. După trecerea frontierei vagonul se oprește într-o haltă oarecare. Când ușa se deschise, sanitarul se trântise în genunchi în fața noii deschizături spre lume și strigă cât îl puteau ține bojocii: „Bine te-am găsit de-a doilea oară, Patrie!, apoi sărută lung pragul bogat garnisit cu praf de cărbune”. Criticul Ion Ciocanu observă, nu fără temeii, „Prin amănuntul pitoresc «de-a doilea oară» basarabeanul rusificat iremediabil este recognoscibil mai ușor decât din pagini întregi de acțiuni obișnuite, neconcludente” [5, p. 36]. Într-adevăr, după hăioasa pupăciune a peronului („bogat garnisit cu praf de cărbune», notează ironic naratorul), agentul sanitar împarte „Zdraste!” în stânga și în dreapta, etalând o dragoste nețârmurită față de limba rusă și față de noua Patrie găsită „de-al doilea oară”. „Ce pricepi tu în politică, toanto!- îi aruncă teatral soției sale. Amu marea Uniune Sovietică-i în frunre!...”. Recunoaștem în felul lui de a vorbi basarabeanul rusificat de mai târziu, pe care atât de bine îl îngâna cu dragoste, anticipat, și Andrei Lupan în versurile sale din anii '50, versuri parodiate de Petru Cărare cu „Șede Gheorghe pe-o sidelcă și-nvârtește de-o mutelcă”. Dar nu putem să nu vedem în comportamentul său de oportunist o lichea

mărunță gata să imagineze cele mai neverosimile gesturi de loialitate și, pentru un interes meschin, să se aștearnă în modul cel mai josnic în fața noilor stăpâni. Pupatul pământului se mai repetă o dată, alături de alte manifestări de închinăciune în fața mării patrii sovietice pentru ca tocmai în final să se descopere „interesul”; vroia omul să rămână în Chișinău. Vasilii Vasilevici, după cum vom vedea, nu e singurul în căutarea unui culcuș mai cald pe lângă noua putere, de altfel, foarte generoasă cu unii dintre ei. Sunt profitori de toate felurile, precum și victime dintre cele mai diverse spețe. În timp ce pe unii îi mână înainte visul chicușului, alții trăiesc măcinați de frica arbitrarului și neprevăzutului. La despărțire, cineva aruncă unui repatriat mai retras o replică: „Dea Domnul să nu ne întâlnim în locuri mai reci!” Naratorul consemnează reacția animalică a acestuia: „Grăsanul se făcu alb ca varul. Înghiți de câteva ori în sec și șopti înecându-se: „– Să-ți iasă un sfânt din gură...”. Adam Michnik a observat în comunismul adus de sovietici în țările „eliberate” „amestecul infernal de teroare și promisiune socială, datorită demagogiei revoluționare care, cu prețul denunțului, a îngăduit jaful drapat în ideologie, distrugând astfel structurile tradiționale ale organizațiilor sociale, deschizând drum larg Sistemului Progresului. Aceste uși au fost deschise tuturor acelor care au înțeles că, datorită legilor implacabile ale istoriei, Vechea Lume ajunsese în ruină” [4, p. 21]. Printre ruine cresc adesea flori foarte rare, dar, întotdeauna, și bălării.

Întâlnirea lui Mihai cu comunismul sovietic a început încă în România. La începutul anilor '50, utopia totalitară făcea de acum și acolo ravagii. Și România era aruncată, dacă e să folosim o vorbă a lui Noica din aceeași carte „Rugați-vă pentru fratele Alexandru”, în „lipsa de sens” [6, p. 55], în care se scufunda, tragic și pentru mulți ani înainte, tot lagărul socialist. Ceea ce se întâmpla în vara lui 1952 la Cluj, consemnează naratorul, „aduceau mai mult a fantezie”. „Se operaseră arestări masive printre studenții clujeni, facultatea era aproape distrusă, epurarea indezirabililor din rândul cadrelor didactice luase amploare, erau catedre la care locul somităților îl ocupaseră laboranți sau anonimi dați cu noul regim”. Era vremea urcării în amvon a falșilor «apostoli», la Cluj apărând chiar unul care își luase ca nume de împrumut această chemare biblică, Gheorghe Apostol, comisarul comunist care l-a înlocuit la catedră pe «misticul» Lucian Blaga. Mihai Olteanu subliniază mereu, răspicat, că nu se ocupă de politică, crezând, precum și tatăl său a crezut, că politica nu se va ocupa de el, ceea ce într-un sistem totalitar se dovedește o mare naivitate. Tatăl său a fost în 1949 ridicat într-o noapte cu toată familia și trimis în U.R.S.S. Încercând să afle ceva de soarta lor la reprezentantul rus al Comisiei Aliate de Control, Mihai are o primă revelație – acesta vorbește o limbă română aproximativă, distorsionată într-un fel anume caraghios, dar suficient de înțeleasă. Căpitanul sovietic îl întreabă de «document», apoi continuă într-un amestec bizar: „Ladno. Unde el lăcuiește?”. Abia mai târziu studentul de la Cluj va înțelege că acesta e felul de a vorbi al moldovenilor de peste Nistru trecuți deja prin focul călirii „internaționaliste” a limbii materne.

Același căpitan, care, desigur, știa care e soarta celor repatriați cu forța, are cinismul să facă și o glumă: „Olteanu Alexei. Repatriat cu familie de soție și trei copii în lună dechembrie patruzece și nouă. Ehe, știi care ziua? Ziua lui tovarășul Stalin! Șaptezece

de ani. Așa un ...cadou la tovarășul Stalin!”. Simbolic vorbind, acesta e primul mesaj al „tovarășului Stalin” către Mihai Olteanu. Altul, mai adânc, dar tot atât de perfid, i-l va transmite Rosomahov, ofițerul lagărului de repatriere de la Sighet. Mai întâi, acesta îl lasă multe zile la rînd într-o situație incertă de așteptare. Deși venise cu o cerere de repatriere, studentul de ieri de la agronomie, nu poate afla nimic de decizia oficială luată în cazul său. Rosomahov este inabordabil. E o situație care-l torturează psihologic. Este exact ceea ce urmărea vicelanul maior «cu fața mongoloidă», e o primă lecție de teroare totalitară asupra conștiinței, pe care „colegul” de cameră, contele S., i-o descifrează în toată cruzimea ei respingătoare. „Ca să te pătrunzi de însemnătatea lui și de nimicnicia ta, îl tot calma contele. Și ca să te simți neapărat vinovat. De ce? N-are importanță. Să te simți vinovat și atât. Nimic nu deprimă mai mult ca așteptarea și incertitudinea”. Când, în sfârșit, întâlnirea are loc, Rosomahov debordează în tirade propagandistice sovietice, «felicitându-l» pentru decizia luată, spunându-i că „un om fără patrie nu face nici două parale”, evitând însă să răspundă concret la întrebarea lui Mihai privitor la soarta părinților săi, eschivându-se cu o frază generală precum că cei ce s-au întors acasă de bună voie nu pot să n-o ducă bine. Părinții lui Mihai Olteanu nu s-au întors „de bună voie” și el o știe, ceea ce pentru dânsul înseamnă noi motive de tortură psihologică. Este exact efectul scontat de ofițerul enkavedist – să răvășească spiritul, să zdruncine moralul, să samene în conștiință în sentiment vag de culpabilitate, să lase în urma sa doar incertitudine, îndoieli și neliniști. Un om calm e un om tare, unul șubrezit de dubii și frământări este un om slab, care poate fi ușor manipulat. Aceasta e lecția cea mare a violentării conștiințelor într-un regim totalitar. E o pedagogie diabolică, pe care personajul romanului lui Aureliu Busuioc o va suporta până la capăt, până la uciderea sa din final.

Înțelegerea în profunzime a acestor adevăruri vine treptat, iar odată cu revelația lor se schimbă și modalitatea narativă a romanului. Inițial totul e consemnat cu ochiul puțin ironic, puțin malițios, mai mult neutru, al unui narator detașat. Vederea este a personajului, dar notările sunt ale unui „scriitor” detașat de evenimente. După un an și jumătate de «huzur» în raiul comunist, Mihai Olteanu hotărăște să lase la o parte mimicriile scriitoricești și trece direct la tonul personal de consemnare pe viu a celor ce se întâmplă în jurul său. Nu e doar o schimbare de optică, este o decizie morală capitală. Mai departe începe devenirea unui destin în condițiile infernului totalitar, destinul celui agresat, torturat, mutilat psihologic și, la urmă, suprimat fizic. Un asemenea destin, cu bună seamă, nu putea fi anunțat decât prin acceptarea din start a unei totale sincerități: „Dar să lăsăm joaca. Cred că și un copil ar înțelege că Mihai Olteanu sunt eu. Și n-are nici un rost s-o fac pe scriitorul, sunt și așa grafomani destui. Intenția mea este să las o mărturie. În plus sau unică, nu contează: ar trebui să-mi continui viața cu săcâitorul sentiment al unei datorii neîmplinite dacă nu aș așterne pe filele acestui caiet adevărul pe care îl cunosc, adevăr care, m-am dumerit în ultimul timp, mai aparține și altora, dar lipsește cu desăvârșire în paginile pline de limonadă ale celor chemați să fie cronicari ai timpurilor și lucrărilor noastre. Declar deci sus și tare: nu va fi o probă de opus literar, vor fi, repet, însemnările unui martor. Că vor fi soliciitate cândva, că nu vor fi, nu pot să știu. Cert este că în condițiile de azi o încercare

de a le face publice ar echivala cu o sinucidere. Și mai declar că nu voi încerca nicidecum să trag spuza pe propria turtă, chipurile așa au fost timpurile...Nu, de zece ori nu! Așa au fost oamenii. Iar subsemnatul – nu mai puțin om.”

Acest fragment reprezintă în roman acordul care parcă ar anunța ceea ce spune titlul – «pactul cu diavolul». Dar, trebuie de subliniat că pactul nu s-a produs totuși. A fost doar o intenție, o hotărâre a omului strâns de organele de represiune cu ușa, adus la disperare, la iluzia că aceasta ar putea să-i salveze pe ai săi, pe cei, puțini, rămași în viață, acolo în Siberia. Intenția nu s-a realizat, Mihai Olteanu a fost omorât, plătind cu viața tocmai faptul că nu numai oamenii au fost cum au fost, dar, în primul rând, „așa au fost timpurile”. Un Chronos nemilos, crud îți mânca fiii care se declarau ori numai se anunțau în contratimp cu esența sa devoratoare. Iar acest Chronos nu era singur, nu era o abstracție oarecare, ca și „masa” sa groaznică. Regimul totalitar și-a avut „slujile” sale, „șuruburile” pe care s-a ținut mașinăria sa infernală, oameni concreți care, din frică, din conformism, din lipsă de principii morale ori din alte motive, au stat «sub vremei», au servit regimul. Aureliu Busuioc prezintă în romanul său o galerie întreagă de personaje, majoritatea basarabeni, autohtoni, nu din cei veniți cu tancurile eliberatoare. Relațiile lor cu sistemul totalitar adus de soviete în Basarabia sunt diverse, complicate, stabile sau în devenire, dar mereu în tensiunea arbitrarului, a neprevăzutului unui timp diabolic, care planează peste oameni, peste soarta lor cu puterea malefică a terorii, a fricii, a morții. În *Jurnalul fericirii* Nicolae Steinhardt a remarcat cu pătrundere că totalitarismul nu e atât închegarea unei teorii economice, biologice ori sociale, cât mai ales manifestarea unei atracții pentru moarte.

Semnele morții, simbolic vorbind, proaspătul repatriat le atestă pretutindeni: denumiri sovietice de străzi, denumiri contorsionate de instituții, nume de familie românești mutilate, și, mai ales, o morbidă ură față de rădăcinile naționale, față de români și România. Locotenentul Gropa de la Ministerul treburilor lăuntrice, deși vorbește o limbă neașteptat de corectă, îl corectează cu brutalitate pe Mihai Olteanu, când acesta îi pronunță numele corect – Groapă. Tot el reacționează de-a dreptul cu violență (s-a înfuriat ca un tigrul) când a citit în anchetă la punctul naționalitatea – român. „A luat tocul, consemnează Mihai Olteanu, și l-a repezit cu atâta furie peste cuvânt, de-au zburat bucăți din formular și m-a pus să-l completez a doua oară de față cu el.

– Nu ești român și bagă-ți bine în cap lucrul acesta! Aici trăiesc moldoveni, românii *au murit!*...”

Etonimul „român”, într-adevăr, a murit pentru spațiul R.S.S.M, ca, de altfel, și cel de Basarabia și tot ce era legat de istoria acestui ținut, în Republica Populară România, dar, în ciuda constatării categorice a funcționarului de la interne, el continuă să-l urmărească pe fostul student de la Cluj. La început i se spune, oarecum binevoitor, «românul» printre muncitorii de la uzina la care se angajase după repatriere, apoi românașul de către studenții de la filologie. Aceștia din urmă, deja căliți ideologiceste, au adăugat în sufixul de rigoare a etnonimului doza de dispreț și distanțare cerută de noile obiceiuri sovietice.

„A murit” și Mihai Olteanu, renăscut sub teascurile birocrăției totalitare cu numele de Mihail Oltian. La încercările sale de împotrivire acestei metamorfoze onomastice același Gropa i-o taie scurt: „În Uniunea Sovietică, cetățene Olteanu, numele de familie se scriu potrivit unor norme bine stabilite. Prenumele – la fel. Dar dacă vrei numaidecât să porți același nume cu fostul rege al vecinilor, spune-o deschis: avem locuri speciale pentru monarhiști!”. Un argument tare, pe care s-a sprijinit 15 ani mai târziu și un secretar c.c., viitor președinte al R. Moldova, când s-a referit la prenumele criticului Cimpoi. În cele din urmă, repatriatul venit să-și caute familia, află și de moartea tatălui, apoi a mamei, a unei surori. Unei mortificări lente, psihologice și morale, apoi, în final, fizice, este supus și el de-a lungul romanului. Venit acasă să se alăture familiei, el constată că nu mai este nici casa (naționalizată), nici despre familie nu poate afla ceva sigur mult timp. Organele lăuntrice și cele ale «neprimejduirii de stat» nu-i comunică nimic cu exactitate. Într-un moment naratorul notează cu exasperare: „Nu mai puteam răbda. Simțeam că explodez. Se juca cu mine de-a șoarecele cu pisica?”. Asta era, și Mihai va afla mai târziu chiar cum se cheamă procedeul, lecția, metoda – manipulare. Gropa îi comunică, în sfârșit, niște frânturi de adevăr despre părinți, amestecate copios cu obișnuitele minciuni cu care opera sistemul: „Tatăl tău a fost condamnat în februarie cincizeci la zece ani de lagăr pentru colaborare cu inamicul. Mama și surorile au dorit să se afle în preajma lui...

– Deportate?...

– Hm... Un fel de surghiun voluntar... Decembriste!”

Sensul minciunii cu surghiunul voluntar, dar și celelalte legate de soarta tragică a familiei sale le va descoperi treptat, odată cu strângerea cercului amenințător al puterii totalitare în jurul său și cu înțelegerea „că nimerisem într-un uriaș malaxor unde materia primă ești tu, dar de dragul a ce?, în numele a ce? – fără răspuns”. E lipsa de sens de care scria Noica și care pornește de la o mare minciună. Despre aceasta a vorbit foarte exact un slujitor credincios al comunismului sovietic, apoi o victimă a aceluiași sistem, Bellu Zilber, vechi cominternist, agent sovietic în România, prieten într-un timp al lui Mircea Eliade și, în anii '50, coleg de celulă cu foștii legionari. „Adevărul de partid, scrie el în amintirile publicate după revoluție, l-a descoperit Lenin. De atunci face lege: minciuna a devenit simplu adevăr. Nimeni nu mai are remușcări, nimeni nu roșește, nimeni nu mai este sancționat”. [7, p. 141] Personajul lui Aureliu Busuioc se pătrunde repede de realitatea acestui adevăr. În malaxorul mașinii de presiune sovietice nimereste întâmplător, fiind confundat cu altcineva, prietenul său, Emil Crăciun, repatriat și el imediat după dânsul din România. Peste un an acesta e o jalnică ruină umană, priveriște care îl face să sufere cumplit pe Mihai Olteanu. Involuntar și indirect, și el și-a adus obolul la încarcerarea prietenului. Chemat de locotenentul Krasnovski la securitate, și impus să scrie tot ce știe despre Emil, el a înșirat câteva pagini. „Am încercat de multe ori după aceea să reconstitui în minte tot ce așternusem pe vreo patru pagini în noaptea aceea, dar n-am reușit niciodată să duc lucrurile până la capăt. Dar de una sunt sigur: o bună parte din cele relatate erau ale lui Krasnovski, de la el aflate... Și n-am să-mi iert niciodată că n-am înțeles decât foarte târziu că asta se numește manipulare”. Arestarea prietenului scoate din adâncurile

memoriei imagini uitate, îngrozitoare, pe lângă care altădată, în adolescență, trecuse ușor, fără să le înțeleagă până la capăt: „Și mâna ceea din toamna lui patruzeci și unu, oasele acelea răsărind din pământul spălat de ploaie de la fostul consulat italian unde ne duceam mânați de puerilă curiozitate să le privim, fără a înțelege sinistrul subtext al descoperirii, mâna aceea descărnată de care atârna un capăt de sârmă ruginită, începea să-și destăinuie amenințătoarea taină...”. Personajul este bântuit de coșmaruri nocturne; observă că cineva îi umblă discret prin puținele boarfe; ființele cu care poate comunica deschis îi vorbesc, în șoaptă, cu teamă, numai de enkavediști și «șpionii» acestora infiltrați pretutindeni. Psihicul său este supus unui atac masiv din toate părțile. Deși gândește cu litere latine este silit să treacă la chirilicele limbii moldovenești. Noua limbă îi intră insesizabil în obișnuință: „Am fost chemat la Comitetul Împlinitor raional ca să mi se comunice că sunt luat la rând pentru locuință... Iată-mă: am scris Împlinitor, «luat la rând» – și nu le-am mai prins în ghilimele... Nici nu mi-am dat seama cu câtă naturalețe le-am folosit, abia recitind fraza (tot mă zgâria ceva adică!) m-am luat cu mâinile de cap... Cât de ușor cedăm, cât de ușor ajungem la compromisuri cu noi înșine când e vorba de ciolan! În cazul meu friptura este posibilitatea de a înțelege și de a fi înțeles cât mai ușor de cei din preajmă...”. Nu e o lecție prea dificilă, deprinsă și din redacția pe care i-a făcut-o ziaristul Padute unui articol scris ca poruncă de partid pentru un oficios organ de presă: „slăbănogul mi-a demonstrat cât de simplă este învățarea limbii «moldovenești»: să uiți (sau să nu folosești!) jumătate din vocabularul moștenit de la părinți!”.

Mai încurcate se arată relațiile cu oamenii, care, într-un fel sau altul, sunt angrenați în sistemul de supraveghere și represiune comunistă. Aici chiar că-l așteaptă surprize dintre cele mai neașteptate. Personajele asociate cumva forurilor de partid mai păstrează o brumă de naturalețe umană. Moțoca, redactorul-șef al ziarului de partid este chiar un tip simpatic, volubil, cu veleități literare, cu un simț de vulpe când e vorba de politica de partid care se pregătește în cuhniile organelor superioare, dat și cu o înțelegere firească a limitelor sale în cunoașterea limbii literare, cu o infinită bunăvoință față de Mihai Olteanu, căruia îi apreciază calitățile și pe care îl susține din toate puterile. În ceea ce privește personajele legate de sistemul poliției politice lucrurile sunt fără nici o fisură. Ionuț Manoliu, un fost coleg de liceu, acum asistent la catedra de literatură a Universității, se arată, ca și Moțoca, deschis, mărinimos, gata să-i sară în ajutor prietenului de demult, dar în sinceritatea sa afișată, în gesturile sale de sprijin se simte mereu umbra N.K.V.D-lui. Nu omenia ori vechea amiciție e la mijloc, ci misiunea strictă, precisă de *supraveghere și manipulare*. El însuși, care în cazul lui Mihai Olteanu este instrumentul manipulării, nu e decât o umbră jalnică a acestei manipulări generale, un produs tipic al sistemului totalitar. Dacă în habotnicia prosovietică a simplului Vasili Vasilevici se întrezărea doar un conjuncturist de circumstanță, în acțiunile asistentului universitar se urmărește traseul exemplar al basarabeanului sovietic de succes. Ivan Manoliu știe să se însoare la timp cu o rusoaică, nu prea frumoasă, cu o față pronunțat mongoloidă, mare iubitoare să bea votca cu stacanul și cu multe alte deficiențe ce țin de cultura generală, dar c-un tată undeva sus la Moscova care i-a promis ginerelui că-l face candidat. Același basarabean, evident, are

relații oculte cu poliția secretă, îl toarnă pe prietenul său sau, iar când e nevoie, încearcă să-l lumineze, să-l întoarcă pe linie, să-l manipuleze cu alte cuvinte. Dar lucrul cel mai strașnic la el este ruptura morală interioară. Tatăl său a fost arestat și a murit în lagărele sovietice, dar Ivan Manoliu îi slujește cu zel pe ucigași. Mai mult decât atât, la moartea lui Stalin are un comportament care îl contrariază cu totul pe prietenul său: „Avea ochii plini de lacrimi, m-a luat la o parte și zece minute încheiate mi-a vorbit despre imensele servicii aduse de răposat țării și omenirii. Și nici un cuvânt că l-a ucis pe tacă-su pentru o anecdotă... L-aș fi crezut cu dragă inimă dacă n-aș fi studiat și eu pentru examene biografia conducătorului: a citat-o din belșug fără să indice sursa...”.

Din aceeași serie de personaje face parte și Elvira, iubita și logodnica lui Mihai Olteanu, agenta poliției politice băgată special în preajma lui pentru a-l supraveghea și manipula, dar și femeia care, până la urmă, a ajuns să-l iubească cu adevărat, care a trădat sistemul și care, conform convenției romanului, a păstrat și a prezentat scriitorului caietul cu mărturisirile celui ucis de N.K.V.D. Despre adevărata față a iubitei sale, cu care hotărâse chiar să se însoare, Mihai Olteanu află în preajma morții; chiar ea i-a mărturisit adevărata misiune care a avut-o de îndeplinit. Era o misiune care trebuia să se încheie cu un «pact cu diavolul», o misiune de racolare ca agent al poliției secrete. Fiul de dușman al poporului, cum era etichetat pe mapa cu fișa personală de la cadre, proaspătul repatriat din România era interesant pentru N.K.V.D. Krasnovski îl edifică de ce: „În primul rând pentru că ne aranjează inteligența ta... Lăsa o pauză, în care timp trebuia, probabil, să prețuiesc complimentul. În al doilea rând, judecă și tu: ai fugit de două ori de puterea sovietică. Știu, știu, erai copil, dar nu-ți impută nimeni nimic, vorbim de anumite avantaje de care dispui. Apoi – ai părinți condamnați de aceeași putere... Adică tată!... Te-ai întors aici de dragul părinților, nu de dragul... hm... regimului... Repet: enumeră plusurile cu care te-ai putea prezenta în fața unui eventual dușman... Ce-ți trebuie mai mult? De ce atuu ai mai avea nevoie? Înțelegi?... Toate elementele... hm... nemulțumite... chiar vrăjmașe s-ar aduna în jurul tău ca muștele...”.

Mihai Olteanu refuză propunerea invocând principiile sale morale. Mai mult, în ciuda avertismentelor amicale ale prietenului asistent universitar și ale Elvirei, el încearcă să plece în regiunea Kurgan, unde se afla mamă-sa și surorile. O plecare, firește, care eșuează dramatic. Este pur și simplu aruncat din tren. Scapă ca prin minune salvat de o vrăciuitoare bătrână. Revenit la Chișinău, insistențele de colaborare continuă. Ca să scape de ele, Mihai Olteanu scrie la comitetul central o scrisoare de revoltă. Primul care îl avertizează asupra consecințelor este Moțoca. Marea greșală, vina cea de neiertat este că el a divulgat un secret de stat. Secretomania morbidă a organelor de represiune îi ține pe toți în chingile fricii, inclusiv pe ștabii de partid, peste ea nu se poate de trecut decât cu prețul morții. În final, personajul, adus la disperare, crezând că astfel își mai poate salva cele două surori rămase, se decide pentru semnarea pactului cu diavolul. Dar pentru culpa sa, capitală într-un regim totalitar, Mihai Olteanu este ucis mișelește. În urmă rămâne un dosar al sinucigașului: „Conține două foi: procesul-

verbal și certificatul medicului legist. În procesul verbal se putea citi o frază ciudată: „Scrisoarea cu chemările antisovietice găsită asupra sinucigașului a fost expediată la expertiza grafologică”, dar nici urmă de copie a scrisorii sau concluziilor grafologilor. Certificatul medicului legist era și el cât se poate de concis: „moarte prin asfixiere, urmare a strangulării” și „eschimozele de pe brațe și antebrățe urmare a loviturilor de la crengile copacului în care s-a urcat”. Dosarul fusese deschis la 3 noiembrie 1953. Clasat la 4 noiembrie 1953”. În opoziție cu mărturiile oficiale foarte zgârcite, caietul cu mărturisirile lui Olteanu păstrat de Elvira vine să rotunjească povestea tragică a unui personaj, victimă a vremurilor întunecate ale celei mai crunte terori totalitare. Narațiunea se vrea însemnările unui martor. Titlul sugerează un pact cu diavolul. Romanul, de fapt, depune o mărturie amănunțită la un proces de confruntare, de luptă acerbă dintre sistemul diabolic al poliției politice sovietice și o conștiință morală care ar vrea să se păstreze, dacă nu intactă (depozițiile referitoare la Emil au dovedit cât de puternică era puterea de manipulare a acestui organism), cel puțin neutră, departe de îndeletnicirile ei oculte, criminale. Narațiunea se centrează pe istoria unui refuz al pactului cu diavolului și pe consecințele tragice ale acestei opțiuni pline de curaj.

Note

1. Albert Camus, *Discursul din 10 decembrie 1957*, București, Univers, 1976.
2. Friedrich A. Hayek, *Drumul către servitute*, București, Humanitas, 1993.
3. Panait Istrati, *Spovedanie pentru învinși*, Cluj-Napoca, Dacia, 1991.
4. Constantin Noica, *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*, București, Humanitas, 1990.
5. Ion Ciocanu, *Dincolo de ironie și zeflemea*, în: *Sud-Est cultural*, 2008, nr.4.
6. Adam Michnik, *Scrisori din închisoare și alte eseuri*, Iași, Polirom, 1997.
7. Andrei Șerbulescu, *Monarhia de drept dialectic. A doua versiune a memoriilor lui Bellu Zilber*, București, Humanitas.

DIANA PRODAN
Institutul de Filologie

MAGIA INTERTEXTUALĂ A POEZIEI
LUI EMILIAN GALAICU-PAUN

Abstract

Tragic carnivalesque, playful exacerbation are ways designed, today more than ever, it shakes the world of man and entropic numbness to make him, paradoxically, to vibrate in the purest register. Lucid and fantastic, opiomanes, inexhaustible vocabulary and monotonous style, domestic and exotic, in spite of geography and its history without borders, the poems of Emily-Paun Galaicu are some of the most vivid expressions of the postmodern avant-garde.

Keywords: magic, intertextuality, textual engineering, referential, bookish.

Renumitul scriitor Jorge Luis Borges a scris o frază memorabilă în legătură cu arta de a scrie poezie: „Să scrii un poem înseamnă să încerci o magie mărunță. Instrumentul acestei magii, limbajul, e foarte misterios. Nu știm nimic despre originea lui. Știm doar că se ramifică în idiomuri și că fiecare dintre ele constă într-un nesfârșit și schimbător vocabular și într-un număr nesfârșit de posibilități sintactice” [1, p. 407].

Emilian Galaicu-Paun a fost numit de Constantin Ciopraga „poetul de ruptura”, care oferea literaturii basarabene un nou și necesar respiro printr-un demers înnoitor, de escaladare a tradiționalismului fad. Apariția lui în spațiul liricii basarabene a anilor '90 a fost numită metaforic „șocul Galaicu”. Poetul și-a exprimat în mai multe rânduri viziunea sa asupra poeziei. Debutul său a fost însoțit de declarații împotriva spiritului poetico-mioritic, tradiționalismului elogios, supra-folclorizat și patriotismului festivist al contemporanilor care considerau poezia drept un „scut patriotard”. În cele câteva volume de poezie *Lumina proprie*, 1986, *Abece-Dor*, 1989, *Levițiații deasupra hăului*, 1991, *Cel bătut îl duce pe cel nebătut*, 1994, *Gestuar*, Botoșani, 2002, *Yin Time*, 2004 scriitorul își propune să se detașeze de lirica unor predecesori, care constituia, în viziunea lui, o „prapastie estetică”, o „ladă de zestre naftalinizată”, după cum o numea și Eugen Lungu. El își expune interesul pentru inovațiile tehnice precum inserțiile textualiste, citatul, referința livrescă, poemul producerii poemului, iar ca ton și atitudine, privilegiază ironia și ludicul. În mod special, pentru el scriitura este, pe de o parte, practică materialist-semnificantă, iar pe de altă parte, ea implică și reflecția asupra propriei ei substanțe, precum și reflecția asupra literaturii în general.

Iată un poem relevant pentru condiția intertextualității poeziei lui: „El se hrănește cu viețile noastre și tot noi/ ruga-nainte de masă i-o facem: Pâinea/ noastră de-a pururea adă-i-o/ astăzi!/. / Ne-au cântărit măcelarii, luându-ne/ sângele pentr-analiză și-acum/ sunt afișate chiar listele: cine ce/ fel de mâncare mai este./ El se hrănește cu viețile noastre/ zilnic de pofta lui ne îngrijim, și tot noi/ ruga-nainte de masă i-o facem/ cât mai aproape posibil de buzele-i/ apropiindu-ne, pentru-a gusta/ din respirația caldă a lui,/ foarte bogată-n grăsimi: cum odată sugaciul Iisus/ din răsufarea lăptoasă a vitelor/ iarna-ntr-o iesle” (*Mănânc și plâng. Mănânc*). În poemul acesta trimiterea intertextuală la poemul lui Nicolae Labiș este evidentă și se face prin chiar intitularea poeziei cu o sintagmă reluată întocmai ca în poemul respectiv. Avem în față un scenariu în care un indefinibil „El” își adulmecă devorator copiii, asemenea lui Cronos care se hrănea cu viețile pruncilor săi. Singurul lui mod de a fi este comparabil cu acela al morții, căreia aici i se atribuie, prin titlul luat între ghilimele, „Mănânc și plâng. Mănânc”, capacitatea de a resimți tragismul propriei condiții, asemenea copilului labișian din poemul *Moartea căprioarei*.

Emilian Galaicu-Păun este unul dintre cei mai fervenți și mai reprezentativi promotori ai postmodernismului la noi. Procedeele folosite de poeții postmoderniști în textul literar relevă o „situare în lume, alta decât în modernitate. Ele dezvăluie raporturile dintre autor și text și dintre text și lume. De aceea, scriitorii postmoderni și-au asumat, în mod conștient, utilizarea unor procedee specifice, care să fie semnul clar al noii sensibilități și al noului mod de raportare la limbajul poetic. Pe lângă procedee ca textualismul și intertextualitatea, impuritatea genurilor, resurecția realului, ironia și parodia se folosesc pe larg acele forme, tropi, materiale ce amintesc de posibilitățile tehnice contemporane: monitoarele video, arta *ready made* și altele mai sofisticate” [2, p. 44]. La poetul basarabean, consemnează Alexandru Cistelean, toate sunt „scăldate într-o referențialitate acută și expansivă, care intertextualizează, de-a valma, folclor și orientalism, biblice și profane, antichități și post-modernități (...) Tentația lui e de a le topi pe toate într-un unic frison” [3, p. 97].

Pentru el poezia este un dezinvolt „eveniment de limbaj”, îmbibat de cuvinte care vor să existe, emoții și gesturi extravagante. Poetul își elaborează o proprie inginerie textuală, potrivit căreia aspectele subiectualității, predicăției, temporalității, modalității etc. sunt probleme ale poeziei sintactice. Textul poetic este, în primul rând, o construcție sintactică, în care toate elementele corelează ca într-o rețea, ca într-o microschemă electronică, aceasta fiind funcțională doar atât cât există relaționarea lor deplină și când se restabilește (la interpretare) orice legătură, orice fir comunicativ interior. Aparatul electronic este, ca să amintim aici, mecanismul în care electricitatea nu este numai sursa de energie, ci și un principiu al funcționării interne. Dacă raportăm la comunicare: elementele/semnele textului poetic nu comunică ceva doar în exterior, spre altul, spre „alteritate”, ci comunică și între ele, pentru a realiza un mesaj complex, integral.

Fascinația textului se naște, nu rareori, (și) din paradox. Limbajul e construit ca să prezinte totul, dar nu-i rămâne decât tăcerea. De altfel, conceptul de „tăcere”, opus „vorbitei”, „spusului”, „cuvântului”, este abordat tot mai des și în studiile de lingvistică. Tăcerea, ca „ramă a cuvântului, ca spațiu alb, ca margine a limbajului” [4, p. 205] e și ea are un semnificativ grafic. Dintr-o tipologie a tăcerii (tăcerea emitentului, a destinatarului, a contextului, a mesajului, a canalului, a codului), desprindem tăcerea mesajului (numită

și tăcere poetică), cea la care se face apel într-un asemenea discurs. „Este o tăcere rituală, preparatorie, prevăzută cu un ritm de trecere: tăcerea mesageră, tăcerea ca o condiție a comunicării, tăcerea care precede o descoperire, o revelație, tăcerea aurorală, dar și tăcerea melancolică, contemplativă, tăcerea amurgului” [4, p. 203].

Fără doar și poate, Emilian Galaicu-Păun este „adeptul notației saturate de referențialitate, dar deopotrivă al *conotației* sugestive, ce încearcă să limpezească orizontul ontologic al ființei poetice. Relația cu transcendentul este obsesivă, raportarea la dumnezeire reiterându-se cu o semnificativă frecvență, într-o expresie lirică de maximă tensiune semantică, în care iluzia și impulsul demitizant își dispută în egală măsură spațiul poemului: «în tresoarele de răsărit ca o lampă de masă aprinsă și cu abajurul înclinat înspre apus/ și-aprins ca o lampă de masă de 60 de W cu abajuru-nclinat înspre/ Est – soare-apune/ îmi fug umbrele două pe cerc precumacele fug pe cadranul/ orologiului fără de cifre/ fiindcă-ntre numere n-aș mai fi singur: e ora când rugându-te Dumnezeului tău *Dumneavoastră*» (*Cerna Hodinka*)” [5, p. 284].

Golul (vidul, tăcerea, spațiul alb, ruperea, desfacerea, desfigurarea) capătă imagine poetică, nu doar prin intermediul cuvintelor care îl exprimă, ci și prin vizualizare, adică grafic, devenind un gol pe pagină – între litere, între cuvinte, între propoziții etc. Iată un exemplu relevant:

„Un gol sub linguriță sub linguriță prin trup ca un bulbuc de aer prin apa curgătoare-a cărnii Urcă un gol în piept a inimii bolborosește-n sânge un gol de sub lin... de sub limbă urcă se înnoadă în gât obuz al spaimei care-mi sfarmă gura zerou al cărui strigăt încă nici un oval nu este-n stare a-l rosti	Golul de urcă rece Prin pâlnia deșartă un gol o bilă de neant
--	--

(*Un gol...*).

La celălalt capăt este renunțarea la spațiul dintre cuvinte, ceea ce generează imaginea întregului, pe de o parte, dar și confuzia, amestecul materiei, pe de alta: „este-cu-un-ochi-de-sânge-cu-unul-de-foc-cel-de-sânge-stinge-pe-cel-de-foc...”.

Poetul este „discursiv, pletoric, whitmanian, își înmoaie viziunile în culori apocaliptice, axându-le pe cunoscutul strigăt existențial ce-l transpune poetic pe cel din pictura lui Munch. Levitația, plutirea aeriană. Desprinderea gesturilor de trup, motive frecvente de la Nichita Stănescu și Cezar Baltag încoace, realitatea, la el un scenariu al căderii în hăuri (de obicei concentrice) și al aruncării mitice în jos a lui Christos (aluziile

la crucificarea Basarabiei sunt evidente): «Era un hău mai tânăr ca celelalte hăuri/ și mai adânc format prin prăbușirea/ în sine a unui hău mai vechi (aproape o râpă)care încearcă să iasă (pe brânci) la suprafață prin surparea/ metodică a buzei de prăpăstii/ în care locuia prăpastia» [6, p. 246].

Nu rareori poetul simte nevoia unei alte dimensiuni – a spațiului – pentru a materializa mesajul poetic, pentru a-i da ființă, ca în exemplul de mai jos, cu efect sonor, de implicație-ecou: „iubito al cui ecou ecouuuuuuuuu” (*Levitații deasupra hăului*). Ceea ce stârnește curiozitatea cititorului nu e totala lipsă de punctuație și gradație între elementele enunțului poetic, ci tocmai arhitectura „stranie”, dar nu arbitrară a secvențelor poetice, a „poetolectului” (prin asociere cu dialectul) utilizat de autori.

Este ceea ce Umberto Eco numește „lector in fabula”. Cititorul/criticul trebuie să realizeze o cooperare interpretativă, care „îl va determina pe destinatar să extragă din text ceea ce textul nu spune (dar presupune, promite, implică și implicitează), să umple spațiile goale, să pună în legătură ceea ce se găsește în text cu țesătura intertextualității [7, p. 25]. Un asemenea tip de poezie e numită de Emilian Galaicu-Păun... „poezie sintactică”. Să trecem un fragment din eseul său *Poezia de după poezie*: „Mișcarea straturilor semantice, ciocnirea lor, suprapunerea sau res-pingerea. Un text asemănător unui seism care abia el, seismul, îi conferă un anume relief. A scrie o astfel de poezie înseamnă a ști să provoci cutremure în interiorul limbii, s-o încrețești”... [8, p. 275].

Ceea ce trebuie să reținem cu referire la semnificantul grafic al textului poetic este observația lingvistului Eugen Coșeriu, potrivit căruia: „limbajul poetic este absolut, în sensul că el nu vorbește despre **a** sau despre **b**, despre o realitate ca atare, ci creează o realitate sau, să spunem așa, cu o formulă aplicată la opera literară: *Iliada* nu vorbește despre o realitate, ci este o realitate, construiește o realitate. Rămâne totuși și ideea relațională, adică faptul că semnul sau mesajul funcționează în raport, în relație cu vorbitorul, cu ascultătorul, cu lucrul” [9, p. 149]. Această observație este perfect aplicabilă și mesajului poetic tradițional, și celui postmodernist. În lipsa acestei relații, orice caznă poetică ar fi un fapt divers, sortit uitării.

Textul lui Emilian Galaicu-Păun uzitează din plin de semne grafice care consemnează paratextele, pentru a ilustra ideea de poem ca un labirint încâlcit, având în prim-plan stufărișul literelor-semne, în care coboară, vie, materia. Poetul folosește un cod de prezentare iconică, prin care operează *insolitări grafice*, corelate ori nu cu trăsături de conținut. Paranteze pătrate și semiovale, informații precizatoare, litere franceze, linii punctate – toate pentru a sugera ideea lui Saussure despre faptul că litera ucide viața naturală, spontană a limbii.

În ce constă totuși secretul ingineriei textuale ale lui Emilian Galaicu-Păun? Este oare aceasta doar o construcție poetică în care se împletesc de minune procedeele fixe ale postmodernismului, cum sunt colajul, ironizarea unor tehnici învechite, parafraza parodică, manierismul etc. Se pare că nu, căci nu de puține ori întâlnim fraze surprinzătoare în această poezie: „cimitirul este o sintagmă excepțională, din punct de vedere sintactic”, „cu subordonate de timp loc mod cauză”, „așternutul îndrăgostiților este „o cerere-n alb”, „cearșaful se zbate în vânt ca drapelul japoniei”, „ma gra(nde-)mere emilia”, femeia este îmbrăcată în „haute couture a mamei”: acest lanț ar putea continua.

Carnavalescul tragic, exacerbarea ludică, sunt căi menite, azi mai mult decât altădată, să-l zguduie pe om din amorțeala entropică a veacului și să-l determine, paradoxal, să vibreze în registrul cel mai pur. Lucide și fantasmagorice, opiomane, inepuizabile lexical și monotone stilistic, domestice și exotice, în pofida geografiei și istoriei ei fără frontiere, poeziile lui Emilian Galaicu-Paun sunt unele dintre cele mai vii expresii ale avangardismului postmodernist.

Note

1. Jorge Luis Borges, *Poezii*, Iași, Ed. Polirom, 2005.
2. Aliona Grati, *Fenomenul literar postmodernist*, Chișinău, Garomond, 2011.
3. Alexandru Cistelean, *Al doilea top*, Brașov, Ed. Aula, 2004.
4. Gian Paolo Caprettini, *Semiologia povestirii*, Constanța, Ed. Pontica, 2000.
5. Iulian Boldea, *Poeți români postmoderni*, Târgu Mureș, Ed. Ardealul, 2006.
6. Cimpoi Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, Arc, 1997.
7. Umberto Eco, *Lector in fabula*, București, Ed. Univers, 1991.
8. Emilian Galaicu-Păun, *Poezia de după poezie*, Chișinău, Ed. Cartier, 1999.
9. Eugeniu Coșeriu, *Limbajul poetic // Prelegeri și conferințe (1992–1993)*. *Anuar de lingvistică și istorie literară*, T. XXXIII. Seria A. Lingvistică, Iași, 1994.

NATALIA CUȚITARU

Institutul de Filologie

DE LA SINCERITATEA JUVENILĂ
ȘI RETORICA TOTALITARISTĂ
LA EUL PROBLEMATIZAT

Abstract

The first two books of Liviu Damian, “Darul fecioarei” and “Ursitoarele” come with an exalted vision of the ego and the world, expression of a internal specific state of the youth’s author, yet a general rhetoric that dominated epoch poetry. Dedication and sacrifice in this poem are the mark of an exceptional life status. Under the auspices of this statute exists Lover, who loves for the first time in life, and Poet, who gives “half life” for an “inspired word”. But the way of seeing the world to exceptional mode romantic through the viewpoint of constant sacrifice and of a permanent dedication are the common place of soviet literature of the time. It’s about an official romanticism with roots in revolutionary romance postulated by dogma of the socialist realism, which was once the thaw hrusciovian, updated and relaunched as an emblem of the new communism “with a human face”. “Ursitoarele” announces a convulsive Damian, problematized, the poet counting on the paradox, on the acidulos response. He is not the open-hearted objector, but the protest is felt, reserved, firmly with the power starting to show character.

Keywords: system, totalitarian, community, poet, resistance, message, deportation, subversive.

Liviu Damian a debutat editorial cu prima culegere de versuri, *Darul fecioarei*, în 1963. Doi ani înainte, „în anul 1961, al treilea an al septenalului” [1, p.10], după cum anunța grav ideologul și criticul literar oficial al momentului, Z. Săpunaru, apărea *Baștina* de P. Boțu, *Ecoul gliei* de Arhip Cibotaru, *Alarma și Muzicuțe* de Gr. Vieru, *Patima izvorului* de I. Bolduma și „La ruptul apelor” de V. Teleucă. Despre această nouă generație care venea în literatură același ideolog glosa: „Copilăria lor a apucat încă vremurile vitrege ale stăpânirii burghezo-moșierești române. Ocupația și războiul, nevoia, sărăcia și obida au lăsat o amprentă de durere și mahnă asupra amintirilor din vremea aceea – «copilăria desculță», «copilăria crescută prin bălării», – ceea ce dă uneori o notă de tristețe, o intonație minoră acestor versuri, întrucât în ele se simte mai mult tânguire decât încordare și dramatism și luptă.

În schimb adolescența lor a coincis cu primenirea și adolescența vieții noi. Crescută și mângâiată de Puterea Sovietică, educată în școala sovietică, tânăra generație de poeți a fost izbăvită de zbuciumul și rătăcirile, prin care a avut a trece o parte din poezii generației

mai vechi. Studiile făcute, cultura sovietică însușită, educația primită au înzestrat-o cu o concepție de viață materialistă, realistă. Vibrează în poezia tânără – cu diferită tensiune, tonalitate, și putere emotivă – un sentiment robust, optimist, plin de dragoste și bucurie a vieții. E o încredere bărbătească în puterile proprii, o sete sănătoasă de a cunoaște, o dorință fierbinte de a lua parte cu slova poetică la construcția vieții noi” [1, p. 4-5]. Dincolo de talajul acestui limbaj de lemn observăm în părerile criticului proletcultist câteva lucruri: spre deosebire de autorii din vechea generație, noua generație de poeți este de-a valma produsul social al educației sovietice; acordurile „minore” ale unei „copilării desculțe” nu pot concura cu optimismul și brava retorică a celui înzestrat „cu o concepție de viață materialistă, realistă”.

Concepția – o sumă reduționistă de precepte de viață și norme de creație – era schelăria pe care se înălța, optimistă și triumfătoare, literatura și arta realismului socialist. Ceea ce părea că e cu totul în afara oricăror discuții la tinerii condeieri educați de școala sovietică era tocmai această concepție. Ideologii partidului unic credeau că ea le-a fost destul de bine băgată în inima și în creierul tinerilor de atunci în ale scrisului pentru ca ei să se mențină pe linie, fără nevoia unei permanente corecții din afară cum era cazul cu scriitorii mai în vârstă supuși „zbuciumului și rătăcirilor”. În mare măsură, tinerii dornici de afirmare literară răspundeau comandamentelor venite de sus. Poezia lor era o poezie a tinereții romantice, plină de patos, impetuoasă, deschisă către lume. S-a întâmplat însă că taman atunci și partidul cerea de la scriitori o retorică optimistă, în consens cu ruptura de cultul personalității și cu programul utopic de construire a comunismului către anul 1980. „Actuala generație va trăi în comunism” – era o lozincă lansată de la cele mai înalte tribune. Mai era și o anumită libertate de creație la care confrății mai în vârstă nici nu visaseră în anii '50, când asupra fiecăruia din cei „înrobiți rătăcirilor” plana primejdia reală de a fi trimiși în Siberia. Cu bună seamă, era o libertate relativă, care nu trebuia să se atingă de temeliile sacre ale regimului. De aceea toate îngrădirile strașnice dictate de însăși esența restrictivă a regimului totalitar sunt, la un moment dat, prezentate drept un fel de cedare morală în fața bunului plac, mărginirii intelectuale, îngustimii de vederi a unor „nătărăi” inculți și ignoranți. Andrei Lupan se exprima foarte clar în *Mea culpa*: „Îs vinovat pentru tributul/ ce l-am plătit la nătărăi/ c-o stihuire mai limbută/ și c-un glosar ștampat de ei...”

Andrei Lupan poate că avea o anumită justificare să tune și să fulgere în contra „nătărăilor” nu chiar atât de imaginari. Poeții tineri însă îi cunoșteau pe aceștia doar din manualele lor de școală ori de pe la cursurile de la facultate, unde un I. Cana sau un I. D. Ceban ori un L. Barschi, care au făcut mult sânge rău scriitorilor „cu rămășițe burjuaznice în concepție”, originari din Basarabia, erau nici mai mult nici mai puțin decât clasici în viață. Problema creației în fața lor era strict una romantică, expresia unei vârste a tinereții, era înflăcărare, impetuoșitate și o atingere nemijlocită a absolutului existenței. Poezia, cuvântul poetic dimpreună cu poetul, în această viziune exaltată, aparțin unei stări de excepție a vieții, unei arderi interioare care este în același timp consum și dăruire, căutare înfrigurată și patos fără de limite.

Liviu Damian a dat, în sensul acesta, expresia cea mai corespunzătoare stării generale dominante. Poetul „tânăr și inspirat,/ de-atâta vreme căutând fericit” cuvântul

potrivit, are deplina siguranță că, „cândva/ într-o zi,/ cu ochii arși/ de focul lui,/ palid și subțiat la față”, îl va găsi și îl va aduce în dar cititorului. Găsim în primele două cărți ale acestui autor, *Darul fecioarei* (1963) și *Ursitoarele* (1965) o sensibilitate explozivă, de îndrăgostit. În parte ea este expresia vârstei juvenile a autorului, în parte, însă, nu putem să nu observăm aici un reflex al liricii lui Nicolae Labiș, poetul *Primelor iubiri* și a *Luptei cu inerția*. Mai puțin luptând cu „inerția”, mai mult exaltându-se în fața descoperirii de sine și, mai ales, entuziasmat la modul discursiv-retoric de semnele „noului” din lume, tânărul autor este mereu, ca și marele său premergător, la „primele iubiri” ale vieții. Nicolae Labiș scria:

Azi sunt îndrăgostit. E-un curcubeu
Deasupra lumii sufletului meu.
Izvoarele s-au luminat și sună
Oglinzile ritmându-și-le-n dans,
Și brazi mei vuiesc fără furtună
Într-un amețitor, sonor balans,
În vii vibrează struguri străvezii –
Cristalurile cântecelor grele –
Și stropi scăpărători de melodii
Ca roua nasc în ierburile mele.
Eu curg întreg în acest cântec sfânt:
Eu nu mai sânt, e-un cântec tot ce sânt.

Abia în următoarea carte, *Sunt verb*, poetul va ajunge la înțelegerea orfică a creației, declarându-și adeziunea printr-un citat direct: „Recitind întreaga închegare, parcă ai vedea-o cutezând a se logodi cu „e-un cântec tot ce sânt” și „cu cât cânt cu-atâta sânt”. La începuturi primează însă efuziunea directă și gesticulația tinerească. Un critic literar din acele timpuri, Barbu Rabii, mergea până a găsi o identitate totală între eroul liric al poeziilor din *Darul fecioarei* și poetul însuși. El consemna la citirea versurilor „bucuria sufletească pe care ți-o poate hărăzi doar regăsirea aproapei tale. Or, aproapele acesta se ridică din cele mai multe pagini ale plachetei lui Liviu Damian așa cum îl știm din viața de toate zilele: avântat, entuziast, demn, duios, intransigent, uman...” [2, p. 111]. Fără a ajunge la puritatea expresiei labișiene a dragostei, declamația patetic-juvenilă atinge și la Liviu Damian o anumită intensitate în exprimarea „primei iubiri”, mai exact al primului „sărut de fecioară”. Ca și „cuvântul aripat”, primul sărut ține de o realitate superior-romantică, o ordine a excepționalului și neobișnuitului. De fapt, la mijloc nu-i altceva decât puterea specifică a unei vârste, a vârstei tinereții, de a se descoperi pe sine și de a descoperi lumea prin puterea hiperbolei patetice, căreia doar o mare candoare îi poate acorda credibilitate: „Ce-aș mai bea,/ măi băieți, în ia seară/ o ulcică cu vin/ sprintar!/ Ce-aș aprinde-n colibă de palme/ și-aș fuma, măi băieți,/ o țigară,/ dar nu pot./ Ca o floare prea rară,/ port pe buze-un sărut de fecioară/ și nu vreau să-l acopere vinul/ și nici fumul sălcii de țigară./ Și doar vântul de iarnă blândă/ lângă nările mele colindă./ Cu sărutul pe buze,/ o, de-ați vedea,/ cât sunt de frumos,/ când mă-nalt/ vârtecuș luminos/ și de culmile frunții mele/ se lovesc amețitele stele,/ și din ochii mei înflorind/ cad

petale de dragoste-n vânt!/ Către toate ce sunt împrejur/ eu cu mâna pe inimă jur:/ de pe buzele mele să sune/ adevăr și îndemn pentru lume,/ vorba dreaptă minciuna s-o bată,/ vorba-așa, cum e pâinea curată./ Iar sărutul arde în vânt./ Câți băieți l-or fi așteptând.../ Câți băieți, depărtări străbătând,/ lângă-un foc își aduc aminte./ însuriți își aduc aminte./ Și sfioși chiar din morminte, își aduc băieții aminte,/ cum l-au rupt ca și mine, fierbinte./ Și uimiți/ acea seară/ n-au fumat nici țigară/ și nici vin n-au suit/ ca să-mbete/ valul buzelor arse de sete!” Un sentiment acaparator al dărniceiei stăpânește întreg acest univers poetic marcat de stângăcii, gesturi patetice și o gravitate pe care doar ingenuitatea vârstei o salvează de ridicol. „Beat de dărnicie,/ -ntârziat,/ fetei mele/ i-am sosit în prag”, declară eroul liric, regăsind semnele dărniceiei vârstei sale peste tot locul, o dărnicie care își trece efectele chiar „dincolo de moarte”. Nu numai băieții „din morminte” au memoria acelei excepționale întâmplări-miracol a dăruirii primului sărut. O parabolă a sacrificiului prin dăruire se întrevede și în „moartea” mărilor, ale cărui crengi prea pline de rod au fost dezbinat de vânt. „N-ați știut că roadele îl dor?” – întreabă retoric poetul, desfășurând în continuare parabola într-un ultim și suprem gest de sacrificiu: „din crengile lui/ faceți proptele/ pentru ceilalți pomi,/ ce au rămas/ să-și ducă/ roadele grele!”

Dăruirea și sacrificiul, putem afirma, sunt marca unui statut de existență excepțional. Sub auspiciile acestui statut se află, cum era și firesc pentru un tânăr, Îndrăgostitul, cel care iubește pentru prima dată în viață, dar și Poetul, cel care dă „o jumătate de viață” pentru un „cuvânt inspirat”. Poeților le închină L. Damian o poezie pe care a publicat-o în următoarea plachetă de versuri. În obișnuitul, pentru cărțile sale, comentariu de autor de la început, cuvântul scriitorului și ar trebui să înțelegem că și scriitorul în această scară de valori, este tocmai la urmă:

„Cuvântul scriitorului nu este cel mai de frunte în casa omului.

Mai întâi și-ntâi e cuvântul Pâinii. Ea ne răzlețește și ne adună în jurul mesei, cernește sau luminează casa, ne întinerește zilele.

Apoi e cuvântul Copiilor. Cu mâinile lor firave ei netezesc ori adaogă cutele de pe fruntea noastră, pun ramuri verzi și zvoană la ferești.

Apoi e cuvântul Cântecului Popular. Fagure de miere neperitor din limba fără de moarte ce o vorbim.

Mai la urmă vine și cuvântul scriitorului.”

Această regăsire de sine tocmai la capătul șirului de valori și priorități umane nu înseamnă că poetul (poeții) ar fi oarecum priviți într-un mod depreciativ. Dimpotrivă, prin așezarea lor alături de cele câteva valori fundamentale umane modesta regăsire la sfârșit nu e decât expresia unei mai temeinice rostuirii a acestei vocații umane. Modestia ascunde, de fapt, imensul orgoliu de scriitor de a se considera printre necesitățile indispensabile ale omului. Ideea este clar expusă în poezia *Poeții* închinată lui Grigore Vieru: „Cocori cu soartă stranie, cocori,/ Peste pământul rumenit de zori,/ Peste amurguri ce adorm pe rând/ Voi treceți ca și visul de ușori,/ Cu aripile grele de pământ.// Vă-mbracă roua și e greu să zbori/ Cu aripile ude, lucitoare/ Peste adânc de codri și izvoare/ Ce poartă umbra voastră trecătoare,/ Cocori cu soartă stranie, cocori.// Când vara e plugarul însetat/ Pe fruntea lui

vă scuturați aripa/ Și asta-i îndulcește poate clipa./ Și-i ca un ajutor la secerat.// Nu știți ara, nici semăna, cocori./ Dar oamenii vă-mpart din pâinea lor/ Și vă poftesc ca să veniți în zbor./ Și multă vreme după ce v-ați dus/ Pășesc ușor și poartă capul sus.” Întreaga poezie, prin imaginea alegorică a poezilor-cocori, dar și prin tonalitatea lirică accentuat îndoișătoare, în care nu putem să nu observăm și semnul unui narcisism romantic, trimite la statutul aparte, deosebit, extraordinar, al Poetului, la insolitul acestei vocații prin care se produce ceea ce L. Damian va numi mai târziu „saltul din cotidianul inert”, „îndulcirea” clipei aspre a vieții obișnuite. Aparenta ineficiență a „poezilor”, lipsa îndemănarilor practice (nu știu ara, nici semăna), nu înseamnă și inutilitatea lor. Dincolo de fragilitatea lor neajutorată se lasă bănuită o chemare sacrificială esențială. Punând față în față „Darul fecioarei” și „Ursitoarele”, criticul literar A. Bantoș, observa: „Dacă, în primul volum, trăirea poetică se relevă, mai ales, în acea voioșie sprintară a vânătorului „cu floarea-n țeava puștii” (vezi poezia *Vânătoare*), în credința naivă a acestuia că nefăcând nimănui nici un rău este absolvit de rău, la cea de a doua apariție editorială prezența Ursitoarelor presupune aspirația înduplecării destinului. Or, destinul, un destin dramatic, avea să-i rezerve un drum complicat, pe care, pentru a-l parcurge cu demnitate, el va trebui să cunoască atât victoriile, cât și eșecurile” [3, p. 104].

Cu adevărat, dacă e să comparăm „dăruirea” primului sărut de fecioară cu destinul sacrificial al poezilor din poezia citată mai sus observăm o schimbare de ton. Este o trecere de la exuberanța adolescentină la acordurile grave ale unei sensibilități marcate de umbra destinului neînduplecat. Abia în următoarea carte, *Sunt verb*, această sensibilitate va realiza adevărata măsură a talentului lui Liviu Damian, dar unele semne se fac simțite de acum și în *Ursitoarele*. Deși, trebuie să spunem, ambele cărți poartă puternic ceea ce am putea numi marca inconfundabilă a tradiției poetice sovietice. Criticul literar A. Bantoș vorbește de un tribut plătit în mare parte „clișeiilor versificate, cu cele mai mari drepturi în literatura vremii” [3, p. 103]. Chiar felul de a vedea lumea la modul excepțional romantic prin prisma unui sacrificiu constant și a unei permanente dăruiri este, dincolo de ecourile vârstei tinerești, un loc comun al literaturii sovietice a epocii. E vorba de un romantism oficial cu rădăcini în acea romantică revoluționară postulată de dogma realismului socialist, care a fost, odată cu dezghețul hrușciovian, reactualizat și relansat ca emblemă a noului comunism, curățat de zgura stalinismului, „cu față umană”. O întreagă ideologie și o întreagă literatură încearcă să acrediteze ideea unui comunism al Omului, spre deosebire de cel anterior, care era un comunism al Statului sovietic. În vâltoarea unei anumite libertăți căpătate după înghețul stalinist, iluzia prinde înfățișarea unui umanitarism exaltat, având în centru figura unui om comun ridicată peste marginile condiției sale anonime, o figură gigantică, atotputernică, care își ține strâns în mâinile sale „proletare” frâiele destinului. Criticul literar și academicianul M. Dolgan menționa, pe bună dreptate, pe marginea primei plachete de versuri a lui L. Damian: „Nota caracteristică a acestei plachete este încercarea autorului de a poetiza cotidianul concret, de a evoca faptele oamenilor de rând. Poezia „Drum cu ceață”, bunăoară, elogiază munca modestă a unui șofer, pe care de multe ori n-o observăm și nici n-o prea cunoaștem, dar care nu trebuie să fie neglijată, deoarece,

de e vreme rea sau bună, ei, șoferii, avînd ochii mereu „încăierați cu kilometrii”, ne „duc pe volan viața noastră”. (...) Din aceeași dragoste de oameni a luat naștere și poezia „Fochiștii”, plină de respect și profundă recunoștință pentru muncitorii care „...ne trimit/ prin calorifere/ apă fierbinte, clocotitoare,/ cum e sângele prin artere”. (...) Aceste și alte poezii de început ale lui L. Damian țin de orientarea generală a literaturii perioadei spre reflectarea „omului mic”, descătușat de cultul personalității” [4, p. 25-26]. În continuare aprecierile criticului-academician se nuancează cu noi observații, dar și cu anumite evaluări: „Primele cărți de versuri – și *Darul fecioarei*, și *Ursitoarele* – scoteau în vileag înclinația lui L. Damian spre o estetică a obișnuitului, a cotidianului; prin notații directe (de cele mai multe ori) condeierul caută să „extragă” poezie din elementele prozaice ale vieții, caută să convertească cotidianul în moment de extaz liric. Apelul zgârcit la metaforă, însă, nu-i permite totdeauna să se mențină în sfera transfigurării poetice, a sugestiei, făcându-l să alunece în discursivitate prozaică sau în constatări searbăde” [4, p. 27]. Viziunea cotidianului ridicat la situația de excepție impune o retorică aprinsă, gesticulară, clișeizată. Nu numai șoferii sau fochiștii, dar și tractoriștii, lăcătușii, vînzătorii de cărți și, mai cu seamă, oamenii care escaladează înălțimile munților sau ale cerului (montorii, alpiniștii, cosmonauții) sunt elogiați cu aceeași, ca să-l cităm pe dl academician Dolgan, „searbădă” retorică înflăcărată. Era o retorică generală ușor de manipulat, pe care tinerii scriitori o preluau de la confrății lor din URSS ori din România comunistă, susținută de factorii ideologici ai vremii, inclusiv, de criticii literari parte integrantă a aceluiași unic front ideologic pe motiv de „claritate a concepției”. Concepția în linie presupunea încredere în progres și în viitor, optimism revărsat peste marginile eului chiar și (sau mai cu seamă în) oglindirea momentelor de tragism ale vieții, concordantă cu ritmurile tehniciste pe care le presupunea imaginea unui Om victorios ș.a.m.d. Toate acestea sunt și la L. Damian, ca și la colegii săi de generație. Tânărul condeier vede „un poet al bucuriei în fiecare comunist”, se aprinde de imaginea romantică a unui montor („colo sub nor/ lega fulgere un montor”); declară patetic în numele unei întregi generații: „noi nu putem dormi/ dacă nu ne țipă/ trenuri în gări,/ dacă nu sfātuiesc/ telegrafele și transformatoarele,/ dacă nu ne veghează semafoarele”, jubilează cu un orgoliu tineresc (iar în numele întregii sale generații) asupra muntelui „învins”, escaladat de om, care „a înțeles că noi suntem mai sus,/ când piciorul pe grumaz i-am pus”, ține să corecteze maxima cunoscută „omul-om lupus est” cu precizarea că omul „pe o șesime de uscat pământ (adică în URSS) s-antors cu fața spre umanitate”. Autorul crede în „adevărul” gazetei și vrea să convingă și cititorul că nu numai el, dar și țăranul este însetat de acest adevăr (*Un țăran citind gazeta, Lângă chișcul de gazete*). În consens cu o aprigă dispută din epocă dintre „fizică” și „lirică”, se zbate între „atomi și teoreme”, pe de o parte, și „miros de busuioc”, pe de altă parte, constatînd „sunt informat din ce în ce mai mult.../ dar încă nu știu de unde vii înfiorare...”. Chiar și imaginea Ursitoarelor prevestitoare ale destinului este redusă la... becul electric care luminează la capul copilului său.

Fără să încercăm a delimita cât patetism al vârstei ori câtă retorică a vremii sau cât oportunism este în acest vârtej al clișeelor, trebuie să menționăm că ele erau susținute și

încurajate cu tărie. Poezia „Ultima noapte a lui Nicolae Stoica”, de-o pildă, a fost elogiată mereu de-a lungul anilor până în 1989, cu toate că dincolo de subiectul ei propriu-zis nu este nimic altceva decât o naivă și, vorba lui M. Dolgan, „searbădă” retorică. În schimb, o timidă și, poate, involuntară simbolizare a depersonalizării eului, a „pierderii de sine” în anonimatul unor depărtări străine a trezit imediat vigilența strajnicilor literari. Poezia „Fir de mac” a fost pe îndelete dezghiocată de R. Portnoi cu instrumentele de epocă ale criticului. ”Cum vedem, poetul apelează la firul de mac, încercând să-l ridice la rang de imagine simbolică, prin care să releveze mai concret și mai sugestiv soarta omului plecat undeva departe de locul natal, de rude, de prieteni. Dar ce însușiri reale și de esență ale firului de mac îi permit să simbolizeze soarta celui plecat? Apropierea între imaginea-simbol și fenomenul simbolizat e cu totul subiectivă. Pentru cititor ea se prezintă ca un fel de rebus. Astfel imaginea firului de mac în loc să pună în lumină fondul poetic îl încețoșează.

Și încă ceva. Soarta celui plecat departe e și așa, fără asemuirea cu firul de mac, văzută de poet ca prin valuri de ceață și în discordanță cu realitatea noastră. Într-adevăr, despre ce fel de „plecat” și ce fel de „depărtare” este vorba? La noi oamenii pleacă cu zecile de mii departe de locurile natale – pleacă la învățătură, la marile zidiri comuniste, la paza țării ș. a.m.d. Faptul că cei de acasă nu uită de ei e desigur o sursă stenică pentru dânsii. Dar a vedea în aceasta – în „numai ce-ați reținut/ în suflet despre noi” – unicul factor care face din cel plecat sau „un bărbat”, sau „un fir de mac” este vădit în contradicție cu realitatea, cu adevărul. Mesajul poeziei nu mobilizează pe „cei plecați” departe, ci dimpotrivă. și dacă imaginea „firului de mac” sugerează totuși ceva ca fir, e doar singurătatea și slăbiciunea la care e sortit cel plecat, ceea ce sporește nocivitatea mesajului poeziei.” [5, p. 217]. Vedem prin acest exemplu mai desfășurat cât de vigilentă era critica epocii și care îi erau argumentele „literare”. Or, o asemenea optică restrictivă opera, după câte se știe, la toate nivelurile creației, începând cu autocenzura pe care și-o impuneau autorii înșiși, continuând cu cenzura de la publicațiile literare și edituri și terminând cu cenzura oficială a KGB și a Comitetului Central.

În aceste condiții nu face să ne mirăm de faptul că toate plachetele tinerilor poeți de atunci poartă pecetea grea a vremii, inclusiv aceste două apariții editoriale ale lui L. Damian. Interesant este altceva. Merită să ne aplecăm mai cu atenție asupra frânturilor de poezie, unde așa-zisa „concepție dreaptă” nu numai că nu se identifică, dar, dimpotrivă, este luată în răspăr printr-o atitudine de contestare sau, cel puțin, prin punerea în paranteză a „adevărurilor” ei imuabile. *Darul fecioarei* e prea juvenilă ca să putem găsi vreo bucată cu subtext ascuns. *Ursitoarele* însă anunță deja un alt Liviu Damian. Criticul I. Ciocanu menționa: „În *Ursitoarele* întâlnim cu mult mai rar decât în „*Darul fecioarei*” intervenții fățișe ale autorului, explicații, „concluzii” asupra celor tratate în cutare poezie. Asistăm, după câte ni se pare, la un activ și rodnic proces e interiorizare a poeziei lui L. Damian, ceea ce nu înseamnă însă că elementul ei meditativ dispare; el își schimbă doar forma în care se manifestă. Universul tematic al culegerii este însă mult mai larg. Poetul află și alte aspecte ale intensei vieți spirituale a eroului liric și nu pregetă a ni le evoca cu inspirația

de care este capabil.” [6, p. 118] Regăsim aici un L. Damian convulsiv, problematizat, un poet mizând pe paradox, pe replica acidă. Nu este un contestatar deschis, dar protestul se resimte, reținut, ferm, cu puterea celui care începe să-și arate caracterul. „Gavriile, de ce-mi explici la tot pasul, se adresează el agasat „unui povățuitor” nu tocmai abstract, și cine sunt, și de unde vin.../ și cum să samăn, și când s-adun, și cum să vorbesc: răstit ori în șoapte,/ și cum să fiu: rău sau bun.” Dialogul ironic (de fapt monologul poetului care nu este de acord cu ceva, care se simte deranjat de un fals, de un neadevăr) cu interlocutorul de pe cealaltă parte a baricadei vieții continuă în poezia *Fachirul*: „Nu te sfii, doar te-ai pregătit înainte,/ mai minunează-ne odată cum știi,/ scoate pe gură în loc de cuvinte/ panglici colorate de hârtii.// și dacă-ai pornit, scoate-le omenește,/ lasă-le-n voie să fluture și să cadă./ De ce te faci a le opinti și le chinuiești/ cu gesturi de voinic din baladă?// Știm că nu e lucru greu, dar nici atât de ușor/ să fabrici câte-o panglică în loc de cuvânt./ Te mai încurci într-însele și legat binișor/ pe nevrute cazi dureros la pământ.” Alteori poetul e mai direct. Poate pentru că vorba cu interlocutorul său oponent e „între patru ochi”:

„Mă tem că nu ne înțelegem uneori,/ dar dăm din cap în semn de afirmare./ Și afirmarea asta, mi se pare,/ acoperă minciună și erori.” Sentimentul pierderii de sine în anonimul unei mulțimi sovietice standartizate se regăsește într-un „moment” al unei subite revelații:

„M-am rătăcit mai ieri pe stradă:/ aceleași treniuri trec de zor/ de parcă-un singur croitor/ ni le-a făcut pentru paradă.// Și toți cu-aceleași buzunare,/ și toți cu-aceleași mers grăbit./ Dar care-s eu, spuneți-mi, care?/ și nici un om nu s-a oprit.// Și mâna căuta nebună,/ și mintea căuta mereu/ un singur semn, un semn să-mi spună/ că eu anume, eu sunt eu.”

Altădată, conștient de complexitatea sa interioară, poetul se adresează unor „prieteni” care ar vrea să-l înțeleagă, să-l „ghicească” printr-o formulă reduționistă: „E greu să mă ghiciți prieteni,/ dacă umblați doar cu ghicitul./ Eu sunt ca luna peste cetini./ Finitul sunt și infinitul.// oricât ați socoti la rece/ din ce-s făcut, din ce-s compus,/ așa cum vremea vine, trece,/ ceva sosește ori s-a dus.” O existență pascaliană între finit și infinit presupune, întâi de toate, o viziune a paradoxului, regăsită în formula populară a lui Păcală: „Mor de dor și nu mă duc/ chiar acolo unde-i dorul./ Și mă bat mai crunt cu-aceia/ care suferă ca mine./ Mor de sete și nu-l cred/ Dacă-mi vine-n drum izvorul./ Țip când mă lovesc de-un pai,/ duc tăcut ocări, rușine.// De-nchid ochii trec și-o punte/ Peste hăuri aruncată./ Când mi-i frică să nu cad/ mă apuc și eu de astre./ Vorbăreață e prostia,/ dintr-un degetar se-mbată./ Iar tristețea se ascunde/ după zâmbetele voastre.” M. Cimpoi remarca: „Într-o suită de poezii reînvie Păcală, un alter ego al poetului, care persiflează substraturile viermănoase ale sufletului, expune o filozofie a bunului simț. E urmărită intenția nu atât de a face o poezie gnomică, ci de a releva (mijloacele sunt echivocul, silogismul în spirit popular, vorba în doi peri) atitudini față de diversele manifestări ale realului” [7, p. 34]. În sfârșit, ca un final al volumului „Ursitoarele” vine o „Autorecenzie” lucidă, o scrutare fără menajamente a propriei creații: „Îmi joacă în ochi doar fragmente./ Fragmente din ce-am vrut să-aduc.//...Fragmente din clipa ce vine/ când plec dintre voi și mă trec./ Fragmente din lume, din mine./ Dar unde-i cuvântul întreg?” Cea mai bizară bucată, însă, din volumul *Ursitoarele* este „Dormeam. Și m-am visat”, un amestec ciudat de paradox oniric, subtext

subversiv și gândire poetică plină de un dramatism autentic. Poetul „s-a visat” în Africa dominată de secetă și foame, dar este clar că Africa este doar o convenție, seceta și foamea sunt cele care au bântuit Moldova în 1946-1947. Imaginile sunt prea vii și prea puternice ca să se mențină în planul strict al unei abstracte convenții politice: „Dormeam. Și m-am visat flămând./ Mă amețea aerul tare./ În jurul meu zbura în vânt./ și mă zmulgea de pe picioare./ Duceam o piatră-ascunsă-n pântec./ Și piatra asta se-nvârtea/ ca piatra cea de moară, grea./ Și măcina. Și măcina./ Din mine piatra măcina./ ...Să nu-mi văd frații mei cerșind/ mergeam cu ochii în pământ./ Și cum veneam pe-un drum uscat/ simții semințe-n palma mea,/ și mâna mea le semăna/ prin toată lumea-n lung și-n lat./ Am semănat pân-am căzut/ în ploaia asta de semințe/ și ploaia m-a luat în lut./ Pe zare-un lan plutea ca-n ape./ Și coasa se-auzea pe-aproape.” Cu adevărat, e cu totul altă viziune a rodului și a dăruirii decât cea adolescentină sau cea pur retorică, a umanitarismului fără consistență din utopia totalitaristă a comunismului.

Note

1. Săpunaru Z., *Orizonturi*, Chișinău, Cartea Moldovenească, 1965.
2. Rabii B., *Jurnal critic*, Chișinău, Cartea Moldovenească, 1967.
3. BantșA., *Dinamica sacrului în poezia basarabeană contemporană*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000.
4. Dolgan M. L., *Damian // Dolgan, M., Cimpoi, M. Creația scriitorilor moldoveni în școală*, Chișinău, Lumina, 1989.
5. Portnoi R., *Pagini alese*, Chișinău, Literatura artistică, 1977.
6. Ciocanu I., *Articole și cronici literare*, Chișinău, Lumina, 1969.
7. Cimpoi M., *Disocieri*, Chișinău, Cartea moldovenească, 1969.

IULIAN FILIP

Institutul de Filologie

CONFIGURAREA DISTINCTĂ A SCENEI
MOLDOVENEȘTI ÎN TEATRUL
FOLCLORIC ROMÂNESC

Abstract

More arguments determine the focus of records, and they show the miracle of Moldovan folklore stage in the Romanian folklore theatre. The most important names in the field – Teodor Burada, Ion Massoff, Vasile Adascalitei – illustrate with concrete materials and addresses this assertion. Considerable dose of news comes from modern realities, which determine the metamorphosis of the actor of traditional theatre regarding his relationship with the book. The objectives of the UNESCO are to safeguard the immaterial patrimony, to beneficially encourage the technological modernization and greater flexibility in understanding these living fossils.

Keywords: dark solstitial, performances, repertoire, fog, performer, stage, text, book, archive, variants, popular drama, folklore expeditions, poetic language, character, dialog, message, camp.

Poetul Vasile Romanciuc mi-a furnizat oglinda miraculoasă, întregitoare a unor lucrări esențiale, potrivite sărbătorilor de după multul întuneric solstițial – în prima zi a Anului Nou. În anii săi *de acasă* poetul acompania cu armonica reprezentația cea mai pentru flăcăi din cele care se practicau la Badragii Noi, *Ceata lui Bujor*. Mi-a vorbit repetat și poetul, dar am remarcat/observat cu diferite ocazii *Căluțul*, *Capra*, *Ceata lui Novac*, *Ceata lui Jianu* de la Badragi – știam pe din afară repertoriul (de prin expediții folclorice, de pe la festivalurile de profil). Ceea ce nu știam e această ultimă remarcă a poetului despre ceea ce făceau odinioară toate cetele de teatru folcloric din Badragii Noi, după o noapte de trecere de la casă la casă, în prima zi a Anului Nou – dimineața. A fost un noroc pentru mine situația în care vorbeam despre felul cum se întrunesc cetele în dimineața primei zile a anului la Voloca, la Crasna (Bucovina), iar informația ce mi-o furniza poetul despre ceea ce se întâmpla la Badragi era categoric *altceva*.

După o noapte de urare de la casă la casă cetele de *Căluți*, *Căprițe*, *Novaci*, *Jieni*, *Bujori* veneau dimineața la malul Prutului, vizavi de Livenii de pe dreapta Prutului, în România, satul de dincolo, și prezenta – fiecare ceată – spectacolul său... De pe malul celălalt cetele similare făceau același lucru... Era o fereastră în timp, pândită/calculată să fie *curată*, fără grănicerii URSS și români, când asemenea „poduri de flori” etnofolclorice,

de comunicare/păstrare/ocrotire a legăturilor, rădăcinilor comune se activau, încărcând bateriile latente pentru încă un an/timp de așteptare a *marii viituri reparatoare*.

La Crasna am remarcat ingenioasa modalitate de răscumpărare a dreptului la sărbătorile strămoșești. Am și scris în prefața la blocul de teatru popular pentru volumul *Folclor din Țara Fagilor* [1, p. 112], fixând un tablou de toată brutalitatea anilor sovietici, în care semnele identitare tulburau somnul paznicilor vigilenți. Mi-a plăcut să constat că pentru a mă prezenta în *Dicționarul etnologilor români* autorul acestui proiect capital, distinsul etnolog Iordan Datcu, a citat anume acest episod [2, p. 264] ca „document zguduitor”: „Am fost martorul unui dialog, care m-a trântit prin încrâncenarea și fermitatea cu care omul simplu apără dreptul la sărbătoare... Un colonel de miliție i-a ridicat masca firoasă a unui Urs și l-a luat la trei parale pe interpret (evident, nu în românește): – De ce nu ești la lucru? Doar îi zi lucrătoare! Interpretul s-a mocoșit scurt și a scos de la piept o hârtie, băgându-i-o sub nas colonelului: – Am dat sânge și am două zile libere. Cu sângele meu am plătit dreptul la Sfântul-Vasile. Și prin această conștiință a valorilor noastre se poate explica uluitoarea concentrare și păstrare a întregului repertoriu teatral din folclorul românesc. Nicăieri în altă parte decât în Bucovina și Moldova, partea de nord îndeosebi, de-o parte și de alta a Prutului, nu s-a păstrat această panoramă – aproape integrală – a dramaturgiei noastre populare.”

Se conține în acest citat configurarea geografică a fenomenului teatral popular și e cazul să accentuăm aparte importanța *vânturării* publice a unui material documentar care întregește panorama fenomenului teatral românesc în arta populară și care nu a prea trecut Prutul până acum, deși ar fi fost demult indicat să se întregească scena moldovenească a manifestării teatrului folcloric românesc, care aici cunoaște cea mai impresionantă diversitate și circulație [3, p. 423].

E locul potrivit să alăturăm și constatarea lui Ioan Massoff referitoare la geografia fenomenului: „Teatrul popular nu are o răspândire egală și generală pe toată țara; el este cultivat cu intensitate în Moldova și în special pe valea Bisriței cât și de-a lungul spațiului subcarpatic moldovenesc, dinspre Regiunea Suceava până în cotul Vrancei; pe măsură ce ne lăsăm spre câmpie, teatrul popular sărăcește în repertoriu și manifestări; în Muntenia, în Oltenia și în restul țării el este mai slab reprezentat, fiind pe spații întinse puțin cunoscut” [4, p. 47].

Am cercetat materialul publicat și cel depozitat în Arhiva Științifică Centrală a Academiei de Științe a Republicii Moldova, fondul 19, inventar 3 (AA), constatând libertăți/neglijențe regretabile la colectare și la valorificarea materialului colectat. Criteriile de „redactare” a folclorului a dăunat în cea mai mare măsură [și!] teatrului popular. Ajustarea textului și ignorarea absolută a celorlalte componente extraliterare-extratextuale ne-a determinat să apelăm la înregistrările de arhivă, care conțin mai multă informație neprelucrată – „brută”. E de remarcat că și variantele de arhivă nu sunt de aceeași valoare. O bună parte a materialelor provin de la entuziaști bine intenționați, dar nepregătiți. Din cele peste 300 de texte extrase din Arhiva Academiei o bună parte

provin de la colectori necalificați – studenți, învățători, care nici măcar de magnetofon nu dispuneau. Nu mai vorbim de ignorarea de către aceștia a amănuntelor din afara textului propriu-zis. Dar, confruntat cu variantele imprimate de informatori pregătiți ori chiar de către etnologi, și acest material ne e de real folos.

Am colectat timp de peste zece ani reprezentații de teatru folcloric în expediții folclorice și în deplasări pregătite minuțios, imprimându-le pe bandă de magnetofon, pe peliculă de fotografiat, dar, mai ales, observând și dezghiocând funcționarea mecanismului complex de păstrare, valorificare a memoriei colective, respectare a preceptelor, dar și de încălcare a acestora și afirmarea inovațiilor moderne, trecerea reprezentațiilor populare în scena cultă a festivalurilor, a emisiunilor televizate. Aceste observări și radiografieri pluridimensionale mai pot fi realizate – satele Moldovei mai păstrează acest tezaur, iar interpreții de asemenea spectacole ori foștii interpreți sunt cei mai indicați furnizori de mărturii autentice.

Dar... contextul sincretic în care se manifestă teatrul popular face defectuoasă cercetarea. Modul spontan de apariție a reprezentației în diferite locuri și la cele mai neașteptate ocazii, face imposibilă observarea panoramică a fenomenului, eforturile cercetătorului de teatru popular asemănându-se cu cele ale arheologului posesor de cioburi răzlețe de ulcior, vas care nu poate fi văzut aievea, întregit fiind doar cu imaginația și metodele moderne științifice.

Cercetătorii moderni au ajuns a înțelege că a imprima un cântăreț popular talentat înseamnă a observa nu numai sincronizarea emiterii textului și a melodiei. Iar despre felul teatral al povestitorilor talentați Lazăr Șăineanu îl citează într-un loc pe Dimitrie Stăncescu („De vorbea de vreun zmeu ori de altă dihanie urâtă, încrunta sprâncenile și spuma cu vorba, cu figura, cu gesturi uneori, *trăia* pare că groaza personagiilor, ce se aflau în poveste față cu spurcăciunea”), iar în altul, ca s-o evoce pe celebra povestitoare siciliană din Palermo Agatuzza Messia, – pe Pitre („Ea știa mii de basme și nu uitase nici unul. Le spunea toate cu grație, vervă, căldură și expresiunea ce avea la 20 de ani. Avea o mimică uimitoare, o mișcare continuă din ochi, din brațe, din picioare, din întreaga-i ființă, o schimbare perpetuă de atitudini, o necurmată agitațiune a corpului, care se pleca, se înălța, colinda prin odaie, se așternea mai mai la pământ sau sălta pare că ar fi vrut să zboare”) [5, p. 22]. Iar Mihai Cimpoi vorbește obsesiv de teatrul naratorului Ion Creangă: „Într-o atare ipostază e personaj (nu doar narator-scriptor) scenic care spune și gesticulează. El se oglindește narcisiac în propriile vorbe, gesturi și acțiuni, se complăce, se auto-plăce și se auto-disfată” [6, p. 10].

Să reținem: e vorba de personaje singulare *date în teatru* (cântărețul, povestitorul), care nu realizează că apelează la procedee teatrale, ca să faciliteze ajungerea mesajelor estetice la ascultătorul privitor (spectatorul?).

Imprimarea unui spectacol popular are în obiectiv (obiective!) nu numai textul, nu doar un singur actor, dar și mizanscenele, conturarea convențională a scenei, gesturile, costumația, măștile.

O dificultate a observării și cunoașterii fenomenului e geografia fărâmițată a circulației teatrului popular. Dacă vreo câteva denumiri de reprezentații – *Capra*, *Ursul* – sunt răspândite în toată Moldova (cu Bucovina) și în unele sate din Maramureș, atunci celelalte sunt strict localizate: *Mălăncile* – în satele raionului Ocnița (dar și ale raioanelor Storojineț, Hliboca din Bucovina de Nord), *Gruia lui Novac* – în satele raionului Edineț, *Brâncovenii* – în unele sate din raionul Storojineț (varianta publicată de Vasile Adăscăliței în 1967 e tot din Bucovina – din Straja, Rădăuți [3, p. 428]). Panorama circulației fenomenului se constituie din aceste „oaze” etnofolclorice, în care unele sate au o singură reprezentație, iar alte localități își fac trecerea sărbătorească spre timpul înoit cu 6–8 denumiri de spectacole populare practicate intens: în satul Hiliuți (r-nul Fălești) – *Călușul*, *Ursul*, *Capra*, *Irodul*, *Gruia lui Novac*, *Ceata lui Bujor*, *Ceata lui Jianu*, *Haiducii*; în satul Risipeni (r-nul Fălești) – *Codreamu*, *Ursul*, *Haiducul*, *Ceata lui Bujor*, *Movila lui Burcel*; în satul Bădragii Noi (r-nul Edineț) – *Călușul*, *Capra*, *Ceata lui Bujor*, *Ceata lui Novac*, *Ceata lui Jianu*.

Criteriul decisiv al prezenței fenomenului teatral trebuie considerat transfigurarea artistică a interpretului și, poate în mai mare măsură, conștiința lui că realizează – prin costumație, mască, vorbire, gest – această transfigurare.

Forfota *teatrală* din localitățile norocoase să aibă asemenea tezaur se aseamănă cu tensiunea atelierelor din teatrele profesioniste, unde migala la costumație, la mască, la atribuțiile scenice sunt aceleași, cu același vector – de prezentarea cât mai convingătoare a CELUILALT, a ALTUIA, care trebuie, mai întâi, înțeles, apoi metamorfozat în APROAPELE, pe care să încerci (după ce-l înțelegi!) să-l iubești ca pe tine însuși. Evident, nu toate personajele suportă asemenea metamorfoză – galeria *urâților* are menirea să îngrozească privitorul ori, cel puțin, să-l intrige, să-l nedumerească: lumea poate fi și așa?

Originalitatea limbajului poetic în teatrul popular nu echivalează cu cel din spectacolele profesioniste. Mai întâi pentru sincronizarea tuturor componentelor unui spectacol suscită o armonizare a lor, dozându-le cota de complexitate. O reprezentație populară în mediul folcloric răspunde altui spectator decât cel al teatrelor profesioniste și – în plus – funcționalității oraționale, la care sunt atașate reprezentațiile de teatru popular, și care suscită procedeele de realizare un mecanism de transmitere expresă a mesajului.

Ceea ce organizează limbajul eterogen – sunt atrase doine, romanțe, fragmente de balade, producții livești – e spiritul pronunțat antitetic al pieselor. Și limbajul poetic e mobilizat la realizarea artistică a antitezei globale, evidențiind virtuțile unei tabere și viciile alteia.

Organizate antitetic, procedeele compoziționale, stilistico-poetice au o comportare specifică chiar în mediul folcloric, unde se manifestă reprezentații de diferite etape evolutive. În unele localități, unde piesele cu subiect coexistă cu alaiurile și jocurile, acestea din urmă sunt adeseori prețuite mai mult. E vorba de criteriile de evaluare, ce se orientează *difuz* în alaiuri – la privești, dansuri, inventar, recuzită pestriță, diformată hiperbolic ori caricatural, iar în piese – cu precădere la *cuvânt*, celelalte componente fiind

în poziție subordonată, împinse fatal spre un convenționalism excesiv, ce se răsfrânge în consecință și asupra subiectului.

Nu în toate piesele taberele simpatizate și taberele neagreate obțin contururi certe. În „Irozi” e realizat convingător chipul tiranului Irod, partea simpatizată nefiind totuși Craii, care-i fac replica. Năzuința spre bine nu e legată aici de un personaj concret (nici chiar de inocentul „nou-născut”), mesajul pozitiv realizându-se într-un plan sugestiv, în opoziție cu prezența energetică și brutală a lui Irod cu suita sa.

Precizarea noțiunii de tabără s-ar cere de la bun început: de cele mai multe ori tot arsenalul de procedee e direcționat spre edificarea chipului căpeteniei taberei – Irod, Jianu, Căpitanul, Gruia – celelalte personaje fiind de anturaj.

Stilistica și factura procedeelelor compoziționale de reper se situează între aceste caracteristici și legități din piese. Caracterul conflictual mizează în primul rând pe dialog. Am observat că jocurile și alaiurile își organizează materialul-text ca dialog, dar procedeul nu e în poziție dominantă, în măsura în care textul e subordonat obsesiei cântecului și dansului (chiar dacă sunt pretextate) ori efectului de priveliște. Astfel în piesă dialogul se manifestă plenar, angajat direct de realizarea conflictului de coloratură socială. Întâlnindu-se cu obsesia cântecului, adeseori dialogul este cântat – fie că de exponenți singulari ai aceleiași tabere, fie că de două coruri, care nu întotdeauna coincid cu taberele.

Motivul *inovațiilor* pare stânjenitor pentru perceperea tradițională, comună a moștenirii producțiilor folclorice transmise *pe cale orală*.

Să ne oprim un pic la funcționarea mecanismului complex doar pe acest segment, al teatrului popular (folcloric). Învățarea rolurilor comportă apelarea la un text. Textul (de cele mai multe ori) e dintr-un caiet, proprietate a unui fost interpret, mai în vârstă. Adevărat, în satele cu tradiție veche a acestui fel de reprezentații textele/rolurile sunt știute *pe din afară*, dar un centru nuclear de referință există numaidecât – de cele mai multe ori e o autoritate dintre foștii interpreți.

Ajungem la relația cu cartea a interpreților, care au ajuns să fie alții decât tradiționali ciobeni ori paznici, în jurul cărora se axa/înrădăcina o anumită stare de spirit, unde cei cu gură de zicere și cei cu urechi de auzire întregeau o icoană a unei epoci romantice de descoperire a folclorului. Interpreții actuali ai reprezentațiilor tradiționale de teatru din cadrul orașional al sărbătorilor de iarnă la români sunt (deja!) tineri culti, cu școală, pentru care relația cu cartea e una cotidiană. În plus: unii interpreți ai reprezentațiilor tradiționale sunt și actori amatori în cercurile dramatice școlare și spectatori de spectacole moderne în teatre profesioniste. În plus: au apărut (deja!) mai multe ediții cu texte de teatru popular. În plus: calendarul manifestațiilor școlare stimulează *urcarea în scenă* a acestor reprezentații tradiționale, iar unii pedagogi, foși interpreți de asemenea roluri, ajung să însemne autoritatea nucleară modernă, de care depinde protejarea autenticității acestor producții fragile, vulnerabile (în contact cu modernitatea agresivă – cel puțin pe acest segment esențial, de spiritualitate).

Și un ultim accent al pledoariei mele... La șase ani de la semnarea și de către Republica Moldova a convenției UNESCO despre salvagardarea patrimoniului imaterial

avem o lege și o comisie națională, dar și un dosar depus la UNESCO – cu o mostră emblematică a spiritualității noastre: colindatul în ceată de bărbați. E o aniversare și o împlinire concretă, marcată adecvat de către Ministerul Culturii, Comisia parlamentară pentru știință, cultură, educație, Muzeul de Etnografie. Cu ce continuăm? Ce am propune Europei cu statut de *mai al nostru*? Am propus să propunem (îmi place repetiția, mama ei!) o singură ofertă, comună – a Ministerului Culturii de la București și a Ministerului Culturii de la Chișinău: scena moldovenească a teatrului folcloric românesc.

Această dimensiune a percepției fenomenului etnofolcloric, nestânjenită de *regizorii* descălecați acum două secole la Prut (ca să-i tulbure apele cu alte *sarcini*), îl determină pe cercetătorul modern să se echipeze *un pic mai altfel* pentru expedițiile imperios necesare și să fie aproape de această scenă uluitoare.

Note

1. Iulian Filip, *Teatrul folcloric. Cetățile rezistente ale spiritualității neamului*, în volumul *Folcor din țara fagilor*. Chișinău, Hyperion, 1993, p. 112-147.
2. Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*. Vol. I-II. București, Saeculum I.O., 1998. Vol. I, Vol. II.
3. Vasile Adăscăliței, *Date noi privind teatrul folcloric Brâncovenii*, în *Revista de Etnografie și Folclor*, București, nr.6, 1967, p. 423 – 434.
4. Ioan Massoffi. *Teatrul românesc. Privire istorică*, București, Editura pentru literatură, 1961.
5. Lazăr Șăineanu, *Basmele române*, București, Minerva, 1978.
6. Mihai Cimpoi. *Sinele arhaic. Ion Creangă: Dialecticile amintirilor și memoriei*, Iași, Princeps Edit, 2011.

IORDAN DATCU

București

ION CREANGĂ ÎN LECTURA
LUI EUGEN SIMION

Abstract

The text is a chronicle to the essay *Ion Creanga. The Cruelty of a jovial moralist* (*Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovial*), signed by the academician Eugen Simion. Ion Creanga had not always received well-deserved criticism. Many critics of the time like “junimistii” did described him as a peasant writer ignoring the aesthetic dimension of his work. Therefore, the declared goal of Eugen Simion’s essay is to present him as a writer “of big category”, as a genuine artist, as an “aesthete of philology”, and not as a copyist of peasant’s language.

Keywords: Ion Creanga, Eugen Simion, aesthetic quality, jovial author.

Câteva împrejurări au hotărât scrierea încântătorului eseu *Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovial* (Editura Princeps Edit, Iași, 2011, 180 p.): dorința de a reabilita opera humuleșteanului în fața unui curent de critică împotriva scriitorilor de extracție rurală, împotriva lumii rurale însăși; de a spune răspicat că în sensibilitatea noastră au loc și Ion Creangă și I. L. Caragiale; de a sublinia că scriitorul n-a avut întotdeauna receptarea critică meritată, scriindu-se despre el, cum au făcut, spre exemplu, junimiștii, ca despre un scriitor poporan și omițându-se latura estetică a operei sale; dorința de a elimina o serie de clișee ca acelea amintite și altele încă. Să amintim, totodată, că a contribuit la hotărârea criticului de a scrie această carte și propunerea lui Mihai Cimpoi, coordonatorul colecției „Biblioteca Ion Creangă” a Editurii din Iași, de a scrie ceva despre acesta. Propunere care a căzut bine, fiindcă Eugen Simion publicase, în vara anului 1989, în „România literară” un mic eseu despre *Amintiri din copilărie*, văzute ca o autoficțiune, perspectivă care este dezvoltată în cartea de acum.

Criticul a fost stăpânit, și în acest caz, de sentimentul de iubire spirituală pe care l-a avut scriind *Dimineața poezilor* (1980), eseu elaborat după ce fusese *intoxicat* – cum a spus într-o împrejurare – de literatura contemporană, pe care o cerceta pentru scrierea volumelor *Scriitori români de azi*.

Constatând că opera lui Creangă a stat în atenția folcloriștilor, criticilor și istoricilor literari, lingviștilor, moralistilor, simbolologilor și specialiștilor în științele oculte, criticul opinează că a lipsit, cu excepțiile de rigoare, înțelegerea acesteia „în adevărul ei spirit”, n-a fost apreciată din punct de vedere estetic „la adevărata ei valoare”. De aceea, scopul

declarat al eseului lui Eugen Simion este de a-l prezenta pe Creangă ca pe un scriitor „de mare clasă”, ca pe un veritabil artist, ca pe un „estet al filologiei”, iar nu ca pe un copist al limbii țărănești.

Un demers în întregime critic, ca atunci când vede în *Amintiri din copilărie* nu o autobiografie, ci o autoficțiune, când apreciază că țărânia lui este „jumătate ușor teatrală, jumătate autentică”, ca atunci când nu se raliază opiniei lui G. Ibrăileanu, potrivit căruia târgovețul Creangă „nu a lăsat urme serioase în opera literară”, că „tot ce e orășenesc în Creangă e inferior”. Eugen Simion vine cu o nuanță: „*tot* în afară, poate, de faptul că el își scrie opera literară într-o prăpădită mahala din Iași în compania și, negreșit, sub impulsul unor spirite culturale, cum sunt acelea de la societatea *Junimea*. Orașul a dat totuși ceva lui Creangă, și anume dorința de a fi scriitor și în cele din urmă conștiința de a fi scriitor.” Nu subscrie opiniei unora care au făcut din *Amintiri din copilărie* exclusiv o operă realistă, lipsită de fabulație. Nuanțele sunt analizele la toate palierele operei lui Creangă: povestiri didactice, povestiri cu caracter preponderent moral, povești propriu-zise, povestirile corosive, narațiunea *Moș Nichifor Coțcariul*, *Amintiri din copilărie*. Nu este de acord, spre exemplu, cu cei care au voit să-l căftănească pe protagonistul din *Povestea unui om leneș*, să facă din el un personaj... kafkian sau sartrian. Nu este de acord cu Valeriu Cristea, autorul *Dicționarului personajelor lui Creangă*, „o operă de iubire și de exigență maximă”, când vorbește de linșarea amintitului protagonist. „A compara scenariul unei fabule țărănești de acum o sută cincizeci de ani – scrie Eugen Simion – cu un scenariu de exterminare stalinist. «Execuția» (din narațiunea lui Creangă) aduce aici a linșaj – scrie luat de val acest admirabil critic moralist. Eroare! Nu seamănă cu un linșaj, seamănă cu o istorie în notă umoristică despre un individ atât de leneș, încât acceptă – simbolic – mai degrabă ieșirea din viață decât efortul minim de a mesteca îmbucătura din gură.” Paginile despre *Moș Nichifor Coțcariul*, unele din cele mai pertinente, mai spirituale din carte, aduc o altă înțelegere, mai nuanțată a ocărilor aduse de acesta „hleabului de babă”, „băbătiei” lui: „Nu trebuie să-l osândim prea mult nici pe harabagiul, care vorbește vrute și nevrute... Denigrarea babei sale face parte din repertoriu, este un exercițiu retoric, intră în scenariu și îi ușurează operația de corupere sentimentală (ceea ce nu-i de admirat, dar așa merg treburile).”

Abordarea critică a operei lui Creangă este făcută în cartea lui Eugen Simion în linia G. Călinescu (cel mai des citat), Tudor Vianu, Vladimir Streinu și Pompiliu Constantinescu, care au propus o „justificare estetică superioară” a operei humuleșteanului. Ralierea la opiniile celui dintâi nu este întotdeauna necondiționată. Cu finețea care-i caracterizează discursul, Eugen Simion nu este de acord cu G. Călinescu când acesta n-a stăruit asupra „sensurilor licențioase”, asupra laturii „nerușinate” din spectacolul verbal al lui *Moș Nichifor Coțcariul*: „Frazele – scrie Eugen Simion – sunt departe de a fi așa de inocente cum le consideră marele critic.” Îl corectează parțial pe critic și în altă privință: „Parțial adevărată este și observația că prezența lui Dumnezeu, sfântul Petre și a lui Iisus Hristos pe pământ și limbajul lor colorat au ca efect «o înaltă bufonerie». Nu în toate situațiile, trebuie să-l corectăm pe critic.” Nu subscrie, de asemenea, la opinia criticului care a afirmat că în *Amintiri*... „nu este nimic individual, cu caracter de confesiune ori de jurnal. Creangă povestește copilăria copilului universal.”

„Individual este – scrie Simion –, înainte de orice, stilul celui care scrie despre copilăria copilului universal și, apoi, dacă nu ținem prea mult la plăcerea paradoxului, individual, ireductibil, memorabil este în narațiunea lui Creangă personajul care însuflețește această scriere de bătrânețe: copilul din Humulești...”

Meritul cărții lui Eugen Simion este acela de a aborda estetic opera lui Creangă, de a o scoate, împreună cu cei citați mai sus, dar și cu alții câțiva, din zona criticii apologetice, a stereotipurilor, a șabloanelor, de a-l prezenta pe Creangă ca un creator complex, ca „estet al filologiei” (formula îi aparține lui Călinescu).

Un capitol important în cartea domnului Eugen Simion este cel despre „demonologia lui Creangă”, în care afirmă: „Creangă încalcă, putem spune, tradiții și schimbă miturile, minimalizând în chip ostentativ puterea și inteligența dracilor. Imaginarul colectiv și, mai târziu, literatura cultă care sugerează manifestările satanismului, văzând în el o forță a universului, prezintă diavolul ca o sumă a negativităților superioare, un meșter absolut al răului, în stare a citi gândurile omului și a pregăti cu minuție dezastrele. Povestitorul humuleștean răstoarnă această imagine și aduce în *Dănilă Prepeleac* niște demoni amărâți și înfricoșați, ușor de manipulat chiar de un individ modest ca eroul fabulei de mai înainte.” Dacă ar fi consultat catalogul internațional al basmelor, publicat de Aarne-Thompson, chiar o lucrare românească, aceea a lui Adolf Schullerus, *Tipologia basmelor românești și a variantelor lor. Conform sistemului tipologiei basmului întocmit de Antti Aarne* (apărută în 1927, în limba germană; varianta românească în 2006) și cu deosebire cartea lui Ovidiu Bârlea, *Poveștile lui Creangă* (1967), ar fi constatat că atât în basmul internațional, cât și în cel românesc „demonii amărâți, ușor de manipulat, dracii proști” abundă. Basmele despre dracul (zmeul) cel prost figurează în catalogul Aarne-Thompson la pozițiile 1000–1199, iar basmele nuvelistice despre uriașul (dracul cel prost) (*Tales of the stupid Ogre*) figurează cu tipurile 300–1199. În *Mică enciclopedie a poveștilor românești* (1976), Ovidiu Bârlea citează câteva basme despre dracul cel prost: „În împărțirea recoltei (Aarne-Thompson 1030), baba ia partea de deasupra, iar dracul rădăcinile: locul era semănat cu cereale. Dracul văzându-se păcălit, cere ca la recolta viitoare să aibă partea de deasupra. Baba seamănă sfeclă, ceapă, dracul rămânând din nou păcălit.” Mai este citat tipul în care femeia îi dă dracului de făcut un lucru imposibil: „să îndrepte firul de păr creț smuls de la subsuoară (AT 1175). I se cere să-l facă «drept ca firul din mustața pisicii», sau să-i facă «o spelcă» din el.” Un alt tip: „Un om dă dracului holda, nemulțumit de cum arăta. După aceea, grâul s-a făcut frumos și omul s-a dus să-l secere, dar dracul vrea să-l alunge. Femeia omului se duce dezbrăcată și se apucă de secerat, dracul se sperie și fuge.” Ovidiu Bârlea citează alte basme despre draci proști din lucrarea lui Tudor Pamfile, *Diavolul învrăjbitor al lumii, după credințele poporului român* (1914).

În secțiunea despre *Harap Alb*, comentând supunerea acestuia la toate șireteniile spânului, Eugen Simion conchide: „Logica resemnării în fața destinului, bine cunoscută la români din baladele lor”. Care balade? Poate că doar *Miorița*, dar și aceasta cu totul nejustificat a fost asociată cu resemnarea. În rest, abundă baladele subsumate tipului *homo activus*, baladele luptei împotriva invadatorilor turci și tătari, baladele voinicești, cele din ciclul dunărean, despre care a scris Nicolae Iorga.

De o neînțelegere e vorba la pagina 32, unde este amintită boala lui Creangă: „«pedepsia» lui pe care încearcă s-o minimizeze și s-o vindece cu leacuri băbești (suirea în salcie).” Suirea în salcie? E greu de admis că supraponderalul care era s-ar fi expus la un asemenea pericol. De fapt, e vorba de altceva, și G. Călinescu explică tratamentul băbesc: „Sănătatea i se înrăutățește din nou. Poate că acum, urându-i-se de doctori, avu ideea de a se pune «în salce». Acesta era un tratament băbesc pe care-l cultivară mulți din intelectualii Iașiului și care consta în închiderea timp de o lună într-o odaie încălzită bine, în înghițituri de felurite ceaiuri, în dietă și afumare. Pacientul nu ieșea deloc din odaia-cuptor, mânca puțin și nesărat și bea multă zeamă caldă de salce (rădăcină de salsaparilă).”

Se cuvenea să fie luată în seamă și remarcabila carte a lui Ovidiu Bârlea, *Poveștile lui Creangă* (1967), despre care Vasile Lovinescu a avut cuvinte de laudă: „este neprețuită pentru studierea rădăcinilor basmelor”. Bârlea studiază, cu știuta lui știință, posibilele surse ale poveștilor humuleșteanului și evoluția ulterioară a temelor care au intrat în structura operei lui și, totodată, saltul estetic față de sursele populare. Astfel, aflăm că *Ursul păcălit de vulpe* cunoaște 23 de variante publicate, doar una anterioară poveștii lui Creangă; la *Capra cu trei iezi* sunt cunoscute 19 variante, doar 3 anterioare lui Creangă, *Punguța cu doi bani* are 20 variante, toate posterioare; *Acul și barosul* „nu este cunoscută și nu figurează nici în catalogul internațional Arne-Thompson”; *Ivan Turbincă* numără 37 variante, doar trei fiind anterioare; *Fata babei și fata moșneagului* cunoaște 23 variante, din care trei anterioare; la *Povestea lui Harap-Alb* toate cele 16 variante sunt ulterioare; la fel, cele 23 de variante la *Povestea lui Stan pășitul* sunt ulterioare; la *Dănilă Prepeleac* din cele 12 variante doar una este anterioară; la *Prostia omenească* toate cele 30 variante sunt ulterioare; cele 4 variante la *Povestea porcului* sunt ulterioare; cele 4 variante la *Povestea poveștilor* sunt ulterioare; *Povestea lui Ionică cel prost* „nu e semnalată până acum în repertoriul folcloric”, tema însă „se întâlnește în poveștile populare, dar în alte subiecte unde flăcăul prost e într-adevăr neștiutor în atare materie.” Comparându-l cu povestitorii populari, scrie Bârlea, „faima scriitorului nu iese cu nimic prejudiciată. Creangă nu pierde în atari comparații, dimpotrivă, soclul lui devine încă mai puternic.”

Prin finețea demersului critic, prin examinarea operei humuleșteanului din punct de vedere estetic, prin noile abordări ale întregii sale opere, eseuul lui Eugen Simion este ceea ce a apărut mai interesant de la G. Călinescu încoace.

Abstract

Interior in bright red is an anthological edition that includes several series of poems that represent a complex literary way that is full of surprises. Andrei Turcanu is an erudite writer. Its power of fascination, however, lies namely in the fact that the poet manages to leave the livresque and the technique in the background bringing life in the foreground. Lyricism seems to irrupt in a state of trance from flashes of depths of the being in which lifemeets with death, the suffering with ecstasy, a thrill of sacredness with pulses of an aggressive materiality.

Keywords: erudite poetry, tragedy, initiation, lucidity, emotion, drama, passion.

Interior în roșu aprins este titlul anunțat încă în 1983 de Gheorghe Malarciuc, prefațatorul primei cărți de critică literară a lui Andrei Țurcanu. Volumul despre care se spunea că e gata a apărut cu o altă denumire, *Cămașa lui Nessos*, abia în 1988. Poetul revine la *Interior în roșu aprins* în 2012 pentru o ediție antologică, editată la TIPO Moldova, Iași. Aceste intersecții de titluri nu sunt întâmplătoare. Încă din *Cămașa lui Nessos*, răzbăteau incandescențele lăuntrice ale unui eu strâns într-o cămașă a lui Nessos, aflat mereu la limitele existențiale dintre ființare și neant, într-un delir al suferinței susținut cu pregnanță de luciditatea unui destin asumat. Volumele care au urmat: *Elegii pentru mintea cea de pe urmă* (2000), *Destin întors* (2005), *Iisus prin miriști* (2006), *Estuar* (2008) sunt reluările aceleiași, interminabile, călătorii ale *spiritului în flăcări* printr-un Infern perpetuu, cu tentațiile și viziunile permanente ale unui Absolut imuabil. De la un volum la altul cromaticile „flăcărilor” din/în „interiorul în roșu aprins” s-au diversificat și nuanțat, tragismul trăirilor s-a adâncit, și-a extins aria de cuprindere. Peste drama individuală se suprapune, acutizată printr-un referențial tot mai recognoscibil, și drama colectivă, iar interioritatea se deschide într-o exterioritate lipsită de orizont. Din zidurile împrejmuitoare (imaginea e sugerată de coperta primei ediții a cărții *Cămașa lui Nessos*), se preling firele de sânge ale damnatului/damnațiunii din interior. Nici o spărtură și nicio șansă de evadare! Locul ușii și locul unde ar fi trebuit să fie (a fost cândva) o fereastră sunt acoperite cu pietre colțoase, impenetrabile, cenușii. La conturarea și potențarea poetică a acestui infern contribuie substratul mitologic, parabola, aluzia, parodia, paradoxul, metafora șocantă și alte procedee care rafinează mesajul prin incifrarea, esențializarea și

augmentarea lui. Trebuie remarcat faptul că poetul este dublat de un critic avizat și de un analist judicios al fenomenului politic (după o carieră de consilier prezidențial și deputat). Aceste experiențe, asumate la greu, dau amploare problematizantă și polemică scrisului său, asigură nervul observației, voluptatea livrescă și rigoarea stilistică, rezultând o poetică rarisimă, greu omologabilă în liste literare generaționiste.

Andrei Țurcanu scrie o poezie erudită, cu multe surprize de arhitectonică literară. Puterea ei de fascinație rezidă însă anume în faptul că poetul reușește să lase în fundal livrescul și procedeul, aducând în prim plan spasmul viu al trăirii. Lirismul parcă irupe într-o stare de transă din străfulgerări ale adâncurilor ființei, în care viața se intersectează cu moartea, extazul cu suferința, fiorul sacralității cu pulsațiile unei materialități agresive, de o păgânită primară. Limbajul concentrat, instrumentat cu precizie de un poet care detestă bovarismul și logoreea, face schelăria unui vulcan al arderilor magmatice care se revarsă organic și fluid, trasmițând nervul emoției, visceralitatea trăirii, ardența gândului. Nici urmă de sentimentalism în aceste exteriorizări ale combustiei interioare. Luciditatea (în sens de înțelegere a infernului realității) și dramatismul (ca asumare a acestui infern) sunt marca poeziei lui Andrei Țurcanu. O hipersensibilitate acutizată în absolut de o conștiință implacabilă „absoarbe” cu nesăbuinta mielului de jertfă „din pâcla mizeriei, din norii grei ai suferinței care ne ține, din cețurile groase ale minciunii și din reziduurile prostiei, apoi aruncă afară, tot fără oprire, sacadat, ca tirul unei baterii de artilerie, salve de adevăr” (*Andrei Țurcanu*). Între *ochiul de hun*, care nu e altceva decât inexorabilul „ochi atroce” al lui F. Nietzsche, și *ochiul care lacrimă mereu*, ochiul biblic al „cunoașterii și suferinței” se perindă o lume agonizând între disperare și sete de absolut, închisă și sufocându-se într-un „interior în roșu aprins”. O șansă de deschidere a acestui univers ar fi prelungirea lui în mit, miticul și cotidianul nefiind altceva decât oglinzile paralele de vizualizare a emblematicului „interior”: „Măiculeană de negară:/ pleată-n vânt, ochii în seară./ Plânsă-i turma, nuna moare/ gândul arde, iarba doare.// Gura strâmbă adevărul/ îl rostește. Putred, mărul/ oțetește vraja, lunca./ Strâns-în-chingi-ne-leagă-strunga.// Ploaia susură-n garafă./ „Vai, nădejdea e o gafă!”—/ trâmbițează în allegro/ vierme roș cu capul negru”. Începutul baladesc al poeziei, care parcă s-ar vrea o deschidere într-o poveste, este urmat imediat de planul „prezentului” golit de consistență, un prezent al „destinului întors”, în care emblemele mitului, și ele „întoarse” din posibilitatea simbolică a integrării cosmic în (*întru*, ar zice Noica) posibilitatea goală a unei morți consumate, anodine, devin și figurile simbolice ale acestui prezent. După executarea ciobănașului, a rămas doar imaginea metonimică a mamei („pleată-n vânt, ochii în seară”), o turmă plânsă și lunanună care se stinge. Vie și trează în această stingere cosmică rămâne doar conștiința acută a eului liric („gândul arde”), „adâncă suferință a lucidității” (Alexandru Burlacu) alături de sentimentul îndurerat al apartenenței la acest picior de plai („iarba doare”) supus coruperii ontologice: adevărul e rostit doar de o gură „strâmbă”, ieșită din normele firescului, iar realitatea e viciată în datele esențiale („vraja, lunca”) de secrețiile fetide ale „fructului” ei în putrefacție. Imaginea concluzivă „strâns-în-chingi-ne-leagă-strunga”, cu o mare putere de sugestie, mărturisește drama unui destin colectiv pecetluită de claustrea fenomenelor cosmice cu semnificația unei închideri ontologice totale („ploaia susură-n garafă”). Peste toate jubilează, provocator și emfatic, viermele roș cu capul negru, cu strigătul lui „în

allegro”, simbol al cinismului pervers, dar și „voce” al unui defetism de circumstanță. Viermele roș semnifică agresiunea unei forțe oculte exterioare care ne decide destinele, dar mai înseamnă și acceptarea de către noi a unei condiții de „vierme” care se târâie inconștient prin burta unei istorii ingrâte și implacabile: „O boltă de cristal ne acoperă/ bătută de alta –/ întoarsă –/ în cuie de aur/ și noi înăuntru –/ atotputernice făpturi/ cu dinții mărunți/ de rozătoare flămânde/ ori melci neputincioși/ sub copita dobitocului/ ce rumegă leneș/ cu capul în traistă” (*Implacabile categorii filozofice*).

Dezgustatul de „perfidă lânzeală”, de refrenele demodate ale „papagalilor din colivie”, de dansul „cu vidul împăcat”, de „armile de spân” care împânzesc zările, de o existență „la fundul oceanului umilinței umane”, de cuvintele ajunse „pribege zdrențe ascunse-n măști de aer”, este în același timp „nesăturat de nimburi”, străbătut de un „tremur de pasăre”, trăiește „surpări de azur” și ține strâns în palmă semința viului și a speranței, declarându-se într-un moment „singurul exemplar din speța ce mai speră”. Dezamăgitul de viață mai găsește în sine voința de a ne arăta Marea dincolo de „stufărișul ce ne acoperă văzul” și de a feri de „copita” brutală și primitivă „uleiul din candelă”. Andrei Țurcanu e un însetat de arhetipalitate. Peste deriva unei realități cuprinse de o putreziciune funciară, în poezia lui se întrevede puternic un „vis tainic”, setea de absolut, râvna instaurării prezentului în tipare ancestrale. „Ciocănesc adâncurile și mă bucur când ele îmi răspund cu un suflet neașteptat de orgă cosmică. Înțeleg că acesta e sunetul adevărului și-l pun pe hârtie. În aceste momente sunt foarte fericit”, mărturisea poetul într-un interviu.

Cu poezia asumată ca destin de Vodă cel rupt de cămile, de pelerin printr-o nesfârșită Vale a Plângerii, Andrei Țurcanu urcă și coboară către sine, drumeția însemnând, mereu, aspirație de transcendere, însemnând „ardoarea lui Sisif, efortul său ultim înainte ca bolovanul să o ia la vale”. În călătoria sa, dincolo de vestigiile unui „destin întors”, i se relevă și o lume mitică, restauratoare a plinătății primordiale. Monologul se ramifică dialogic și polifonic între diferite personaje mitice și literare (Harap Alb, Don Quijote, Chiron ș. a.), prin care ipostazierea eului liric câștigă în consistență și nuanță. Codurile culturale se interpătrund, lumile antice și contemporane se regăsesc față în față, prezentul și trecutul se conectează la aceeași sursă de energie vitală, în care disperarea la hotar cu suicidul se întâlnește cu nesațul de viață și de Absolut. De aceea periplul este fără sfârșit, punctele de suspensie sugerând și o interogare (poate chiar și un răspuns) asupra viitorului: „Din vetre de traci un abur aburcă./ Tristeți ancestrale acoperă cerul./ E ceas de mărire?... e vreme de ducă?.../ Pădurea... ecoul.../ «Un lup... zodierul...»” (*Zodierul*).

Abstract

If we were to find a representation of Andrei Turcanu's poetic being we would certainly draw a beast with twoheads (maybe with even more ones). A head would stay under the ruthless dictatorship of rationality, of martialtruth that is not at all comforting. The other head is of a being haunted by ghosts that are expressed best in theparable from the poem *The Death of the Wolf*.

Keywords: Andrei Turcanu, postmodernist, the feeling of death, Eminescian.

Moto: „De fiare încolțit un zeu/ se strânge-n albul Unu./ Un ochi îmi lacrimă mereu/ altu-i de sticlă, hunul” (*Horă*)

Unul din pretextele care au motivat reflecțiile din textul de față a fost o întrebare a unei studente de la filologie în timpul cursului de literatură română postmodernă. Tânăra vroia să-și dezlege nedumerirea legată de referințele mele ilustrative la textele poetului și profesorului ei Andrei Țurcanu pe care nu-l vedea defel asociat grupului de scriitori postmoderniști. Dincolo de faptul că, de fiecare dată când le vorbesc studenților despre scriitura unui reprezentant al acestei paradigme, discursul meu trădează un efort de „deculpabilizare” a acestuia, o intenție mai mult sau mai puțin declarată de replică la etichetările peiorative și suspiciunile față de cei care s-au arătat deschiși în R. Moldova către noua viziune asupra literaturii, a fost destul de greu să-i dau tinerei un răspuns categoric privind zona predilectă de investigare a sensibilității poetice a acestei personalități complexe.

Se poate spune că în ființa literară a lui Andrei Țurcanu se regăsesc ca într-un palimpsest ambele modele culturale, ca și, de altfel, în cazul unei număr mare de poeți ai secolului al XX-lea. Probabil ar fi suficient doar să-i fi adus studentei argumentele lui Matei Călinescu referitoare la „asemănarea de familie” a acestor două „fețe ale modernității”, greu de separat. Conștiința estetică postmodernă nu înseamnă doar încurajarea frivolității, consumismului și hedonismului prin intermediul culturii pop concepute ca joc distractiv și kitsch, aceasta aducând cu sine și aspecte menite să completeze problematic modernitatea. Cu atât mai mult, conotația exclusiv negativă nu e deloc justificată în cazul literaturilor din fosta cușcă ideologică, a căror intrare în postmodernitate a coincis cu ideea de eliberare de sub autoritatea unui intolerant centru cu pretenție de omnisciență, cu deschiderea

unui orizont nou al creativității și, din păcate la fel de adevărat, cu trăirea sentimentului dramatic al eșecului.

Noua carte a lui Andrei Țurcanu *Interior în roșu aprins* (Tipo Moldova, Iași, 2012), care reprezintă un punct de vârf al acumulărilor sale poetice, a apărut deci la momentul potrivit, oferindu-mi o perspectivă a întregului. Incluzând o selecție din toate culegerile de versuri publicate anterior, volumul nu se lasă interpretat din mers, cu atât mai mult încorporat unui model poetic. Arhitectonica sofisticată, elaborată pentru a suscita ambiguitate, profunzimea viziunilor și întinderea volumului îmi impun un ritm de lectură lent, cu reveniri multiple. Cu toate dezvoltările imprevizibile ale multitudinilor de alegorii, parabole și simboluri, poezia aceasta se pretează tot mai mult reconsiderărilor în cadrul unei rame intertextuale. Treptat își fac loc și exercițiile livrești sau parodice, care îl apropie de stilul optzecist.

Inițieri în flăcări. Titlul primului grupaj, *Cămașa lui Nessos*, ne trimite la mitul elen despre suferințele și moartea lui Heracles. Alegerea acestui personaj al imaginației eline nu este întâmplătoare. Titanul reprezintă omul în efortul său de realizare în plan existențial, atras mereu de perfecțiune. Ceea ce-l face diferit de alți eroi ai antichității este faptul că în el se proiectează idealul forței combative. Neavând nimic divin, muncile lui aparțin unui om care sângerează, schimbă lucrurile prin străduință și luciditate. Tot ce este irațional pentru el e demn de dispreț, de aceea acceptarea morții nu are loc într-u cadru mistic de resemnare romantică, ci ca rezultat al unei opțiuni lucide. Pentru a scăpa de suferință, titanul își înalță singur rugul propriei sale dispariții. Descurajat de Nietzsche și pierzând sentimentul transcendenței, poetul modernității e un Heracles care s-a aruncat în „chingile” lucidității pentru a găsi cu ajutorul acesteia deuseuri salvatoare. „Prăbușirea zeilor” este marea lui șansă, poezia însă îi seamănă mai degrabă cu un strigăt de disperare, strigătul aceluia care a murit pierzând „o singură luptă, aceea cu sine însuși” (Octavian Paler).

Mitul merită un popas, cel puțin asupra unui fragment tulburător: „...Era în jurul lui o lumină roșie, orbitoare din pricina cămășii care ardea încă; o otravă luminoasă și fierbinte îi curgea în sânge scoțându-l din minți. Când s-a aprins rugul și s-a urcat pe el a intrat parcă într-un fel de nebunie a luminii ce ne-a zăpăcit de tot. El, care disprețuia suferința, a murit în chinuri îngrozitoare, răcnind de se cutremurau arborii din apropiere. Nu mai era strigătul ce înfricoșase odinioară leul din Nemea, ci răcnetul unui om care s-a trezit singur în fața morții. Crezuse că puterea sa n-are margini și iată că moartea i le-a arătat în sine însuși. Zeii nu aveau nici un amestec aici. Acolo pe rug era un om care suferea. Singur el și focul.”

Andrei Țurcanu adoptă dialogic drama eroului mitic care a găsit prin suferință calea către propria abisalitate. Mai mult chiar, se poate spune că acest cândva volum autonom se vrea o rescriere a aventurii gnoseologice a sinelui eminescian din *Odă în metru antic*. De la textul de debut, intitulat *Ars poetica*, și până la *Moartea lupului* se descifrează progresiv o structură asemănătoare cu cea a celebrului poem, care este fără doar și poate o excelentă expresie a spiritului prăpăstios al omului modern, a ființei lui neliniștite. Prin extensie, această arhitectonică poate fi recunoscută la nivelul întregii cărți. Asistăm la o nouă încercare de vindecare a crizei existențiale, care nu e străină de tot

gustului postmodern. Poetul basarabean se integrează în epopeea unui eu care „învăță a muri” și a „învia din propria cenușă”, dând formă zbuciumului lăuntric și aspirației tulburătoare spre absolut. O conștiință întoarsă spre sine exersează stratageme de îmbлъnzire a monștrilor interiori, prinși în „hora” asumării morții. „Împăcarea cu vidul” are loc însă, ca să folosim un termen postmodern, învățând din „cărți”, prin revizitarea marilor modele de poezie care s-a „înrudit cu moartea”. Sugestiile intertextuale ale lui Andrei Țurcanu trimit nu doar la Eminescu, dar și la miturile antichității, *Biblie*, basmul românesc, *Meșterul Manole* și *Miorița*, la Poe și Baudelaire, la Blaga, Argezi, Barbu, Emil Botta, Labiș și Stănescu.

Poetul este un postmodernist în măsura în care își construiește labirintul poetic printr-o recuperare permanentă a ceea ce s-a spus și s-a scris mai valoros despre moarte, prin reciclarea formelor revolute ale poeziei. Totuși, domnia sa exclude atât verbul delicat „înfășat în mătase” stilistice, cât și exultanța afectivă specifică atitudinii postmoderniste. Sentimentul tragic al alienării, al speranțelor înșelate într-o „viață trăită-n deșert”, fiindcă a fost golită de transcendență, rămâne a fi substanțial, chiar dacă este deghizat pe alocuri cu grimase sarcastice sau gesturi de indiferență. Dar tocmai problema alienării, înțeleasă ca proces de înstrăinare, de îndepărtare a omului de la natura sa specifică a căpătat o amploare stringentă în conștiința omului postmodern.

Dacă ar fi să-i găsim o efigie, o reprezentare a ființei poetice a lui Andrei Țurcanu, am desena cu certitudine o fiară cu două capete (poate chiar cu mai multe). Un cap ar sta sub dictatul raționalității neîndurătoare, al adevărului marțial, deloc reconfortant: „Otravă rumenă mi-e fructul/ ce l-am dat luminii” (*Ars poetica*). Demascatoare a „ispitelor feline”, luciditatea promite în van epuizarea tragismului într-un „interior în roși aprins” cu oglinzi mistuind imaginile „senine”, otrăvind „fagurii” și strivind „grimasele și himerele” tulburătoare. În van am zis aceste manifestări îndârjite pentru că rezultatul e un plânset în surdină, plânsetul lui Heracles rupând de pe el cu tot cu carne cămașa ucigătoare: „Măiculeană de negară: pleata-n vânt, ochii în seara./ Plânsa-i turma, nuna moare/ gândul arde, iarba doare” (*Interior în roșu aprins*). Celălalt cap este al unei ființe bântuite de fantasmе mirifice, pe care parabola finală a lupului o exprimă cel mai bine: „veșnic bolnav de o neînțeleasă ancestrală/ chemare”, dedându-se nostalgiei originilor și reveriilor într-un spațiu existențial scaldat în „undelemnul serii”. Plânsetului de durere are aici drept contratemă descântecul arhaic, de conciliere a eului cu sinele: „Liru-li-lai,/ liru-li-lai,/ pe-un picior de plai –/ o fată de crai...” (*Instantaneu la muzeul de etnografie*). Vocile sunt consubstanțiale, creând polifonia tragicului.

Odată trecută de „majoratul” modernității, poezia nu se mai poate complăce în gesturi contemplative ale sacrului securizant și nici în promițătoare iluzii despre progres și emancipare. Tragica revelație a vidului existențial (întâlnită și la poetul Labiș) duce la pierderea identității cu sine, la scindarea eului: „Neprihănit părea începutul zilei aceleia totul în alb./ Și eu/ ca niciodată amețit/ printre porumbeii cu picioarele de rubin./ Ca niciodată – nemuritor și fragil/ departe de sunetul găngav/ al verbului strâns înfășat în mătase./ ... până văzui, spânzurat, leșul acela miel/ încă aburind” (*Majorat*). Lumea pătrunde sfâșiată în ființa omului care începe să ardă de o așteptare fără nume, visând o refacere interioară a unității originare. Destinul potrivit îi întoarce privirea spre „grotele nopți”, iar viziunile crepusculare îi inundă universul. Mitologia apocaliptică și

lirismul tanatologic domină peste speranța abia sclipuind pe bolta gândului sângerând în apus. Pasărea de bronz Karyobinga, păuni „fără coadă”, fluturi sângerând, corbi și cocoși „răgușiți” de atâta vociferare ademenesc tot mai insistent, generând viziuni individuale delirante, tot mai tulburătoare cu fiecare vestire a sfârșitului: „Strălucitori râd zimții – roșii limbi de șerpi/ mușcând din scepstrul risipind lumină/ zer tulbure mă picură din ochii Maicii sterpi/ miasme roze clipa sfântă întină” (*Chiron în Oniros*). Moartea hipnotizează și în proporții colective: „Iată-ne în sfârșit/ fericiți dansăm tarantela/ după cântul distrat al cucuvelei sătule” (*Autosugestie colectivă*), prinzând în captivitatea ei agonică (*Hula hup*). Destinul întors de amurgite glorie se proiectează și în alt plan al existenței, în cel cosmic: „Înjunghiat/ se zbate soarele roș/printre norii grei, obosiți/ de semințe./ Ruinele nopții îl sorb îndelung/ ca pe o delicioasă otravă.” (*Septembrie*).

În zadar așteptăm o ameliorare măcar temporară a acestei dureroase conștiințe a efemerității. Promițătoarea mântuire de tortură, deschiderea spre abisul protector și matern, cultivată de poezii expresioniști, întârzie la Andrei Țurcanu. În schimb, demonii iau cu asalt conștiința și nu se lasă exorcizați: „Simt rânjetul pietrei în ceafă/ și umbra unei labe păroase/ îmi pipăie, parcă în șagă./ gâttelejul” (*Rugăciune de mai*). Poezia sa rămâne a fi constant simfonia unui eu condamnat pentru totdeauna să fie „rană în așteptare” (*Rugăciune de mai*), a unui cântăreț al „ceasului ZERO”, al unui zodier citind „ieroglifice bizare/ orânduie simetric într-un număr funest” (*A doua strigare*), a unui „Gonaș în hazard ori gornist sideral” (*Opțiune inutilă*). Peste tot doar semne funeste și vedenii în roșu-aprins: febra „lunecând prin pâclă” (*Febră*), căduri de cioroi în rond (*Convalescență*), ovații bizare pentru un jubiliar gârbovit de ani (*Jubileu*), pietre rostogolindu-se în abis, stele căzând și, desigur, faimoasa viziune crepusculară, de mare efect plastic: „Din grotele nopții ne pândește/ androginul superb, marmoreic/ mlădiindu-și floreta/ în timp ce lacul vomite-n extaz/ o lună de jar/ sângerie” (*Destin*).

Elegii politice. În următorul compartiment, *Elegii pentru mintea cea de pe urmă*, Andrei Țurcanu își schimbă surprinzător registrul, propunând o poezie angajată, deloc sau foarte puțin mediată simbolic, prozaică, directă și sinceră la limită. Poetul se bucură din plin de libertatea de expresie fără a avea stratagema precauțiilor hâtre ale dezvăluirilor învăluite sau a vertijurilor verbale pretins patriotice, aruncând afară „salve de adevăr”. Asperitățile curg gârlă, pamfletul și șarja sunt îndreptate către cei care au deturnat ideea unei autentice renașteri, au „pus cruce peste destin”, compromițându-ne pe acei „noi” care: „tot mai puțini/ ca frunza în vânt clătînându-ne,/ intrăm în țărână tăcuți,/ până la glezne, / până la brâu./ până la gât” (*Verbul comun la persoana întâi plural*). În schimb în cazul celorlalți verbul se personalizează și pe tapet apar personaje diforme: un președinte Mucinschi, un Zurie Moșca, „conducerea de vârf” a unei minuscule invenții „R.M.”, politicianii și miniștrii de la gurile Bâcului / Poarta Creștinătății, bulucind în gesturi de „fericire a poporului”, mancirtul Zgaibă din Sâmbura etc. Portretele acestor detractori de năzuințe frumoase sunt demne de pânzele unui Brueghel sau Goya. Protagonistul din fragmentul ce urmează este lesne identificabil atât ca persoană anume, cât și ca alegorie la „noua geneză politică” a Moldovei în tranziție/în „metempsihoză” cu sensul de „călătorie a nimicului în timp”: „Vine apoi un păduche de temniță/ așezat cu aroganță chiar pe fruntea unui martir/ și neamul martirului, care a văzut fruntea,/ dar nu a băgat

de seamă insecta;/ pe urmă un purice/ călare pe grumazul unui bizon cu numele Mircea,/ apoi o căpușă înfiptă în pulpa mănoasă/ a unui vis urât, căruia i s-a spus, după ureche, „statalitate”/ și, mai încoace – un fluture jucăuș sorbind ca un crai/ sucuri alese direct din leguma prezidențială,/ un greier cântând în sfânta prescură „Miluiește-ne, Doamne!”/ în ritmul „Internaționalei”...// ...și destinul nostru comun răstignit,/ și o iarnă îmbrăcată direct peste suflute, ca o cămașă de forță,/ cu o jigodie exotică sărind din ziua de azi/ în ziua de mâine și invers –/ o maimuță macac cu gingiile roșii ale unui guru carnivor/ în rol de paiață” (*Metempsihoză*). Acestora se datorează condiția noastră de neam tranzitoriu cu „minte de pe urmă”, a cărei ieșire spre Pământul Făgăduinței se amână cam „pe o mie de ani” (*Ieșirea se amână*). Pronosticul sumbru se completează cu o distopie dezolantă – *Ghid turistic «r.m. 2050»*, cu plimbări pe drumuri ducând spre abator.

Chiar și această perspectivă sumbră – produs al lucidității necruțătoare – este contrapunctată de ecouri ale „proiectului primordial”. Compoziția poetică *Tata* este o elegie, dar și un imn celora care au reactualizat arhetipul țăranului ce stă la straja „veșniciei”. Mai mult, Atanasie Țurcanu este cea mai potrivită icoană „pentru suferința acestui popor, bătut/ din toate părțile de vânturi aspre, vrăjmașe”.

Țară cu „norocul înnodat”. Un nou grupaj de texte, scrise într-un registru stilistic diferit de tânguirea elegiacă și narațiunea parabolică din primele compartimente, vorbește pe aceeași temă – a destinului „înturnat cu fața spre apus”. De fapt, titlul *Destin întors* nu stă întâmplător peste un număr de poeme din inima volumului. Acesta numește tema centrală a poeziei lui Andrei Țurcanu, temă care își potrivește cele mai multe veșminte-figurații. Ce este „destinul întors” și cui îi este prescris? Treptat, cu fiecare compartiment răspunsurile capătă profiluri: este destinul „puiului golaș, disperat, al speranței naive” căruia nu-i este dat să răzbească „prin coaja prea tare a oului” (*Elegia înecatului pe lună plină*), este destinul unui popor căruia i s-a furat istoria (*31 decembrie 1999*), a unor oameni „înstrăinați/ și străini în propria-ne vatră” (*Ceva nu e în regulă*), este „DEFAULT”-ul care „ne spulberă neamul” (*Default*), „*Borta Noastră Comună a Covrigului*” (*Vremea*) etc. Și dacă în *Cămașa lui Nessos* motivul viza itinerarul existențial al individului, pe parcurs acesta își extinde orizontul de semnificații până la a articula drama basarabenilor, mai concret, a comunității de români înghesuți într-un proiect de statalitate artificială: „Știu o țară cât o palmă,/ cât în zare un batic,/ mahmură ca o sudalmă/ când ți-i foame, când ți-i frig./ (...) O bezmetică de țară/ cu norocul înnodat.../ Steaua Sudului-n secară/ a-nspicat, dar n-a legat” (*Știu...*).

Într-un ritm sprintar de respirație folclorică, poetul aruncă nemilos adevăruri cu îngroșări sinistre și involuntar avem revelația că suntem obiectul de atenție a unor Frankensteini politici: „Blestemat cobai, numai năbădăi/ Năvodar în duh, prigonit de-ai săi/ Sorocit în vremi a se logidi/ Cu un vis pieziș prin nămeții gri/ Și a lăncezi basarabenit/ Între-un chiuit ș un horcâit/ Un altoi beteag, calapod-destin/ Pe un portaltoi – un herald pelin” (*Cobai*). Andrei Țurcanu are aici un fel de a spune de sar scânteii, fiindcă nu demască urâtenia, așa cum am fost obișnuiți, în gesturi grave de profet sau de observator apatic, ci într-un „hostropăț” de registre stilistice și atitudinale, implicând patosul lucidului, sarcasmul analistului, autoironia intelectualului, ludicul postmodernist, exacerbarea expresionistă, jelania folclorică, psalmodierea patristică etc. – totul pentru a „zdrumica,

încheaga și lacrima” (*Geneza*) destinul „strâmb și cocoșat” al acestui neam „lunatic” și „de sfinți”, aflat mereu sub „Ceas rău”, „Uitat de Domnu-n suferinți”. Ne putem într-adevăr întrebarea: „Doi gemănări într-un pătrat.../ Între-un regat și-un rumegat/ ce poate fi cu-adevărat?...” (*Destin întors*).

Melancolie postmodernă. Compartimentul *Iisus prin miriști* este o provocare a goliciunii spirituale și a vidului axiologic de orice origine, oricare le-ar fi masca politică, fie a fascismului și comunismului mesianic, fie a unor idealuri mai noi, băgate sub umbrela postmodernismului. Poetul cultivă un cod al spiritului ce se opune minciunii generalizate: „În golul care ne locuiește/ și care imperceptibil ne înlocuiește/ suflu un abur de melancolie/ rece ca lama unui cuțit” (*artă poetică*). Tot răul se trage de la raptul ideologilor-bolșevici care au pervertit machiavelic tradiția spirituală și au golit de sens creștinismul în scopul instituirii unui regim totalitar. În acest sens, Andrei Țurcanu proiectează o nouă, schimonosită „Facere a Lumii”, a cărei creator-păpușar fabrică un univers închis, al punctului ce „a înfulecat la repezeală virgulele și semnele de întrebare”, instituind dogmatic „Unul-Singur-și-Indivizibil” „*Adevăr Absolut*” cu alte „Porunci Fundamentale”, distrugând „smiorcăielile umaniste”, „semeția intolerabilă”, „devierile revizioniste”, „muștrările de conștiință” (*Dogmă*). Noul zeu și-a pus la muncă făcătorii harnici de făcături „po(i)etice”, la desenarea cărora autorul nu face economie de culori întunecat-respingătoare: „Din băloșeli rozaline și scârână i se distilează șerbetul/ În cazanele creierului în febră/ la focul bolând se pune mixtura pentru a o corăslî/ Bolmoaje, clăbuci țin isonul/ și ca să ascundă falsetul/ Dangăte seminale-n gâtleje dogite/ încearcă a b o l o h ă n i/ (...) Numai gargara rămâne/ dichisul steril/ ciozvârta emasculeată” (*Po(i)esis*). Discursul distorsionează violent codul totalitar ce a împins spre „falși arhangheli” ai alcoolului (*Trenul Moscova-Petușki*) sau spre idealurile politicii căzute în verbiaj și limbuție: „Maimuțe sătule și ceremonioase/ se adună în tăcere pentru Puricarea cea Mare” (*Siestă*) a minciunii (*Politikeia*). Pericolul neodogmatic adie și dinspre occidentala „Feliu de cozonac” care bagă fără menajamente „boțul de mămăligă rece” în proiectul ei de „sat global”, acolo „unde banal, în frica de celulită,/ a murit veșnicia/ Unde semințele mint cu emfază/ într-o babilonie de jazz” (*Melancolie postmodernă*).

La celălalt capăt transpare melodia tristă a unui eu liric care vede cu ochii și simte cu inima evreului Ahasferus, blestemat să călătorească fără popasuri până la a doua venire a Mântuitorului. Ca o eternă amintire a greșelii făcute față de Iisus, rătăcitorul, lipsitul de statornicie întâlnește în cale „Mâncători de Hristoși”, arlechini cu sufletul „duhnind a gudron și a cazarmă”, „manechine cu guri amăruie” (*Ca și cum*), „Risipă, surpare/ vacarm și gălceavă” (*Entropie*), pe „Ion în desfături” (*Huzur*), neamuri separate de *humus*-ul lor istoric natural și „despuiate de veșnicie”, basarabeni „Înnoptați în iluzii în așteptări în făgăduințe” (*Amurg în ambigen*). Ca și Ahasferus care poartă Cuvântul divin într-o lume ca o miriște fără rod, poetul își pune poezia să cânte „undelemnul divin vărsat din ceruri”, umplând cu vise „nisipurile pustiei”.

Ce este poezia în postmodernitate? E cea dintotdeauna: „Embrionul de lumină/ din tainele inconștientului/ crisparea cărnii/ cuprinse de febra ce prevestește poli lungi/ și schimbările bruște de presiune atmosferică/ (...) insistența sinucigașă de a merge pe frânghie/ balansând deasupra genunii/ fără nicio șansă să ajungi vreodată

pe celălalt mal/ (...) partea de cer și partea de lună/ din nesomnul conștiinței în impas”. E melancolie nevindicabilă, instinct ancestral, promisiunea „urcușului”, a slobozirii vieții din „gălbenuș”.

Ce este poezia? Despletire de tumulturi până la extenuare. Ultimul capitol, *Estuar*, se vrea expresia ultimei trepte a experienței, corespunzând stării din ultima strofă a *Odei*... eminesciene, în care combustia afectivă e urmată de „nepăsarea tristă”. Este poezia eului care parcurge prin estuar ultimul segment al itinerarului înainte de vărsarea în Marea Absenței. „Înțelepciunea supremă este să ne obișnuim cu ideea de a muri”, zicea Eugen Ionescu. Împăcarea cu finitudinea este și o împăcare cu sinele, cu insinele atemporal („pe mine mie redă-mă”). De aceea, suferința extenuază până la estomparea senzațiilor: „Cel care zace în mijlocul acestei săli cazone/ pare să se fi obișnuit în cele din urmă cu moarte;/ încet încet rictusul agoniei i se șterge de pe chip” (*Obișnuință*). Poetul revine la lirismul interiorizat de început, cu mai pregnante sonorități ermetice, amintind elegiile lui Nichita Stănescu. Agitația cotidianului politic se minimalizează, tonul devine grav, solemn, sentimentul este aparent eludat. Versul evidențiază temperamentul de stirpe apolinică, tăind direct în ființa poeziei, fără suplimente figurative sau dezvoltări epice. Un sentiment interior, greu de explicat organizează grafic poezia. Impresia este a unor nesfârșite eșalonări de instantanee menite să surprindă, să indice golul existențial: „Agitație banală a hazardului, îngânare a nimicului e/ rodul spornic mistuit de abulia amiezii toropitoare.” (*Riduri*). Haosul exterior se resoarbe în aceste poeme pentru a alcătui criptic semnele sfârșitului, tot mai dorit pentru că este considerată singura cale spre *sinele întreg*: „sunt o pală de reveneală uscată, o nuanță ciudată de ocră/ prin care un duh al plecării anunță de stingere” (*Semne*). Poetul se poate retrage în singurătatea turnului rilkeian, cultivând o poezie apolinică a lucrurilor absente, impusă să înregistreze ca un seismograf orice tresăltare a conștiinței aflate în anticamera neantului: „Cu un abur uscat pe gură/ invoc resemnarea condamnatului la moarte” (*Soluție*). Dar oare depeizarea este singura soluție?

În secolul fatalității spirituale și alienării poetul poate juca un rol integrator, sugerând omenirii calea ieșirii din „criză de sens” și relativism: „În grădina de minuni a poeziei/ poetul își biciuie carnea/ și scoate pe gură o flacără albastră (*Acherontia atropos*). Într-adevăr „În lipsa temeiului, sensul nu ține/ exigențele cad în incidența insignifiantului” (*Riduri*). Explorarea capacității rațiunii de a produce cunoaștere atemporală, raportarea permanentă la idealitatea ființei, curbarea sensului spre punctul de origine, reactualizarea stării de perpetuă desăvârșire sunt îndemnurile poetului Andrei Țurcanu: „Sunt mut cu încăpăținare/ și neclintit/ cu piatra unghiulară de la temelia unei case/ în timpul cutremurului./ Rezistă? Nu rezistă?...” (*Autoportret*). Rămâne să ascultăm sau nu de ele.

ACADEMY OF SCIENCE FROM MOLDOVA
PHILOLOGY INSTITUTE
"ION CREANGA" STATE PEDAGOGICAL
UNIVERSITY FROM CHISINAU
PHILOLOGY DEPARTMENT

METALITERATURE

A QUARTERLY SCIENTIFIC JOURNAL
OF PHILOLOGY INSTITUTE,
ACADEMY OF SCIENCE FROM MOLDOVA AND OF THE
PHILOLOGY DEPARTMENT, "ION CREANGA" STATE
PEDAGOGICAL UNIVERSITY FROM CHISINAU.

It was founded in 2000

Year XI, number 1-2 (29), 2012

CONTENTS

ROMANIAN LITERATURE FROM BESSARABIA.

RECONSIDERATIONS

- ALEXANDRU BURLACU Druța and the nation's cart 3
ANDREI TURCANU Anatol Ciocanu the solar (and the tragic) 15

BESSARABIAN POETS OF THE 1960s.

VICTOR TELEUCA

- ION CIOCANU Victor Teleuca – a prominent writer
of his generation 17
ANDREI TURCANU Victor Teleuca beyond time 25

HISTORY OF LITERATURE

- ALIONA GRATI Mother's Icon. Elisabeta Isanos looking
for Magda Isanos 28
CONSTANTIN ZELETIN Mystery of the poet Ion Buzdugan 39
ION DUMITRESCU Life and activity of the poet Dimitrie Iov 46
NATALIA CUTITARU Liviu Damian: subversive condition
of poetry 50

LITERARY THEORY

- GALINA ANITOI The inadapted, the defended vs the parvenu,
the winner: literary identities of the transition period 62
GIRLEA OLESEA Myths and symbols in the novel
Adam and Eve by Liviu Rebreanu 66

CONTEMPORARY LITERARY PROCESS

- OXANA MITITELU Literary expression of totalitarian
violence. Confiscation of private space 73
DIANA PRODAN Intertextual magic
of Emilian Galaicu-Paun's poetry 83
NATALIA CUTITARU From juvenile sincerity and totalitarian
rhetoric to problematized self 88

FOLCLOR

IULIAN FILIP Distinct configuration of the Moldovan stage in the Romanian folklore theatre	97
---	----

REVIEWS

IORDAN DATCU Ion Creangă read by Eugen Simion	103
NINA CORCINSCHI A horoscope for an interior in bright red	107
ALIONA GRATI Poetry – a two-headed beast	110

Colegiul de redacție

Director fondator

Alexandru BURLACU

Redactor-șef

Aliona GRATI

Redactori-șefi adjuncți

Anatol GAVRILOV

Nina CORCINSCHI

Stilizator

Mihai PAPUC

Responsabil de varianta engleză

Lilia PORUBIN

Secretar de redacție

Vlad CARAMAN

Tehnoredactare și design

Galina PRODAN

Colegiul științific

Liviu ANTONESEI (Iași)

Alexandra BARBĂNEAGRĂ

Nicolae BĂIEȘU

Nicolae BILEȚCHI

Mihai CIMPOI

Theodor CODREANU (Huși)

Tudor COLAC

Inga DRUȚĂ

Nicolae LEAHU

Mircea MARTIN (București)

Dan MĂNUCĂ (Iași)

Felix NICOLAU (București)

Sergiu PAVLIGENCU

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: 022-27-21-50

E-mail. metaliteratura@gmail.com

www.metaliteratura.110mb.com

Editorial Board

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

Scientific Board

Liviu ANTONESEI (Iași)

Alexandra BARBĂNEAGRĂ

Nicolae BĂIEȘU

Nicolae BILEȚCHI

Mihai CIMPOI

Theodor CODREANU (Huși)

Tudor COLAC

Inga DRUȚĂ

Nicolae LEAHU

Mircea MARTIN (București)

Dan MĂNUCĂ (Iași)

Felix NICOLAU (București)

Sergiu PAVLIGENCU

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: 022-27-21-50

E-mail. metaliteratura@gmail.com

www.metaliteratura.110mb.com

ISSN 1857-1905



INSTITUTUL DE FILOLOGIE AL AȘM
FACULTATEA DE FILOLOGIE A UPS „ION CREANGĂ”

Metaliteratură

Metaliteratură Anul XII, nr. 1-2 (29), 2012

Anul XII, nr. 1-2 (29), 2012