

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

Metaliteratură Anul XII, nr. 3-4 (30), 2012

Metaliteratură

ISSN 1857-1905

Anul XII, nr. 3-4 (30), 2012



SUMAR

ESEU

- ALIONA GRATI Moldovenii în ochii occidentalilor.
Exercițiu imagologic 3

LITERATURA ROMÂNĂ DIN BASARABIA

- ALEXANDRU BURLACU Guguță, emulul lui Vangheli 18
ANDREI ȚURCANU „Paradigma” scriitorului basarabean
în refugiu 21
ALEXANDRU BURLACU Singularitatea și singurătatea
lui Vasile Coroban 27
FLORI BĂLĂNESCU Paul Goma 77.
35 de ani de la Mișcarea Goma 34

ISTORIA LITERATURII

- VICTORIA BARAGA Basmele crengiene în lumina
transdisciplinarității – reflecții exo- și ezoterice 46
VICTORIA VÂNTU Revenirea la tradiție – coordonată
a „artelor poetice” șaizeciste 58
LUDMILA ȘIMANSCHI Ironicul și parodicul
în structurile narative postmoderniste (cu referință
la *Levantul* de Mircea Cărtărescu) 64
DIANA PRODAN Imaginarul corporalității în romanul *Gesturi*.
Trilogia nimicului de Emilian Galaicu-Păun 71

TEORIE LITERARĂ

- ANATOL GAVRILOV Cuvânt propriu, cuvânt străin,
cuvânt bivoc în *Amintiri din copilărie* 78
GÎRLEA OLESEA Interdisciplinaritatea mitului 96

VICTORIA BUȘMACHIU Stilistica funcțională/stilistica
expresivității: tangențe și deosebiri 102

FOLCLORISTICĂ

OCTAVIAN GAIVAS Aspecte etimologice ale vocabularului
nuțial al românilor din nordul Republicii Moldova 108

CRONICĂ

NINA CORCINSCHI De-ale tranziției..... 113

ANDREI ȚURCANU Critica literară ca text (i)mediat115

ALIONA GRATI
Institutul de Filologie

**MOLDOVENII ÎN OCHII OCCIDENTALILOR.
EXERCIȚIU IMAGOLOGIC**

Abstract

Those who wrote about their trips to Moldova, the Englishman Tony Hawks, the Italian journalist Nicola Baldassare and the Canadian writer Stephen Heninghan, literature is a sensible way of knowledge and representation. This kind of literature fits inters – and transdisciplinary approach, therefore, it takes advantage of new theoretical openings. We tried to put in question the most important concepts which are being operated by the promoters of *Cultural studies* such as *representation of ethnic otherness*, *identity* and *globalization*. That is why we do not lay great emphasis on aesthetics, but we will analyze texts in the context of mentality external factors. Our interest is focused mainly on images which make up the portrait of Moldovan society members, a portrait seen from the outside and it includes temporal sequence of the last 20 years.

Keywords: imagology, otherness, foreign writers, ethnographic portrait, image of Moldovans, identity, globalization.

De la întemeierea Moldovei medievale încoace, pe distanța cuprinsă între Ceahlău și Cetatea Albă s-au perindat diverși călători, soli în trecere sau în misiune, iezuiți, misionari catolici, erudiți în căutarea vestigiilor romane, diplomați aventurieri, negustori sau martori ocazionali veniți din Vest. Am putea spune că, înregistrându-și în scris impresiile și mărturiile despre acest pământ situat la intersecția sferelor de influență ale Ungariei, Poloniei și Hoardei de Aur, toți aceștia au pus începuturile unei elementare imagologii a moldoveanului. În drum spre Constantinopol sau spre alte artere importante ale regiunii, un Francois de la Pavie, Jacques Bongars sau Pierre Lescalopier (francezi), John Newberie (englez), Alessandro Guagnini (italian), Erasm Otwinowski și Bartolomeo Paprocki (polonezi), Ivan Peresvetov sau un Trifon Korobeinikov (ruși) vor aduna, în caiete și jurnale de călătorie, elementele unui prim portret etnic al românilor din *Vlahia minor* văzuți din exterior. La un loc cu datele cronicarilor noștri, în primul rând, cu cele adunate în *Descriptio Moldaviae* de Dimitrie Cantemir pentru Academia de la Berlin, acest repertoriu de imagini a crescut tulpina pe care de-a lungul anilor se vor altoi fantasme, proiecții, investiții simbolice sau stereotipuri mentale legate de moldoveni.

Evul Mediu, presupus glorios, a fost poate singura perioadă când moldoveanul este văzut în linii mari viteaz, războinic, onest, strateg, cutezător, încrezător în sine și tenace, căci în epocile care urmează imaginea lui lent va retrograda. Apărându-și independența în fața marilor puteri politice ale timpului, Moldova lui Bogdan și a succesorilor săi, mai cu seamă cea a lui Ștefan cel Mare, alimentează imaginarul exaltat al artiștilor.

În secolele următoare istoria este necruțătoare cu moldovenii, impuși să măsoare mereu cămașa de forță a vecinilor ostili. Această precumpănitoare stare de lucruri se răsfrânge asupra sufletului etnic, cultivându-i în timp pasivitatea, rezistența defensivă, resemnată, pasivă, supusă, înfrântă, lipsa de energie. În 1848, călătorul francez Hippolyte Desprez menționează în articolul *La Moldo-Valachie et le mouvement roumain* următoarele: „Țăranul român nu este răutăcios, nici pizmaș; el n-are simțământul răzbunării și în epocile în care ar fi fost în stare să-și răzbune pe boierii lui – ca în 1821, el s-a mulțumit să-i ia în bătaie de joc, imitând purtarea și portul lor, limba lor, expunând moleșirea lor pentru batjocura obștească”. Profesorul german Klaus Heitman, fin cunoscător al firii românilor, remarcă o anumită impregnare de melancolie care se exprimă și în muzica populară, dar și o anumită nepăsare stoică, oriental-fatalistă față de viață, care determină încrederea și supunerea necondiționată în fața destinului.

Basarabeni constituie un caz reprezentativ în acest sens. În șirul de inoportunități istorice aceștia s-au modelat departe de avânturile înălțătoare, îndrăznețe, pe care le vedem la alte popoare din Occident, ei neavând parte nici măcar de acele sufluri de libertate pe care Brătianu, Rosetti sau Kogălniceanu le-au importat din Franța în celelalte regiuni populate cu români. Toate câte s-au întâmplat, începând cu anexarea din 1812 și încheind cu opresiunea regimului totalitar din URSS, dau o culoare particulară înfățișării moldovenilor basarabeni. Tocmai acest specific circumscris resemnării, pesimismului și inactivității le sare în ochi călătorilor din Vest chiar și după neașteptata, și s-ar părea definitivă pentru reabilitarea demnității naționale, rupere de imperiul sovietic, soldată cu instituirea unei formațiuni statale independente.

Poate pentru că mai întotdeauna Moldova dintre Nistru și Prut a fost un ținut de margine, o provincie săracă, aceasta a avut parte de mai puțini vizitatori entuziasmați și de foarte puțini dintre cei care au scris despre aceste călătorii. Cele câteva nume memorabile de autori care și-au înregistrat pe hârtie impresiile despre acest spațiu țin de perioada interbelică și sunt ale unor scriitori români din Regat: Mihai Sadoveanu (*Drumuri basarabene*), Geo Bogza (*Basarabia, țară de pământ*), Ionel Teodoreanu (*La Medeleni*), Gib Mihăiescu (*Rusoaica*). La contribuțiile acestora se adaugă, desigur, lucrările mai puțin literare ale unor publiciști, geografi sau militari¹. În perioada postbelică ar trebui să căutăm date despre «Советская Молдавия» prin notițele unor vecini din interiorul uniunii sovietice, mai ales printre cei care au gustat din deliciile bahice ale cramelor din Cricova. Se pare că doar după destrămarea imperiului occidentalii au prins curiozitate pentru această margine a fostului spațiu totalitar, fiind atrași de ineditul realităților de aici, inaccesibile până nu demult.

În acest studiu va fi vorba de trei autori străini care, după ce au vizitat Republica Moldova, au scris despre aceasta. Englezul Tony Hawks face cunoștință cu proaspăta republică independentă în 1998, doi ani mai târziu îi apare romanul *Tenis cu moldoveni*. Nicola Baldassare, publicist italian, stă la Chișinău puțin timp prin 2007 și apoi un an întreg în 2010. În rezultatul acestei experiențe îi apar mai multe note de călătorie, memorii, reportaje, mici povestiri, portrete etnografice, publicate de-a lungul a câtorva ani pe un site italian dedicat Moldovei dintre Prut și Nistru. Toate aceste materiale sunt adunate în două cărți: *Îți explic eu ce-i asta Moldova*, 2008 și *Un an în Moldova. Jurnalul semiserios al aflării mele în țara dulcilor coline*, 2011. Al treilea autor vizat este scriitorul canadian Stephen Heininghan care, în anul 1994, muncește timp de câteva luni la Chișinău în calitate de profesor de engleză,

mai târziu înregistrându-și impresiile într-un roman-eseu intitulat *Provincia pierdută. Aventuri într-o familie moldovenească*, 2005.

Toți trei scriitori adoptă un gen de literatură de frontieră, cu numeroase valențe, de la cele literare la cele etnografice. Pentru acești călători erudiți literatura este o modalitate sensibilă de cunoaștere și reprezentare. Datele observate de ei nu sunt descrise cu detașare și neutralitate, autorii se implică emoțional, în felul acesta apropiind cunoașterea alterității de literatură. Acestui gen de literatură i se potrivește o abordare inter- și transdisciplinară, de aceea profitând de noile deschideri teoretice, am încercat să punem în discuție cele mai importante concepte cu care operează promotorii *Cultural studies* cum sunt *reprezentarea alterității etnice, identitate și globalizare*. Iată de ce nu vom insista mult asupra aspectului estetic, ci vom analiza textele în contextul factorilor de mentalitate externi. În demersul nostru de investigare a situațiilor, emoțiilor, ideilor ne va preocupa, în mod firesc, și relevanța literară.

Chiar dacă nu-și propun neapărat să facă asta, scriitorii reușesc să contureze o *etnoimagine* a locuitorilor R. Moldova, analizându-le, mai mult sau mai puțin, originea etnică, trăsăturile psihosomatice, vestimentația, arhitectura ambientului, credințele și obiceiurile etc. Se poate spune că acești scriitori străini definesc specificul local și național al moldovenilor într-un exercițiu de *experimentare a alterității*. Interesul nostru se orientează în special asupra imaginilor care alcătuiesc portretul membrilor societății moldovenești, un portret văzut din exterior ce cuprinde secvența temporală din ultimii 20 de ani.

* * *

Tony Hawks este primul scriitor englez care își propune să exploreze proaspăta republică suverană și independentă Moldova, diagnosticând, într-un roman-relatări de călătorie intitulat *Tenis cu moldoveni*, înclinația către pesimism, lipsa de perspectivă și pasivitatea inertă a unei covârșitoare părți a cetățenilor ei. Pe fundalul unei aparente euforii naționale generale, străinul invocă reticența ca fiind „o caracteristică națională” a moldovenilor. Chiar dacă călătoria englezului nu mai este determinată, ca pe timpuri, de interesul cultural sau economic, și nici măcar de obiectivele geopoliticii contemporane, acesta nu poate să facă abstracție de realitatea „suspendată”, în care se pomenește în urma unei întreprinderi excentrice, realitate ostilă atât pentru el, cât și pentru moldovenii sortiți, irevocabil la acel moment, să-și ducă existența în cușca noii formațiuni politice. Impresiile de moment se dezvoltă într-o construcție literară de sens care descoperă, dincolo de predispoziția spre glumă anunțată de titlu, drama moldovenilor de etnie română aruncați mereu în tot felul de evenimente distrugătoare.

Trama romanului pornește de la un pariu încheiat de Tony Hawks cu amicii săi prin care el își propune să joace și să câștige câte o partidă de tenis cu fiecare din cei unsprezece fotbaliști moldoveni care tocmai rataseră un meci în fața Angliei. În cazul pierderii pariului, Hawks se obligă să interpreteze, gol-puşcă, imnul național al Moldovei pe una din străzile centrale ale Londrei. Intenția inițială de a ține un jurnal care să puncteze traseul realizării pariului recidivează, pe parcurs Hawks reușind să configureze o anumită *etnoimagine* a celor cu care pățania l-a făcut să conviețuiască un număr de zile. Rezultatul a atras atenția europenilor, orientați de ceva timp spre țările din fostul spațiu totalitar, cu atât mai mult că, în situația dată, curiozitatea lor era înlesnită de o narațiune antrenantă

cu caracter de roman de aventuri. Transmisă mai întâi în serial la radio, apoi apărând într-o carte în 2000, romanul a devenit îndată un *bestseller*, nominalizat la premiul Samuel Johnson pentru nonficțiune.

Apariția romanului în variantă română în 2003, datorată editurii Cartier, nu a stârnit reacții similare din partea moldovenilor. Contribuția englezului nu poate fi totuși subestimată, mai ales dacă ții cont de faptul că este unul din foarte puținele texte literare, semnat de un străin, despre aproximativ primii cinci ani de independență moldovenească (Hawks a vizitat R.M. în 1998). Imaginea creată de occidental prezintă interes și pentru că exprimă în mentalitatea colectivă și interesele poporului din care acesta face parte, plasându-ne în orizontul lor de interpretare. Moldoveanul se poate vedea dintr-o parte în toată splendoarea și mizeria sa, cu diferențele și asemănările sale, cu ceea ce îi este intim și distant, întrevăzând, la rândul lui, în imaginea propusă, splendoarea și mizeria vecinului său din alte zone ale continentului european.

De menționat că Hawks nu abordează identitatea de moldovean din perspectiva unei viziuni tradiționale „tari”, ca un dat esențial, absolut, dar nici nu o extrapolează în domeniul propagandei politice, ci o reconstituie la nivelul vieții cotidiene în aspectele ei diferite, determinate contextual: modurile dominante de gândire, simțire și comportament, obiceiurile, vestimentația, gastronomia, practicile religioase etc. În același timp, acesta nu face abstracție de clișeele rămase din deceniile de confruntare politică dintre lumea capitalistă și lagărul sovietic. De cealaltă parte, moldovenii, cu excepția unor intelectuali, de regulă cred despre vizitatorii occidentali că sunt neapărat niște saci plini cu bani, numai buni să dea de pomană celor oropsiți de sărăcie sovietică și dornici să prospere economic după modelul capitaliștilor. „Dă-mi bani – e tot ce vreau», mi s-a părut că acesta ar putea fi imnul moldovenilor”, își notează Hawks. Din acest joc comparativ echilibrat al *autoimaginilor* și *heteroimaginilor* s-ar desprinde euristic reprezentările identitare ale europeanului contemporan, dar și rețelele posibile de interconectare a marginii la culturile care fac civilizația europeană în condițiile integrării și globalizării postmoderne.

Experimentul cunoașterii reciproce este pe atât de interesant pe cât în momentul în care Hawks își propune să-și realizeze planul năstrușnic, Republica Moldova este pentru el o adevărată *terra incognita*: „Nu știam nimic despre Moldova, despre posibilitățile de a juca tenis acolo, despre situația ei politică, despre cerințele legate de obținerea vizei, despre monedă, limbă, componentă etnică sau dacă locuitorii săi se vor purta frumos cu un burghez decadent venit din Vest, agitând o rachetă de tenis în fața fotbaliștilor săi”. Tot ce știe la început Hawks despre Moldova erau „numele celor unsprezece bărbați notate pe coperta ziarului meu”. După o succintă documentare în bibliotecă britanicul cunoaște mai multe informații credibile decât majoritatea celor vizitați în aproape zece ani de independență. El află că Moldova este o „țară înghesuită între România și Ucraina” în care se vorbesc două limbi: româna și rusa. Aceasta, „ca multe dintre alte părți ale Europei de Est, se pare că a fost unul dintre acele teritorii ale căror popoare au fost ușor de subjugat de către o anumită putere dominantă a zilei. Până la constituirea sa ca Republica Moldova independentă, în 1991, controlul politic asupra acestui pământ s-a schimbat după fiecare conflict european major. Principalii jucători au fost Imperiul Otoman și cel Rusesc. După Primul Război Mondial, teritoriul cunoscut în acea vreme drept Basarabia a votat să devină parte a României, dar a fost luată înapoi de ruși după cel de-al Doilea Război Mondial, devenind «Republica Sovietică Socialistă Moldovenească». În această

perioadă, *majoritatea etnică a moldovenilor vorbitori de română* a cunoscut un mare aflux de ruși și ucraineni, care au sosit aici pentru a industrializa orașele, pentru a întări puterea comunismului ca mod de viață și, în general, pentru a face ca totul să fie mizerabil (*subl. n.*)”.

Depășind prima impresie despre moldoveni ca „monștri” birocratici care „nu mă lăsau fără o invitație”, cu puține cunoștințe de limbă română și cu o vagă promisiune că va fi ghidat în preria societății moldave de cineva pe nume Corina, Hawks porcede la drum. Trece rapid peste teama firească în fața unui viitor incert și poate amenințător, înarmându-se cu autoironie și tupeu, sugerându-și, pe deasupra, că reiterează experiența de un secol în urmă a emigranților britanici în căutarea unei vieți mai interesante în Lumea Nouă. Odată formulate aspectele filosofice și axiologice ale experimentului ajustat la imperativele postmodernității de respect față de alteritatea celuilalt, nimic nu ar mai putea clătina încrederea „colonialistului soft”, mai rafinat culturalicește și mai dezinteresat economic decât predecesorii săi să lumineze, ca „unul dintre pionierii lumii”, colțurile mai întunecate ale Europei: „Intenția mea era să dovedesc că o atitudine pozitivă și un aspect optimist vor da rezultate, cu condiția ca încrederea să fie susținută”. Însă această „țară estică stranie” se va supune mai greu gesturilor filantropice ale occidentalului.

Primul contact cu „aborigenii” are loc chiar în aeroport și, ca un semn rău pentru întreaga întreprindere, nu este unul agreabil. Un individ în salopetă pătată cu ulei îl admonestează pentru „cutezanța” de a filma un avion vechi ca imperiul țarist, aruncându-i o privire „severă”, „fioroasă”, „înfricoșătoare”, însoțită de gesturi exagerat „demonstrative”. Comportamentul taximetristului care îi solicită o taxă dublă pentru serviciul său, primirea „iritatei” de la recepția hotelului, camera care arăta ca o „celulă” îl determină să exclame: „Doamne! Ce mi-am luat pe cap!”. Dacă pe un moldovean imaginea Chișinăului anilor ’90 văzut de la etajul unsprezece în lumina clară a dimineții l-ar provoca să fredoneze melodia apologetică «Мой белый город, ты цветок из камня» („Orașul meu alb, ești o floare din piatră” – un fragment dintr-un hit al anilor ’60-’70), pe englez cadrul urban lipsit în totalitate de pitoresc l-a lăsat... „surprinzător de optimist”. Descrierea e neîndurător de exactă: „Imediat sub mine era o piață, în centrul căreia se afla statuia unui soldat eroic într-o poză triumfală: maxilare pătrate și un pumn gata de luptă, un simbol anacronic al puterii disciplinate. Troleibuze supraaglomerate și mașini Lada, prost echipate din punct de vedere mecanic, se chinuiau să înainteze cu zgomot. Pe latura îndepărtată a pieței era o clădire guvernamentală sau vreun sediu de învățământ, în spatele căruia se ridica un dom azuriu al unei biserici ortodoxe. Crucea de aur și vârful făceau să-ți muți privirea de la panorama gri alcătuită din blocuri de apartamente neînsuflețite și monotone, răspândite dedesubtul ei”. În altă parte: „un oraș cu o arhitectură amestecată, eclectică. Clădiri minunate cu două etaje din secolele XIX-XX, înfrumusețate cu porticuri ornate, flancate de structuri din anii ’60, asemănătoare unor cutii”. Vestigiile socialismului anacronic se fac vizibile oriunde, fie în proiectarea clădirilor social-culturale („Opera, manifestare stupidă a arhitecturii sovietice a anilor ’60”; „Filarmonica era un alt exemplu de arhitectură sovietică austeră. (...) Singura concesie estetică erau candelabru imens ce atârna din tavan și câteva portrete de mână a doua ale unor compozitori faimoși, atârdate de pereți”), fie în abordarea monumentelor („În stânga am văzut o statuie mare în stilul artei socialist-realiste – un bărbat uriaș, ce semăna cu un grec semiîmbrăcat, ținea o rachetă de tenis în mână, sugerând parcă faptul că acesta era un lucru care va oferi soluția

la toate problemele umanității”). Transportul public – microbuzele și troleibuzele „pline ochi cu pasageri contorsionați”, nevoiți să asculte muzică pop rusească – trădează sărăcia lucie, dar și indiferența autorităților față de cetățeni. Oamenii care populează acest peisaj dezolant se integrează perfect în el: încruntați, posaci, grăbiți, nervoși, învinși, epuizați de viață, arătând „de parcă ar vrea să se sinucidă”, în discuții preferând o „abordare precaută a oricărei efuziuni emoționale”.

În câteva zile, Hawks are posibilitatea să viziteze Chișinăul, Soroca, situl Orheiul Vechi și chiar regiunea transnistreană, surprinzând instantaneu aspecte din viața cotidiană a moldovenilor de diferite etnii: română, rusă, romă. Drept moldoveni de etnie română tipici sunt prezentați membrii familiei-gazdă: „I-am îndrăgit imediat foarte mult. Grigore avea cam patruzeci de ani, era brunet, grăsuț și purta o mustață bine îngrijită. Soția lui, Dina, avea o frumusețe elegantă, care, credeam eu, trebuia s-o fi făcut o adevărată pradă pentru ochii trecătorilor. Bunătatea ei se citea pe față. M-au salutat cu căldură și, deși obosiți, ochii lor străluceau într-o lumină vie, lucru absent de pe fețele multora dintre cei pe care i-am întâlnit pe parcursul întregii zile. (...) Copiii lor stăteau mândri lângă ei: Adrian, de 17 ani, și cea mai dulce fetiță, de 11 ani, Elena”. Gazdele, doi medici muncind într-un spital pentru copii în stare deplorabilă și slab dotat tehnic, păstrează datele unei generații născute în fosta URSS. Ei reprezintă o parte a societății de cea mai bună calitate, căci provin din satele moldovenești în care codul moral s-a respectat în ciuda hibridizării ideologice și identitare. Grigore și Dina sunt afectuoși, ospitalieri, familisti, prietenoși, participativi, săritori la nevoie chiar dacă sunt mereu obosiți, epuizați de problemele cotidiene și activitatea la spital. Printre puținele lor „vicii” se numără necunoașterea limbii engleze și, mai ales, resemnarea lor descurajantă. De altfel, în trecut fie spus, cu fiecare nouă cunoștință, Hawks reiterează problema deficienței de comunicare, punând pe seama celuilalt vina de a nu cunoaște limba engleză. Refrenul care trebuie cu adevărat luat în seamă, căci susține una din semnificațiile importante ale romanului, constituie reflecțiile englezului cu implicații profunde în istorie privind pesimismul și resemnarea fatalistă, timiditatea și inerția ca însemne mai ales ale majorității românești din R. Moldova.

Suspiciunea o caracterizează pe Corina care, deși a călătorit mult în Vest, rămâne, „irevocabil, o moldoveancă autentică! Grijulie, circumspectă, controlând totul”. Iulian, traducătorul și ghidul lui Hawks pe perioada aflării acestuia în R. Moldova, este catalogat drept un „sfert de bărbat”, muncind pentru excentricul comanditar fără implicare, fără tragere de inimă. Mereu posac, negativist, neîncrezător în reușita unei acțiuni mai îndrăznețe, acesta își proiectează viitorul în altă parte decât țara sa, cumulând datele unui *autostereotip al moldoveanului tânăr contemporan*: „Cred că visul lui Iulian nu este să caute frumusețea în țara sa, ci să facă tot posibilul să scape de ea”. Tinerii nu-și găsesc menirea într-un stat ce se menține în structurile comuniste, unde mafia și poliția (fără mari deosebiri între acestea) „controlează totul”, unde corupția și sistemul birocratic blochează inițiativele private cu excepția celor favorizate de clasa politică aflată la conducere. Până și fotbaliștii călătorind mereu pe alte meridiane nu arată mai plini de viață, „spatele tricourilor lor îi reducea la simple numere”.

Credibilitatea filosofiei pozitive a occidentalului este pusă la îndoială și de adolescentul gazdelor, Adrian, care îi traduce englezului balada *Miorița*. La remarcă celuia din urmă privitor la cele relatate ca fiind o „poveste foarte negativistă”, tânărul invocă învățămintele ortodoxismului care recomandă acceptarea fără rezerve a sorții.

Mai târziu, o altă informație despre faptul că dacii, trăitori cândva pe aceste meleaguri, considerau moartea cea mai mare onoare pentru ei, completează această subliminală acceptare necondiționată a sfârșitului. Adept al hedonismului, Hawks se opune ori de câte ori se ciocnește de asemenea manifestări de stoicism irațional: „Doisprezece călugări trăiau acolo în cele mai aspre condiții. Fiecare avea doar o celulă îngustă, în care dormea. Ca să alegi de bună știință asemenea mod de viață, fie că ai o credință excepțională, fie că ești prost, fie că amândouă. Zi după zi, noapte după noapte, se rugau cu fervoare, încercând să comunice cu Dumnezeu și să-i audă vocea, o voce care, cu certitudine, ar fi spus: «Uite ce e, nu trebuie să treceți prin toate necazurile astea! Mai bine mâncați o pizza și vă veți simți mai bine!»”. Acest scepticism general – „felul de viață moldovenesc” – suscită revolta occidentalului care simte necesitatea poziționării pe *contrasens*: „Când eu nu eram așa! Cât de mult tânjeam după un respiro din acest decor ordonat și disciplinat! Vroiam o scânteie de pasiune, vroiam să cunosc un temperament expansiv sau să fiu martorul unei *joie de vivre*.” Prin revolta sa străinul denunță obișnuința moldovenilor cu starea proastă a lucrurilor, instalarea lor confortabilă în disconfort.

În programul de orientare pozitivă se înscriu probabil și practicile dionisiace ale naratorului. Pe placul ambelor părți, băutura lui Bahus apropie spiritele diferite și facilitează comunicarea. Dar chiar și atitudinea față de actul de îmbătare este un prilej de a evidenția diferențele. Din reflecțiile englezului ar reieși că pentru el consumul de alcool e un pur *parti-pris* hedonist, iar la estici îmbătarea indică dorința disperată de a depăși condiția de membru al unei societăți care conservă un mod de viață deplorabil. Toți moldovenii vârstnici întâlnești de Hawks își poartă viciul ca pe un stigmat: „Moldova a fost *crama* fostului stat comunist, iar Cricova a fost *pivnița*. După câte se zice, Iuri Gagarin, legendarul prim om în spațiu, a scris în Cartea vizitatorilor, după ce a vizitat Cricova, în 1966: «E mai ușor să înfrângi puterea gravitației decât atracția acestor pivnițe cu vin»”. În casa austeră a medicului Grigore se găseau mai întotdeauna tot felul de băuturi, de la vin și șampanie la țarie și coniac. Țigani din Soroca își etalează ospitalitatea servindu-i străinului o „gamă impresionantă de șampanie și coniac”. Protestul împotriva depozitelor personale impunătoare de băutură atinge cote maxime atunci când englezul se pomenește în pivnița odiosului transnistrean, proprietar al F. C. Tiligul din Tiraspol, bandit și totodată persoană în funcție administrativă, poreclit de Hawks „Fundul universului”.

Băutura se configurează ca o justificare a vieții politice și morale din societatea moldovenească. Cetățeanului român turmentat de la Caragiale i se suprapune *cetățeanul moldovean alcoolizat* al lui Hawks care îngurgitează cantități mari de băutură ca un condamnat la moarte, amintind fatalismul anihilant din renumitul tablou brugelian: „M-am așezat la una dintre cele patru mese libere. Celălalt consumator, un bătrân ghemuit peste o votcă, la celălalt capăt al barului, a ridicat ochii și m-a privit cu suspiciune. S-a adunat, apoi a aruncat pe gât votca cu o mișcare rapidă și a mărșăluit afară (...) peste câteva minute a intrat agale un alt bărbat. (...) A apucat paharul, și-a turnat băutura pe gât, s-a întors și a ieșit afară. Toată tranzacția nu a durat mai mult de treizeci de secunde. Alți băutori au urmat la intervale regulate. Timpul cel mai scurt l-a deținut un individ mare, cu o haină din piele, care a reușit să comande, să dea pe gât băutura și să iasă din bar exact în șaptesprezece secunde. Eu eram acolo de cincisprezece minute și mai aveam jumătate de halbă de bere. (...) Băutura lor nu era una socială. Nu era nicio plăcere în ea. Oamenii intrau în acest bar ca să demoleze băuturile. Nu ca să treacă timpul. Nici măcar un semn

din cap, cu care să evidențieze recunoașterea prezenței unei alte persoane. Doar o fixare rapidă și, apoi, iar afară. Soră, dă-mi ceva să-mi alin durerea!” Pasajul concurează cu cele mai expresive momente ale teatrului epic brechtian, proiectând o umanitate alienată.

În schimb, pe fundalul resemnării devorante, manifestările de vulgaritate energetică a banditului-mafiot, un alt personaj cu care Hawks se ciocnește în aventura sa moldovenească, se evidențiază oripilant. Romanul oferă o întreagă galerie de bandiți, portretele lor, alcătuite din succinte, dar relevante observații caracterologice, fiind demne de pana unui artist al orgoliilor provinciale. Pe alocuri, autorul face spectacol din infirmitățile fizice și suflotești ale acestor pseudoameni. Omniprezenți, vulgari, impunători, stăpâni pe situație, trăind în belșug, fără nici un scrupul, bandiții anilor '90 sunt adevărații beneficiari ai independenței. De reținut, aceștia apar la Hawks ca având origine rusă sau, cel puțin, utilizând ca limbă de comunicare limba rusă. În felul acesta, vecinătatea cu Puterea de la Răsărit este demonizată. Primul contact cu lumea interlopă are loc chiar la intrarea în Chișinău, pe șoseaua care duce în direcția impozantului edificiu arhitectural „Porțile orașului”. Paralela nu pare a fi întâmplătoare, ieșirea furioasă a banditului pe nume Televizorul având semnificația unei cărți de vizită în această lume nouă pentru străini. E o lume abandonată derivatei în care mafia deține cele mai profitabile afaceri, iar cei mai orgolioși dintre ei patronează echipe de fotbal. Cum e Zelenâi, unul dintre cei mai cunoscuți mafioți moldoveni și președintele F. C. *Constructorul*. Ambiționat să-și ducă planul până la capăt, Hawks își propune să-i vorbească acestei autorități de renume în cercurile care stăpâneau noul stat. Vizita la el e mai degrabă un bun prilej de documentare în vederea realizării artistice a portretului de bandit postsovietic. Iată câteva repere „Acest bărbat avea o mare reputație. Afacerile sale colaterale. În lumea fotbalului se spune ca i-a bătut pe toți arbitrii ale căror decizii nu i-au plăcut. (...) În mod clar, Zelenâi avea un eu enorm. Era deci ceea ce căutam (...) un bărbat imens, împătimit după bere. Avea în jur de cincizeci de ani și o față ridată și aproape strâmbă. (...) Ne-am dat mâinile și am unit așa două stiluri de viață diferite. Al meu, amabil și creativ; al său, poruncitor și agresiv. Simțindu-mă groaznic, am încercat din greu să-i strâng mâna cu tărie. Rezultatul a fost o contorsionare a mușchilor mei faciali, care m-a făcut să semăn cu cineva care se apropie de o criză de apoplexie”. La întrebarea pe ce bani îi plătește pe fotbaliști, Zelenâi răspunde fără menajamentele pe care un om normal le-ar avea în fața camerei de luat vederi ce înregistrează pentru telespectatorii din Regatul Unit: „Răspunsul lui Zelenâi era nerușinat de cinstit. El îi plătea cu banii spălați din propriile buzunare: «În aceasta țara, a continuat, nu poți face bani în mod oficial, pentru că i-ai pierde pe toți pe taxe». (...) Avea șarm. După ce a început să se relaxeze, a fost o gazdă genială și îmi era greu să-mi imaginez că ar putea avea și o latură crudă sau violentă. Am realizat apoi că șarmul era arma esențială pentru a atinge puterea adevărată. Dictatorul fără scrupule trebuie să știe să manipuleze, să ducă de nas pe potențialul său adversar într-o falsă idee de securitate. O poate face foarte ușor din spatele ecranului de fum al cordialității politicoase”.

Focar adevărat de răspândire a banditismului i se pare lui Hawks regiunea transnistreană, un peisaj demonizat, marcat de conflicte, unde e nevoit să se deplaseze pentru a juca cu doi dintre fotbaliștii selecționatei Moldovei. Această „gură a iadului”, loc eficient pentru spălare a banilor și de păstrare a structurii KGB, păzit de gardieni îmbrăcați în uniforme sovietice, unde „nimeni nu are nimic bun să transmită cuiva”, este reprezentată de abominabilul Grigori Korzun, un soi de Ostap Bender autohton, supranumit de Hawks

„Fundul universului”. Și acesta este patronul unei echipe de fotbal, F. C. Tiligul din Tiraspol, dar și proprietarul unui hotel de prost gust, „stil gotic, cu turnulețe și capete ciudate de balauri”, edificat în mijlocul unei pustietăți dezolante, având la subsol un „paradis bahic” în care adună mai tot patrimoniul regiunii, în timp ce concetățenii lui trăiesc în sărăcie: „Unii monștri egoiști depozitează totul în pivnițele lor”. Transnistria lui Korzun i se arată englezului ca un film de groază, stârnind imaginarul cel mai sumbru: „Era locul în care nici măcar Scooby Doo nu ar fi intrat, oricâte «Scooby Snack»-uri ar fi primit”.

În fine, lui Hawks îi reușește nu doar un jurnal de călătorii, interesant atât pentru un studiu de imagologie *stricto senso*, de reprezentare a moldovenilor ca alteritate noneuropeană pentru englezi, cât și din perspectivă literară, dat fiind faptul că proiecțiile au fost *trăite*. Estompându-și orgoliul de occidental prin săgeți autoironice, Hawks percepe resemnarea ca *diferență* prin grila valorilor etice și chiar sentimentale, dar nu le ignoră pe cele estetice. Autorul concepe textul său și ca pe un roman al firii românului basarabean și, prin extensie, europeanului sud-estic așa cum se manifestă aceasta în primii ani de cădere a Cortinei de fier și de destrămarea a monoliticului bloc comunist. Mânuitorul condeiului găsește în formula memorabilă a romanului de aventuri modalitatea de a înregistra rezultatul întâlnirii lui cu ciudatul tărâm, asigurându-și un loc deosebit printre ceilalți vizitatori.

* * *

Italianul Nicola Baldassare semnează două cărți despre Republica Moldova în care adună mai multe materiale: note de călătorie, memorii, reportaje, povestiri, portrete etnografice, publicate de-a lungul a câtorva ani pe un site italian dedicat Republicii Moldova. Titlurile *Te la do io la Moldova (Îți explic eu ce-i asta Moldova, Pescara, 2008)* și *Un anno in Moldova. Diario semiserio di un italiano nel paese delle dolci colline (Un an în Moldova. Jurnalul semiserios al aflării mele în țara dulcilor coline, Chișinău, 2011)*** anunță predispoziția spre jovialitate a autorului care a ales să cartografieze „o limbă de pământ strivită între România și Ucraina”, situată la marginea Europei și necunoscută de nimeni. După toate probabilitățile, relația sentimentală (de câțiva ani Baldassare conviețuiește cu o moldoveancă) îi determină atitudinea și spectrul descrierilor, nici pe departe amintind, spre exemplu, Basarabia barbară și terifiantă a lui Geo Bogza. Simțindu-se oarecum un om al casei, legat prin rubedenie de acest ținut, italianul creionează un tablou poetic familiar, cu o țară extraordinară a „dulcilor coline” și „populația sa, harnică și cordială”. În plus, această parte a lumii interzisă, ascunsă până nu demult în spatele Cortinei de fier, promite publicistului exotism ideologic, noi teme de dezbatere și valori alternative: „A fost o alegere bizară, dar în același timp interesantă și stimulatorie. În acest jurnal îmi notez considerațiunile, impresiile, observațiile asupra stilului de viață al moldovenilor și a felului lor de a se îmbrăca. În decursul unui an am contactat cu oamenii din orașele și satele lor, le-am ascultat poveștile și aspirațiile, le-am admirat proiectele. Unele episoade au fost povestite cu un pic de umor, în altele însă am subliniat seriozitatea și dramatismul ce le caracterizează. În acest jurnal este deci toată Moldova în aspectele ei cele mai curioase și ascunse, el fiind și mărturia unui respect pentru această țară cu adevărat extraordinară”.

Cărțile scriitorului se constituie din constelații de observații personale de ordin politic, istoric, ideologic, economic sau etnic, mai mult sau mai puțin literaturizate, în care

inocența și entuziasmul descoperirilor sunt subordonate scopului pragmatic de a prezenta publicului italian o *alteritate*: „Câți italieni știu unde se află Moldova? Aș zice că puțini... Mulți asociază Moldova cu «badantele» dacă nu cu ceva și mai dezavantajos”. Pentru a reconstitui narațiunea moldovenilor, acesta nu merge la bibliotecă, nu (doar) studiul academic unilateral îl interesează (documentarea nelipsind), ci poveștile personale ale indivizilor și istoriile grupurilor, din care va aduna o sumă de reprezentări despre sine ale acestora. Pe alocuri el improvizează mici povestiri autonome cu personaje antologice expresive, dovedind, pe lângă entuziasmul empatic, o percepție estetizantă. Astfel că imaginea moldovenilor se constituie multireferențial, într-un dialog permanent dintre impresiile, memoria, imaginația italianului și proiecțiile localnicilor.

Baldassare anunță o nouă sensibilitate și o altă etapă de percepere de către străini a realității de aici. Contribuția sa diferă de tradiția textuală la această temă prin modul de abordare alimentat de discuțiile actuale referitoare la globalizare și cooperare transfrontalieră, probând cunoștințe în varii domenii ce au ca obiectiv de cercetare spațiile de frontieră: limologie, *border studies*, imagologie, etnopsihologie etc. Având acest eșafodaj teoretic postmodern, Domnia sa are tot temeiul să creadă că aduce aici o politică civilizatoare atunci când se expune cu îndrăzneală asupra celor mai bolnăvicioase aspecte din viața și cultura acestui stat.

De menționat, călătorul nu circumscrie ținutul interriveran în geografia imaginară românească, ci într-una marcată de o hibridizare a culturilor. Potrivit italianului, condiția istorică de a avea o topografie incertă cu frontiere permeabile mai ales pentru slavii care au găsit aici în toate timpurile o „punte de acces spre Europa continentală” a determinat mozaicul etnic și cultural al R. Moldova. Evenimentele din secolul trecut au fost definitive pentru portretul etnografic al moldovenilor, căci noul stat rămâne încă, zice Baldassare, o mică parte din fosta „galaxie sovietică”, care s-a trezit „dintr-odată ruptă de la sânul mănăs al Rusiei”, de a cărei materie primă rămâne total dependentă, astfel constrânsă să călătorească în noua lume capitalistă aidoma unui „vas de lut” alături de „alte vase, dar de fier”. În „vasul de lut” apar fisuri imediat, criza economică din anii '90 duce la o migrație biblică spre Rusia și Ucraina, pe de o parte, și spre Occident, pe de alta. Totuși frecventarea unor alte culturi și mentalități, crede italianul, constituie fenomene benefice, căci sute de mii de moldoveni, care la moment trăiesc și muncesc peste hotare, speră că va veni ziua când vor putea să se întoarcă acasă, unde își vor putea porni propria afacere și crește copii în liniște și pace. Chiar dacă, menționează publicistul, năzuințele lor rămân încă prizonierele „corupției locale și a clasei conducătoare bătrâne și incapabile de a se reinnoi”, moldovenii au șansa să iasă din starea actuală de convalescență.

Baldassare se străduiește să evite stereotipurile negative și să proiecteze portretul, dacă nu simpatice, cel puțin convenabil al Celuilalt, însă acest portret rămâne tributary gândirii tradiționale. Imaginea moldoveanului autentic este preponderent folclorizantă, încadrată în ruralitate. Adevăratul spirit al moldovenilor poate fi cunoscut, susține occidentalul nedesprins de prejudecățile comune, la sat, acolo unde s-au păstrat tradițiile și deprinderile care îi caracterizează. În mediu mirific desfășurat între casa și satul socrilor săi el urmărește tradiții, obiceiuri, bucătăria cu hedonismul unui călător dezinteresat economic sau politic, pornit la o vârstă respectabilă („în ajunul bătrâneții”) în căutarea unor noi surse de adrenalină. În tradiția deja cunoscută Baldassare descrie obiceiuri de nuntă, botez și înmormântare, adăugând abundente comentarii subiective. Se miră, se entuziasmează,

admiră, râde. Îl atrag mai ales momentele pe care le percepe drept ciudătenii. Îl amuză, spre exemplu, faptul că la botez preotul ciupește șuvițe de păr din capul copilului, arzându-le la focul unei lumânări, ceea ce i se pare un obicei barbar. Nu înțelege de ce după naștere mamele sunt neapărat bânuite de diavolul care ar trebui alungat. Se distrează analizând semnificațiile scuipatului la moldoveni, în special, este menționat cel pentru dezlegare „de deochi” al cumetrelor. Vorbește despre straniile ritualuri ale înmormântărilor, despre mulțimea de mese de pomenire ce îi sărăcesc pe cei rămași în viață. Se amuză pe seama numărului mare de sărbători de iarnă, pe care le descrie cu ironie, în special pe cele legate de numele sfinților. Descrie un fapt curios pentru el, constituind un adevărat eveniment al satelor moldovenești, despre căruțele cu evreei care ofereau sineală, fluier pentru copii și apă gazată („căruțele cu minuni”) în schimbul unor haine vechi. Rămâne uimit de faptul că moldovenii de la sate sunt mereu gata să împrumute bani rudelor lor, niciodată cu gând de a cere o dobândă.

Orașul este reprezentat ca un spațiu hibrid, încremenit între formele de viață rurală și înnoirile civilizației. Dincolo de predispoziția binevoitoare și empatia vizibilă, Baldassare percepe existența de aici în raport cu o lume considerată de el normală, cea a civilizației europene. El semnaleză mai multe abateri, dar adesea face asta cu un aer de glumă, evitând condamnările. Situațiile bătătoare la ochi prin stupiditatea lor îi stârnesc comentarii umoristice. Pomeniște inconveniente ale călătoriei sale în renumitele „marșrutce” din Chișinău înghesuind oameni ca într-o cutie. I se pare caraghios și necivilizat ca în troleibuze și autobuze să existe persoane speciale care să alerge după fiecare pasager pentru a-i percepe taxa de călătorie, iar când e rugat în maxi-taxi să transmită banii către șofer, crede că vecinii săi pasageri vor să-i dea pomană. Descrie cu haz mai ales comportamentul șoferilor din traficul urban: „Moldoveanul, de obicei liniștit și pașnic, la volan devine agresiv și lipsit de bunele maniere”, iar conducătorii „marșrutcilor” sunt în genere un fel de agenți 007 care au permisiunea să distrugă pe oricine s-ar afla în calea lor. Astfel că a participa la traficul chișinăuean înseamnă a-ți proba capacitățile de supraviețuire în jocul infernal al „ruletei rusești”.

Un leitmotiv ce structurează acest discurs bipolar pornind chiar de la titlul uneia din cărți este expresia „Moldova – țara dulcilor coline”, căreia i se asociază alte teme. Iată un exemplu: „Moldova este țara dulcilor coline și a divorțurilor”. Publicistul analizează acest fenomen și ajunge la concluzia că principala cauză sunt căsătoriile precoce. Deși sunt săraci, moldovenii se căsătoresc la 20-30 de ani. De aici și numărul mare de divorțuri. Iată încă un exemplu: „Moldova este țara dulcilor coline și a străbunilor”, pentru că foarte mulți bătrâni au strănepoți. Un alt aspect care îl impresionează este capacitatea de a se sacrifica a femeilor moldovence. A văzut deseori parcul plin de copii însoțiți de mămici de 20-22 de ani. Întrebarea imediată a occidentalului a fost: „Dar unde le sunt tații?”.

Un subiect de glume și ironii constituie retorica națională și demagogia construită în jurul monumentului lui Ștefan cel Mare: „Moldovenii îl venerază pe Ștefan cel Mare. La monumentul lui vin aproape zilnic delegații care depun flori. Motive pentru asta se găsesc: a) ziua lui de naștere; b) ziua morții lui; 3) ziua căsătoriei lui; 4) ziua în care a căzut de pe cal; 5) ziua în care s-a vindecat; 6) ziua în care fiului său i-a apărut primul dinte; 7) ziua în care și-a cunoscut soția; 8) ziua în care a mâncat pentru prima dată sarmale etc. În fiecare zi, vreun canal de televiziune transmite reportaje despre diferitele ceremonii de comemorare a «Sfântului»”. Ironia italianului se amplifică povestind un semibanc/

semilegendă despre „Blestemul lui Ștefan cel Mare”. Potrivit acestei povești orice străin care vine în Moldova are probleme de digestie. Cauza acestei incomodități se trage încă de pe timpul lui Ștefan cel Mare care, fiind pe patul de moarte, o fi pronunțat un blestem la adresa străinilor. Legenda zice, potrivit variantei italianului, că „Orice străin care pe viitor va călca sfântul pământ al Moldovei să fie lovit de blestem și constrâns să trăiască într-un spațiu strâmt cu pantalonii în mână”. Poveștii haioase i se adaugă un comentariu aproape sarcastic, Baldassare împărtășindu-și gândul năstrușnic ce îl bântuie de fiecare dată când trece pe lângă monumentul respectiv: „Ar fi bine să se pună în spada lui Ștefan un sul de hârtie igienică care să le amintească străinilor că au venit în Moldova”.

Eroul moldav a avut o spadă „*forte*” cu care i-a înfrânt pe turci, dar se pare că demagogia politicianilor moldavi e mai puternică decât spada domnitorului”, în timp ce pensionarii „nu-și pot cumpăra o tigaie antiaderentă” după o viață de muncă, în vreme ce tinerii pleacă la muncă peste hotare în condiții primejdioase, în paralel cu faptul creșterii enorme a prețurilor la mărfurile de primă necesitate, care depășesc cu mult capacitatea de cumpărare a salariaților bugetari. Italianul este stupefiat de privilegiile vilelor de lux în care trăiesc polițiștii plătiți cu salariul lunar de o mie de lei. Deși mereu este întrebat în legătură cu mafia italiană judecată în spiritul renumitului serial, Baldassare consideră că adevăratul banditism e în Moldova: „O castă de oameni șmecheri și fără onestitate prosperă, restul populației este săracă și lipsită de drepturile ei”.

Evenimentele zbuciumate care s-au produs de-a lungul a două secole au făcut ca acest pământ să fie locuit de mai multe etnii. Cu toate acestea nu se poate spune despre R. Moldova că ar fi un „paradis interetnic”. Potrivit italianului, în Moldova reprezentanții diferitor etnii își duc existența încapsulați în propria lor lume. Mai ales rușii trăiesc ca o *lume în interiorul altei lumi*, închiși într-o insularitate familiară: vorbesc rusește, mănâncă specialități rusești, își duc copiii la școala rusă. Fiind invitat la prânz de o familie de ruși, Baldassare constată uimit că gazdele lui își percep apartamentul ca pe „o limbă din pământul rusesc sau ca pe o navă de război în mijlocul apelor inamice, după modelul ambasadei ruse din centrul Chișinăului”. Rușii locuiesc și muncesc în Moldova, dar se simt „de parcă s-ar afla în Novosibirsk. Trăiesc într-o realitate virtuală, se cred încă parte din fost URSS. Sunt ca japonezii descoperiți în anii '60 în pădurile din Borneo care mai luptau încă împotriva SUA. Nimeni nu-i anunțase că războiul s-a terminat demult”. Semnificativă în acest sens este povestirea, intitulată *Coșmarul lui Boris*, care descoperă complexe etnicilor ruși instalați cu traiul în R. Moldova:

„Boris Sergheievici se simțea rus din cap până-n picioare, până în măduva oaselor. Familia lui s-a transferat în Chișinău din Rostov în îndepărtatul an 1950 pentru a moderniza rețeaua telefonică din Moldova. Părinții, proaspeți absolvenți ai institutului, au primit îndată un apartament de la stat. Peste câțiva ani s-a născut Boris. A fost crescut și educat ca un rus adevărat, rămânând așa tot timpul. De-a lungul anilor a refuzat cu încăpăținare să învețe măcar un cuvânt în limba localnicilor, considerând-o inferioară, de necomparat cu limba lui Pușkin și Tolstoi. Își considera apariția sa la Chișinău o întâmplare, simțindu-se *de facto* un fiu al măreței Rusii. Și-a luat nevastă rusoaică, avea prieteni doar ruși, mânca borș acru, *pelmeni* și *blini*. Era un rus cu toate actele în regulă! Peste câțiva ani a divorțat, iar copiii i-au plecat în Rusia, lăsându-l de unul singur în vechiul apartament de la Botanica. Acum Boris ducea o viață monotonă, așteptând răbdător pensionarea.

Într-o dimineață, ascultând ca de obicei radioul, constată mirat că limba în care vorbea crainicul era româna. Nu-și făcu griji și deschise televizorul la obișnuitul *Canal 1 rusec*. Dar mare îi fu mirarea când apăru postul *România 1*, iar crainicul vorbea tot româna. Căută cu frenezie alte posturi de televiziune rusești, dar dădea doar de cele românești. «Ce dracu se întâmplă?», își zise, gândind că e o defecțiune la distribuitor. Se spală, își bău ceaiul obișnuit și ieși din casă. Afară observă cu mirare că toate denumirile de firme, magazine și baruri nu sunt scrise în două limbi: rusă și română, ci doar în română. Au dispărut informațiile scrise cu caractere chirilice! Descoperi că și barul în care obișnuia să bea o bere-două se chema „O cafea sau o bere cu Igor”. La întrebarea privind cauza dispariției caracterelor chirilice, barmanul Igor îi răspunse într-o română impecabilă: «Inscripția în chirilice? Care inscripție?» Ieși pușcă afară și căută stupefiat un telefon public. O telefonă pe Tatiana, noua sa prietenă, de la care se așteptă să audă replica obișnuită: «Privet, Boricica, moi iubimii», dar auzi «Alo, Boris, ce faci, dragul meu?». «O Gospodî! (Doamne Dumnezeu!)», strigă Boris disperat, agățând receptorul cu senzația tot mai clară că și-a ieșit din minți. Se îndreptă cu pași nehotărâți spre chioșcul de unde cumpăra de obicei *Комсомольская правда*, dar și acolo văzu doar reviste românești: *România liberă*, *Evenimentul zilei* ș.a. Ceru revista. «*Komsomolskaia pravda*? Nu avem! Plecați la Moscova dacă vreți s-o citiți», îi răspunse chicotind vânzătorul. Atunci el a decis să cumpere *Jurnal de Chișinău*, dar, când încercă să achite banii, auzi ceva ce îl înspăimântă: «Nu aveți lei românești? Leii moldovenești nu mai sunt în circulație». Boris deschise revista și văzu scris cu litere mari: «Moldova așteaptă cu mare nerăbdare sosirea președintelui României». În altă parte: «Azi la Chișinău a sosit Președintele României într-o vizită de lucru. A fost întâmpinat la aeroport de către reprezentanții Moldovei de la București». Amețit și transpirat de tot, se îndreptă spre serviciu, dar acolo fu întâmpinat de un coleg care îl anunță că directorul dorește să-ți vorbească imediat. Șeful îi zise cu reproș: «Ooo, Boris Sergheevici! Chiar pe dumneavoastră vă căutam. De la sediul nostru din București ne-a parvenit o circulară conform căreia dumneavoastră sunteți singurul moldovean din Moldova care nu vorbește româna! E o rușine pentru dumneavoastră, pentru departamentul nostru și pentru țară! La sfârșitul acestei luni va trebui să susțineți un examen la limba română în fața unei comisii care va veni de la București. Vă avertizăm că, în cazul în care nu susțineți proba, veți fi concediat și veți pierde orice drept la banii pentru pensie». Era prea de tot pentru sârmanul Boris care a început să urle cu disperare «Nooooooooooooo!!!». Și în acest moment el se trezi. Plângea și se holba la pijamaua udă leocă. Îi veni gândul salvator: «A fost un coșmar tâmpit!». Săltă din pat, alergă spre fereastră, deschise larg geamurile și privi în jos. Denumirile firmelor scrise în rusă erau la locul lor. Trase aer în piept adânc, apoi plecă la baie. De acolo răzbătu prin clipocitul apei o melodie care se răspândi îndată în întreaga casă: «Ne slășni v sadu daje șorohi... podmoscovnâe vecera...»”

Promotor al unui nou discurs, Baldassare are o soluție pentru restabilirea relațiilor interetnice din R. Moldova. Potrivit lui, Moldova este o zonă de graniță, impregnând acest specific comunității locale, care e multietnică și multiculturală. Argumentele nu întârzie să apară: fiind prinsă între rădăcinile sale românești și trecutul sovietic, comunitatea de aici constituie un popor, dar nu și o națiune din simplul motiv că aceasta „nu și-ar fi dezvoltat

o identitate națională independentă de acești doi poli, rămânând implacabil o țară de graniță în cadrul altei granițe. Este un loc al influențelor străine, venite din toate părțile”. Autorul îl citează în acest sens pe George Friedman: „Există națiuni fără stat, cum ar fi curzii. Moldova este un stat fără națiune”. Concluzia italianului eliberat de ideologia naționalistă este că „atâta timp cât există această anomalie culturală și etnică din care cauză populația nu se simte pe deplin moldavă, renunțând la o anacronică și inutilă apartenență etnică, Moldova nu va fi o națiune”. Întâmplător sau nu, numele de moldovean dat de european identității noastre liminare coincide cu cel din proiectul sovieticilor, actualizat de mai noii moldoveniști autohtoni.

Insistăm asupra faptului că această perspectivă aparține unui promotor al *rețetei eurointegrării*, diferită de cea a moldovenilor de etnie română care cunosc implicațiile bolșevico-sovietice la construirea identității imperialiste de moldovean interpretată ca etapă de trecere la cea de *homo sovieticus* și prevăd capcanele implantării agresive ale multiculturalismului și globalismului în R. Moldova. Mai mult, îi putem reproșa lui Baldassare că a evitat să se expună referitor la artele de aici. Un minimum exercițiu de cunoaștere a literaturii, spre exemplu, i-ar aduce străinului dovada că cele mai valoroase contribuții au ținut legătura cu tradiția literaturii naționale. Certitudinea unei literaturi constituite istoric este garantul dialogului egal cu alte culturi. Ce șanse are literatura unui Cutcovechi, Bucov sau Lupan să reziste unui exercițiu dialogic onorant pentru moldoveni?

Având experiența coabitării cu moldovenii, călătorul italian își asumă responsabilitatea de a da sfaturi conașionalilor săi dornici a se transfera cu traiul în această parte a lumii. Pentru aceștia are cel puțin zece sfaturi: „1. Să învețe cât mai repede limba localnicilor, altfel se vor simți izolați; 2. Să se integreze în comunitate, să nu să se izoleze frecventând doar italienii; 3. Să se apropie cu mult respect de tradițiile și deprinderile de viață ale moldovenilor. Să evite atitudinea de «italian superior» proprie multor conașionali; 4. Să nu critice totul și pe toți, odată ce s-a decis să trăiască aici; 5. Să nu încerce să îi «italienizeze» pe moldoveni, ci să-i înțeleagă așa cum sunt ei; 6. Să țină minte că punctul slab al moldovenilor este suspiciunea. Ei nu prea sunt capabili să rădă de ei înșiși, autoironia în Moldova e o materie necunoscută; 7. Să țină cont de faptul că moldovenii sunt foarte serioși și formali, uneori întrec orice măsură în acest sens. Dar acesta este modul lor de a fi. Trebuie să fim conștienți de faptul că regulile de *bon ton* sunt diferite la popoare diferite”. Cea ce urmează este în același registru: nimeni nu are temeii să se considere centrul universului și, respectiv să se măsoare cu ceilalți în ciocniri rebele. Întâlnirea cu o ființă deosebită de tine sau cu o altă cultură este un pretext pentru îmbogățire spirituală. Ceva mai târziu, fiind mirat de faptul că tinerii moldoveni consideră benefică și justă orice influență occidentală, Baldassare concluzionează: „Unde e scris că stilul de viață, cultura și valorile occidentale sunt cele mai bune din lume? Cultura moldovenilor e, bineînțeles, diferită de a noastră, dar nu e inferioară ei, ei nu au un Dumnezeu inferior Dumnezeului nostru. Ei au trăit evenimente istorice și politice diferite, prin urmare prezintă interes. Societatea moldavă constituie un magnific laborator social de care eu sunt fascinat, găsind în fiecare zi ceva nou și interesant”. Citatul lui Cicerone se potrivește cât se poate mai bine discursului: „Patria ta e acolo unde te simți bine”.

Note

Andras, Carmen, *România și imaginile ei în literatura de călătorie britanică. Un spațiu de frontieră culturală*, Editura Dacia, Colecția „Mundus Imaginalis”, Vol. 6, 2003.

Baldassare, Nicola, *Te la do io la Moldova*, Edizioni dell'Impossibile, Pescara, 2008.

Baldassare, Nicola, *Un anno in Moldova. Diario semiserio di un italiano nel paese delle dolci colline*, Chișinău, 2011.

Bezvicconi, Gh., *Călători ruși în țările noastre* (sec. XV-XVIII), în Comunicări și note în Analele românosovietice, 1957, nr. 1, p. 48.

Bogza, Geo, *Basarabia, țară de pământ*, București, Editura Aria, 1991.

Braga, Corin (coord.), *Concepte și metode în cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma*, Polirom, Iași, 2007.

Cantemir, Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, traducere din limba latină de G. Pascu, ediția a II-a, Editura Tipografiile Române Unite, București, 1936.

Constantinescu, Romanița (coord.), *Identitate de frontieră în România lărgită. Perspective comparate*, Polirom, Iași, 2008.

Constantinescu, Romanița, *Pași pe graniță. Studii despre imaginarul românesc al frontierei*, Polirom, Iași, 2009.

Ciocoi, Tatiana, *Tony Hawks: asediul miturilor identitare ale moldovenilor*. În rev. *Metaliteratură*, nr. 5-6, 2011, p. 35-39.

Hawks, Tony, *Tenis cu moldoveni*, traducere din engleză de Camelia Boca, Cartier, Chișinău, 2003.

Heitmann, Klaus, *Mihai Sadoveanu, călător prin Basarabia*, prezentare și traducere din limba germană de Dumitru Hâncu, *România literară*, nr. 50/21-27, 2005.

Nemoianu, Virgil, *Globalism, multiculturalism și literatura comparată*, în *Vatra*, nr. 3, 2000, p. 13-21.

Popescu, Paul D., *Călători străini despre Prahova*, Prahova, Biblioteca Județeană „Nicolae Iorga”, 2000.

Todorav, Tzvetan, *Noi și ceilalți. Despre diversitate*, traducere de Alexandru Vlad, Institutul European, Iași, 1999.

Todorov, Tzvetan, *Omul deșrădăcinat*, Institutul European, Iași, 1999.

Vrabie, Diana, *Orașul Bălți (perioada interbelică) în viziunea unor scriitori (Geo Bogza – un oraș din infern și Ionel Teodoreanu – La Medeleni)*, în revista *Limba română*, Nr. 5-6, anul XXII, 2012.

* Publicistul Dimitrie Iov, inspector general al Artelor pentru Basarabia, deputat și prefect de Soroca, a semnat două lucrări: *Moldova de la Nistru* (București, 1943) și *Priveliști basarabene* (Editura națională Gh. Mecu); geograful Ion Simionescu este autorul unui studiu – *Pitorescul României* (vol. II): *În lungul graniței*; ofițerul Ștefan Georgescu-Olenin a scris eseul *Sub cerul țării și sub cer străin. Urmare la Neajlov, Haskovo și Sliven, Basarabia, Ucraina, Matuska Rossia, SSSR* (Madrid, 1976).

** Traducerea din italiană a textului lui Nicola Baldassare de Alexei Cotelea

ALEXANDRU BURLACU

Institutul de Filologie

GUGUȚĂ, EMULUL LUI VANGHELI

Abstract

Gifted with a special grace and a rare sensitivity, Spiridon Vangheli gave us the most beautiful and complex „myth of childhood”. It was called by Mihai Cimpoi a great myth of the Bessarabian literature, a myth of the paradise lost. Spiridon Vangheli’s child, as a *homo ludens*, as it was noticed, is a „complete person”, he is innocent and ingenuous; he is an essential expression of ardent ethicism. In a world of estrangement Vangheli’s child is not an aboullic, even if he lives in a virtual life, in a miraculous and secured space with a tale name like: Three lambs, Pitpalac, Cucuieti, etc.

Keywords: Spiridon Vangheli, the child, the myth of the paradise lost, *homo ludens*

În literatură, din punctul de vedere al omului, s-a spus totul sau aproape totul. De-a lungul secolelor lumea e văzută și interpretată cu ochiul și cu mintea, de obicei, a scriitorului împovărat de experiența vieții, de bărbatul cu autoritate de stăpân și deținător al adevărului absolut; nu rareori, din perspectiva unor utopii ce prevestesc raiul pe pământ. Viziunea bărbatului e dominantă în filozofie, literatură, arte plastice etc. pe timp de sute și sute de ani.

De la metamorfoza binecunoscută din *Măgarul de aur* de Apuleius până la transformarea șocantă a lui Gregor Samsa, dezumanizat într-o gânanganie înspăimântătoare, tot universul existențial este tratat cu ochiul de expert al bărbatului. Cu cât mai bogată ar fi fost literatura, cultura universală, dacă s-ar fi impus și punctul de vedere al femeii, al copilului, este greu de imaginat. Nu vrem să facem o apologie a punctului de vedere, dar astăzi interesează în mod deosebit viziunea nouă asupra lumii.

În proza lui Vangheli lumea maturului, viziunea omului atoateștiutor este răsturnată și rivalizată de perspectivele copilului descoperitor al „țării minunilor”. Ca niște Columbi ai unor spații neexplorate, Radu, Guguță sau Ciuboțel devin cercetătorii inocenți ai unei lumi de poveste. Prozatorul e fascinat de noul punct de vedere, luând de mână mai întâi pe băiețelul din coliba albastră, primul emul al lui Vangheli, care, ca orice românaș, e născut poet. Ce prospețime și cât farmec emană aceste micropoeme:

„Rodica e nouă, nu demult am adus-o acasă. Am dat pe dânsa flori. Eu un braț și tata un braț. Rodica e mică, dar poate să rădă singură. Are și două urechi. Cu dânselă încălzește perna”, sau: „Rodico, ia ce-i bine! Când eu sunt lângă tine - și tu ești lângă mine!”, sau un alt poem într-un vers: „Iazul stă toată ziua în apă și se scaldă”.

Într-o lume total animată, viziunile copilului, de obicei, sunt concurate polifonic de vocile și perspectivele omului de zăpadă, a mânzului, a cocostârcilor, a Guguței, a stelei, a piticilor, a lui Grăia – Singur, a lui Titirică, a Mătușei Dalba și a lui Moș Dalbu, a morarilor de-o șchioapă, a Ghiocicăi, a cânelui Faraon, a mamei pe care o privește din turnul dorului și a tatei pe care îl ia cu ciuboplanul, dar despre care gazeta din Bălți scria (un alt punct de vedere) că deasupra orașului a trecut o farfurie zburătoare și așa mai departe.

Jocul perspectivelor e dominat însă de privirea naratorului omniscient și omniprezent care se identifică într-un contemplativ hulpav de aventuri și isprăvi. Lumea e scrutată din ciuboplan, din turnul dorului, cu binoclul, de unde și nenumărate scene memorabile. Toate acestea ilustrează o exemplară **ars combinatoria** a narațiunii ca reprezentare și a narațiunii ca expunere, a analepsei cu prolepsa, a elipsei, a dilatării, a rezumatului narativ etc., alcătuiind un amplu registru al tehnicilor moderne.

Dar dincolo de acestea, anume în **răsturnarea viziunilor** stă tot farmecul prozei lui Spiridon Vangheli, care, centrată pe deformările realității în sens hiperbolic sau litotic, probează însemne certe ale unei transfigurări poetice. Vangheli recunoaște o singură dictatură, dictatura frumosului, a autenticului în fantastic. În elogiul frumosului se află particularitatea fundamentală a prozei sale, de altfel, o calitate ce sare în ochi la prima vedere. Literatura vremii, suprapopulată de octombrei și pioneri, care trebuiau să credibilizeze dogmele regimului, se complăcea în subiecte și precepte realist-socialiste. Cu rușine ne amintim aici de vigilentul și faimosul Fofu, de celebra nepoțica învățând carte pe bunica, de „Moscova iubită, mândră capitală” etc., din care am putea reconstitui o adevărată **arheologie a deviantului**, a anihilării metodice a identității naționale.

Lumea fictivă a unei asemenea literaturi e dominată de niște venetici (de alde Tania Ivanova), de niște mici și adevărați „comisari”/ politruci ai literaturii oficiale (de genul lui Pavlic Morozov), eroi și exponenți ai unei vieți „noi”, educați nociv în spiritul „fratelui mai mare”: moldovanul trebuie să fie ascultător, inert, să-și știe bine locul. În contextul unei literaturi **oportuniste**, un Guguță sau un Ciuboțel, dar și alți prieteni ai lor sunt, într-un fel, niște intruși care compromit sau, mai degrabă, ar încerca să prostească sistemul. De remarcat că, deși era de al nostru, Guguță, cu sau fără voia lui Vangheli, arăta ca un cretin care terorizează lumea totalitară cu felul său de a fi, cu frumosul și bunătatea sa proverbială. Guguță ajunge, în ultimă instanță, purtătorul firesc al specificului național, iar într-un regim totalitar tocmai **naționalul necontrafăcut** devine, din oficiu, un **element subversiv**. Iată de ce Guguță și prietenii săi vor răzbate cu greu în viața literară și în manualele școlare, căci ei își „oficializează” existența fie dintr-o inerție, fie în urma unor metamorfoze și destinderi ale sistemului.

Oricum, în zadar ați căuta în opera sa octombrei, pioneri și partizani. Guguță rămâne neam cu Trofimaș al lui Druță, cu Isai al lui Beșleagă, e un fel de Serafim al lui Vasilache la vârsta inocenței, de altfel, toți aceștia înrudiți genealogic cu Nică al lui Ștefan a Petrei.

Înzestrat cu un har deosebit și o sensibilitate rară, Domnia Sa ne-a dat cel mai frumos și complex „mit al copilăriei”, pe care Mihai Cimpoi îl califică drept un mare mit al literaturii basarabene, un mit al **paradisului pierdut**. Copilul lui Spiridon Vangheli ca **homo ludens**, cum s-a observat, este „un om deplin”, el este **candidul, ingenuul**, o expresie esențializată a unui eticism ardent. Într-un **univers al înstrăinării**, copilul lui Vangheli nu e un abulic chiar dacă se mișcă într-o lume virtuală, într-un **spațiu miraculos și securizant**, cu nume de poveste: Trei Iezi, Pițpalac, Cucuieți etc.

E o mare taină cum Guguță a „cucerit” Europa, alte continente. Într-un interviu, acordat unei reviste daneze, la întrebarea – „Care e secretul că Guguță a devenit atât de popular în lume?” – scriitorul se destăinuia: „Guguță nu-mi spune nici mie toate secretele sale. Mă bucur, desigur, că el vorbește astăzi peste 30 de limbi. Însă, vă rog să mă credeți, dacă aș fi știut dinainte că el va apare în America, va fi tălmăcit în Japonia – asta, se prea poate, m-ar fi încătușat întrucâtva în lucru. Atunci nu mă gândeam ce interese au copii de pe un continent și care sunt problemele lor pe alt continent. Am scris, pur și simplu, despre copilul care sălășluia în sufletul meu. Drept că la *Guguță* am lucrat ani de zile și m-am deprins cu el într-atât că mai apoi nu puteam ieși de sub căciula sa. Când am scris *Steaua lui Ciuboțel*, abia atunci mi se pare că am ieșit din acel câmp de gravitate”.

Astăzi Guguță și Ciuboțel au câștigat o faimă fără precedent. *Isprăvile lui Guguță* și *Steaua lui Ciuboțel* sunt traduse în engleză, franceză, germană, rusă, ucraineană, cehă, slovacă, japoneză, chineză, armeană, letonă, maghiară, bielorusă, turcă, lituaniană, bulgară, finlandeză, estonă, arabă, georgiană, hindi, italiană ș. a. în tiraje de ordinul milioanei. Anume prin Guguță, susținea Grigore Vieru, obținem cea mai strălucită izbândă a scrisului nostru pentru copii. „Guguță e un Făt-Frumos al nostru. Ciuboțel, Grăia-Singur, Titirică... sunt ca și Guguță expresia copilăriei adevărate, nefalsificate literar, purtătoare a frumosului și a libertății interioare... Iată de ce opera acestui mare scriitor pentru copii va fi mereu și cu același interes citită și de copii, și de omul matur”. E ceea ce remarca și academicianul Eugen Simion, „prozatorul are fantezie, are o limbă frumoasă și umor de bună calitate. Spiridon Vangheli e un scriitor din familia nobilă a lui Ion Creangă ivit prin părțile Bălților, acolo unde miturile vechii lumi rurale luptă cu tragediile unei istorii șălbătăcite”. În acest sens, mult regretatul Grigore Vieru sublinia: „TATĂL lui GUGUȚĂ...” e o carte de zile mari. Te cuceresc peripețiile pline de haz, ca să te surprindă apoi pagini de tulburătoare durere și mobilizare interioară. Atras ingenios în adâncurile cărții, copilul numaidecât se va întreba: «Eu și relațiile mele cu Mama? Eu și relațiile mele cu Tata, cu Bunicii, cu Neamul?» Ei, BUNICII lui, sunt chiar eroii acestei cărți când au fost odată mici. Identificându-se cu dânsii, trecând prin cumpenele lor, copilul va primi mari lecții de *c a r a c t e r, v e r t i c a l i t a t e* și *o p t i m i s m*. Are Vangheli un farmec deosebit, pe care îl confirmă și în cartea nouă: el știe, ca nimeni altul, să se apropie de sufletul copilului. Irepetabila sa viziune artistică l-a făcut cunoscut în lume. Și apoi cărțile sale sunt o îmbogățire a Limbii Române, pe care marele nostru scriitor o slujește admirabil”.

Prozatorul are în palmaresul său mai multe distincții naționale și internaționale: Diploma Internațională de Onoare „Andersen” (1974), Premiul de Stat al RSSM (1980), Premiul Ministerului Învățământului (1982), Maestru Emerit al Artei din RSSM (1982), Premiul de Stat din URSS (1988), Scriitor al Poporului (1992), Premiul „Ion Creangă” al Academiei Române (1996), Premiul special al Uniunii Scriitorilor din România (2002) ș. a.

Fie ca modestul omagiu pe care îl aducem, în preajma rotunjirii unei vârste onorabile, să reprezinte nu doar un binemeritat semn de admirație și de recunoștință față de marea personalitate artistică și culturală care este Spiridon Vangheli, dar și un îndemn spre o mai bună cunoaștere a operei Domniei Sale.

Abstract

The tradition of a century proves that Bessarabia gave Romanian literature and culture a number of personalities who took refuge across the Prut and revenged the „inner exile” from home by the paroxysmal creative exuberance. They were not too many in number, but thanks to the grandeur and the specificity of the masterpiece and socio-cultural activity that clearly evokes the geological gigantism in its manifestations of unleashed specter, they form a distinct, unmistakable group. Bogdan Petriceicu Hasdeu, Constantin Stere, Paul Goma, together with the predecessor Alecu Russo, who is the first in that paradigmatic series of men of letters with his poem „The Song of Romania”. There should also be mentioned Antonie Plamadeala – a Bessarabian who left behind him an impressive library of historical studies and ecclesiastical researches, and as a great bishop of the Romanian Orthodox Church, a huge cultural-household work made by erecting or restoration of churches, monasteries and historical buildings. Their great contribution to Romanian culture and literature is the *character* and *openness* to universality.

Keywords: Bogdan Petriceicu Hasdeu, Constantin Stere, Paul Goma, Alecu Russo, Antonie Plamadeala.

Încercând în *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* să schițeze o tipologie a scriitorului din partea stângă a Prutului, Mihai Cimpoi susține: „De fapt, regimul sufletesc al literaturii basarabeane este unul paradoxal, îmbinând tipul **naiv**, corespunzător unui **homo naturalis** (sau **homo folcloricus** în plan artistic), cu tipul paroxistic al exilatului care se află mereu într-o situație limită...”. În continuare mai constată și existența unui al treilea tip, căruia îi spune „**homo naturaliter christianus**”. Voi lăsa la o parte pe acest de la urmă *homo naturaliter christianus*, el necesitând o altfel de încadrare și o abordare aparte, și mai departe voi stăruia asupra primelor două tipologii, cel al scriitorului naiv-folcloric și cel „paroxistic”, „al exilatului care se află mereu într-o situație limită”. Voi menționa că „naivitatea” și „folclorismul” adesea nu sunt decât semne ale unei intuiții artistice rudimentare, aceste caracteristici probând foarte rar un gust estetic rafinat și o sincronizare cu o conștiință literară superioară de performanță. Excepțiile fericite (Grigore Vieru în poezie sau Ion Druță și Vasile Vasilache în proză, ca să folosim doar aceste exemple din literatura basarabeană postbelică) au demonstrat un remarcabil talent nativ și o intuiție extraordinară a esteticului, care le-a ajutat să învingă inerțiile unui localism etnografic vetust și să devanseze condiția banală de clișeu literar. În mare însă, tipul naiv de scriitor sau de **homo naturalis** atestă mai degrabă, dincolo de puținătatea

vocației, o insuficiență de caracter și o lipsă de orizont, vegetarea comodă fiind deopotrivă lene intelectuală, conformism, supunere meschină „fericelor” delicii conjuncturiste, dintre care – nu în ultimul rând – adulația unui public cu o educație estetică elementară. De aici și alternanța sa – profitabilă – între o falsă tradiție, o uzanță a umilinței și a vaietelor în surdină, și căderile frecvente în retorisme patriotice de circumstanță.

Celălalt, „tipul paroxistic al exilatului care se află mereu într-o situație limită”, este accidental, însă unul de excepție, mai puțin sau deloc înțeles și gustat, o *rara avis* de care, parcă, Basarabia nu are nevoie și la care, la o adică, ar putea ușor și fără regrete să renunțe. Exemplul cel mai concludent este romanul lui Vladimir Beșleagă *Viața și moartea nefericitului Filimon*, care, în ciuda unor încercări disperate ale unor cercetători (Alexandru Burlacu, întâi de toate) de a-l readuce și a-l impune în actualitate, rămâne încă, pentru literatura română din Basarabia, un corp străin, un roman nespecific și neînțeles.

Aceasta nu înseamnă, însă, că paradigma „paroxistică” nu are rădăcini basarabene și că la baza condiției de scriitor „exilat” nu se află un specific al locului. O tradiție de un veac și ceva demonstrează că Basarabia a dat literaturii și culturii române un șir de personalități, care, refugiate peste Prut, au răzbunat „exilul interior” de acasă printr-o exuberanță creatoare paroxistică, de o urieșenie „monstruoasă”. „O masă de creativitate”, ca să folosesc formula lui Constantin Stere dintr-un comentariu pe marginea creației lui Tolstoi, vine să suplinească închiderile rămase în urmă, marcate de prezența covârșitoare a Leviathanului imperial rusesc, și să răspundă provocărilor unui refugiu cu neconținute ambiguități și dramatisme fără de sfârșit.

Nu prea mulți ca număr, dar venind cu grandoarea și cu specificul unei opere și al unei activități socioculturale care evocă limpede gigantismul geologic în manifestările sale de stihie dezlănțuită, ei formează un grup distinct, inconfundabil. Bogdan Petriceicu Hasdeu, Constantin Stere, Paul Goma, lângă care ar trebui să-i așezăm pe Alecu Russo, un precursor care, cu poemul „Cântarea României”, dă startul acestei serii paradigmatic de creatori, și pe Antonie Plămădeală, basarabeanul care a lăsat în urma sa o bibliotecă întregă de studii istorico-literare și cercetări ecleziastice, iar, în calitate de mare ierarh al Bisericii Ortodoxe Române, o uriașă operă culturală-gospodărească, prin ridicarea sau restaurarea unor biserici, mănăstiri și clădiri istorice. Marea lor contribuție la cultura și literatura română este *caracterul și deschiderea spre universalitate*.

Nu mi se pare deloc întâmplător faptul că un scriitor originar din Basarabia este, înaintea lui Mihai Eminescu din „Ce-și doresc eu ție, dulce Românie”, primul autor care dedică României un poem patetic, plin de „blesteme de profet fanatic împotriva ticăloșilor timpului de față și cu perspective limpezi deschise asupra viitorului” (Nicolae Iorga). Intransigența de atitudine și mesianismul național expres al tuturor acestor basarabeni „în refugiu”, este, am putea spune, replica definitorie și inevitabilă a *marginii*. E, mai întâi, un fel de a riposta al autorilor, în libertatea patriei regăsite, la strangulările și închiderile de-acasă, o defulare a sentimentului național interzis, suprimat *acolo* de puterea inexorabilă a unui imperiu. Dar e și reacția de o violență vitriolată a marginii recalitrante, *magmatice*, reacție exprimată, de obicei, în termeni de sarcasm, cu o vehemență profetică a limbajului, la indolența, corupția și lipsa de ideal în care se bălăcește centrul *căldicel*. E revolta românului de la margine care, în visările sale a închipuit – ca Vanea Răutu, personajul lui Stere – o „Patrie ideală”, un vis măreț croit la scara uriașă oferită de mentalul dimensional al imperiului de care a fugit, pe care îl urăște, cu care, însă, în interiorul său, se măsoară

și față de care se autoidentifică. Un imperiu-colos care, prin proporțiile giganteste și deschiderile nemărginirilor sale, l-a marcat psihologic și spiritual și i-a modificat sistemul de evaluare, impunându-i în relațiile cu semenii din jur, cu creația și cu națiunea sa un registru al criteriilor absolute.

Un anumit sentiment al absolutului în toate, o pornire care nu se vrea și nicidecum nu poate fi îngrădită și care ușor poate fi asemuită cu volnicia sau cu fanatismul, este hotărâtor pentru acești autori basarabeni „în refugiu”, chiar dacă poate nu întotdeauna putem bănuși influența mentalului imperial. Ceva neobișnuit se întâmplă cu această „margine” din Est a românismului. Acasă, pitită, ca melcul, în cochilia unui fatum al plângerii în surdină, cuminte și capabilă de toate mlădierile și plierile după cele mai imperceptibile vânturi ale sorții, la atingerea cu centrul, parcă trezită dintr-o letargie seculară, ea se dezlănțuie cu o violență anarhică, debordantă, incoruptibilă. E o putere uriașă, turbure, excentrică, neobișnuită, care – de la Hasdeu încoace – uimește, mai întâi, până la stupoare, provoacă imediat un interes general și o admirație profundă pentru ca, mai apoi, după ce elementul de surpriză se epuizează, să intre în joc cel de „nepotrivire” a aceluiași cu sine, de iritare, de vrajbă, de ură. Se împlinește, cu alte cuvinte, datul „Mioriței”. Numai într-un târziu vine înțelegerea și aprecierea meritată, dar și acestea, de obicei, se modelează mereu după capriciile unei istorii ingrâte.

Referindu-se la genealogia familiei Hâjdeienilor, George Călinescu remarcă în „Istoria” sa că aceasta „*sugeră ceva din haosul scitic*”. E o formulă în care se încadrează perfect și Stere, dar și Goma. La Antonie Plămădeală rădăcinile genealogice se întind în Transnistria, stabilindu-se mai apoi într-un amestec de nume din tot centrul Basarabiei. Remarcabil este însă altceva. În România, acest „haos” de margine devine, printr-o inexplicabilă și sublimă alchimie a spiritului, vârful de lance al unui românism categoric, revigorator. La mijloc este mai mult decât un sentiment oarecare. E un mod de existență fundamental, un fel de a trece totul prin temperatura înaltă a unei trăiri care nu lasă nimic în afară. E ceva structural cu totul diferit de patriotismul de conjunctură, fals și meschin, al „bugetofagilor”, vorba lui Eminescu, din această Patrie regăsită, ceva care se opune radical autosuficienței nepăsătoare a acestui centru moleșit și diluat, care își drapează interesele egoiste și indiferența față de „țara reală” cu o retorică goală, sfărăitoare sau, dacă e să ne referim la Paul Goma, cu o servilă conlucrare cu ocupantul și, mai încoace, cu invocarea sibilinică a unor pretinse interese geopolitice de gen mai înalt. E firesc, așadar, ca această forță de la margine cu sigiliul geologicului în ea, rebelă și excesivă, să stârnească nedumeriri, dezaprobări, ostilități acerbe. Soluția cea mai la îndemână pentru „rezolvarea” profundelor incongruențe de criterii și de optică, este, pentru „românul-verde” asupra căruia își varsă mereu năduful Goma, nerecunoașterea în acești tulburători de „liniște” a identicului, insinuarea „intrusului” străin, a alterității de fond, a dezacordului de esență. De aici și persistența nătângă a imaginilor deformate prin refracție litotică și rea-credință: husarul turbulent, impudic și nebunul din castelul de la Câmpina Hasdeu, autorul unui „roman rusesc”, „trădătorul” Stere, mitropolitul cu „ambiții” de general de securitate Plămădeală, „lipsitul de talent”, „evreul” Goma.

Gelatina românească a centrului nu se identifică și nu se regăsește în magma cauterizatoare, în viziunile giganteste și în proiectele uriașe de creativitate ale românismului de la margine, o respinge, o bagatelizează ori o trece la paranoia. În acest sens, destinul lui Eminescu, poetul băgat în cămașa de forță, nu este altul decât cel al basarabenilor.

Fascinația aproape mistică față de erudiția lui Hasdeu din timpul vieții n-a putut, de exemplu, să opună barierele necesare răspândirii unei opinii comune, descalificante, privind opera sa istorică. Sub presiunea unui scepticism domestic și banal, alimentat îndeosebi de bizarele sale experimente oculte de la sfârșitul vieții, genialele intuiții hasdeiene au fost cu ușurință trecute la categoria ciudățeniilor fanteziste. Astfel, târziu încoace, un cercetător al „Etimologicum”-ului, Aurelian Sacerdoțeanu, vorbea de „conspirația tăcerii asupra operei istorice a lui B. P. Hasdeu”. Mircea Zăciu găsea că și opera sa literară a fost eclipsată de o receptare defectuoasă. Cauza? „Nordicitatea” hasdeiană nu a sincronizat cu „arta rațională și senină” a junimiștilor. Referindu-se în „Istoria critică a literaturii române” la Constantin Stere, Nicolae Manolescu scrie că „relativa uitare, venită după vâlva din timpul vieții, este de două ori nedreaptă”. Criticul însă pierde din vedere ori se jenează să amintească faptul că „vâlva din timpul vieții” a fost relativă, cu intermitențe, și că „uitarea” de după 1944 nu este decât o punere brutală la index a numelui și a operei marelui basarabean de către sovietici. Un singur detaliu s-ar mai cere invocat pentru a înțelege până la capăt „amnezia” care s-a lăsat peste această figură luminoasă a literaturii române – campaniile furibunde permanente orchestrate de caracuda politicianistă a epocii, care au culminat cu cinicul și lapidarul „necrolog” al lui Stelian Popescu: „A murit trădătorul Stere”. Ura pe care i-au purtat-o mereu, timp de câteva decenii la rând, gazetele, partidele și politicienii din România, recunoștea Stere în cunoscutul său pamflet politic „Documentări și lămuriri politice. Lămuriri”, „e fobia față de un om a cărui rigiditate doctrinară, a cărui pornire necruțătoare de a duce toate tezele până la ultimele lor consecințe logice și a cărui pasiune neînfrânată în susținerea și propaganda convingerilor sale îl profilează pe orizontul vieții noastre publice într-un contrast atât de tăios cu elasticitatea intelectualului regățean – pe care îl poți pune pe patru coloane, aproape în toate afirmările lui «teoretice», – a intelectualului proteu...”.

„Singur împotriva tuturor”, sintagma prin care se autodefinește autorul romanului *În preajma revoluției* și care îl prinde perfect și pe sihastrul de la Cămpina, Hasdeu, apare, printr-o firească continuitate de destin (destinul scriitorului basarabean în refugiu, a omului de caracter bântuit de daimonul Absolutului, a deșăratului în propria Patrie) și la Paul Goma. Reacția, în ciuda distanței de peste trei sferturi de secol, este una previzibilă, neschimbată. „O culegere de scrisori din aceiași ani se întitulează *Singur împotriva tuturor*. Goma este însă un erou prea mic pentru un război atât de mare. *Jurnalul* e opera paranoică a unui autor bolnav de mania persecuției – scrie Nicolae Manolescu în *Istoria* sa, ținând în continuare să-și deșerte peste zvonistica lui Pleșiță și propria bilă: „La precaritatea talentului s-a adăugat o lipsă flagrantă de onestitate intelectuală și morală”. Deloc întâmplător, credem, autorul oblicește un „duh paranoic” și la „răzvrătitul”, „excesivul” și „dezordonatul” Hasdeu, mai exact, în nuvela „Ioan Vodă cel Cumplit”. Deși față de Hasdeu, totuși, nu-și poate reține o turbure admirație („Tot ce vine în atingere cu el capătă deodată un aspect straniu și vrăjitoresc, nebulos și neliniștit, ca și cum ar aparține unei ordini supraumane de lucruri. (...) Inegalul scriitor este în același timp și unul fără egal.”), insinuarea paranoiei nu credem că este întâmplătoare. Stigmatul „nebuniei”, alături de alte calificative cu intenție minimalizatoare sau accentuat distructivă, s-au perpetuat prin vreme, fără încetare, la adresa acestui șir de basarabeni. Fie că au fost invocate ca o scuză, fie că s-au aplicat ca o acuză, întotdeauna ele au vizat tălăzuirile stihiale ale caracterului lor inflexibil, românismul lor profund și necorupt, transpus într-o nestăvilită voință de creație și adevăr.

„Etimologicum”-ul lui Hasdeu, publicistica doctrinară, dar și romanul *În preajma revoluției* a lui Stere, seria de romane concentraționare, *Jurnalul* și, mai ales, cartea despre Basarabia a lui Goma *Săptămâna roșie*, și, nu în ultimă instanță, seria de biserici, mănăstiri și clădiri istorice reconstruite ori ridicate din nou de mitropolitul Antonie Plămădeală într-un vreme când în România locașurile sfinte se dărau într-o larmă veselă de aplaudaci au stârnit ranchiune, ură și dușmăanii neînduplecate. Prin aceste inițiative uriașe și acte debordante de creativitate marginea românismului nu a făcut decât să răzbune mereu, repetat, „exilul interior” de acasă, dar și deziluziile refugiului într-o Românie, unde Patria ideală nu se regăsește, iar românismul e monedă calpă pentru speculanții politici sau, mai rău, cuvânt de ocară supus opoziției publice. „Masa de creativitate” a acestor basarabeni în refugiu vine mereu – ca un nesațiu de afirmare națională – să restabilească osia în cumpănă a românismului, să așeze, prin forța Adevărului, Patria ideală în centrul acestei patrii geografice „turcite”, iar prin aceasta s-o re-dea spațiului cultural căruia ea aparține de facto – Europei. Curios, nici Hasdeu, nici Stere, nici Goma și nici mitropolitul Antonie nu au arătat vreodată că s-ar simți în ceea ce fac într-o inferioritate față de Europa. Marginea excesivă, anarhică, liberă, regăsită în rol de resuscitare a funcțiilor atrofiate ale Centrului, nu mai recunoaște complexe umilitoare de periferie culturală. „Suntem țara lui Cain, în care Abel n-a murit încă de tot.” Vorba lui Noica îi prinde perfect și pe singuraticii autori basarabeni în refugiu.

* * *

După 1989 mai mulți tineri din Basarabia „trec Prutul” mânați fie de o simplă curiozitate, fie, cei mai mulți, ducându-se în România la studii. Dintre aceștia din urmă, pe parcursul a numai unui deceniu și ceva de cum s-au deschis hotarele, în noua literatură română s-a afirmat un grupuleț zgomotos de basarabeni, unii situându-se chiar, sigur, în rolul de „deschizători de drumuri”. Cazul romanului *Iepurii nu mor* de Ștefan Baștovoi este cel mai edificator în această privință, fiind și unicul, poate, în stare să țină piept exigențelor unei severe grile axiologice. Ceilalți, ca să mă refer doar la cei mai cunoscuți, după revenirea „fracturistului” Dumitru Crudu în „țară” și plecarea lui Baștovoi la mănăstire, sunt Vasile Ernu și frații Vakulovski, Mihai și Alexandru. Mai întâi, constatăm că, pentru acest „trio” de basarabeni, România, ca și Basarabia copilăriei lor, nu mai sunt decât un m-a-a-a-a-re, ca să folosesc titlul unui roman ce a făcut anumite valori în critica românească, *pizdeț*. O „nică” scârboasă și dezgustătoare, demnă de toată greața de care e capabil un plâpând burduhan adolescentin plin cu bere, rachiu, vin și alte băuturi, îngurgitate fără alegere și cu o tipică indiferență postmodernistă.

Acești autori, firește, nu mai sunt în refugiu, iar trecerea frontierei de la Prut nu le mai suscită nici un fel de frisoane. Nici la Chișinău, nici la București ori în vreun alt colț din România sau R. M. ei nu au sentimentul de Țară. Acesta e înlocuit de un complex de senzații tulburi și reprezentări obscure, care, toate la un loc, formează o învolburare cu chip de *Tzară*. Nomazi ai postmodernității în căutarea unei afirmări rapide, ei sunt ghidați de oportunități, nu de sentimente sau vise. Tot ce ar putea să trezească interesul, să stârnească o vâlvă oarecare, un zgomot publicitar cât de neînsemnat în jurul lor este luat în calcul și folosit cu un pragmatism cinic. Complexele de „patriotism” nu au ce căuta în această goană a eficienței și a succesului. Rusismele blamate *acasă*, cuvintele ortografiate *aici* cu „k” pentru a devoala o nocivă influență

a „fratelui” slav de la răsărit, trimiterile constante la cunoscuta sintagmă „URSS – imperiu al răului”, *dincolo*, sub penița (tastatura) acestor tineri basarabeni ahtiați de o celebritate imediată, au cu totul alt sens și o cu totul altă conotație. Nu aspectul dramatic, nu partea lor de mutilare forțată și denaturare a esențelor matriciale naționale mai interesează. Ei mizează, sfidător, ca niște adevărați manageri ai profitului (să fie întâmplător că Ernu lasă vag să se înțeleagă că este un evreu de la Odesa și nu moldovan dintr-un sat prăpădit din sudul Moldovei?), nu pe capacitatea acestora de a evoca tragismul unei istorii ingrate, ci pe puterea de a se constitui în branduri vandabile, pe exotismul lor epatant în stare să impresioneze și să atragă un public naiv și neștiutor. De aici și alternanța de *Pizdeț* cu *Letopizdeț*. Dar și narațiunile cu excentrice combinații familiale (un tată pederast și o mamă curvă, bunei libidinoși etc.), la care se alătură și arheologiile „sentimentale” ale unei țări, „URSS” – vai, dispărută pentru totdeauna! –, în care scriitorul (Vasile Ernu) s-a născut și în care lasă impresia că s-ar fi simțit ca în lichidul amniotic al unui uriaș uter matern. În relațiile cu baștina ori cu Țara nu se mai interpun sentimente, idei, responsabilități, ci doar o continuă campanie de autopromovare, *promotion* – în limbajul globalist-macaronic adecvat unui asemenea tip de raporturi.

Abstract

The idea of the national specificity, which was so much deformed and mutilated, has persisted in spite of dogma and thanks to the activity of some daring personalities who refuse collaborationism. One of those personalities is Vasile Coroban, a man of distinguished culture, who remained in the people's memory not only due to his works, but also because of the famous persecutions he underwent even by the writers who postpone to testify or to convict.

Keywords: Vasile Coroban, reviewer, national specificity, collaborationism.

În istoria mizeriei literare, după represaliile în valuri din anii '40, ia amploare un alt proces de desființare/„reeducare” a intelectualității de creație, un fenomen cumplit de intimidare, cretinizare sau terorizare a spiritului critic. Lumea totalitară e tratată în continuare cu aceleași metode barbare, aplicate în „obsedantul deceniu”. Scriitorii ilegaliști dau probe de lașitate greu de prevăzut dacă le urmărim creația până la „eliberare”. Em. Bucov, A. Lupan, B. Istru, L. Deleanu, G. Meniuc și alții se simt obligați să cânte dezmățul și nebunia regimului de ocupație. (Al Robot în câteva luni e de nerecunoscut). Însă cei mai periculoși sunt „șantiștii”, veniți de peste Nistru. Iată de ce puțini, foarte puțini scriitori mai au dârzenia de a sufla, darămite curajul de a sfida sistemul, ca în cazul lui Nicolai Costenco sau cel al lui Mihail Curicheru.

Cu întârziere, în anii „dezghețului” hrușciovian se afirmă criticul Vasile Coroban, absolvent al Facultății de Drept a Universității Mihăilene din Iași, un erudit lucid, care, în scrisul basarabean, în scurt timp (un caz singular), devine un nume de temut, dar care, cu anumite intermitențe (în farse cu... sau fără regizori), e ostracizat, suprimat din presă, îndepărtat din posturi și trecut pe sub furcile caudine, supus încontinuu oprobiului public. El nu se vrea un contestatar (sau, doamne ferește, un disident, aceștia erau trimiși la urșii albi), dar intră în conflict, nu rareori lamentabil, cu preceptele și dogmele literaturii de comandă.

Un lucru este absolut evident, în a doua jumătate a anilor '50, critica arată o prostrație generală față de „cuceririle artistice” ale realismului socialist, chiar dacă ferocitatea incriminărilor politice începe treptat să scadă. Ceea ce este izbitor în acest proces nu e că regimul lunecă în declin, ci mai cu seamă încercarea de adaptare promptă la condițiile noi. Este adevărat: incriminările ideologice sunt înlocuite lejer cu altele, la prima vedere mai anoste, cum ar fi: *subiectivist*, *voluntarist*, *criticist* sau *nihilist* etc., dar care și-au avut totuși efectul scontat pe lungă durată. Disocierile exegetice, fie și în forma lor rudimentară,

poartă un caracter monologat; chiar și disputele literare din anii '70-'80, cu rare excepții, nu sunt, în fond, altceva decât niște dialoguri de o surditate monumentală.

Natura neostalinismului în viața literară se vedește dincolo de etichetările penibile la care s-au dedat din plin „ilegaliștii” kominterniști, „specialiști” de scursură veniți aici de aiurea. Mai erau lucruri care nu se rosteau, pentru a nu fi învinuit de naționalism, decât în șoaptă și la bucătărie. În definitiv, esența neostalinismul stă în falsificarea deliberată și recalitrantă a adevărului vieții, susținut în scopul consolidării aparatului administrativ (de comandă) în noile condiții. Nu întâmplător și „perestroika” lui Gorbaciov din a doua jumătate a anilor optzeci a început și ea cu căutarea și instaurarea „adevărului deplin”. Pe parcursul ultimelor trei-patru decenii nimic, dar absolut nimic nu mai poate stăviți patosul afirmativ al criticii, decât doar mania zoililor de a „crea” și a „demasca” dușmanul inventat.

Pentru „restructurarea” din anii cincizeci este deosebit de caracteristică starea generală de luptă, căci trecutul nu e lepădat, el e încorporat în prezent. Chiar bătălia cu dogmele, acceptate ca nocive, este inițiată cu faimoase metode din trecutul stalinist. Scriitorii și criticii de orientare conservatoare impun spiritelor radicale să răspundă la așa-zisele „comenzi sociale” cu aceleași poncifuri și teze oficiale, cu enormități, monstruoziități și ineptii binecunoscute odinioară.

Critica, oscilând între dogme ca o giruetă sub influența vântului politic, se pomenește permanent încolțită, ajungând o jertfă a birocrăților paranoici, iar cei mai mulți (în limbajul epocii, din „detașamentul de scriitori sovietici”) rămân prizonieri ai unor prejudecăți și care se manifestă, nesiliți de nimeni, ca niște comisari/ „politrucci” în literatură; iar în pofida unor inocente, haideti să le spunem, revirimente estetice, se instaurează o stare generală ce se perpetuă cu deosebită încrâncenare politică în critica literară, „fermecată pe insula lui Circe”, o critică împotmolită într-un cerc de dogme proletcultiste din care, decenii la rând, nu mai poate ieși.

Așa-zisele dispute – vizând problema *tipicului, realismul în literatura universală, romantismul, modernismul*, discuțiile cu privire la *specificul național, la valorificarea moștenirii literare, problemele eroului literar, dezrădăcinarea repercușiunilor teoriei „lipsei de conflict”, reminiscențele sociologismului vulgar, dogmatismul estetic în tratarea caracterului de clasă, partinic și popular al literaturii* – sunt triste și amare amintiri/ umiliri ale cotidianului abject.

O mizerie cu dimensiuni de groază avansează val-vârtej, nestingherit în „literatura sovietică moldovenească”, pentru că, în fapte, staliniana artistică se substituie fermecător cu letopisețul panegiric al brejnevianei, iar dezideratul partidului de a „oglinzi” realitatea, idee fundamentală a „legăturii literaturii cu viața poporului”, nu e altceva decât o modalitate uneori disimulată, alteori ușor subtilă de proslăvire, nu în ultimul rând, a ocârmuitorului. Neîndoielnic, pe timpul lui Hrușciov, reflectarea actualității e reductibilă la introducerea nemăsurată și aberantă în literatură a bumbacului, a „sateliților”, a „cucuruzului cu frunza-n sus” etc., etc. Prin insistența cu care regimul solicită transfigurarea artistică a actualității stringente, a realizărilor socialiste de zi cu zi, se urmărește, de fapt, desconsiderarea sistematică a trecutului istoric, tratat de obicei în „patul lui Procust”. Dincolo de schemele și antitezele evident pătimașe, sistemul minează și devastează un spațiu esențial al ființării naționale, ascunde cu perfidie capcanele mancurtismului.

Am putea ilustra natura isteriilor de partid printr-un singur scenariu, relevant din mai multe perspective. În scurta etapă de desprimăvărare hrușcioviană, se reiau nu numai la centru, ci și la periferiile imperiului mai multe discuții literare care aveau menirea să mimeze democratizarea regimului de ocupație. Așa se face că abordarea specificului național în literatura română din Basarabia vine în contradicție flagrantă cu tendințele de *rusificare*, de *uniformizare forțată* a societății, deci se pune în pericol ideologia sacră a „fratelui mai mare”, se subminează distopia proletariană. În pofida trâmbițării tezei care anunța că „literatura sovietică este socialistă prin conținut și națională prin formă”, revistele din țările baltice mai întâi, apoi cele de pe tot întinsul imperiului se fac marcante și fascinate tocmai printr-un elan proaspăt al specificul național, devenit peste noapte un element subversiv.

Este timpul în care scriitorilor basarabeni li se aduc învinuiri deocheate cum că ei ar privi specificul național ca ceva static, încremenit, în pofida adevăratei realități. „Țărancă de azi, declară arțăgos Em. Bucov, nu-și mai duce zestrea în scrin așezat într-un car tras de boii pictorului Grigorescu. Scrinul a cedat locul dulapului, carul cu boi a rămas în urma autocamionului. Descriind interiorul unei case țărănești, noi ținem morțiș la dispoziția lui primitivă – casă mare, tindă, cămară, dispoziție dictată pe vremuri de un trai sărac, întunecat. Azi în acest interior patriarhal nu mai încape traiul nou, cultura nouă. Colhoznicii încep să-și construiască locuințe după un plan nou, după cum prevăd cerințele culturale și cele de trai ale oamenilor ce-și învață copiii, ascultă radio, privesc televiziunea, se odihnesc în odăi igienice, Trăind numai în asemenea condiții, vorbind numai o limbă cultă, oamenii de la țară vor înțelege adânc și teoria marxistă, și realitatea în înțelesul ei istoric, și progresul în domeniul tehnicii sovietice; o pildă – ce este un satelit și ce înseamnă el pentru țara noastră și lumea întreagă. Frumosul, progresivul specific național e potrivit primitivismului. Plămădirea justă a caracterelor de către un scriitor e în funcție de cunoașterea adâncită a realității, e în raport direct cu observarea permanentă a contemporanilor”.

Reacțiile vociferante pe subiectul discuțiilor sunt surprinzător de intransigente, foarte simptomatice pentru evoluția/ involuția criticii basarabene. Un articolăș ordinar, fără anumite pretenții de program, intitulat modest „Notițe despre specificul național în literatură și măiestria artistică” de Vasile Coroban, a avut efectul unui trăsnet din senin. Niște înșăilări improvizate servesc drept argument forte într-o ofensivă extraordinară de vehementă.

„Fiecare literatură, afirmă în stil partinic și internaționalist V. Coroban, dezvoltându-se pe teren național, absoarbe și idei din alte literaturi, care o îmbogățesc. În general o literatură niciodată nu poate căpăta originalitate și strălucire, dacă nu se află în permanent contact cu literaturile înaintate în idei și în măiestrie”. El ilustrează impecabil grija partidului: „Literatura sovietică moldovenească a luat naștere pe terenul propriu național, însă ea n-ar fi ajuns la înflorirea de azi, de nu s-ar fi îmbogățit încontinuu cu ideile literaturilor celorlalte popoare sovietice. Influență covârșitoare a exercitat asupra literaturii sovietice moldovenești în primul rând literatura rusă clasică și sovietică” (V. Coroban *Notițe despre specificul național în literatură și măiestria artistică*, *Nistru*, 1959, nr. 2, p. 117). Supervigilența criticului (de a face abstracție, doamne ferește! de vreo oarecare influență occidentală, exercitată asupra „literaturii sovietice moldovenești”) îl duce la adevăruri elementare vizând specificul național, elogiului demnității și mândriei naționale. Fără

a-și pierde prudența, el subliniază *caracterul specific al literaturii naționale, concepția ei fundamentală despre lume*, demonstrează că *o literatură nu se poate claustra numai în „zidurile” vieții naționale, nu poate exista numai pe baza împrumuturilor de idei, că pentru a fi originală, literatura trebuie să pornească înainte de toate de la realitatea națională, iar scriitorul, care nu cunoaște destul de bine viața, obiceiurile, tradițiile, istoria, folclorul și limba poporului, niciodată nu va putea crea chipuri autentice, nu va fi concret în imaginea artistică, nu va avea colorit și stil individual, nu va pătrunde adânc în psihologia personajelor sale. Veridicitatea caracterelor, descrierile, dialogul, narațiunea sunt condiționate în bună măsură de realitatea vieții naționale, iar problema specificului național se află, deci, în strânsă corelație cu problema adevărului și reflectării lui în opera artistică.* Cam la acestea se reduce tot caracterul „subversiv” al notițelor.

Literatura ca esență a spiritului național, ca reflectare a istoriei în versiunea ei marxistă sunt clișee, precepte foarte bine însușite de criticii sovietici. Ideea specificului național, cu o anumită popularitate și circulație în presa timpului, nu aducea cu ea nicio aluzie de disidență: „Fiecare popor, susține în aceeași circumspecție V. Coroban, are ceva specific în noțiunile sale de frumos, de bine, și de rău, de dreptate și de adevăr, de justiție socială și de răzbunare ș.a.m.d. Aceste noțiuni s-au format în decurs de secole și sunt condiționate de împrejurările istorice în care a trăit poporul. Cele mai frumoase trăsături de caracter naționale se cristalizează în folclor, în traiul cotidian, „în obiceiuri și moravuri, în literatura artistică scrisă și arta populară. Ceea ce caracterizează în primul rând folclorul nostru e profunzimea sentimentelor și expresia lor plastică. Baladele populare rămân o icoană vie a luptei poporului pentru dreptate, pentru justa ei distribuire între oameni. Eroii baladelor populare se caracterizează prin mărinimie, generozitate și printr-un profund simț al dreptății, care îi determină în toate situațiile să ia apărarea celui slab și asuprit. De acest fapt ne vorbesc mai ales baladele și cântecele haiducești. Puține creații literare redau cu atâta vigoare și plasticitate pedepsirea mișeliei, cum e redată ea în balada «Toma Alimoș»; eroul lovit mortal biruie pentru un moment agonia morții și-l nimicește pe mișel. Și dacă vom examina pe rând baladele noastre, vom vedea că fiecare din ele are la temelie o idee etică înălțătoare și un sentiment de caldă umanitate.

Poezia noastră lirică populară cunoaște un sentiment dominant, pe care nu-l vom afla în poezia orală a altui popor – și acesta e sentimentul dorului. Cuvântul «dor» provine din latină (de la «dolere» – a dura), dar în limba noastră a căpătat un sens cu totul specific și e aproape intraductibil; el exprimă durere sufletească și dorință, dragoste și chin, nostalgie și bucurie... Doinele sociale oglindesc prin imagini de o rară frumusețe întreaga viață a poporului: neîmpăcarea lui cu asuprirea suferințelor lui nenumărate, setea de dreptate”. Anume acest fragment, care, în fond, nu conține nicio idee cât de cât „mai originală” sau care ar devia „de la linia de partid”, a fost supus unui tir distrugător, unei critici partinice demolatoare.

Declanșează campania Em. Bucov, inspirat probabil de experiența sa din anii '46-'48. „Reeducat”, adică trecut prin „dezmațul” criticii jdanoviste, el, strălucit reprezentant al poeziei angajate și „toboșar al timpurilor noi”, se potrivea de minune pentru rolul de călău, asumat necondiționat: „Specificul național nu se transplantează mecanic din solul unei societăți vechi în cel al societății noi”, își atenționează victima poetul „revoluționar”. „Adierile din trecut se filtrează, conchide Bucov filozofic, trecând prin felurite straturi ale atmosferei timpurilor și orânduieilor sociale. Nu se poate vorbi

de specific național (cum vorbim de limbă) ca de ceva comun tuturor claselor unei societăți. Sunt tradiții și obiceiuri tipice unei anumite clase. Prin urmare, nu e just să atribuim unui întreg popor, unei întregi societăți din trecut același „specific», ignorând faptul că obștea a fost împărțită în clase sociale antagoniste. Nu putem generaliza noțiunea de «strămoși», când tratăm tradițiile naționale, moștenite de la predecesorii noștri” (Em. Bucov, *Unele greșeli în tratarea specificului național*, „Cultura Moldovei”, 1959, 26 aprilie, p. 3). Poetul are siguranță că V. Coroban apreciază specificul național ca ceva static, stând ca o stâncă seculară.

Culmea măiestriei artistice în transfigurarea specificului național o ating, după Coroban, I. L. Caragiale și M. Eminescu. Îndemnul criticului de a urma cu sfințenie exemplul clasicilor îl irită pe poet stăruind demagogic: „Firește, vestitul dramaturg și prozator român I. L. Caragiale și marele clasic al literaturii moldovenești și al celei românești M. Eminescu își îmbrăcau conținutul operelor lor într-o frumoasă formă națională. Dar de atunci s-au scurs multe decenii, s-au schimbat condițiile sociale, a evoluat și specificul național, s-au născut și s-au dezvoltat noi trăsături în sufletul poporului moldovenesc și, în consecință, au evoluat mijloacele de expresie a acestui suflet nou. Deci, nu se cade a face calcuri după felul specific național de oglindire a unor realități trecute”.

În inerția faimoasei lupte împotriva prosternării în fața Occidentului, Em. Bucov denunță că, în fundamentarea tezei sale cu privire la specificul național, V. Coroban „recurge câte odată la scrisul «occidental». De pildă, el ia de chezaș pe Ferdinand Brunetière, faimosul critic idealist care, extinzând legile biologice asupra istoriei literaturii, rupe procesul literar de realitatea socială...”. Ca orișicare fariseu, tovarășul Bucov se întreabă nedumerit: „Dar cum se poate trece cu vederea faptul, că acest critic a fost purtător al ideologiei burgheze, adept al pozitivismului francez?” Învinuirile paranoice despre „îngustarea adevărului artistic”, precum și ironiile nesăbuite pe seama „sireacului” specific național, debitate de poetul de factură ocazională, bine privit la palat, trebuiau să afecteze, să dezorienteze proza rurală: „Unii dintre tovarășii noștri caută specificul național numai la țară, expresia lui numai la țară, expresia lui numai la autori, care abordează teme rurale. În genere, orașul rămâne aproape cu totul în afara antenelor cercetătorilor noștri literari. A fost o vreme, când literatura sovietică moldovenească ocolea cu totul tema urbană. În ultimii ani, învârtoșite și lărgite, literele noastre sunt tot mai variate. El reflectează uneori și lumina vieții orășenești. Dar în principal literatura contemporană moldovenească, mai ales proza, rămâne rurală. Criticii moldoveni desconsideră scrierile, ce-și sorb vlaga din solul orașului de astăzi. Asemenea scrieri sunt privite uneori din punctele de vedere al unui specific național *sui generis* și botezate ca *nemoldovenești*”. Apelul scriitorului la prestigiul strivitor al spațiului citadin își are logica sa clară și firească. În realitate, aluziile subtextuale trimit la romanul său masiv și ilizibil *Cresc etajele* (1952).

Em. Bucov, ca orice poet cu trecut revoluționar, nu ratează șansa de a trage jăratice la turta sa și să dea prozatorilor o lecție dură cu motivații și divagații evident politice: „În ce privește „ruralismul”, ce copleșește literele noastre, insistă el, să fim înțeleși drept. Spre deosebire de țaranul din trecut, colhoznicul privește frățește orașul și preia multe trăsături sufletești de la orășean. Acest colhoznic merită să fie zugrăvit din plin de scriitorii noștri, care de fapt, cam rămân de căruța vieții noi de la țară. În literatura moldovenească cu conținut rural avem de acum și cantitate și calitate, dar ele se întâlnesc cam rar și se îmbină cam greu în focarul unor teme arzătoare pentru contemporaneitate. Uneori căutarea cu tot

adinsul a naționalului întunecă fondul socialist al realității sătești, altelei sub un frumos costum artistic nu se ascunde decât un manechin de lemn ori căutarea trăsăturilor sufletești veșnic, universal valabile, lipsește scrierea de coordonatele timp și spațiu... Vorbind de „ruralism”, avem în vedere exagerarea unor trăsături sătești muribunde, avem în vedere disproporția nejustificată dintre scrierile cu teme rurale și cele cu teme urbane, avem în vedere schimonosirea noțiunii specificului național”.

Îngrijorarea simandicosului poet e împărtășită, grabnic și programat, de către Plenara a IX a Comitetului Central al P. C. al Moldovei. Consacrată integral „erorilor” de ordin ideologic ale lui V. Coroban, plenara, de altfel o formă presantă și „eficace” a dirijării muncii de creație, are menirea unui duș rece atât pentru el, cât și pentru alte minți fierbinți, ea va fi o învățătură brutală nu numai pentru indezirabili, dar și pentru slugile stăpânului.

Pentru a conștientiza consecințele unei „conduceri înțelepte de partid”, e suficient să mai stăruim asupra scenariului perfid al acestei îndelungate campanii. Într-o „scrisoare la redacție”, apărută la „Cultura Moldovei” (1959, 15 octombrie), V. Coroban, conform cutumelor jurisprudenței oficiale, își recunoaște cu umilință „incompetența”, se deține de „greșelile politice”, acceptă luminat falsul „autorizat”, dar, contrar așteptărilor, nu e grațiat. Urmează o altă scrisoare, „Să scoatem învățăminte adânci” „Cultura Moldovei”, 1960, martie), după care „Moldova Socialistă (13 martie 1960), tribuna comunismului și a „internaționalismului” troglodit, îi răspunde prin articolul de pomină „Oracolul fals”, redactat în cele mai teribile tradiții jdanoviste: „Numele lui Vasile Coroban figurează ultimul timp în presă. Figurează nu ca al unui erou în muncă, ce a binemeritat stima și recunoștința, ci ca al unui om, care și-a format un trist renume de oracol fals, de apărător și propovăduitor al unor concepții reacționare, revizioniste în cultură... Prima ieșire de mare maștab pe arena originalității V. Coroban o face în vestitele sale «Notițe despre specificul național în literatură și măiestria artistică». Spre a abate atenția cititorului neinițiat și naiv, V. Coroban face la începutul «notițelor» sale câteva închinăciuni fățarnice amintind în treacăt despre existența legăturilor și influenței literaturii moldovenești. Apoi, fără nici o rezervă, trece direct la esența «maximelor». El scrie: „Fiecare popor are ceva specific în noțiunile sale de frumos, de bine și de rău, de dreptate și adevăr, de justiție socială și de răzbunare ș. a. m. d.”.

Cu o singură trăsătură de condei V. Coroban a revizuit teza marxist-leninistă despre morală. Adică, iese, că istoria Moldovei nu cunoaște societatea de clasă. N-au existat la noi până la Puterea Sovietică nici clase stăpânitoare, nici clase exploatate, asuprite. N-au fost nici boieri și capitaliști, nici argați și muncitori. A fost o societate neobișnuită, un popor format din oameni, aflați toți pe o treaptă politică, economică, socială egală, oameni care „de la vlădică la opincă” trăiau ca niște frați buni și erau unanimi în determinarea răului și binelui... «Maxima» lui V. Coroban, cu voia sau fără voia lui, seamănă cu scornirile unor trubaduri ai ideologiei burgheze, care se screm a dovedi că în țările capitalului monopolist nu mai există, cică, capitalism, că marii monopolști și masele de muncitori șomeri și semișomeri au devenit acum cei mai buni prieteni și campioni. Iată cu cine se înrudesce «tezele» lui Coroban. Cu voia sau fără voia lui, avem de-a face cu o încercare vădită de revizionism în domeniul moralei marxist-leniniste.

Prin trăsăturile sale greșite ale specificului național criticul, de fapt, ignorează realitatea, oamenii noștri harnici, neagă tot ce a fost realizat pozitiv, frumos, în viața

satului nostru mulțămită grijii de zi la zi a Partidului Comunist, datorită ajutorului frățesc acordat de celelalte noroade sovietice. Vedenia satului și a vieții patriarhale de altă dată, care trezește atâtea gânduri amare la oamenii în vârstă, ce-avură «fericirea» să trăiască în sărăcie și întuneric, devine un credo al criticului... Culmea profanației tradițiilor culturii noastre, a legăturii ei cu alte noroade, mai ales cu noroadele rus și ucrainean, acest oracol fals a atins-o încă în pascvilul «O prefață agramată...». Coroban profită de prilej să-și trâmbezeze propriile concepții. Aceleași concepții naționaliste și revizioniste, la care de data aceasta se adaugă o solidă doză de grandomanie... Negând în mod nihilist orice legături reciproce dintre cultura norodului moldovenesc și noroadele slave, V. Coroban a alunecat pe pozițiile latiniștilor reacționari, pe poziții antislavone, antiruse... Bineînțeles, că nici un Coroban nu va fi niciodată și nicicând în stare să știrbească această prietenie de veacuri, care a prins noi rădăcini puternice în prezent, în marea comunitate a noroadelor sovietice frățești. Nici Coroban, nici altcineva – nimeni nu va stăvili furtunoasa dezvoltare a culturii norodului nostru – națională ca formă și socialistă prin conținut”.

Copioasa decupare conține într-o formă embrionară și într-un limbaj rudimentar un adevărat program al criticii oficiale, promovată preponderent de (nu ne vine a crede) unii academicieni, băgători de seamă, aflați și astăzi la timona datoriei, mereu restructurându-se.

Într-o parte a baricadei se încorporează „colectiviști”, creatori de mituri și fantezii ideologice, oportuniști, afaceriști care gândesc mai mult la profitul lor personal și iau parte la tot felul de scenarii, căutând chichițe, cu voie sau fără voie de la partid; se manifestă zgomotos ca ideologi intransigenți de dragul unor „strălucite” cariere și premii republicane și unionale, pe care le obțin prin viclenie și abilită slugărnice.

Oricare ar fi metamorfozele sistemului, criticul izolat rămâne, în gura mării majorități, un *naționalist*, *anarhist*, *nihilist* sau, de ce nu, un *oracol fals*. Mai mult, luciditatea *oracului fals* nu mai trebuie nimănui. Înfrânt de ignoranța mării majorități, singuraticul, pentru a supraviețui, e silit a-și pune cenușă în cap.

Până mai ieri, critica literară este estimată doar ca un instrument perfect în mâna birocraților și în niciun caz tratată ca o conștiință a literaturii. E triumful gogorițelor, o epocă dramatică în care imnul și mizeria se ridică valuri-valuri.

Anii '70-'80 se remarcă printr-un timp călduț și favorabil filistinilor, demagogilor și impostorilor care stau cu toții la straja „omului nou”. Cumularzii de fotolii literare impun criticii „noi” un spirit al „cumătrismului”, formând în perioada „stagnării” o masonerie a „zoilor”, aceștia au „undă verde” „presa liberă”, sunt cu mare trecere la edituri și la radioteleviziune. Anume ei alcătuiesc marea majoritate, poziția cărora e în deplină armonie cu poziția de partid.

Ideea specificului național, așa de mult deformată și mutilată, a persistat în pofida dogmei și grație activității unor personalități temerare, care refuză colaboraționismul, între care se distinge figura singulară a lui Vasile Coroban, om de aleasă cultură, rămas în memoria colectivă nu atât prin lucrările sale, cât mai ales prin renumitele prigoniri la care a fost supus chiar de către mânuitorii de condei care azi întârzie să depună mărturii sau să mai condamne în continuare. Pe cine credeți?

1987, 2012

FLORI BĂLĂNESCU
Institutul Național pentru Studiul
Totalitarismului, București

PAUL GOMA 77. 35 DE ANI DE LA
MIȘCAREA GOMA

Abstract

Goma was not to be perceived correctly, in detail, in a world controlled by its fears and skilfully maintained by the Security. A world where white became black and black, in situations that promised optimism, dissipated in infinite shades of grey. Ambiguity, not only suggested, but also practiced to maximum, the falseness, the boor camouflaged in good growth, the deviation of the truth by any means, the concious or irrational fear transformed into trump for self-victimization (and, after 1989, for building the biographies of opposers), a literature „resistent” through relation to criteria that skip our mind, in fact thenational sport of *coping*. A minimum daily resistance was turned by the pen into resistance to communism.

Keywords: Paul Goma, resistant literature, compromise.

Vremurile trec, cărțile rămân. Iar amprentele lor în conștiințele noastre. În cazul scriitorului Paul Goma, poate mai mult decât în ce-i privește pe alții, întâlnim o constantă transpusă cu consecvență în textele (scrisurile) publice, chiar cu ceea ce unii comentatori au numit voit limitativ – intransigentă. Neeufemistic spus: lipsa de apetență a lui Paul Goma pentru compromis de dragul supraviețuirilor cu orice preț. Atitudine etică permițându-i formularea tranșantă, dezbărată de autocenzură, a unor opinii ce par uneori să intre în contradicție cu însuși autorul lor. Adevărul, cernut intim prin raportarea la propria conștiință, nu poate fi receptat altfel decât contradictoriu. Logica elementară nu este de ajuns. E nevoie de mai mult pentru a lipi de statura morală a lui Goma o etichetă precum aceea de antisemit: elemente precare de logică, în combinație cu reavoință, lipsa de informație, alt interes decât cel pentru adevăr. Nu am ales întâmplător acest exemplu. Eticheta, ca și altele, a urmat o carieră lansată de strategia diversionistă a Securității și a fost bătătorită în ultimul deceniu al zilelor noastre. În anii '70, zvonurile despre Goma erau contradictorii, tocmai nimerite pentru a crea confuzie și a determina lipsa de interes ori desolidarizarea de un astfel de „subiect”.

Paul Goma a intrat în atenția Securității în 1956. Se cunoaște și poate fi citită povestea arestării sale, a condamnării și detenției, în special la Gherla, închisoarea de execuție a pedepsei, după „stagiul” de tranzit (anchetă, proces) la Interne, Malmaison și Jilava. După doi ani de gherlă (merge și substantivizat comun), a fost dus direct în domiciliu obligatoriu la Lătești, cu o condamnare administrativă inițială de 36 de luni, dată prin Decizia MAI nr. 15157 din 11 septembrie 1958, suplimentată ulterior cu încă

24 de luni. Semn clar că „banditul” nu se reeducase în închisoare și nu merita să ajungă în sânul lumii libere, să n-o polueze. Când Paul Goma s-a aflat în domiciliu obligatoriu la Lătești, boala mamei sale, Maria, a evoluat [1], iar tatăl era bolnav de TBC pulmonar. Dosarul penal și cel de urmărire informativă păstrează încercările disperate ale tânărului Goma, memoriile către MAI, prin care solicită învoiri de câteva zile sau de două săptămâni pentru a-și vedea părinții bătrâni și bolnavi sau pentru a merge la un medic oftalmolog, deoarece avea probleme cu vederea. I s-au aprobat două învoiri, în februarie și octombrie 1960, prima la Constanța, a doua la Rupea, la părinții săi. Dosarele păstrează și încercările tatălui – Eufimie Goma, pe lângă MAI, în speranța obținerii de învoiri ori de ridicare a restricției domiciliare pentru fiul său. Atât soția, cât și fiul său aveau probleme de sănătate grave. La 21 noiembrie 1961, când expira condamnarea, prin Decizia nr. 16 285, pedeapsa a fost majorată cu încă 24 de luni de domiciliu obligatoriu. Motivul: Goma era „considerat deosebit de periculos pentru securitatea statului” [2]. În februarie 1962 îi este ridicată totuși interdicția domiciliară.

În originala libertate socialistă, viața tânărului se complică și mai mult. Securitatea îl hărțuiește, încearcă să îl șantajeze tocmai cu mama sa bolnavă. După 1965 se reînscriseră la Litere, reluând facultatea din anul I, pentru că nu i s-a permis precum altor foști deținuți politici să continue cu anul III, acolo unde rămăsese în momentul arestării, este nevoit să renunțe. Răbdarea și puterea de suportabilitate îi ajunseseră la maxim. O probează tot Securitatea, conservând, iată, și această „Justificare biografică”, un text olograf, scris mărunt de mână pe foi de caiet studentesc. După o trecere în revistă a vieții sale, Goma încheie astfel: „1968 – Am 33 de ani, sunt student în anul II, fac de două ori pe săptămână naveta la Domnești, mă întrețin singur și vreau să fiu lăsat în pace.

București, 17 februarie 1968

Paul Goma” [3]

La Domnești era internată Maria Goma, iar studentul nu mai suporta presiunile securiștilor care încercau să-l recruteze, dându-i la schimb un loc bun la sanatoriu pentru mamă. Azi este greu de înțeles cum poate cineva să refuze un loc de spitalizare sigur pentru mama sa extrem de bolnavă. În locul unei analize asupra resorturilor acestei alegeri, este mai la îndemână și profitabil să fie discreditat unul dintre puținii oameni capabili de o asemenea alegere.

Paul Goma rămâne cu studiile neterminate, în timp ce mulți colegi de facultate sau generație, și ei trecuți prin pușcăriile politice, își iau diplomele, își găsesc locuri confortabile în noua structură socială și politică. Zecile de volume ale dosarelor lui Paul Goma sunt înțesate de notele informative provenind din lumea literară și culturală, de la foști colegi de pușcărie sau de domiciliu obligatoriu. Până la Mișcarea pentru drepturile omului din iarna-primăvara anului 1977, Goma n-a făcut decât să-și construiască un profil de marginal. Marginalii sunt de două mari feluri: tăcuți și vocali. Goma a fost un vocal, unul care a provocat nedumeriri, idiosincrazii, pagube regimului politic, culminând cu „cutremurul oamenilor” din 1977. Simpla existență normală a lui Goma dă naștere la confirmări ale lașității celor tăcuți și mulți, dar și la solidarizări mărunte, însă importante pentru o țară ce fusese reeducată după metoda reflexului condiționat. Paul Goma a zguduit sistemul comunist, a determinat căderea câtorva voaluri ce acopereau fața grotescă a criminalității de stat împotriva propriului popor. Deși marile state europene și SUA cunoșteau adevărul brut despre traiul românilor, practicau diplomația intereselor de stat

– ca în toate timpurile, ca și azi, Goma i-a obligat pe occidentalii oficiali să ia atitudine. Reiese din arhive că statele lor aveau treburi mult mai importante decât drepturile de indivizi ale românilor, încălcate brutal de statul totalitar. Conștiințele libere ale acestor țări au tras semnale de alarmă. Așa se vede cel mai bine rolul incontestabil și neegalat al lui Goma – de conștiință liberă într-o lume căzută, din frică, în tăcere și consimțire. O mare conștiință nu se naște neapărat dintr-un scriitor/artist/politician consacrat, așa cum sugerau oameni mult mai cunoscuți și mai bine situați în epocă. Cel mai adesea, o mare conștiință se naște din anonim și acționează în ciuda și împotriva sistemului și majorităților comode.

Cât de cunoscut putea fi un scriitor în devenire, arestat la 21 de ani, eliberat după 6 ani, hărțuit în timpul reluării studiilor universitare, lăsat să debuteze cu un volum de proză scurtă în 1968, apoi tracasat și interzis până la plecarea din România, în 1977? Și cum puteau să nu prindă scenariile Securității pe un asemenea fond? Pe de altă parte: Cum de au putut prinde într-o asemenea măsură?

La 12 martie 1971 i s-a deschis lui Paul Goma dosarul de urmărire informativă (DUI) nr. 6201, pe numele conspirativ „BĂRBOSUL”. Principalul motiv îl constituie corespondența și tratativele scriitorului pentru apariția în străinătate a cărților sale, refuzate ani de zile de cenzura din România. „GRAMA” sau „GOM” – alte nume de obiectiv folosite de Securitate, este urmărit în această perioadă în tandem cu un alt scriitor (dar și cu alții), pe numele său de obiectiv „TRAIAN” – Dumitru Țepeneag. Apariția în traducerea germană a Mariei-Thérèse Kerschbaumer (și ea „supravegheată informativ” de Securitate, după cum voi arăta altă dată) a romanului *Ostinato* la celebra editură Suhrkamp în 1971 avea să fie declicul ce a produs rostogolirea bulgărelui. Atât pentru autorități, preocupate de acum înainte de confecționarea strategiilor de compromitere și anihilare, cât mai ales pentru scriitori. Paul Goma devine principalul reactiv ce forțează scoaterea la suprafață a frustrărilor și meschinăriilor din lumea literară. O breaslă incapabilă să își depășească spaimile induse de regim pentru a-și intra în cursul firesc al vocației – căutarea și exprimarea adevărului. Nimeni nu mai caută să stabilească și să enunțe adevărul în oceanul de minciună și diversiune. Majoritatea își construiesc alibiuri morale, în funcție de interesul imediat. Câțiva încearcă să iasă din turmă. Majoritatea o fac la un pahar, la restaurantul Casei Scriitorilor sau în întâlniri mai intime, la birou, pe stradă.

Pe lângă armata de informatori, există o armată și mai numeroasă de scriitori, artiști, vecini etc. ale căror opinii sunt consemnate în dosarele Securității grație agenților. Dar colaboratorii Securității nu se reduc la informatori. Au existat și agenți de influență, care apar cu numele lor reale, în special în Planurile de „măsuri pentru compromiterea și neutralizarea” lui Paul Goma.

Catalogarea lui Goma drept lipsit de talent a prins pe acest fond social și profesional viciat profund de ideologie și de practicile ei. Cel mai probabil, aserțiunea a fost culeasă de către lucrătorii Securității de pe teren, de la colaboratori, din mediile în care se învâртеau. Studiul amănunțit al dosarelor relevă un detaliu extrem de interesant: nadele aruncate de Securitate aparțin îndeobște cobreslașilor lui Goma sau mediilor [4] cu care a avut de a face. Ele au fost preluate de Securitate, care le-a montat eficient în planurile de măsuri ce cuprind sarcini exacte pentru informatori, agenți de influență, diversele servicii ale Ministerului de Interne. Este un soi de circuit: „de la lume adunate, și-napoi la lume

date”, dar în alte ambalaje, marca *Securitatea poporului*, cu mai mult impact, căci având difuzare amplă asigurată de logistica Ministerului de Interne.

Un intelectual ca Petru Ursache a avut puterea de caracter, la o vârstă înaintată, să își asume public neștiința în legătură cu traseul biografic și literar al lui Paul Goma, dar și rețetele diversioniste colportate de lumea intelectuală pe seama acestuia. Petru Ursache a început să îl cunoască și asimileze în mod conștient relativ recent, după 1989. Studiind, a fost surprins să descopere un Goma complet opus bârfelor mărunte, etichetelor răspândite în diverse medii, iar uimirea sa a devenit materială – o carte apărută anul acesta, intitulată mai mult decât sugestiv *Omul din calidor*. Câți astfel de intelectuali sau scriitori onești cu sine avem azi în spațiul românesc? Puțini. Nerecunoașterea lașităților din momentele crâncene ale istoriei recente comune, neasumarea răului comunist, punerea lui, mereu, numai pe seama altora, autovictimizarea nu sunt semnale de însănătoșire morală, de tragere a unei linii clare de demarcație între compromisul perpetuu și libertate pur și simplu.

Primul moment cronologic, important și definitoriu în traseul lui Paul Goma drept ceea ce s-a încetățenit sub denumirea de „disidentul Goma”, și, aspect neluat în seamă, în ceea ce privește raportarea scriitorimii române la conștiința de sine, ca breaslă și ca indivizi, este anul 1971. Putem considera că atitudinea lui Goma față de ceea ce denotă calitatea de scriitor se definitivează în anul 1971, după o perioadă postdetenție de încercări grele în plan personal. Iluzia continuării studiilor universitare ca fost deținut politic, momentul fulminant de glorie iluzorie al lui Ceaușescu din 1968, efortul de a scrie și publica fără să facă rabat de la demnitate au culminat cu alegerea drastică de a-și publica romanele direct în traduceri, în țările occidentale, fără ca ele să cunoască până după 1990 ediții în limba originală, în spațiul de origine. Deși pentru cunoscători pare un detaliu rizibil, trebuie spus: Paul Goma nu a scris decât în limba română. Subliniez, pentru că am citit în câteva locuri că „Goma a fost tradus în limba română” după 1990.

Anul 1971 este o răscruce și un nou pilon. O linie de demarcație în literatura română, atât de chinuit tratată de către istoricii literari. Paul Goma a fost, între altele, un scriitor luptător cu cenzura. Dornici de afirmare, de a fi prezenți și cunoscuți, de a trăi din scris și de a parveni, scriitorii se văd presați în 1971 între Tezele din iulie, noua religie culturală oficială, și gestul ce le părea fățarnic, nechibzuit, meschin, egoist, trădător al unui aspirant la statutul de prozator, așa cum era perceput Goma. Care, nici mai mult, nici mai puțin, săturându-se de toanele cenzurii, după ce a respectat toți pașii protocolului oficial de publicare, s-a decis că el este scriitor, indiferent de regimul politic. Și ce face un scriitor atunci când este împiedicat de criterii exterioare scrisului să-și editeze cărțile? Le publică într-un mediu liber, dar nu în limba lui. Ceea ce regimul de la București și cobreslașii nu i-au iertat niciodată. Dacă Țepeneag, Dimov, Breban au avut ceva de spus împotriva noii orientări politice în cultură, așa încât să se audă până în Occident, ceilalți au cotit-o, mai mult sau mai puțin dialectic, făcând ce știau mai bine: unii să slujească partidul pe față, alții să lase impresia că nu o fac, dar, totuși, apărând autonomia culturii în raport cu politicul. Adevărata alegere, fără rezerve, trebuia făcută între modelul cultural nord-coreean, preluat de Ceaușescu cu entuziasm, și modelul universal al libertății de expresie. Goma și Țepeneag sunt primii care au avut curajul de a se exprima liber, în ciuda cenzurii și ingerințelor tot mai mari ale ideologicului în cultură, interdicțiilor oficiale de a publica în străinătate. Apariția la Suhrkamp în 1971 a romanului *Ostinato* avea să dea foc, efectiv, nu doar dispozitivului Securității, scriitorilor activiști sau „rezistenți prin

cultură”, ci și lui Ceaușescu, personal. Rușinea României de a-și fi retras standul oficial de la Târgul de carte de la Frankfurt în octombrie 1971, pe motiv că germanii au publicat o carte interzisă în România, nu se va spăla niciodată. Nemții au umplut spațiul eliberat de români cu ediția germană a romanului *Ostinato* și cu pliante reprezentându-l pe Goma, acest: „Ein Rumänischer Solschenizyn”. Drept urmare, la *Plenara lărgită de partid a USR, din 15 noiembrie 1971, prezidată de „tov. Dumitru Popescu, secretar al CC al PCR”*, după cum ne spune informatorul „Radu Moldovan” „(...) Cineva din prezidiu a pus problema transfugilor și a trădătorilor: Breban, Țepeneag și Paul Goma. Cei care au vorbit cu mai mult aplomb și duritate în această chestiune au fost Eugen Barbu, Corneliu Leu, Ion Lăncrănjan, Nicolae Stoian etc. Eugen Brabu l-a criticat pe tov. Dumitru Popescu că l-a susținut pe Breban, l-a propus pentru a fi membru al Comitetului Central și l-a susținut să meargă cu filmul la Festivalul de la Cannes. De asemenea Ion Lăncrănjan, care însă l-a criticat pe tov. Dumitru Popescu indirect, exprimându-se cam așa: «Cine a fost găgăuță care l-a vârat în Comitetul Central și l-a ajutat să plece cu filmul în străinătate?»

Cam aceiași scriitori – și alții – au discutat și cazul Goma, criticându-l aspru. De asemenea, câțiva membri ai prezidiului. Dar, după cum remarca N. Velea mult prea puțini față de numărul celor care participau. Și, mai nimeni din generația tânără și a celor de 40 de ani.

Sala se dezinteresa vădit de discuții.

Paul Goma s-a justificat – pe scurt – cam așa: câțiva ani de zile a încercat să publice cartea în țară. A avut nenumărate audiențe la CC al PCR, la Secțiile Presă și Propagandă, Literatură și Artă. Nu i s-a aprobat publicarea. Cum o carte apărută în țară poate apoi să fie publicată în străinătate, el a cerut să i se tipărească aici numai în 5 exemplare, ca apoi s-o poată trimite afară. Nu i s-a aprobat nici acest lucru.

N. Velea spune că atunci când câțiva dintre participanții la discuție – fie din sală, fie din prezidiu – cereau ca Paul Goma să fie exclus din partid și apoi deferit justiției, participanții, mai ales cei din jumătatea din fund a sălii, făceau lung: murmur, m.m.m.” [5].

Obosiți, tovarășii au decis să reia discuția despre Goma cu altă ocazie. În realitate, tovarășii nu puteau lua decizii de capul lor, așa, ca între scriitori, fie ei și comuniști. Situația era mai complicată de atât, având în vedere că mormăitorii din sală știau că Goma nu este nici lipsit de talent, nici trădător și nici că n-ar avea dreptate. Cea mai mare problemă a lor a fost neasumarea curajului de a-și susține convingerile intime.

Pe 7 noiembrie, cu o săptămână înainte de Plenară, unul dintre cei mai prolifici informatori (care locuia în Timișoara și era plătit să vină frecvent la București pentru a-l încadra informativ pe Goma), anume „Petrescu”, ne spune un lucru cu adevărat interesant: „Stând recent de vorbă cu Ioanichie Olteanu, directorul Editurii Eminescu din București, am aflat lucruri **mai adevărate** [subl. mea, F.B.] despre Paul Goma.

I.O. îl cunoaște pentru că romanul lui P. Goma a fost depus chiar la Editura Eminescu. Despre această carte I.O. mi-a spus că e scrisă de pe poziții dușmănoase față de idealurile de viață ale societății noastre, dar că **autorul nu ar fi lipsit de talent** [subl. mea, F.B.]” [6].

Câteva opinii critice, libere de orice cenzură, opinii la cald, din 1971 [7]:

Dieter Schlesack, în „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 12 oct. 1971: „Iată un roman din România care nu a avut voie să apară acasă. Un Soljenițin român, dar o literatură de

cu totul altă factură, care depășește descrierile realiste ale laureatului premiului Nobel, transformând experiența acelor vremuri în vehicul spiritual menit a determina mai limpede catastrofa sufletească a anilor cincizeci.

[...] *Ostinato* este cartea unei generații care s-a menținut cuminte în plan estetic, între cuvinte și așteptare, iar acum se face în sfârșit auzită. Nu e vorba aici de simpla necesitate de recuperare – provocată de un oarecare dezgheț – a unor intelectuali răzvrățiți care se mulțumesc cu «împunsături» în sus, ci de renunțare la literatura de curte, la comisionul literar, la evazionism; este vorba de manifestarea insatisfacției față de o existență literară ezoterică a stipendiilor și castelor, departe de popor și de realitate. Ia acum cuvântul acea generație care în absența părinților și-a căutat un tată în locul absolutului, al totalității și s-a ales în schimb cu totalitarismul, ajungând în cele din urmă într-un vid biografic, dacă nu chiar în celula închisorii. Ea are acum șanse noi, ar dori să le fructifice, după ce a conștientizat stalinismul nu numai ca pe o dictatură potrivnică logicii sociale, ci și ca pe o crimă metafizică, unde vina izvorăște din „știință”. Romanul lui Goma trăiește din aceste realități dar și din realitățile unei tradiții ce oferă un material lingvistic și literar unic în felul său: căci ceea ce este mai abstract se transformă aici în semn concret, cuvintele devin obiecte de uz casnic, unelte într-o gospodărie țărănească, semne de viață...”.

Am ales intenționat un prim citat, mai amplu, dintr-un scriitor german, dar originar din România. Nu îl putem suspecta că n-ar fi cunoscut întocmai realitatea la ea acasă, fără intermediari.

Un alt scriitor român, Dumitru Țepeneag, prieten cu Paul Goma, unul dintre puținii care a ales să înfrunte cenzura, spune astfel, în „Le Monde” din 16 oct. 1971: „*Ostinato* este primul roman despre închisorile din România și, desigur, nu va fi ultimul. Nu este vorba numai de un document. Înainte de toate, autorul este un scriitor: și numai după aceea un om care a făcut șase ani de pușcărie și muncă forțată, urmați de alți câțiva ani de umilințe și nesiguranță”. Opinia lui Țepeneag este importantă deoarece mașinăria de dezinformare, ajutată din plin de o seamă de scriitori sau trepăduși ideologici din sfera culturală, a încercat să demonteze o realitate simplă: Paul Goma este scriitor.

Giorgio Sandri, în „Il Tiempo”, într-un text intitulat *Un roman „fugit” din România*, 20 nov. 1971: „Romanul mai este și un eseu despre «realitatea» românească; o fereastră deschisă înspre întorsăturile «sistemului» în care, chiar și după «dezgheț» nimic substanțial nu s-a schimbat”.

Manfred Grunert, în „Bücherkommentare”, dec. 1971:

„Neînțelegerea este însă mai adâncă și se naște din absurda comparare a lui Goma cu Soljenițin. Românul nu se ocupă însă în cartea sa de descoperirea adevărului istoric cu privire la stalinism, care îi este prea bine cunoscut cititorului, după cum putem presupune. Tema sa nu este nici revolta sau eliberarea de teroare de care este capabil un Ivan Denissovici, și nici proliferarea malignă a minciunii care se înstăpânește distrugând toate relațiile interumane. Tema lui Goma aparține unei întregi generații, nu o generație care a fost târâtă spre stalinism, ci una care s-a născut chiar în el – iar această grozăvie, trăită pe propria piele și reflectată acum literar, se numește: fascinația paralizantă a non-libertății”.

Françoise Wagener, în „Le Monde”, 7 ianuarie 1972:

„Acest roman este deosebit de tot ce cunoaștem noi din literale românești actuale. El vorbește în țara lui o limbă nouă. Și chiar dacă românii scrâșnesc încă din dinți, ei vor reține, mai devreme sau mai târziu, *Ostinato* ca o operă importantă a literaturii lor.”

Am ales toate aceste frânturi de opinii critice, nu atât pentru a aduce în atenție romanul *Ostinato*, despre care au scris și vor mai scrie specialiștii, cât pentru a demonta minciuna deliberată că Paul Goma nu este scriitor și nu are talent, o aserțiune ce a făcut școală, dovadă că niciuna din scrierile lui Paul Goma nu este propusă și analizată în manualele școlare din România.

Siegfried Lenz, în „Der Spiegel”, din 28 febr. 1972, atinge câțiva centri vitali, într-o analiză foarte aplicată realității românești din epocă:

„Goma a avut soarta lui Soljenițin: cărțile lor au devenit în mod irevocabil un caz. «*Ostinato*» a rămas până astăzi nepublicat în România. Publicarea lui la editura Suhrkamp a provocat retragerea delegației române de la Târgul de la Frankfurt.

Motivul? Cel mai important motiv pare a fi acela că Paul Goma a lezat una dintre regulile jocului, la care țin în mod riguros funcționarii meschini ai culturii: el a scris despre lumea închisorilor și deci despre una din «fețele întunecate» ale realității socialiste. El a sfidat anumite tabu-uri. Conducătorul partidului, Ceaușescu, a vorbit, ce-i drept, despre posibilitățile scriitorilor de a reprezenta și părțile întunecate ale societății socialiste – dar acest lucru trebuie să fie făcut cu simțul măsurii, într-un echilibru corespunzător cu părțile luminoase.

Cunoaștem aceste preocupări cosmetice și cunoaștem și consecințele unor aspirații ale utopiei socialiste, fixate asupra unei realități care urmează abia a fi atinsă. Cântărirea meschină a posibilităților, atât-cât, acte de echilibristică forțată între lumină și întuneric fac ca orice literatură să devină sterilă, un lucru făcut la comandă.

Oamenii care îi reproșează lui Paul Goma că a lezat regulile jocului ar trebui să ia în sfârșit act de faptul că unul ca el a contribuit la prestigiul și puterea literaturii mai mult decât toți autorii semiobscurității și ai tonurilor bine temperate”.

Cum ar fi putut fi acceptat Goma? Și cum poate fi acceptat azi, când lumea literară, culturală, universitară românească este dominată de, cum spunea Siegfried Lenz, „funcționarii meschini ai culturii”? Cei de ieri, de azi.

Devine lesne de înțeles de ce intelectualitatea matură a anilor 1970 a ales ca alibi un scenariu al Securității. La 3 septembrie 1977, un colaborator îl informează pe Victor Achim, securistul care avea în lucru USR: „V. Râpeanu – acesta îl socotește pe GOMA un om de nimic și este convins că se procedează corect cu el. Adică să nu i se acorde «statutul de om care a suferit datorită regimului nostru». La Paris, V. Râpeanu nu a întâlnit (afirmative) [?] și chiar a ocolit orice transfug, întreținând doar relații oficiale” [8]. Un fost coleg de facultate și de pușcărie al lui Goma se oferă la 7 ianuarie 1977 lui Victor Achim să facă „analiză literară” pe romanul *Gherla*, precum și „o analiză a omului GOMA”. Dorința lui Alexandru Ivăsiuc de a salubritiza moral și estetic lumea literară este atât de puternică încât are un adevărat plan, care-i va fi uimit chiar și pe securiști:

„Vă voi da o listă cu numele tuturor persoanelor care au stat cu noi în pușcărie și care pot confirma ceea ce spun eu despre carte (...) Aceste persoane propun să fie împărțite în două categorii: a) Asupra celor care au acordul Dvs. voi acționa eu dată fiind

sensibilitatea lor; b) Asupra cărora veți acționa Dumneavoastră (...) Pentru pregătirea celor menționați mai sus mă angajez să mă ocup eu. Cred de asemenea că e bine să folosesc posibilitățile ce le am la ziaristii străini. Ginerele lui H. Barnes este primul secretar al ambasadei SUA la Paris, un personaj pe care îl pot folosi foarte ușor (...) Tot la Paris se află M. SERDARU șeful unei clinici de neurologie, personaj cu mare influență asupra lui MONICA LOVINESCU (...) Mai poate fi folosit și VARLAM, descendent din familia GHICA, care a stat cu noi în detenție și are mare influență asupra unor persoane din emigrație (...) O singură rugămintă are [Ivasiuc]. Să-l considerăm un fel de consilier în acest caz nu un simplu executant. În limita conspirativității să știe și el ce se poate ști” [9].

Fostul deținut stă de vorbă, relaxat, la restaurantul „Pescăruș”, în ziua de 5 ianuarie 1977, între orele 10-13.05, cu maiorul Victor Achim. Se comportă ca un om de lume, am zice o lumea liberă, în care nu importă cu cine, când și unde ne întâlnim și ce punem la cale. El transmite Ministerului de Interne, prin Achim, oarecum amărât, în orice caz, prietenește, că nu se face să încerci să-i racolezi nevasta [10], deși nu e o persoană care să dea curs unor șantajuri puerile, precum amănuntul că A.I. ar fi trăit cu fiica lui Harry Barnes („deși era adevărat acest lucru”, scrie Achim în paranteză), dar nu se cade, mai ales că Ivasiuc a fost funcționar la Ambasada americană din București, știe cum funcționează mașinăria diplomatică și propagandistică americană. El are încredere în talentul lui Breban (scriitor consacrat, cu funcție în partid), dar nu în Goma (din aceeași generație cu A. I., fuseseră închiși, dar nu amândoi cedaseră, unul ajunsese funcționar de ambasadă, celălalt înjurat pe toate canalele). Întrebându-l pe Nicolae Breban cum se explică apropierea sa față de unul ca Goma, acesta i-ar fi spus, sec: „Nici eu și nici tu nu suntem publicați de «Gallimard» în cea mai importantă colecție. GOMA este publicat, deci GOMA este talentat.” [11]. Individ trecut prin ale vieții, în plus, instruit la școala pragmatismului american, nu crede o iotă. El este convins că Goma este „un impostor”, un „mincinos” și „nu are nici un pic de talent”.

Scriitorul, fost deținut politic, oferă Securității și soluția cea mai eficientă pentru discreditarea lui Paul Goma, ca scriitor și om: „După părerea mea în analiza acestei cărți [*Gherla*] nu trebuie pornit pe ideea că nu s-au petrecut unele lucruri în detenție, ci trebuie speculat faptul că el jignește pe toți care au fost condamnați socotindu-i lași, fricoși, incapabili să ia în prezent o anumită atitudine. Dacă la cei de afară (MONICA, IERUNCA) vor ajunge niște nemulțumiri ale lui COPOSU, BALU (?), ALEXANDRU ZUB, persoane care au o oarecare greutate în exterior și care vor arăta că nu sunt de acord cu GOMA și cu cartea lui, sigur nu mai va fi ținut în brațe de cei din emigrație...” [12] și raportul continuă în acești termeni pe aproape 5 pagini.

Cu asemenea colegi de breaslă, cine mai avea nevoie de Securitate? Dar care scriitor nu s-ar descalifica producând deliberat confuzii între literatură și mărturie? Un roman, fie el și autobiografic, este totuși literatură, nu document de rechizitoriu în mâna Procuraturii la tribunal.

Monica Lovinescu și Virgil Ierunca, la care se face referire directă, au fost zeci de ani repere, au avut vocația aflării adevărului și facerii binelui. După neînțelegerile târzii dintre Monica Lovinescu și Paul Goma, sădite și întreținute abil de mediul intelectual românesc, apăsate de o conștiință vinovată, această căuzașă a eliberării românilor a spus apăsate, nu cu multă vreme înainte de a muri: „Compromis este să gândești într-un fel și să

acționezi în felul invers. Din punctul meu de vedere, grosso-modo, asta e definiția. Dar să ieșim din general și să intrăm în concret: nu suport compromisul și pentru că în România au fost mai mulți compromiși decât în altă parte. Sau n-au fost destui necompromiși care să spele păcatele neamului. La noi n-a fost, decât, grosso-modo, Goma care să ia o atitudine atât de tranșantă” [13]. Speranțele Monicăi Lovinescu, exprimate într-un text apărut în 1973 [14], au fost prea mari pentru o tagmă precum a scriitorilor români: „Paul Goma cu «Ostinato» este prima mare izbândă românească din acest punct de vedere și n-ar fi exclus ca succesul să se răsfrângă și asupra unora dintre confracții săi, făcând publicul străin mai permeabil la valorile românești. Dar până în clipa în care scriitorii români vor avea să-i mulțumească lui Paul Goma – moment poate nu atât de îndepărtat – paradoxal, cenzura din România a asigurat răsunetul lui «Ostinato» (...) Dacă cenzura și scandalul n-ar fi avut drept obiect decât un roman oarecare, s-ar fi produs o vâlvă fără urmări. Cum însă «Ostinato» este o realizare estetică, succesul prinde rădăcini în autenticitatea experienței, în calitatea omului, în talentul autorului și, în sfârșit, în contemporaneitatea limbajului său”. Lucruri de care nu doar că nu s-au convins literații noștri din ultimii 40 de ani (de când a apărut *Ostinato* pentru prima oară, în germană, apoi în franceză), dar nici nu i-au mulțumit, așa cum se aștepta Monica Lovinescu, măcar să-l fi recunoscut cu șanse egale.

Goma nu avea cum să fie receptat corect, în toate datele sale, într-o lume controlată de propriile spaime, abil întreținute de Securitate. O lume în care albul devenea negru, iar negrul, în situațiile ce promiteau optimism, se disipa în infinite nuanțe de gri. Asta îmi amintește de o replică din filmul lui Lucian Pintilie, *Balanța*: „Dacă se discută politică, fii ambiguu!” Ambiguitatea, nu doar sugerată, ci exersată la maxim, falsitatea, mârlnăia camuflată în bună creștere, șuntarea adevărului prin orice mijloace, frica irațională sau conștientă transformată în atu pentru autovictimizare (și, după 1989, pentru construirea unor biografii de opozanți), o literatură „rezistentă” prin raportare la criteriile ce ne scapă, în realitate sportul național al *descurcării*. O minimă rezistență cotidiană adusă din condei drept rezistență la comunism.

Altfel nu se poate explica logic, rațional, istoric – adică faptic, de ce un om și scriitor ca Paul Goma a fost și este atât de minimalizat, marginalizat, supus unui adevărat program de desființare. Se vor întreba unii cum de fac astfel de afirmații, atâta vreme cât, iată, avem în față cărți ale scriitorului, publicate în România. Editarea lui Paul Goma în limba română a avut în 1990 un debut ce părea promițător. Ce s-a întâmplat cu volumul de mărturie *Culoarea curcubeului*, apărut cu titlul modificat, din „analfabetism”, cum ar spune tot Goma, în *Culorile curcubeului*, este de neimaginat pentru orice editor cu respect de sine. Ar fi fost simplu de constatat că titlul cărții se afla chiar în „Deschiderea” [15] cărții, ce însumează două pagini. Nedistribuirea și topirea tirajului unei cărți-document despre Mișcarea pentru drepturile omului din 1977 nu poate avea decât o semnificație negativă, oricum am privi-o. Au apărut apoi diverse alte cărți la edituri mai cunoscute sau nou-înființate, dar în tiraje mici sau confidențiale, rău distribuite. Goma nu avea cum să fie receptat corect după 1990, de vreme ce principalii actanți ai lumii literare și editoriale sunt încă cei care l-au respins ori au păstrat distanță față de scriitor înainte de 1989. Puhoiul de informatori și colaboratori ai Securității, care se spovedeau lui Victor Achim și nu numai, au continuat, aceia care nu au murit între timp, să funcționeze în aceleași locuri sau medii. Precum informatoarea „Ruxandra” [16], care-l lucra informativ pe Goma chiar din redacția „României literare” și care e cuprinsă încă din primul plan cu măsurile ce aveau

să fie întreprinse împotriva lui Paul Goma, plan ce datează din aprilie 1972. „Ruxandra” nu mai lucrează la Romlit, dar a rămas în branșă.

Un fenomen îmbucurător se produce abia de câțiva ani, de când internetul este folosit benefic, putem spune, în cazul lui Goma, deși în detrimentul mijloacelor clasice de promovare și cunoaștere. Tinerii sunt tot mai interesați să afle din sursă directă cine este Paul Goma. Este nu doar un interes general, ci și unul profesional. Dovadă tezele de doctorat dedicate operei lui Paul Goma. Să numim pe Ancuța Coza și pe Mariana Pasincovschi. Dar și interesul pe care îl manifestă constant tinere literate precum Daniela Sitar-Tăut, Aliona Grati sau Nina Corcinschi.

Este un drum lung, ale cărui roade poate că n-o să le apucăm. În virtutea păstrării de către Securitate a dovezilor criminalității sale morale, putem azi încerca să devalăm planurile acestei instituții represive, planuri ce n-ar fi reușit fără implicarea directă sau consimțirea mai mult sau mai puțin conștientă a breslei scriitoricești. Ar putea fi distractiv de n-ar fi atât de trist să constatăm câtă flecăreală rău intenționată a putut produce scriitorimea română, nu neapărat naivă, cât cinică, în sensul asigurării unui confort personal cu orice preț, indiferent pe cine ar fi lezat, a se citi – arunca în gura Securității. Nu mai contează azi dacă Nichita Stănescu, un poet adorat la timpul său, era convins că „GOMA nu mai este român, a căzut cu totul în brațele mafiei evreiești” sau că „NEGOIȚESCU e bolnav – este o femeie născută din întâmplare cu sex masculin”, ci este relevant că afirmațiile lui au ajuns la urechile Securității prin intermediul cuiva apropiat, care-i intra des în casă, informatorul „Donici” [17]. Dacă în anii '70 era „căzut în brațele mafiei evreiești”, ei bine, după 35 de ani de la o mișcare pentru drepturile omului, fără precedent în România, și chiar în Europa comunistă, datorită specificităților ei, azi Goma este „antisemit”, deși nu și-a schimbat niciodată convingerile. Versiunea antisemitismului se găsește și în unele planuri de măsuri ale Securității, chiar dacă în altele a fost propusă versiunea filosemitismului său.

Punctul 5 al primului Plan de măsuri este mai mult decât relevant pentru greutatea pe care Securitatea a atribuit-o „cazului Goma”:

„5. Vom dirija întreaga rețea informativă din problema «artă-cultură» ca atunci când are posibilități să afle date despre activitatea lui PAUL GOMA să clarifice tot ce este posibil în legătură cu acest element” [18].

Închei cu acest citat în speranța că am reușit măcar să isc niște nedumeriri și să limpezesc câteva neclarități. Rămâne să vedem cu altă ocazie în ce măsură și cu ce anvergură au fost implicați oamenii de cultură, în speță scriitorii, în compromiterea și minimalizarea lui Paul Goma. Cel mai mârșav gest a culminat cu excluderea scriitorului din UR, în aprilie 1977, în timp ce era închis politic, reprimirea sa făcându-se abia în primăvara anului 2012. Deducem de aici cât de interesată a fost breasla scriitoricească de repunerea scriitorului Paul Goma în locul său firesc.

La împlinirea vârstei de 77 de ani, după 35 de ani de la producerea Mișcării pentru drepturile omului, din iarna-primăvara anului 1977, putem concluziona că receptarea lui Paul Goma ca scriitor-opozant anticomunist-om se află cam la același nivel la care l-a încadrat proiectul Securității, cu concursul esențial al lumii românești, fie ea literare sau obișnuite. Și înainte de 1989, ca și astăzi, au existat voci – ce pot fi auzite și ele tot din dosarele Securității – care l-au simpatizat, prizat, susținut pe Paul Goma. Singura diferență: azi aceste voci pot fi auzite și pe canale libere.

Note

1. Într-un lung memoriu adresat Procuraturii Generale a RPR, în noiembrie 1961, când a aflat de majorarea pedepsei, Paul Goma spune: „Nu am comunicat mamei adevărata perioadă de domiciliu obligatoriu – 36 luni –, ci pentru a o menaja, i-am spus că am un an. După expirarea acestuia, i-am spus că de fapt doi ani mi se dăduseră, dar voisem s-o cruț. În nov. 1960 având o permisie chiar în perioada presupusei expirări, am fost nevoit să-i spun adevărul. În urma acestui fapt, mama a avut o criză, care i-a provocat paralizia. A fost internată la Spitalul de boli nervoase din Sibiu până în august 1961, când a fost trimisă acasă ca incurabilă dar neprimejdioasă. A fost pensionată pentru invaliditate gradul I, având nevoie de îngrijitor”. ACNSAS, FOND PENAL, dosar nr. 312, ff. 45-v-46-v.

2. *ibidem*, f. 38.

3. ACNSAS, FOND INFORMATIV, dosar 2217, vol. 3, ff. 51-55.

4. „Plan cu măsuri pentru compromiterea și neutralizarea lui «Gramă», 6 mai 1972”:
„În cercurile scriitorilor de prestigiu din țara noastră se comentează cu indignare faptul că GRAMA este lăsat să-și desfășoare nestingherit acțiunile sale insolente și că asupra lui nu se iau măsuri care să-l oblige la o atitudine corectă, atât ca scriitor cât și ca cetățean. (...) propunem a se aproba realizarea unor acțiuni care să ducă la compromiterea lui GRAMA în cercurile culturale din țară și din străinătate. Aceste acțiuni urmăresc să afecteze totodată și cercurile ziaristice și editoriale din occident, interesate din punct de vedere comercial și politic în cazul lui GRAMA. (...) Acțiunile să aibă la bază ideea că activitatea lui GRAMA este inspirată de organele unor «puteri străine» interesate să creeze dificultăți României în politica sa internă și externă. (...) pentru a deteriora unitatea intelectualilor români în jurul partidului și să afecteze prestigiul internațional al României. (...) Ideea este verosimilă având în vedere opiniile exprimate deja de mai mulți oameni de cultură, că neluarea unor măsuri asupra lui GRAMA nu se poate explica decât prin existența unor interese politice speciale. (...) La început se va crea atmosfera corespunzătoare în rândul oamenilor de cultură din țară și în următoarea etapă aceasta să-și producă ecoul în cercurile similare din străinătate. (...) Instrucțiunile surselor va fi făcut de maniera unor «confidențe scăpate» de ofițerul de legătură, într-un context anume, astfel încât să înțeleagă sensul voit al instrucțiunii, dar nu și faptul că este o acțiune organizată. (...) În mod concret versiunea va fi lansată în următoarea ordine: În țară – În anumite cercuri din conducerea Uniunii Scriitorilor. Urmărim astfel ca persoanele respective, transmițând versiunea în cercuri mai largi, să-i asigure autoritatea, ca fiind aflată de la surse competente, la care au acces prin poziția lor oficială. Avem în vedere anumiți membri ai conducerii Uniunii despre care cunoaștem că difuzează cu ușurință unele informații la care au acces prin funcția pe care o ocupă.

– În mediul unor scriitori de prestigiu care s-au manifestat indignați de faptul că autoritățile nu iau măsuri împotriva lui Paul Goma. Scontăm pe faptul că versiunea (noastră va adânci indignarea lor și) va stimula (manifestarea) difuzarea acesteia în cercuri mai largi.

– În cercurile unor femei care frecventează lumea scriitorilor. Cunoscând curiozitatea acestora față de diferite evenimente din viața particulară a scriitorilor și obișnuința de a le discuta și chiar exagera, apreciem că versiunea noastră va circula cu ușurință în asemenea cercuri.

În străinătate:

În rândul emigrației de la Paris și a celei legionare din R. F. a Germaniei care se preocupă de viața literară din țara noastră și mai ales de faptele care contravin politicii oficiale culturale a statului nostru. Mai avem de asemenea în vedere suspiciunea permanentă a acestora față de cetățenii români care se bucură de audiență în cercurile occidentale.

În rândul vârfurilor culturale franceze care au manifestat interes pentru «cazul GRAMA» (Goma). Luăm în considerație faptul că aceste persoane manifestă simpatie față de politica internațională a României și în deosebi a modului inteligent în care rezolvă anumite dificultăți în relațiile cu unele țări (socialiste). Aflând versiunea noastră ne așteptăm la o reacție defavorabilă lui (GRAMA) Goma...» și așa mai departe, pe câteva pagini, inclusiv scenarii ce-i privesc pe ziaristii străini, serviciile de informații străine, compromiterea lui Goma prin compromiterea soției sale etc. ACNSAS, FOND INFORMATIV, dosar 2217, vol. 2, ff. 16-22.

5. *Ibidem*, vol. 3, ff. 274-276.

6. *Ibidem*, ff. 288-290.

7. Textele critice din 1971-1972 au fost preluate din ediția *Ostinato*, Editura Univers, București, 1991.

8. *Ibidem*, vol. 4, ff. 230-233.

9. *Ibidem*, ff. 275-277. Nota-raport a maiorului Victor Achim începe astfel: „Conform aprobării am organizat o nouă contactare a scriitorului Alexandru Ivăsiuc cu scopul de a-l determina să folosească posibilitățile de care dispune împotriva acțiunilor ostile întreprinse de PAUL GOMA așa cum a afirmat recent.”

10. Scriitoarea Tita Chiper.

11. ACNSAS, FOND INFORMATIV, dosar 2217, vol. 4, f. 275-v.

12. *Ibidem*, f. 276-v.

13. Doina Jela, *O sută de zile cu Monica Lovinescu*, Editura Vremea, București, 2008.

14. *Paul Goma și datoria memoriei*, revista „Ethos”, nr. 1, 1973.

15. „Dacă sânt întrebat – pentru a mia oară:

– Ce a fost mișcarea pentru drepturile omului din România, în 1977?, răspund:

– Ce culoare a avut? Ce culoare poate avea o mișcare pentru drepturile omului – chiar dacă acel *om* este român (deci tricolor)? Nici una.

Dacă trebuie – deși nu văd de ce ar trebui să colorăm totul, ei bine: culoarea curcubeului. Acum e limpede?”, Paul Goma, *Culoarea curcubeului '77. Cutremurul oamenilor. Cod „Bărbosul”*, Eagle Publishing House, București, 2011, p. 14.

16. Punctul 5 al secției „B. Măsuri tehnico-operative” din Planul de măsuri ce urmau să fie luate în cazul „Bărbosului”: „Vom studia posibilitatea efectuării unei percheziții secrete la domiciliul lui PAUL GOMA și la locul său de muncă. În acest scop, cu ajutorul informatorilor «George» și «Ruxandra»[,] vom căuta să obținem c[h]eile atât de la locuința susnumitului cât și de la birou. Avem în vedere că prin realizarea acestei măsuri să putem verifica conținutul ultimelor manuscrise ale lui PAUL GOMA, să sustragem unele materiale sau să le fotocopiem.” ACNSAS, FOND INFORMATIV, dosar 2217, vol. 2, f. 8.

17. *Ibidem*, vol. 5, f. 117.

18. *Ibidem*, vol. 2, f. 7.

Abstract

Ion Creanga's creation is recognized through his tales and stories, but mostly because due to his autobiographical work: *Memories from childhood*. The criticism noticed the realistic character and the skillful story-telling. Accepting these allegations, however, we cannot reduce his creation only to one way of interpretation. To reveal the complexity of Ion Creanga's world he created in his stories, we can use the transdisciplinary methodology that was developed and offered by the French-Romanian scientist Basarab Nicolescu. The study covers the stratification of Creanga's world, the ternary logic and the principle of universal complexity in tales of the Romanian writer Ion Creanga.

Keywords: fairy tale, myth, symbol, transdisciplinarity, stratification of the word, ternary logic, complexity, sacred.

Lumea este complexă și multiplă, nu doar extensiv ci și intensiv. Ideea nivelurilor de realitate, despre care ne spun înțelepții celor mai îndepărtate timpuri, o confirmă și savantul franco-român Basarab Nicolescu [1]. Ocupându-se de teoria particulelor elementare, cercetările sale aduc un aport considerabil atât în domeniul fizicii cuantice – introduce un concept nou, inițiind o direcție inedită în fizica interacțiilor tari –, cât și dincolo de acesta cuprinzând vastul spectru al culturii umane – știință și artă, filosofie și religie. Pornind de la recente descoperiri în domeniul științific, pe care le implementează în constituirea unui model de înțelegere a legităților de ființare a universului și omului, Basarab Nicolescu propune o metodologie totalmente nouă, care poate fi aplicată tuturor domeniilor ale cunoașterii umane. Fundamentând cercetarea transdisciplinară, domnul academician susține și încurajează toate activitățile în această direcție. El este fondatorul și președintele Centrului Internațional de Cercetări și Studii Transdisciplinare, este receptiv și sincer interesat de rezultatele investigațiilor, fiind convins că această nouă cunoaștere poate să ne scoată din impasul cultural. Transdisciplinarity este o metodologie de dialog între discipline, care dezvăluie conexiunile între așa numitele științe exacte și cele umaniste, între gândirea științifică și cea religioasă, între cunoașterea teoretico-practică și cea mitico-simbolică. Această cercetare pentru a fi consecventă și a corespunde noii direcții se cuvine să se axeze pe următoarea trinitate conceptuală: nivelurile de Realitate, logica terțiului inclus și complexitatea. Conform noii evaluări a realității multiple, sacrul – ca sursă primordială a valorilor noastre – este reabilitat, dar și eliberat din captivitatea

religiozității. Transdisciplinaritatea solicită o reevaluare a intuiției și a sensibilității, a imaginației și a miturilor.

Dacă mergem în această direcție a cercetării transdisciplinare nu avem decât să câștigăm atât în valorificarea adevăratelor opere de artă cât și în redimensionarea realității grație acestor creații. Deseori, când vorbim despre personalități marcante, pentru a ne afla într-o oarecare siguranță calificativă, recurgem la tipare apreciative, ce sunt repetate în decursul unei perioade îndelungate – aparent indice al confirmării. Dar, se cuvine să fim prudenți în utilizarea acestora, căci s-ar putea să fie șabloanele unei ideologii și nu rezultatul unei evaluări a fenomenului. Cele mai răspândite etichete atribuite scriitorului român Ion Creangă susțin că este „un scriitor realist” și că este „sfătosul bunic din Humulești”, afirmații adevărate până la un punct, dar care nu trebuie absolutizate. Științele literaturi mondiale susțin că unii dintre marii creatori precum Dante, Shakespeare, Baudelaire, Zola etc., ies din limitele curentului, la care aderă sau la care sunt conectați, căci, de obicei, opera artistică, prin amploarea sa conotativă, nu poate fi limitată la programul unei direcții estetice sau a unui curent literar. Astfel, încadrarea clasicului literaturii noastre în curentul realist al secolului al XIX-lea, care vizează viața socială, este și ea relativă. Fără îndoială, dacă ne referim la *Amintirile din copilărie*, la povestirile didactice și, chiar, la basme, întâlnim o ambianță rurală, în care activitățile umane se desfășoară în comun, în care viața cotidiană este relatată până la cele mai mici amănunte, toate acestea fiind expuse într-un limbaj autohton expresiv și savuros ce denotă dimensiunea spirituală a climatului poporal moldovenesc.

Ideea caracterului realist în scrierile lui Ion Creangă, nici nu poate fi contestată. Însă nu putem reduce întreaga creație a lui Ion Creangă doar la acest tip unidimensional de realism, mai ales, când e vorba de basme. Căci basmul, deși la prima vedere pare a fi o simplă relatare a unor personaje și întâmplări, ce reflectă o lume fantastică și miraculoasă, de fapt, narează într-o formă ocultată itinerarul călătoriei sufletului în drumul inițierii, el marchează traiectul ascensiunii spirituale. Basmul camuflează adevărul, dar în același timp este o dezvăluire ce operează cu simboluri și miteme. Ar fi o derută să înțelegem basmul literalmente, el operează cu alți termeni decât cei ai gândirii explicite. Limbajul lui se adresează nu cugetului, ci simțurilor superioare ale omului. Mesajul basmului la fel ca și cel al mitului sau al simbolurilor sacre este ezoteric, doar în fiecare din aceste cazuri diferă postura, receptarea și funcționalitatea omului în raport cu sacrul.

Basmul popular este purtător al conștiinței colective arhaice a unui neam sau popor, informația încifrată fiind sedimentată pe parcursul secolelor sau chiar a mileniilor, poate pe alocuri întâlnim neconcordanțe, disproporții, dar este neaș. În cazul basmului cult, care trece prin sita stilizării, în vederea salvării formei, se pierde din autenticitate. Nu putem spune același lucru și despre Creangă, el însuși fiind nu doar un veritabil purtător al folclorului românesc, ci și un autentic emitent al simțirii și gândirii populare. Pe de altă parte, mai mult decât probabil, Creangă era la curent cu semnificațiile simbolurilor inițiatice, despre care se comenta în presa de atunci. De aceea, se cuvine să fim vigilenți și să înțelegem că în basmele sale aparentul limbaj colocvial poporal este iluzoriu, iar conflictele de ordin cotidian, ca în *Soacra cu trei nurori*, derutează în a mai vedea sensuri ascunse. Așa că a-l reduce pe Creangă la eticheta „sfătosului bunic din Humulești” constituie o eroare cauzată de subestimarea universului artistic crengian, ale cărui repere

se află într-un spațiu transmundan. Iar băsmuirea este un procedeu menit doar să voaleze misterul ezoteric.

Stratificarea lumii în basmele lui Ion Creangă. Să începem, deci, cu nivelurile de realitate. Unde dacă nu în basme sunt prezentate mai multe lumi, fiecare dintre ele având legitățile sale de funcționare, care le diferențiază radical? Aceste lumi coexistă, dar sunt autonomizate și doar în anumite puncte nodale se interferează și chiar conlucrează. În primul rând lumile se disting prin dimensiunea temporală și consecutiv cea spațială.

În basmele lui Creangă, de obicei, nararea întâmplărilor începe cu timpul și spațiul mirean, care se desfășoară pe un singur plan și se caracterizează prin derularea calitativ descrescătoare a evenimentelor și, respectiv, prin subordonarea legii entropiei: faptele și lucrurile sunt ireversibile. O lume care „parcă ar fi uitată de Dumnezeu” și e dominată de poftă lacome și invidii, de interese meschine și intrigi, de sete de guvernare și vanitate, care îi orbesc pe oameni încât nici cei cu virtuți nu mai înțeleg în această zăpăceală unde e Sus și unde e Jos, care este ierarhia sacră și care e cea profană.

Un moșneag, rătăcit din cauza foamei, dar și a dominării babei, se potrivește după mintea ei și își bate cocoșul, cerându-i să se ouă. „Ori te ouă ori du-te de la casa mea!” (*Punguța cu doi bani*) Nu-i asta oare o lezare a ordinii naturale? Altul buimăcit de boscorodelile noii soții în adresa fiicei sale și dându-i ascultare își alungă copilul de acasă. (*Punguța cu doi bani*) Or, copii sunt viitorul părinților atât biologic, cât și spiritual și renunțând la copii în favoarea propriului confort se renunță la viitor: așa că este și asta o subminare a ordinii lucrurilor.

Soacra, nemiloasă și hapsână, exploatănd din plin nurorile, nu se îndură nici să le dea de mâncare, dar acestea dintr-o cuminenție, care e soră cu negliobia nu o contrazic. (*Soacra cu trei nurori*) Despotismul implacabil și docilitatea fără discernământ, care se necesită și se mențin reciproc, sunt două fațete ale unei orânduiri deraiate și morbide. Lupul, care este chiar cumătrul caprei, îi „jumulește” pe iezi, astfel, sfidându-se sanctitatea gradului de rudenie prin adopțiune – nașia – și a funcției sale de îndrumare și protejare. Iar, pe de altă parte, iezii, cel mare ostentativ, iar cel mijlociu implicit, incapabili să discernă adevărul de fals, fie din cauza lăcomiei pântecelui, fie a importanței ce și-o dau, nici pe propria lor mamă n-o recunosc după voce. (*Capra cu trei iezi*) Neidentificarea vocii ca reflecție a ființei, semnifică, de fapt, detașarea și ingratitudinea față de progenituri și, respectiv, conform legii analogiei cosmice, față de părintele ceresc.

Prostia întunecă mințile oamenilor, care și așa nu sunt prea luminați, de ea nu scapă nici fiica împăratului, care, nesocotind sfatul de precauție a tatălui, la îndemnul mamei sale, îndărătul soțului său arde pielea de porc. (*Povestea porcului*) Și precum spune un proverb românesc că mai bine decât binele e răul: tânăra căsătorită, în loc să se bucure și să prețuiască ceea ce are, din cauza viciului formalizării la viața și gândirea socială, vrând ca soțul ei să fie totuși ordinar, obține contrariul celor așteptate, fiind damnată să ducă o viață ascetică și să suporte o sarcină îndelungată.

Nici Dănilă Prepeleac, pe care mai apoi îl vedem ager și priceput la început nu prea dă dovadă de mare istețime, atunci când schimbă frumusețea de boi pe o pungă goală sau atunci când taie copacul încât acesta să cadă direct în car, tâmpenia nici nu poate fi mascată: se alege cu carul sfărâmat și boii fratelui său uciși. (*Dănilă Prepeleac*) E mai mult decât o simplă nepricepere sau o carență de practicim.

Sau în alt caz, chiar de la începutul basmului naratorul spune că fiii soacrei, deși „nalți ca niște brazi și tari de virtute”, erau „slabi de minte”. (*Soacra cu trei nurori*)

Acesta este nivelul accesibil cunoașterii explicite, care operează cu termenii rivali ai logicii binare, care de obicei este încadrat în termenul de realism și, respectiv, a curentului literar realismul.

Un alt timp și spațiu cu o dimensiune particulară le găsim la „marginea pământului” e ceea ce se mai numește buricul Pământului, adică centrul spiritual nutritiv, care propulsează lumii sursa existențială primită din lumea de dincolo și se străduie să încetinească sau chiar să frâneze mersul entropic al lucrurilor. E un timp al revitalizării și al reversibilității, care tinde în continuu către acel mister, care generează legități, este amintirea și revenirea la plenitudinea timpului primordial. Acest timp al eternei reînținerii menține mecanismul infiltrării timpului sacru în lume întru regenerarea continuă a existenței. Cei de la periferia Pământului au acces la Scara Lumii, dețin tainele comunicării cu alte lumi, fie ele superioare sau inferioare.

Împăratul Verde, domnește la capătul pământului, lui i se subordonează ceilalți și fiul de crai, care urmează să-l moștenească și trebuie să fie testat încât să corespundă unei înalte ținute de virtuți morale, fizice și intelectuale. (*Povestea lui Harap-Alb*) Vasile Lovinescu vede în această simbolistică un mesaj original privind funcția diriguitoare a extremității nordice populate de hiperborieni, care au fost matca genetică a popoarelor arhaice și sursa lor inițiativă. [3]

La capătul lumii rătăcea și Ivan Turbincă, când se plimba de la Rai la Iad, acestea fiind situate aproape una de cealaltă. (*Ivan Turbincă*). Deci capătul lumii simbolizează portalul spre alte lumi.

Timpul și spațiul „de dincolo” este gradat și cuprinde creația lui Dumnezeu neaccesibilă lumii ordinare și gândirii liniare. E vorba de o mulțime de lumi, care pot fi accesate doar de cei ce mănuiesc taina coborârii sau urcării Scării Lumilor. Dumnezeu a creat lumi inferioare ca structură și legități și lumi superioare.

Cea superioară e o lume sacră, creatoare de iubire și lumină, generatoare de viață și energie. Prin funcționalitatea sa este antientropică. Fiind un timp preponderent virtual, el se înfățișează deghizat în lumea curentă prin miracol, iar mitul și simbolul dezvăluie misterele acestei lumi superioare și diriguitoare.

În basmele lui Creangă se înfățișează însuși Dumnezeu, creatorul și diriguitorul Universului, El exercită justiția supremă și orânduirea lucrurilor, dar toate câte le face sunt pătrunse de o iubire nemăsurată pentru orice fapt sau faptură. Dumnezeu, care este atotvăzător și atotcunoscător: știe felul de a fi a fiecărei ființe și o răsplătește pe potriwa bunătații și milostivirii sufletești. El face minuni din orișice, chiar binecuvântând o turbincă, dar la momentul necesar o retrage. Din surplusul de generozitate Dumnezeu îngăduie năzdrăvăniile lui Ivan, permițându-i să se plimbe de la Rai la Iad, vârandu-i pe toți dracii în sperietje; îngăduindu-i s-o ia în răs pe Moarte, de altfel, procedură curativă și pentru aceasta: ca să nu-și dea prea mare importanță, și s-o pună să tot roadă pădure de tot felul și tânără și bătrână. (*Ivan Turbincă*)

Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri sau Sfânta Dumnică – sanctități celeste – trăiesc după alte principii existențiale. (*Povestea porcului, Povestea lui Harap-Alb*) Ele sunt înzestrate cu calități deosebite, dar și cu putere mare spre a participa nemijlocit la promovarea

dumnezeieștilor legi. Celui de-al treilea fecior de crai i se înfățișează din senin sfânta Duminică deghizată într-o „babă gârbovă de bătrânețe”, care, pe lângă prorocire și binecuvântare, îi spune și despre sine „Nu căuta că mă vezi gârbovă și stremțuroasă, dar, prin puterea ce-mi este dată, știu dinainte ceea ce au de gând să izvodească puternicii pământului și adeseori râd cu hohot de nepriceperea și slăbiciunea lor. Așa-i că nu-ți vine a crede, dar să te ferească Dumnezeu de ispită! Căci multe au mai văzut ochii mei de-atâta amar de veacuri câte port pe umerii aceștia. Of! crășorule! crede-mă, că să aibi tu puterea mea, ai vântura țările și mările, pământul l-ai da de-a dura, lumea aceasta ai purta-o uite așa, pe degete, și toate ar fi după gândul tău.” [2, p. 81-82]. Aceste zâne, fiind pe post de conductor al energiei sacre, contribuie la menținerea ordinii divine, facilitând pe unii și defavorizând pe alții. Nu o singură dată Harap-Alb este ajutat cu sfatul, dar și cu fapta de Sfânta Duminică: cum să pornească la drum și ce rechizite să-și ia drum, cum să dobândească sălățile din grădina ursului și prin ce meșteșug să se apropie de cerbul cel miraculos.

Sfânta Duminică, prin sanctitatea ființei sale, permite accesul la alte lumi. Astfel, podul casei, în care urcă fata moșneagului și apoi fata babei pentru a-și primi simbria pentru lucrul săvârșit, nu este unul ordinar, ci de natură mistică, căci anume acolo se elevează calitatea spirituală și sufletească a celor două surori vitrege. Ceea ce suntem lăsați să înțelegem e că estimarea se efectuează în lumea de dincolo și că „răsplata” vine tot de acolo. La impactul cu sacralul se cântărește doar gradul de puritate sufletească.

Urcarea în pod o înfăptuiește și Arap-Alb, tot la îndemnul sfintei Duminici, când caută hainele și armele tatălui său. Podul în poveștile lui Creangă pare a fi un loc ce depozitează informații sacramentale. Dar tot Arap-Alb este cel care coboară în fântână la îndemnul Spânului. Actul de coborâre a scării ar însemna accesarea la lumile inferioare și care totodată are conotații de umilire spirituală, care în sens ezoteric ar însemna începutul ascezei: procedură purificatorie obligatorie inițierii. Urcarea și coborârea scării spre alte lumi presupune detașarea temporară de condiția umană obișnuită cu rosturile, aspirațiile și posibilitățile ei.

O lume inferioară subumană și subpământeană, ca nivel de dezvoltare și inteligență, este cea a necuraților, a balaurilor și a altor lighioane, care periodic intervin în viața oamenilor. Este vorba de o necesitate negativă, e oportunitatea distructivului în cadrul fiecărui ciclu sau în cazul deraierii de la legitățile majore. Basmul spune că o mulțime de balauri au ieșit din ladă și au mâncat pe babă și pe fiica ei, acestea fiind ca o restabilire cerută de orânduirea lucrurilor. (*Fata babei și fata moșneagului*) O semnificație similară are și înghițirea celor doi iezi mai mari de către nănașelul lor. (*Capra cu trei iezi*) Gura balaurului sau cea a lupului e ca o prăpastie a nefinței, care asimilează erorile naturii.

Semnificația de scară o întâlnim și la nivel onomastic: Prepeleac înseamnă scară, băț, toiag, iar numele propriu de Dănilă este varianta autohtonă a lui Daniel, care prin puritatea sa sufletească învinge puterea și foamea leilor. Adică Dănilă Prepeleac accesează Scara Lumilor: trecând proba ascetică a detașării de motivațiile și socotelile pământești, ajunge să fie spaima necuraților. În *Povestea lui Stan Pășitul* situația avansează în direcția inversării modelului obișnuit: nu omul este cel de care profită ființele lumii întunecate, ci, în cazul dat, dracul cu numele uman de Chirică este pus să fie angajat în slujba omului: timp de trei ani îl argățește sincer și conștiincios că ia lăsat să mănânce o bucată de măligă.

Lumea acestor entități hidoase și monstroase este și ea o parte a imensei creații divine, au și ei sistemul lor de valori și de organizare, dar la momentul interferenței dintre lumi, nu fac decât să-și exercite rolul de sanitari ai lumii noastre, consumând alterările spirituale. Narratorul omniscient și omniprezent le tratează cu dragoste părintească, astfel încât ele nu mai sunt într-atât de înspăimântătoare. Fata moșneagului și apoi fata babei, care au intrat în slujba sfintei Duminici aveau de lăut și de hrănit o mulțime de fiare și jivine pe care aceasta îi numea copiii ei. Adică aceste ființe fac parte dintr-o anumită ipostază evolutivă, care se află sub supravegherea ființelor superioare și sunt tratate cu căldură și dragoste. Ba mai mult: tipul Necuratului sau cea a lui Scaraoschi în basmul crengian este prezentat, deși cu unele capacități fizice supraomenești, totuși cam nătâng și neîndemânic. Tocmai această tolerare și iertare a neghiobiei dă naștere umorului popular românesc, care ne ajută să depășim micimea gândirii cotidiene.

Deci în basme, mai mult decât în oricare alte specii cultivate de Ion Creangă, se prezintă un colț din imensitatea universală, dar care relevă complexitatea unei lumi structurate pe niveluri de Realitate.

Logica ternară a basmelor crengiene. Al doilea pilon al metodologiei transdisciplinare ne confirmă funcționalitatea impecabilă a logicii terțiului inclus. Stabilirea, conștientizarea și relevarea nivelurilor de realitate permite elucidarea logicii terțiului inclus promovată de Ștefan Lupașcu. Axioma afirmă că există un al treilea termen T, care este și A și non-A. La rândul său Basarab Nicolescu introducând noțiunea de „niveluri de Realitate” plasează primii doi termeni pe un nivel, iar cel de-al treilea pe alt nivel de realitate, astfel realizând concilierea celor doi termeni, excluzând antagonismul. Referindu-se la structura lumii, Mircea Florian introduce conceptul de *recesivitate*, probabil cu referire la un nivel de realitate „existența este structurată disimetric, recesiv, pe dualități fundamentale.” [4, p. 424]

Virgil Nemoianu, vizând această relație recesivă, comentează: „dualitatea regresivă este un tip de relație în care termenii implicați nu sunt «isostenici» și «isotimici» (egali în putere sau valoare), dar în care unul este dominant și precumpănit față de celălalt. Cei doi termeni sunt opuși, dar nu contradictorii – ei coexistă într-o stare de inegalitate. Termenul «recesiv» este secundar și dependent, dar o anumită tensiune se menține între ei.” [5, p. 209]. Dacă cei doi termeni, deși în opoziție, se manifestă pe același teren existențial, cel de-al treilea termen, terțul inclus sau cum mai este numit terțul ascuns, căci nu este nici cognoscibil, nici raționalizabil, dar, tocmai el dă o coerență lumilor și conciliază contrariile, se află la alt nivel de realitate. Interesant este că nu termenul diriguitor, ci al doilea termen, adică cel recesiv, poate grație neimplicării totale și neconformării normelor nivelului dat, este receptiv prin sensibilitatea ființării față de terțul ascuns, care este sursa sacralității. Acest tip de logică, care nu poate fi redus la polaritatea gândirii binare, solicită o reevaluare a termenilor. Adică, cu tot respectul pentru termenul principal, care ordonează nivelul său de existență, nu trebuie să neglijăm importanța termenului recesiv, care prin tandrețea și fragilitatea sa exterioară amintește de existența terțiului voalat cunoașterii explicite, dar inevitabil ființării. Termenul *recesiv*, prin a sa prezență răstoarnă stereotipiile împietrite și inapte să mai corespundă realității, căci anunță inserarea sacrului în lume.

În basmele crengiene înfățișarea celor doi termeni manifesti se realizează prin prezentarea raportului dintre principiile Yin – Yang, care se refractă în dualitatea

combativă masculin – feminin sau părinți – copii, sau stăpân – slugă etc. Lupta dintre aceste elemente contrare, dar și împăcate într-o armonie necunoscută, este prezentată de Ion Creangă în ipostaza morbidă a relației lor, dar și în cea valorificatoare și/sau prolifică. Simbolistica basmului crengian dezvăluie nocivitatea sentimentului superiorității față de bărbat. „Din inimă, bietul moșneag poate c-ar fi mai zis câte ceva; dar acum apucase a cânta găina la casa lui, și cocoșul nu mai avea nicio trecere; ș-apoi ia să-l fi pus păcatul sa se întrecă cu didiochiul; căci baba cu fiică-sa îl umplea de bogdaprosti.” (*Fata babei și fata moșneagului*), [2, p. 129]

Aceeași situație o întâlnim și în *Punguța cu doi bani*, unde baba preocupată de propria persoană și incapabilă de o cât de mică jertfă, nici moșului să-i de-a vreun ou să mănânce, nici sub cloșcă să le pună. Se complăce în propria separabilitate și sterilitate. În *Soacra cu trei nurori* se pune problema unei deraiate și deci false maternități, în care mama băieților nu vrea să accepte tăierea cordonului ombilical spiritual: nu le oferă o cât de mică libertate nici chiar în viața privată, creând un fel de dictatură feminină, care nu admite nici o abatere ce depășește limita ei de înțelegere. Autorul pune o asemenea problemă nu din misoginism, ci din disonanța provocată de anomalia relației și din stagnarea vitală. Necesitatea unei echilibrări spirituale o resimte Împăratul Verde, care, aflându-se într-o ambianță cu o dominantă feminină, solicită ajutorul fratelui său de a-i trimite un băiat pentru a-i încredința domnia. Desconsiderarea funcției regente a elementului masculin, a cărui administrare în sfera spirituală domină printr-o facultate nativă aduce la stărpiciune. Sterilitatea și deșertăciunea, în acest context, au funcție reparatorie: de a curma sămânța denaturată și neconsecventă cu orânduirea supremă.

În *Fata babei și fata moșneagului* avem două situații paralele: doi copii orfani de câte un părinte, la prima vedere, s-ar părea că sunt cazuri asemănătoare, de fapt diferă calitativ, prin conținut. Copilul orfan de mamă e lipsit de milă, blândețe și ocrotire vizibilă, pe când cel orfan de tată deși le are pe acestea e privat de dimensiunea strategică, având un fel de orbul găinii, care se echilibrează mai greu și mai dur. Fata moșneagului constituie un veritabil model de feminitate, pe când baba împreună cu fiică-sa reprezintă o abdicare de la postura nativă dată de Sus. Și, conform legilor Naturii, femeia, care nu-și îndeplinește funcția recesivă, dacă operăm cu termenii logicii binare, dar nobilă, căci, de fapt, dacă recurgem la valențele logicii terțului inclus, realizează o mediere dintre cei doi termeni sau, mai exact, să dezvăluie existența terțului, trebuie să fie sau repusă în parametrii funcționalității ei, sau să fie scoasă din ecuație.

Aceeași problemă a necorespunderii principiului nativ o întâlnim și în cazul bărbaților, când aceștia nu sunt în stare să riposteze, susținând importanța propriei poziții, fie din lipsă de voință, fie din lipsă de opinie clar conturată, adică un papă-lapte. Ba mai mult: în *Povestea lui Harap-Alb* întâlnim o avansare a acestei maladii exprimată prin motivul spânului, adică a bărbatului glabru. Limbajul mitic ne spune că bărbatul fără păr este lipsit de masculinitate, adică de componenta virilă, care este indicele comuniunii cu Dumnezeu, pentru confirmare: bărbații fără barbă nu sunt angajați în sfera sacerdotală. Respectiv, Spânul, pierzându-și verticalitatea, se adaptează noii condiții de existență, cultivându-și un șir de trăsături fals-feminine: mimează supunerea, se linguește vorbind cu o voce subțire, dar în spatele acestor voalări se află un set de vicii, la a căror bază se află agresarea ordinii universale. Destinul Spânului de a fi pulverizat în văzduh ține de

o reglare a discordanței dintre entitatea, separată de egoismul distructiv, și unitatea cosmică, care le întrunește pe toate.

Necesitatea echilibrării armoniei universale o regăsim și în cazul raportului dintre părinți și copii sau dintre stăpân și slugă, disensiunea fiind cauzată de depășirea limitelor de dominare a propriei dimensiuni, de nerespectarea demnității celui de-al doilea termen. În lupta aprigă dintre cei doi termeni pentru teritoriul de stăpânire intervine al treilea termen, care în virtutea situației sale pe alt nivel de Realitate, propune celor doi concilierea, stabilirea unui dialog, face o invitație spre elevație, astfel conferindu-le demnitate și înnobilându-i. Doar acei receptivi față de terțul ascuns, primesc adevărata beatitudine și Iubire. Deci în spatele dualității aparente se află trinitatea creatoare evocată de culturile îndepărtate și de școlile ezoterice.

Simbolistica lui trei este mult prea arhaică, o întâlnim la popoarele precreștine, o găsim în folclorul românesc, o aflăm și în basmele lui Creangă: Soacra cu trei nurori, Capra cu trei iezi, Craiul cu trei fii, Împăratul Verde cu trei fiice. Al treilea copil, care e mai mic și mai puțin luat în seamă se pomenește a fi mai isteț, mai înțelept și, de fapt, salvatorul situației.

În universul basmelor lui Ion Creangă întâlnim și alte numere simbolice 7, 9, 12, 24, acestea însă, deși au funcționalitatea lor individuală, constituind un spectru semnificativ, nu sunt decât derivate ale lui trei, ca să nu mai spunem că și trei la rândul său este derivat al lui unu, dar într-o cu totul altă dimensiune. Deci simbolistica cifrei trei ține de sfera mistică și se cuvine să evităm confuzia dintre trinitatea mitică și triada hegeliană, în care termenii sunt situați pe planul acelorași legități. Funcționalitatea legii trinității revine la nivel de fapte, de încercări, de personaje.

Reprezentarea simbolică a terțiului ascuns în mitologia mondială deseori se realizează prin înfățișarea celui de-al treilea ochi. O idee similară găsim și în basmele lui Ion Creangă doar adaptată contextului. Ochilă, din *Povestea lui Harap-Alb*, are un singur ochi în frunte, el este într-atât de primordial încât ceilalți doi nu sunt încă manifesti și, care „vede toate și pe toți altfel de cum vede lumea cealaltă” [2, p. 109]. Acest organ enigmatic – epifiza – relevă o realitate neaccesibilă ființelor cu gândire și simțire limitată. Cel de-al treilea ochi a fost închis de negura timpului, însă reminiscențe particulare ale prezenței sale le mai întâlnim în mituri și basme. Cerbul intangibil încrustat cu pietre prețioase, pe care îl vânează Harap-Alb, are o piatră sclipitoare în frunte, care, de asemenea, amintește de iluminarea sacrală a celui de-al treilea ochi. Să luăm aminte: ucigătoare este privirea celor doi ochi și nu piatra din frunte, care radiază.

Există versiuni privind situarea celui de-al treilea ochi în frunte, pe ceafă sau pe creștet. În *Soacra cu trei nurori*, de asemenea, se revine la ideea acestuia, dar nu în sens tradițional acela de clarvăzător, ci unul la ceafă, care i-ar permite simularea posibilității de a vedea de jur-împrejur. Faptul că soacra mimează al treilea ochi, accentuează carența acestuia. Lipsa ochiului central este exprimată simbolic și prin strabismul celei de-a doua nurori, pe care și-o alege după bunul ei plac.

Basmul prin natura sa aduce la cunoștință, prin simboluri și miteme, existența terțiului ascuns în alt nivel de Realitate și toate călătoriile întreprinse de personajele basmelor, dacă e să le traducem într-un limbaj comun, semnifică întreprinderea unei expediții spirituale, căci procedura căutării terțiului constituie un act inițiativ. Personajele,

care iau această cale, sunt deja parțial pregătite prin formula unui destin ascetic. Fata moșneagului, că nici nume nu i-a pus autorul, suporta povara neîndurării din partea mamei și a surorii vitrege; cocoșul este bătut pe nedrept, cerându-i-se imposibilul; Stan Pățitul este orfan și încă burlac pe de-asupra; Dănilă Prepeleac este sărac la buzunar, dar și cu duhul; Ivan Turbincă, eliberat din oaste, căci era deja bătrân, nu avea decât două carboave la suflet. Aceste ființe pornite pe drumul pribegiei ceea ce au ei mai de preț este sufletul curat, mărinimia inimii și credința la Dumnezeu, care apoi îi întărește în tenacitate și răbdare, în vrednicie și sârguință, în rezistență și curaj. Și în voiajurile anevoioase calitățile sufletești, care îi ghidează sunt milostivirea, blândețea și dragostea.

Întreaga călătorie întreprinsă cuprinde probe de rezistență, de verificare sau de călire și de pregătire pentru următoarele ipostaze. Este oportun să amintim aici și de experiența alchimică a filtrării prin prisma elementelor primordiale. Personajele crengiene trec și ele această testare, în care transcend forța elementului prin bunăvoința sufletului, iar apoi beneficiază de valențele acestuia. Cocoșul moșului, depășind încercarea cu apa din fântâna în care a fost aruncat, reușește să învingă antipodul acestuia cu jăratul din cuptor, iar celelalte două verificări țin de capacitatea de-a suporta darul material. Fata moșneagului, fiind receptivă la rugămintile celor întâlniți în drumul său, se îndură de ei și îi îngrijește în marea ei caritate, iar mulțămirea nu vine imediat, ci după examenul final susținut la Sfânta Duminică, remunerarea se materializează. O probă a călirii sufletului este și interdicția temporară sau prin amânarea darului: fata nu are voie să deschidă lada primită drept simbrie, decât doar atunci când ajunge la taică-său acasă. Dorința nu poate fi imediat îndeplinită, căci ponderea nu se află în lumea rosturilor mirene, ci dincolo și, respectiv, realizarea se raportează altui sistem valoric. Harap-Alb, în itinerarul călătoriei sale se află în subordonarea Spânului, care i-a și dat acest nume dual-antinomic – este și Harap (arab, negru, sclav) și Alb (hiperboreu/dac, luminos, nobil) – ce solicită căutarea terțului. Acceptarea supunerii este un exercițiu ascetic absolut necesar practicilor inițiatice, care prin privare de libertate întărește voința. Apoi, dimensiunea camaraderiei este și ea importantă, mai ales când e vorba de niște ființe primordiale ale căror imagine e de neuitat – Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă – și ale căror reminiscențe le regăsim în propria ființă. O sinusoidă completă a traiectului inițiativ împlinește fiica împăratului din *Povestea porcului*, care trăiește în îndestulare și lux, fără a le prețui și, care vrea ceva și mai bun, după părerea ei, încălcând fireasca ordine a lucrurilor și, în consecință, obținând contrariul, pierde absolut tot ce-a avut și parcurge traiectul purificării ascetice prin privațiune de confort, prin povara sarcinii prelungite, dar mai ales prin speranță, iubire și credință la Dumnezeu, ca, în cele din urmă, să recapete ceea ce avuseseră la început, dar deja justificat conform ordinii „de dincolo”. Sfârșitul călătoriei sufletului în drumul inițierii este încununat de o răsplătă binemeritată, de obicei, belșugul material și nunta. Dar nu orișicine care merge în direcția sacrului este răsplătit, ci doar acei cu credință și iubire în suflet, doar acei capabili de dăruire, căci impactul cu sacrul cere sacrificiu. Ba mai mult: cine se apropie de sacru cu sufletul negrijit este vai și-amar de el. Fata babei căutând bunăstare, rămâne cu inima împietrită pe parcursul itinerarului spre sacru – nu se îndură de cei suferinzi și nu se încumetă să-i ajute – și la casa Sfintei Duminici nici nu și-a dat seama că se află pe tărâmul sfințeniei. Nu doar că nu trece proba examenului, ci este

pedepsită și ea și progenitoarea ei, ale cărei păcate le moștenește și le multiplică, ambele fiind devorate de balauri, care exercită o funcție sanitară. Situația Spânului este similară, care, la impactul cu sacralitatea iubirii tinerilor, nu rezistă și trebuie eliminat. Iezii cei mai mari, care „dau prin băț de obraznici ce erau” [2, p. 15], sunt și ei pedepsiți ajungând în prăpastia burții lupului, care asimilează dezacordul cu ordinea cea mare.

O componentă obligatorie a compoziției basmului este conflictul, personajele întâmpină obstacole și pericole. Acest fapt relevă importanța conflictului în traiectul ascensiunii spirituale. O discordanță nu trebuie nici evitată, nici neglijată, ci rezolvată. Lupta este necesară evoluției, important e să se stabilească o contradicție sănătoasă, în care să nu se uite de acel terț ascuns, care se difuzează diafan în lume și care propagă pace, împăcare și iubire. Probele prin care trec personajele basmelor reprezintă, de fapt, trepte ale evoluției sufletești și ipostaze ale desăvârșirii. Basmul nu vizează lumescul, ci doar operează cu termenii factualului, spre a reprezenta itinerarul călătoriei sufletului în drumul inițierii, basmul marchează traiectul ascensiunii spirituale.

Curajul și mintea lucidă sunt valori promovate de basm. Cea de-a treia noră vine cu un alt tip de gândire realizând o adevărată revoluție în ambianța dezolantă și stagnantă a casei. (*Soacra cu trei nurori*) Cocoșul prin voinicia și perseverența sa redobândește demnitatea și onoarea sa de odinioară, dar și a stăpânului său. (*Punguța cu doi bani*) Curajul matern al caprei, de a pedepsi pe cel mai puternic, dar vinovat, instaurează o ordine a dreptății de care se bucură și celelalte capre. (*Capra cu trei iezi*) Harap-Alb de la bun început dă dovadă de vitejie trecând proba paternă și fiind dispus să înfrunte ursul simulat, ca să nu mai spunem și de etapele ulterioare în care urmează să înfrunte un urs veritabil, sau să-l vâneze pe cerbul cel misterios, sau s-o cucerească pe fiica Împăratului Roș, care era o „farmazoană cumplită” [2, p. 103].

Principiul complexității universale în basmele crengiene. Al treilea pilon al metodologiei transdisciplinare este complexitatea. Universul nu este doar imens și structurat pe niveluri de Realitate, ci aceste niveluri coexistă și sunt întrețesute, interconectate. În spatele complexității universale se află marea minune a unității creației lui Dumnezeu, în care coabită diferite lumi. Importanța basmului constă în aceea că relevă corelația dintre lumi. Oamenii nici nu bănuiesc că însăși existența nu este un dat de cândva, ci este susținută mereu, lucrarea creației se prelungește neîncetat. Sacrul pătrunde în spațiile cele mai întunecate și mai îndepărtate ale universului, distribuindu-se difuz, animând și rarefiind materia. Alteori sacrul pătrunde în cotidian prin mijlocirea unor personaje fie ele sanctități, animale, păsări sau necurați. Se stabilește un dialog dincolo de semnificații explicite a situației. Sfânta Duminică se înfățișează fiului de crai viitorul Harap-Alb și, după verificarea milosteniei acestuia, îl ajută cu sfatul, pentru ca apoi să se revadă pe alte tărâmurile neumbrate de oameni. (*Povestea lui Harap-Alb*) Fata moșneagului rătăcindu-se ajunge chiar la casa Sfintei Duminici la care se tocmește să facă treburile casei pentru o răsplată. (*Povestea lui Harap-Alb*) Dumnezeu și cu Sfântul Petre, ca sanctități atemporale și aspațiale, pot sa-și facă apariția oriunde și oricând chiar pe același drum cu ostașul rus Ivan. (*Ivan Turbincă*) Cunoscând milostivirea lui Ivan, Dumnezeu chiar îl răsfață sfințindu-i turbinca, îngăduindu-i lui Ivan să fie mesager transmițându-i Morții poruncile sale. Calul năzdrăvan a lui Harap-Alb are capacități deosebite și cunoaște multe lucruri tainice. Aflat în stare latentă un timp îndelungat, el redobândește puteri miraculoase alimentându-se cu jărat. Aplicând niște manevre de deplasare speciale, calul năzdrăvan îl duce și-n grădina

ursului, și-n poiana cerbului, și la curtea Împăratului Roș, putând să străbată spațiul și ca vântul, dar și ca gândul, înfăptuind acea conexiune mistică între lumi. Tot calul năzdrăvan știe când Spânul și-a terminat misiunea de purificare spirituală a lui Harap-Alb și îl retrage de pe arena conflictului. Fiica Împăratului Roș deține și ea puteri miraculoase, dacă știe să se transforme în pasăre vorbitoare, ea este acel cristal mistic al basmului, care urmează să fie scos din stăpânirea tatălui său și subordonat altei ordini, cea a lui Harap-Alb, domnind tărâmul Împăratului Verde. (*Povestea lui Harap-Alb*)

O altă formă de comuniune între lumi sunt presimțirile, semnele, visele. În *Povestea porcului*, babei, care jinduia să aibă un copil, gândul ce îi venise îi spune să accepte orișice fel de ființă o fi ea, nu musai omenească, și când moșul îi aduce un purcel, se bucură nespus, afirmând că „și asta-i făptura lui Dumnezeu”. Enunțul babei, care, la prima vedere, înseamnă smerenie și caritate, aduce, de fapt, o concepție, care relevă unitatea creației lui Dumnezeu. Acest tip de gândire valorifică orice element al genezei divine, conștientizând integritatea și complexitatea cosmică. Universul nu are structură statică, ci este viu, iar componentele sale se află într-o continuă interconectare. Ba mai mult: fiecare ființă modelează universul pe potriiva sa, astfel aceleași entități reacționează diferit în conformitate cu formula sufletului întâlnit: cățelușa, părul, fântâna și cuptorul sunt recunoscătoare și generoase cu fata moșneagului, care le-a îngrijit și tot ele sunt dure cu fata babei retrăgându-și darul. (*Fata babei și fata moșneagului*) Crăiasa albinilor și cea a furnicilor la momentul potrivit aduc grațitudine lui Harap-Alb, ajutându-l cu sfatul selecției. (*Povestea lui Harap-Alb*) Dănilă Prepeleac, fiind bun la suflet, are o casă de copii, iar fratelui său, a cărui femeie era „pestriță la mațe”, Dumnezeu nu-i dăduse niciun copil. În axiologia mitică copilul este adevăratul dar și bogăție a omului, iar averea materială, pe care mai toți o jinduiesc, nu este decât iluzorie. (*Dănilă Prepeleac*) Moșneagul bun la inimă și smerit este remunerat chiar prin intermediul cocoșului său, care era considerat neproductiv, iar baba hapsână, ucigând în bătăi nevinovata găină, rămâne și fără ce avea. (*Punguța cu doi bani*) Cu alte cuvinte, grație sacralității universale, omul, în dinamica sa, își vede proiectat în lumea vizibilă propriul suflet și ceea ce primește în viață este tocmai rodul sufletului său și în nici un caz nu este o greșală a Creatorului sau cu atât mai puțin o implicare a necuratului. Deci am putea afirma că basmul, datorită fabulosului, relevă o hologramă a sufletului.

Unul dintre marile merite ale basmului constă tocmai în transcenderea timpului și a spațiului în realizarea unor conduite de comunicare de neînchipuit unei gândiri curente, în schimb, foarte accesibile cugetării și imaginației copilului, nepietrificate încă de rutină. Bunăoară, cele cinci personaje adjuvante ale lui Harap-Alb – Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă și Păsăril-Lăți-Lungilă – sunt venite din îndepărtatele epoci ale istoriei omenirii, dar basmul înfruntă măsura ordinară a timpului, favorizând conexiuni între ere istorice.

Basmul crengian narează un Univers integru și complex, fiind impregnat cu mituri și simboluri. Simbolul este o deschidere prin transcendere, depășind obstacolul absolutizării rațiunii materialiste și evoluționiste, lumea o receptăm în altă gamă de culori, în alt spectru sonor sau cu altă frecvență dinamică. Meritul lui Ion Creangă constă în transmiterea nealterată a fluxului vital emanat de mituri și simboluri, care constituie oaze ale spiritualizării infiltrate în plătudinea existenței ordinare. Aparentul infantilism al basmului ascunde, de fapt, o neverosimilă și prețioasă înțelepciune, care dăinuie în timp, căci destăinuie secvențe din marele mistere ale Universului.

Note

1. Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea*, Editura Polirom, București, 1999.
2. Ion Creangă, *Povești, amintiri, povestiri*, Editura Cartea Românească, București, 1989.
3. Vasile Lovinescu, *Creangă și Creanga de aur*, Editura Cartea Românească, București, 1989.
4. Mircea Florian, *Recesivitatea ca structură a lumii*, vol. 2, Editura Eminescu, București, 1987.
5. Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului*, Editura Univers, București, 1997.

Abstract

The period of the 60s represents an important moment in our native poetry. In a contextual analysis, poetry manifests insistently the tendency to find its identity, detaching from the rigors imposed by the dogma of socialist realism. The return to tradition, dictated by the particular historical context, by orientation to folk subjects' recovery is an important step to rehabilitation of the esthetic value of poetry.

Keywords: folklore subjects, poetry manifests, contextual analysis.

Formarea unei viziuni adecvate despre literatura postbelică basarabeană este posibilă doar în condiția examinării contextului politic, social și cultural specific unei perioade care constituie poate cea mai dureroasă filă din istoria neamului nostru. Primul deceniu postbelic este marcat de anihilarea pe toate căile și cu toate mijloacele a spiritualității naționale. „Pentru regimul totalitar, nonvaloarea și mediocritatea au fost mereu o politică literară, componentă a unei strategii mai largi de strangulare a spiritului (...) Susținerea nonvalorilor, instituționalizarea lor prin introducerea în programele de învățământ și în manuale, prin decernarea de premii, acordarea de funcții și titluri onorifice, prin crearea, cu ajutorul convergent al mai multor organisme, a unui statut privilegiat, face parte din aceeași, unică acțiune de anihilare a inițiativei creatoare.” [6, p. 15]

Deși mai purtând încă amprentele dogmei, arta cuvântului își va deschide treptat, în anii '60, noi orizonturi, orientându-se spre cultivarea spiritului creator, spre extinderea ariei tematice, spre descoperirea unor noi forme și modele literare. Calea dramatică și sinuoasă spre afirmarea unor individualități creatoare puternice este răspunsul literaturii la relativa destindere politică și socială care a urmat după moartea lui Stalin.

În acești ani se manifestă o deosebită activitate editorială, sporește numărul de cărți, se editează folclorul, apare revista „Octombrie” (1956), săptămânalul „Cultura” (1965). De o importanță incontestabilă este editarea clasicilor literaturii române (divizați totuși în „români” – Coșbuc, Caragiale și moldoveni – Eminescu, Creangă, Alecsandri). Procesul a fost inițiat în 1956 și a reprezentat un moment de referință pentru evoluția ulterioară a literaturii basarabene. În același an a fost organizată de Academia de Științe de la Chișinău o conferință, unde, cu lux de amănunte și o exemplară conștiinciozitate științifică, savanți din Moldova, dar și din Moscova și Leningrad, au demonstrat originea

latină a limbii noastre, contestându-se astfel teoriile false care i-au atribuit anterior o descendență slavă.

Descătușarea și deschiderea altor orizonturi de cunoaștere și comunicare culturală caracteristică anilor șaiszeci se soldează, în plan universitar, cu inaugurarea, în anul 1964, a Facultății de Limbi Străine în cadrul Universității de Stat, iar ulterior și la Institutul Pedagogic „Ion Creangă” și la Universitatea „Alec Russo” din Bălți. De aici încolo urmează studiul riguros și sistematizat al limbilor și al literaturilor străine în Moldova dintre Prut și Nistru, studiu care fără doar și poate își lasă amprenta asupra peisajului cultural și asupra receptivității cititorului de atunci.

Toate aceste evenimente semnifică și o primă treaptă spre aflarea „cheilor artei”, spre descoperirea artisticului ca fundament al literaturii, al valorii estetice, anihilat anterior de preceptele dogmatice. Dacă e să ne referim la poezie, poeții nu se mai limitează doar la versificarea seacă a lozincilor partidului. Aria tematică se va extinde marcând și o reorientare de viziune. În acest context, artele poetice devin un prilej de detașare de problematica pur socială și de reflecții asupra destinului omului de artă, al creației ca formă de dăinuire în timp. Un moment de referință în istoria literaturii basarabene reprezintă eseurile lui George Meniuc. Semnificative prin valoarea estetică indubitabilă, ele reprezintă și o importantă sursă de documentare ce deschide noi viziuni, perspective asupra crezului artistic al scriitorilor basarabeni. Autorul realizează o memorabilă definire metaforică a artei: *Există o veche și povățuitoare credință, că dacă găsești iarba-fiarelor, o iarbă vrăjită, destul de rară, ascunsă de ochii oamenilor obișnuiți, capeți deplina putință să deschizi cu firul ei orice lăcăți orice zăvoare, orice cătușe, ca la urmă să pătrunzi în cetățile cele mai ferecate și să descoperi comori și minuni ținute în taină.* (G. Meniuc, *Cheile artei*). Această „iarbă vrăjită” simbolizează forța poeziei de a se ridica deasupra oricăror restricții ideologice, realizându-și adevărata menire – a defini o părticică din sufletul unui popor.

În acești ani sporește aria de investigație a poeziei. Stratul semnificațiilor câștigă în profunzime, deși expresia literară mai lasă de dorit. De menționat totuși că interesul sporit pentru literatura populară, venerația clasicilor devine un bun prilej de detașare de tematica socialistă dominantă. Valorificarea temelor, motivelor de sorginte folclorică: „dorul” (L. Deleanu, *Cartea dorului*), „satul” (N. Costenco, *În mine-i satul*), „casa părintească” (Gr. Vieru, D. Matcovschi), „fântâna” și „fântânarul” (A. Lupan, V. Teleucă) devine o necesitate vitală și o obișnuință. E o caracteristică generală comună pentru scriitorii de diferite de viziune și de sensibilitate.

Toate aceste semne reprezintă primele simptome de revigorare a poeziei basarabene, constituind o treaptă importantă a traseului sinuos de la expresia de substanță ideologică la cea modernă. Artistul își construiește din aceste imagini un propriu edificiu de valori în care se regăsește atât în plan existențial, cât și în cel al creației. Dorul de cuvânt, de poezie îi mistuie sufletul ca în această poezie cu tonalități blagiene ușor de recunoscut:

*Hai vino cu strofele mele
În țara de foc a novacului,
Ca s-auzim în răsuflul veacului
Iuțile unde majore
Ale bățăilor din ore
Și clipe de hotare sparte.*

Cel care ne invită să realizăm o incursiune în sublima „carte a dorului” este L. Deleanu.

Motivul „dorului”, ce formează un capitol aparte în folclorul românesc, devine un laitmotiv al artelor sale poetice. Dorul de cuvântul sacru, capabil să releve adevărul, de expresia care să sensibilizeze cititorul este puterea și șansa de trecere din cotidianul anost într-o realitate *sub speciale aeternitas*. Arta cuvântului îi asigură ființei umane depășirea condiției sale trecătoare, provizorii:

*Nici bățile ciudate
Din ceasornicele toate
Câte merg ne-ncetinite
Cu noianul de clipite
Ale orelor fugare,
Nu-s în stare
Să-mi cutremure pământul,
Cât mai drămuiesc cuvântul.*
(L. Deleanu, *Ciaslov*)

Autorul reușește să îmbine perfect motivul dorului cu cel al timpului, definind metaforic coordonata esențială a destinului omului de artă, dorul de a stăpâni timpul prin creația sa.

O altă temă importantă, prin care se relevă imaginea eului liric aflat într-o permanentă căutare a propriei identități, este cea a „fântânei”. În funcție de context, „fântâna” sugerează viață, nemurire, tinerete veșnică, căutare în profunzimile universului lăuntric, dar și în adâncimile cosmosului ce ne înconjoară. Apele mereu schimbătoare, reconfortante, răcoritoare ale fântâniei simbolizează o continuă întinerire.

În tradiția românească, „fântâna” asigură celui care o sapă purificare spirituală. Este o muncă tenace, care necesită multă jertfire de sine, o muncă ce deschide calea spre esențele vitale universale. Atestăm aceste conotații în poeziile *Fântâna lui Pahoma* (1956) de A. Lupan, „Fântânarii veacului douăzeci” (1964) de V. Teleucă, *Ispită* (1965) de Gr. Vieru.

*Nimic n-a intra niciodată-n uitare
oamenii vor săpa alte fântâni
vor căuta
alte
arfe
Și vor desluși în pământ alte izvoare.
Iar în scoicele incadescențe-ale lămpilor
electrice
puternice
vor tremura cuvintele ce le-au spus
aici fântânarii,
așa cum în livezi
și iarna se aud levădarii.*
(V. Teleucă, *Fântânarii veacului douăzeci*)

Sesizăm în această bucată lirică o definiție metaforică a destinului artistic. Actul de creație presupune sondarea continuă, în adâncuri, în căutarea luminii purificatoare. Este lumina cuvântului scris ce va dăinui asupra timpului înscriind numele poetului – fântânar în rândul valorilor eterne. Construit în manieră blagiană (*Sapă, frate, sapă, / până când vei da de apă* (Fântânile), textul pune în evidență traiectoria specifică de dezvoltare a liricii basarabene în demersul ei greu de revenire la uneltele proprii.

Conotații similare surprindem în *Fântâna lui Pahoma* de A. Lupan:

*Ei nu-l mai cunosc nici din auzite,
dar vorbesc despre el omenește
ca despre dealul acesta cu gruițe aurite,
ca despre ploaia de vară ce le rodește.*

Sau *Insomnie* de Gr. Vieru:

*Toate-n viață eu
Le capăt prin sudoare.
Cu cazmaua.
Cu lopata.
Mie
Nici răsăritul de soare
Nu mi-l aduce cerul
Pe tavă,
De-a gata.
Ca să
Găsesc lumina zilei,
Sap lutul nopții
În sus*

*(Mai dând și în mine
Cu colțul sapei)
Precum fîntînarul
Sapă în jos
Până ce vede
Sclipirea apei.
Uneori,
Vlăguit peste măsură,
Orbecăind prin noaptea de zgură,
Nu știu
Încotro să mai sap, măi băieți,
Ca să dau de lumina fierbinte...*

Fenomenele naturii ca pretext pentru poezie constituie o altă coordonată definitorie pentru lirica șaizecistă. Suscită interesul nu pastelurile creionate în stil sec, descriptiv, ca fundal al muncilor agricole în colectiv, ci, credem, artele poetice, unde elementele naturii reprezintă „un *primum movens*” al actului de creație. Poezie este pretutindeni – în spicul de grâu, în stropi de ploaie, în freamăt de codru, iar menirea artistului e de a o cuprinde, mai mult cu inima decât cu privirea și a o releva în versuri emoționante prin sensibilitate, sinceritate:

*Și-am zis verde, și-am zis frunză
Și tăcui deodată când
Începu să mă pătrunză
Un fior călduț de cânt.
Și mi-am dus atunci la buze
Frunza codrului străbun.
Ea în graiul ei îmi spuse
Tot ce eu voiam să spun.*

(P. Zadnipro, *Și-am zis...*, 1959)

Textul este pătruns de o candoare aparte, de o atmosferă de luminozitate și naturalețe. Tonalitățile folclorice, pregnant reliefate, le conferă o notă de naivitate, specifică de altfel întregii poezii a lui P. Zadnipro.

O sursă organică de inspirație pentru poetul dornic de poezie și de libertate este satul natal. Spațiu atemporal, sacral, el devine un refugiu pentru artistul ros de incertitudini (trăsătură caracteristică poetului basarabean din perioada respectivă). „În mine-i satul...” afirmă poetul care se autodefinie metaforic „cetățean al țării poeziei”, N. Costenco, iar cuvintele lui răsună drept un ecou al bine cunoscutei fraze blagiene „Veșnicia s-a născut la sat.”

Sugestive sunt conotațiile tabloului rustic în volumul lui Gr. Vieru, *Numele tău*, (1968). Însuși titlul insinuează ideea regăsirii identității individuale și a celei creatoare. Imaginea satului, potențată de cea a mamei este concepută drept replică definitorie adusă preceptelor de creație dominante în perioada dată.

Pe când farmecul peisajului rural devine condiție a actului de creație, munca țaranului este tot mai des asociată cu truda artistului. „Gestul primordial al celui ce a purces în zori cu plugul, în complicitate cu soarele și cu șesul gras, să trezească la viață sămânța, e identic cu gestul celui care potrivește cuvintele.” [1, p. 230].

*Vreau cartea-mi să poarte aroma de lunci
Căldură în jur să reverse.
S-o aibă semenii întorși de la munci
Alături de pâine pe mese.
(P. Zadnipru)*

Versurile enunțate presupun o semnificație dublă: este subliniată truda omului de artă și scopul primordial al creației, importanța sa vitală de a reprezenta hrana spirituală a neamului. Imaginea creatorului este de asemenea regăsită în ipostaze ale olarului (G. Meniuc), plugarului (N. Costenco), fântânarului (Gr. Vieru), îndeletniciri tradiționale orientate spre munca individuală și nu colectivă. Se reliefează, astfel, tendința autorilor de a se dezice de evocarea muncilor colective (specifică pentru operele apărute până în 1965) și de a manifesta un interes sporit pentru identificarea individualității ca temelie a creației.

Rămânând fidelă fondurilor matriciale latente ale poporului, care-i stimulează dorința revelării marilor sensuri ale existenței, poezia lui Gr. Vieru, poetul considerat unanim mesager al românismului în Basarabia, vine cu o filozofie aparte, redată printr-o formulă poetică inedită. Versul său nu se întemeiază pe acea generală stare de falsă bucurie caracteristică pentru opera (oficială) a multora dintre contemporanii săi. Lipsită de exces de gest sau de sentiment, această poezie reprezintă, totuși, transfigurarea lirică a unei tulburătoare concentrări de energie sufletească.

Pornind de la aprecierea liricii lui Gr. Vieru drept una a sentimentelor și nu tematică, am putea considera predilecția pentru evocarea imaginilor meleagului natal, a satului, îndeosebi, o ocazie fericită pentru a evidenția starea de spirit a eului liric:

*Chiar și-atunci când stau și cânt
Eu mă reazem de pământ...*

Este o constatare ce, indubitabil, ar putea fi considerată crezul poetic al generației literare șaziceiste. „În ciuda ritmurilor accelerate ale secolului, scriitorul basarabean

a rămas în linii mari un povestitor ce preferă tonalitatea domoală, blândă, contemplația retrospectivă, umorul bonom și chiar prolixitatea, gratuitatea verbală.” [3, p. 158]

O orientare importantă în artele poetice saizeciste o reprezintă textele-elogiu aduse atât clasicilor români, cât și celor ai literaturii universale. Interesul sporit pentru acest tip de creație derivă din deschiderea unor noi orizonturi artistice ale culturii universale pentru poezii din Moldova. Admirația pentru opera înaintașilor și-au exprimat-o N. Costenco în „Creangă”, „Lui Donici, la aniversare”; Gr. Vieru în „Iezii lui Creangă”, „Legământ”, „Arghezi”, L. Damian în „Arghezi”.

„Dintre scriitorii clasici legătura cea mai strânsă s-a dovedit a fi cu Eminescu, sub semnul căruia poezia basarabeană va reface drumul spre valorile trecutului, inclusiv ale folclorului. Spre exemplu, Vieru reface drumul spre creația populară la modul eminescian și cel blagian. Înșușirea valorilor trecutului mai înseamnă recuperarea zonelor ce țin de sacralitate, asociate, într-o perioadă profund ateistă, inclusiv cu credința în Dumnezeu.” [2, p. 20]

Ideea de bază sugerată este „legământul” sacru dintre tezaurul literar românesc și lirica basarabeană potențate de fondurile aceleiași spiritualități:

*Știu: cândva, la miez de noapte,
Ori la răsărit de Soare,
Stinge-mi-s-or ochii mie
Tot deasupra cărții Sale.*

Accentele sunt plasate pe evocarea perenității valorilor naționale, pe cultivarea sentimentului de pietate pentru cei care constituie expresia sufletului neamului.

Poezia basarabeană din anii '60 reușește să depășească rigorile dictate de realitățile vitrege ale timpului, orientându-se constant spre tradițiile poporului, spre fondul valorilor naționale și universale, spre uneltele sale firești.

Note

1. N. Balotă, *Arte poetice ale secolului XX. Ipostaze românești și străine*, București, Editura Minerva, 1976, 478p.

2. A. Bantoș, *Deschidere spre universalism. Literatura Română din Basarabia postbelică*, Chișinău, Tipografia Serbia, 2010, 336 p.

3. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, Editura Arc, 1996, 398 p.

4. V. Coroban, *Scrieri alese*, Chișinău, Literatura artistică, 1983, 410 p.

5. T. Roșca, *Structuri lirice în poezia anilor '60*, Chișinău, AȘM, Institutul de Filologie, 2007, 230 p.

6. A. Țurcanu, *Bunul simț*, Chișinău, Cartier, 1996, 254 p.

Abstract

This article offers an evaluative view on the irony and parody forms in the context of the postmodern literary movement. The Postmodern text is accused of abandoning history in favor of endless game and authentic ironic cultural areas. Parody and no doubt irony have become a sign of episteme and the generalization asking new questions about the usefulness and relevance of this model in understanding and representation at the beginning of the 21st century.

In this context we questioned the value of one of the redoubtable problematic work that has established itself as a postmodern booklet in Romanian literature – *The Levant* by Mircea Cartarescu. Its innovative way of re-reading and text analysis obtained during the required period the settling of historical values - twenty years after the onset. The research provides the postmodern concepts of (self) irony and (self) parody, revealed in contextuality of *The Levant*, determined by parody perspective of the text and ironic tone printed in speech by the author.

Keywords: parody, irony, postmodern scriptor, self-irony and self-parody.

Parodicul și ironicul au devenit fără îndoială semnele unei episteme și generalizarea lor naște în noi întrebări despre utilitatea și relevanța acestui model de înțelegere și reprezentare la sfârșitul secolului XX, începutul secolului XXI. Este suficient să privim configurația literaturii postmoderniste, ca să vedem cum acționează inflația parodicului. Se aplică „principiul post-modernist, la modă, care decretează că, cu cât o operă de artă e mai parodică, cu atât mai bine” [1, p. 111]. Dintr-un antidot împotriva virusului admirației, parodia pare să se fi transformat într-o epidemie: „Parodia s-ar putea să se fi transformat dintr-o paradigmă potențială a formei estetice moderne într-un clișeu. Parodia pare multora că a încetat să fie o cale către noile forme și a devenit – ironic – un model al normei preponderente” [2, p. 28].

Lumea postmodernă e pe drept numită lumea realităților multiple, a micilor narațiuni și a divertismentului generalizant, care pune sub semnul întrebării realitatea și chiar o transformă într-o producție manufacturală. Textul postmodernist este acuzat și acum că abandonează investigația istoriei *autentice* în favoarea unui nesfârșit joc ironic de suprafețe culturale. Deși postmodernismul ar părea că depune mărturie pentru imposibilul revoluției, epuizarea și eșecul marilor narațiuni, în același timp, el avansează în mod ironic necesitatea inovației constante și a unor schimbări regulate de paradigmă. El conține toate urmele a ceea ce a existat înaintea lui, iar logica sa dominantă e aceea a unui hibrid,

niciodată pur, făcând eterne compromisuri. Impulsul postmodernist este ludic și paradoxal, logica postmodernismului a utilizării și a utilității a transformat orice element a trecutului într-un bun de consum și ascunde ideea de ideologie ca divertisment, transformarea spectacolului și evenimentului în semnul emblematic al unei epoci. Libertatea narativă aparent inovațională pare că inhibă identificarea narcisiatică a subiectului cu textele, dar devine și strategie de ieșire din pasivitate potențată. Postmodernismul face chiar acea schimbare multdiscutată luând lucrurile de sub imperiul gravității pentru a le trece sub acela al gratuității. Paradoxul constă în faptul că ele nu rămân cu relevanța unei simple glume, ci-și capătă propria greutate.

În această ordine de idei am putea pune sub semnul problematicului valoric și una din redutabilele lucrări care s-a impus ca postmodernist opuscul în literatura română, *Levantul* de Mircea Cărtărescu. Însuși autorul în *Jurnal* observa tendința posibilității de minimalizare lejeră a textului prin arătarea că e vorba de „simplă dexteritate mimetică, de parodie sau de întoarcere la trecut, deci de abandonare a poeziei în progres” [3, p. 167] și își prezintă doleanța lectorială: „Aș vrea, pe de altă parte ca *Levantul* să existe să circule, să nu fie îngropat, de recenziile nesărate, să se dezvolte în frumusețea și unicitatea lui. Resimt receptarea de până acum ca pe o nedreptate făcută mie” [3, p. 142]. Am vrea să relevăm că de fapt lucrarea trebuie privită ca un punct livresc în care parodia, ironia și intertextul sunt trăsături de bază ale acestei epoei contemporane. *Levantul*, e o concluzie la care a ajuns literatura română în momentul scrierii. Mircea Cărtărescu în *Levantul* de fapt a reactivat epopeea, specie în declin, cu toate convențiile ei narrative, precum și literatura care nu mai părea să aibă vreo șansă de supraviețuire. Poetul le oferă șansa modului parodic care instituie nonșalanța relecturii scriitorului postmodern, dar și citirea „lectorului ipocrit”, implicat deliberat ca personaj „tot cetind la epopee” pentru a resuscita plăcerea lecturii și a deturna criza lectorială:

„Nici divina poezie nu mai umple cupa
Vieții cu speranță și iubire.
Nimeni nu mai pleacă fruntea la
Cântarea unui bard” [4, p. 134].

Motivarea scrierii epoeii prin intenția fermă de a obține un prinos de specificitate și de diferențiere de actualitatea literară este pusă și ea la îndoială, strunind orgoliul unicității și al grandorii truate postmodern: „Ia te uită, poetul, visătorul, Doamne, de ce m-am apucat de povestea asta, ce m-o fi găsit, când toți sunt înnebuniți de actualitate, când toată lumea s-a plictisit de metaforă, stil încărcat, drace, numai o epopee orientală îmi mai lipsea, da, și care o să-mi aducă, dacă o să se publice vreodată, numai ironii” [4, p. 128].

Elaborarea epoeii ca pe un „postmodernist opuscul” susține acele principii teoretizante ale lumii postmoderne reificate literar: „Într-o societate a comunicării generalizate, lumea reală se dizolvă, devenind coplanară cu nenumăratele lumi virtuale pe care omul le locuiește simultan”, „transparentizarea oferă accesul nelimitat la toată informația”, „perspectivismul refuză fundamentarea metafizică și orice valoare absolută dezagregând oricare autoritate și relativizând valorile” [5, p.58]. Dar *Levantul* nu se limitează la punerea în scenă a unor intenții, ci propune o nouă ontologie literară care își asumă imanența goală în simultaneitatea registrelor și polimorfismul reprezentărilor, răsucind brusc planurile, operând cu glisări subtile și cu perspective anamorfotice.

Autorul istorizează declarat actul de reprezentare, parodiind convențiile narative ale epopeii, preocupându-se, în același timp, și de natura radical nedeterminată și instabilă a textualității și subiectivității:

„Hipertext și hiperlume
Ce nu-ncape-n minți de gips,
El doar s-a salvat din spume
Din iluzie, eclips” [4, p. 81].

Depășirea convenției prin probarea ei, descoperă o reconversiune și o relansare simpatetică selectivă, transtextuală. Dialectica stilistică a epopeii e structurată pe paradigma narativului aglutinant de ultralivresc care cere și adună alte texte și autori, peste care se pliază alte invariante: efectele retorice speciale, agresivitatea critică, dar și ironia și autoironia, imaginativitatea ce ajunge până la onirism; ludicul dovedind o dexteritate prozodică și lexicală ieșită din comun; în fine, impregnarea de aluzii culturale savante inserate prin procedee metatextuale și autoreferința. Toate indestructibile în unitatea lor și discernabile doar la nivelul metodologic.

Poemul e un grandios montaj, epopee și metaepopee, sugerând căutarea de noi forme de expresie, mizând pe spontaneitate. Parodia irigă în permanență orice registru textual, dizolvând orice transcendență, sugerând o situație mai exactă a poetului fie în raport cu textul, fie în raport cu realitatea referențială. Liantul conștient al parodiei, ironia, salvează de orice bâjbâială și merge mână în mână cu caracterul metatextual și autoreferențial.

Încercările critice de a configura *trama* epopeii au descoperit că s-a păstrat tiparul specific oricărei epopei amalgamat cu parodia intertextuală. Poemul epic cu peripeții va fi cadrul, acel suport pentru fantezia dezlănțuită a poetului pentru ca treptat să se extindă diegesisul asupra planului scriptural. A fost ignorată reveria postmodernă și substanța *fanteziei*, disociindu-se discriminant *comedia literaturii* de nivelul metanarativ, istoria fabulată. Lacuna antecesorilor trebuie suplinită prin prezentarea interferențelor lor atât în planul anecdotic istoric, cât și în cel al instanțelor narative. Epopeea trebuie citită prin prisma acestor lumi-marionetă, lumi ținute în echilibru de ironie și parodie.

Mircea Cărtărescu realizează abundant parodia arhitextului prin raidurile retorice continue vizibile la suprafață, prin intonarea deturnată a schemelor prozodice ale diferitor specii literare făcute productive și active. Nu pur și simplu se experimentează pe rând diferite variante, ci se demonstrează o mobilitate poetică care e susținută de o degajare ludică ce inserează fără forțare noi formule narative și lirice. Parodia aparține nu numai naratorului suprapersonaj, dar e asumată și de personaje din lumea construită în text, care devin naratori intradiegetici, povestind istoriile altora sau comunicând propriile constatări, afecețiuni sau obțin statutul de personaje-scribi.

Această schemă complexă folosește surprinzător resursele textului de gradul al treilea. E un joc voit de a refuza dreptul de paternitate asupra operei și subminarea propriei ipostaze de autor de ficțiuni, care se vede înlocuită fals prin aceea de simplu transmițător al unor fapte, cântări. În cântul XI (anexă) parodia la nivel configurativ e atestată printr-un raport dialogic al anexei cu textul, se reface totalitatea scontată a parodiei genotextuale prin experimentarea pe registru dramatic, nefolosit anterior în cadrul epopeii bază.

Există o multitudine de opinii referitoare la *valoarea* literară a epopeii, mergând de la insinuările unui „joc literar studentesc și a specializării scrisului, care se dovedește

inutilizabil sau greu utilizabil” [6, p. 45], până la învinuirea de „exhibare a originalității, de risipă iresponsabilă de mijloace poetice și snobism ambițios și ridicol”. [7, p. 11] Marcantă e aprecierea lui Andrei Bodiș care numește *Levantul* o „veselă apocalipsă”. [8, p. 24].

Vrem să perseverăm anume asupra faptului că o dată cu *Levantul* dispăre o anumită idee despre poezie (evoluție cauzală și lineară) și se intră în postistorie, într-o nouă lume care și-a schimbat criteriul de producere, necanonizat estetic. Mircea Cărtărescu valorifică substanțial în epopee noua funcționalitate a ironiei, relevând că ironia e liantul, nu proba neseriozității, persiflarea valorilor; o posibilitate de a dizolva orice transcendență. Inovația în atitudinea ironică descoperă derogarea netă de la intențiile de împingere spre sterilitate distructivă a modernismului și orientează spre o modalitate compasiv-tolerantă, care își păstrează și valențele canoanelor artistice. Radu G. Țeposu observă sub formele desubstanțializării lumii, trăsătura tipică postmodernă, efortul lui Cărtărescu de „omogenizare prin cumul, prin aglomerare, prin suprapunere” [9, p. 65].

Ironia va controla aceasta simultaneitate desăvârșită a registrelor și nu va permite izolarea unui palier arhitectural de altele. Ipostazele ei: înscenarea, subtextului ludic, teatralizarea ca forme postmoderne de apropiere a integralității vor sta la mare cinste. Drept sursă principală de ironie servește caracterul interactiv al textului postmodern, împingerea până la consecințe extreme a polifonismului bahtianian. După ce atmosfera ironică la nivelul limbajului a fost asigurată, urmează demontările contestative ale mecanismelor textuale: de la compromiterea mecanicii supratehnicizante a visului prin atitudinea comică inedită, până la ironizarea perspectivei straneizante școlovskiene atât de suprasolicitate de textualiști. Recuzita postmodernistă discursivă este suprapusă anacronic fondului romantic, contravenind ordinii prealabile. Caracterul ludic, depistat la nivelul mijloacelor formale, introduce o notă polemică cu intenție de contrafacere calculată în cazul denudării procesualității textualizării rețelei discursive, mai ales, când i se aplică teatralizarea deliberată.

Își face loc tot mai mult o tentativă a jocului, o tendință spre exercițiul barochizant împins ușor spre absurd, imaginar buf, burlesc, cu iz fantastic. Instinctul ludic demontează resorturile fanteziei. Impresia de harababură ontologică ia formele profanării bufone, un bâlci tehnologic. Ironia în postmodernism, în complicitate cu parodia, are și structură intertextuală: controlează îndeaproape mișcarea recuperatoare, împiedicând-o să fie una eminentemente nostalgică și dirijând-o către dialogul critic, către reflecția trează. În *Levantul* ironia intertextuală implică denaturarea referinței livrești în cheie umoristică prin saltul brusc în alt sistem de relații.

Autoironia devine la Mircea Cărtărescu o nouă formă individualizantă a ironiei postmoderne, ea „echilibrează tensiunea existențială și caracterul artificios al scriiturii” [10, p. 67] sau este prezentă ca o modalitate de manifestare a „spiritului critic ce se plimbă pe picioarele autoironiei”. [11, p. 55]. Autoironia postmodernă reliefează tendința autodefinirii emice ca „afirmație conștientă, contradictorie și autosubminatorie” [12, p. 135], dar își poate co-indexa „problematicele noțiunii de sine” [13, p. 74], căci zona problematică a autoreprezentării ironice e o provocare a textualității. Critica literară nu a relevat notorietatea autoironiei în *Levantul*, doar sporadic au fost nuanțate formele autoreferențiale biografice auctoriale. Personajul-auctore se livrează ludic textului și nu

uită să ridiculizeze limitele autopoetizării și pragurile ființării textuale. Textul e împânzit regulat de reflecții asupra condiției scrierii, retorismul interogativ bornează polemico-autoironic inutilitatea scrierii în epoca postmodernă. Statutul scriitorului în text e foarte fluid și autoironia ajută la demistificarea jocului convențiilor identitare. Cărtărescu își asumă biografismul deopotrivă cu actul de producere, conciliind lumea cu textul, impunând un eu lucid în asamblarea viziunii mobile cu pregnantele note de autoironie, de ludic. Eul auctorial se denudează până la nivelul autobiografic cu grave tonalități ale fatalității care sunt anulate treptat prin comentariile aluzive autoironice.

Frecvențele adresări către cititor reprezintă așa-numita „recuperare a vechiului ceremonial al spunerii”, dar și instalarea cititorului în spațiul de joc dintre Auctore și Text, provocat mereu la amuzanta dezvăluire a sforilor de care vrea să tragă poetul, până la conștientizarea că totul e o șiretenie textuală, necesară spațiului metanarativ; lectorul e recunoscut ca indispensabil colaborator, deși e evidentă latura parodierii naivității cititorului. E de remarcat dinamica extraordinară a eului auctorial. Inițial autorul reprezintă vocea metatextuală demiurgică care intervine în planul enunțării, distingându-se de narator pe care-l cenzurează: „Dar, efendi narator, cam grăbi și cu diegesis, te luă gura pe dinainte”. În relație cu personajul autoritatea auctorială e definitivă, personajul e supus întru totul autorului. Apoi autorul își însușește ipostaza scripturală: „Mi-am pus în minte ca să trec la epopee”, dar simulează parodic și starea crizei scrierii romantice, reiterată frecvent mai apoi. Își anunță ironic relația cu lectorul „cercat cu anocronismul” la nivelul parantezei – comentariu. Autoironia șterge delimitarea autor/narator și cenzurează evidentele anticipări sau divagații. Vor fi incluse multiple implicații – emergente ale autorului în perspectiva ficțiunii sub forma „ochiu-nouri” demiurgic. Eul auctorial treptat se denudează până la nivelul autobiografic, apoi declară oboseala de a scrie. Ipostaza regizorală e preluată parodiind tehnica cinematografică a încetinitorului. Scriptorul-auctore e denunțat ca artifex care rescrie „cu drag”, e prezentat și în starea de relectură și rescriere a propriului text.

Ulterior figura autorului apare pe un moment dizolvată, autorul are impresia că e la fel scris de altcineva. Avem și o confruntare între autor și personaj care îl trage în lumea ficțiunii, reușind să-l transforme apoi în personaj de hârtie, epopeea se scrie singură. În planul scriiturii e reliefat un scriptor impersonal care păstrează colaborarea cu cititorul, dar e anunțată și posibilitatea „să mă scriu pe mine însumi”. Autorul pierde autoritatea asupra personajelor, care devin de necontrolat și se confesează de lucru acesta cititorului. Printr-un tangaj mecanicesc postmodern impune textul unui narator-autor fictiv, Zarifu Calimgiul, cu o operă-hronic, și cititorul e orientat să urmărească acest text ca o continuare a opusului.

Câteva voci critice identifică în epopeea *Levantul* valențe manieriste. M. A. Diaconu vede miza textuală a *Levantului* în „punerea alături a *obiectelor* concrete, realităților butaforice și a fanteziei într-un labirint textual, care-și are propria logică fermecătoare și lipsită de consistență” [14, p. 38]. Dumitru Crudu reinterpretează terminologic poezia textului, numind-o manieristă și motivând aceasta prin suspendarea realității din funcția de sistem de referință: „Transformarea poeziei cotidianului în poezie manieristă” [15, p. 65]. Exploatat la maximum e motivul manierist al labirintului care evoca arhetipal sugestia abstractizării și artificializării realității concrete. Labirintul

presupune o ordonare enigmatică a haosului. La Cărtărescu el obține statutul intratextual borgesian de labirint al labirinturilor, plin de meandre, lărgindu-se neconținut, de formă sferică, nu e de atestat manierismul ce apare la limita între agonia și aurora formală a stilului și a epocilor, nici nu poate fi interpretat ca formă de expresie a omului problematic, un continuum, o permanență umană anistorică, actualizată virulent în epoci de criză. El nu e metafizic, ci e structural textual, livresc. Parodia salvează de manierism, fiind atât o posibilitate de implicare simulată în orizontul de moliciune al reveriei agreste, cât și un mod al distanței ironice.

Cărtărescu balansează între joc (parodie) și joacă (facilitate manieristă). Parodia e dublată de orfevism și bufonadă fonologică. Atunci când scenarizează epopeic fantasticul naiv, antimimetic și prețios, autorul angajează simultan ironia, parodia și abilitățile frazării manieriste: afectând exagerat expresia și excelând în virtuozitatea artificială a imaginii, astfel încât inflația poetică dă naștere la o imagine „heterodoxă” parodică. Imagini „nesănătoase” ca „vicii ale sufletului” apar foarte frecvent în epopee și parodia manierismului duce la transcenderea schematismului rigid al epopeii.

Autoparodia în epopee e o altă formă proaspătă de instaurare în dispoziția ludică și parodică, regenerând și împrăștiind resursele narative, contrabalansează parodia celorlalte lumi, intensifică atmosfera. Ea descoperă plăcerea autodefinirii continue, reintegrarea propriei identități prin detașare și apropiere, autodemitizare și automitizare. M. Cărtărescu îmbină autoparodia și orgoliul creator, mitul își conține antidotul chiar în embrion. Suficiența narcisiacă e destrămată și pulverizată cu umor :

„Pe aceasta însă nu poți tu nicicum a o privi

Căci nu-i dat să vadă ființa pă acel ce-i dădu nume...”

Autorul a prevăzut atacul critic asupra narcisismului său și de aceea în *Levantul* autoparodia rezolvă ambițiile firești ale scriitorului, dejucând parțial autoreferențialitatea, dar nu pentru a se supune probei de umilință, ci pentru a scoate la iveală toate *osișoarele* convenționale ale autobiografismului. Epurarea de vanități atinge și spectacolul parodic al formării poetului atunci când își autoexaminează poetica anterioară; se revede metatextual intenția lirică de a surprinde amorul, conferindu-i autoparodiei fronda adâncirii problemelor estetice:

„Am crezut și eu o dată în amor.

Am scris o carte

Ce-o găsești în fișierul galben de la B.C.U.” [4, p.133]

Invocarea literarității proprii sau chiar generarea ei transgresează limitele textuale și afectează demersul scriiturii în toată amplitudinea lui. Reflexivitatea postmodernă e trucată și ea autoparodic, afișând întoarcerea textului asupra-și, viziunea e mobilă, se vizualizează textul printre ai cărui referenți găsim textul însuși și care în spațiul său include și propriul metatext. Autoparodia introduce distanța parodiei ludice față de propriile reguli, literatura neputând fi redusă la o gramatică a textului. Autorelativizarea discursului va merge și pe calea relativizării la nivelul configurativ al epopeii a faptului că impuritatea intertextuală este în chiar identitatea sa.

Și aici critica literară a fost agresivă, învinuindu-l pe Cărtărescu de „neoavangardism, narcisism de răsfățat al vieții citadine” [6, p. 45], „iconoclast, tendință spre egolatrie și narcisism”, [7, p. 11], „demitizarea altora și automitizare”. [11, p. 239]. Scriitorul epopeii

postmoderne are plăcerea să îmbine automitizarea cu autodemitizarea, contrapunctând autoparodia și orgoliul creator. Invocarea poeticității proprii, egocentrismul biografic, autodefinirea postmodernă, impunerea în succesiunea modelelor poeziei române în calitate de corifeu al poezicii posmoderniste, transformarea în propriul referent sunt reificate prin filiera păstrării distanței ludico-ironice față de propria identitate.

Note

1. Morisson. Jim. *Dire la Parodie*. Colloque de Cerisy, Edited by Clive Thompson and Alain Pagès, 1991.
2. Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. Methuen, New-York and London, 1985.
3. Cărtărescu, Mircea. *Jurnal I*. București, Humanitas, 2001.
4. Cărtărescu, Mircea. *Levantul*. București, Humanitas, 2003.
5. Cărtărescu, Mircea. *Postmodernismul românesc*. București, Humanitas, 1999.
6. Ștefănescu, Alexandru. *Mircea Cărtărescu*. În: România literară, octombrie-decembrie, nr. 45, 2001.
7. Cristea-Enache, Daniel. *Pisica lui Heinsberg*. În: Adevărul literar și artistic, Anul VIII, nr. 487, 28 septembrie, 1990.
8. Bodiș, Andrei. *Mircea Cărtărescu*. Brașov, Aula, 2000.
9. Țepoșu, Radu, G. *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*. București, Eminescu, 1993.
10. Jankélévitch, Vladimir. *Ironia*. Cluj-Napoca, Dacia, 1994.
11. Leahu, Nicolae. *Poezia generației '80*. Chișinău, Cartier, 2000.
12. Hutcheon, Linda. *Politica postmodernismului*. București, Univers, 1997
13. Barthes, Roland. *Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1974.
14. Diaconu, Mircea. A. *Poezia postmodernă*. Brașov, Aula, 2002.
15. Crudu, Dumitru. *De la poezia cotidianului la poezia manieristă*. În: revista „Basarabia”, Chișinău, , nr. 9-10, 1996.

Abstract

Corporality problem, the meaning of the “body” metaphor is essential in the novel *Gestures. The Trilogy of Nothingness* by Emilian Galaicu-Paun. The concern for corporality puts the Bessarabian writer in the horizon of postmodernism. He belongs to that category of writers who rely on expressive means of the body, on the body eloquence. The novel does not pay much attention to make the corporalisation, but it emphasizes how Emilian Galaicu-Paun combines bodily expressions, explosive and expansive elements with domestic and erotic corporality type.

Keywords: Emilian Galaicu-Paun, corporality, text, body, postmodernism.

Corpul și corporalitatea sunt motivele centrale ale romanului lui Emilian Galaicu-Păun *Gesturi. Trilogia nimicului*. Preocuparea pentru explorarea acestor teme este însă una mai veche, anunțată drept programatică încă din 1999: „Vreau (ăsta e cuvântul!) o poezie fizică și metafizică în aceeași măsură; planșe anatomice în Fenomenologia spiritului! Kavafis încrucișat cu Dylan Thomas. Un poem e, pentru mine, proiecția ideală a corpului meu, cu tot cu lecturile acestuia. În același timp (N. B.: eu nu scriu versuri, ci texte!) e ca o verigă a unui lanț AND, după are poate fi reconstituit omul întreg” [1, p. 82].

Tema corpului și a corporalității îl plasează pe scriitorul basarabean în orizontul postmodernismului. Cultura și estetica postmodernității a dezvoltat un adevărat cult al corpului, care a devenit aproape măsură a tuturor lucrurilor. Cel care a impus această realitate în perimetrul literaturii este Roland Barthes în celebra lucrare *Plăcerea textului*, dar și alte somități precum Wittgenstein, Jean Ricardou, George Lakoff și Mark Johnson. Litera este considerată de acești autori ca un trup, o formă prin care cineva se întrupează. Aceasta, litera, constituie figura ideilor, gândurilor, imaginației, trăirilor etc. a unei persoane concrete, a autorului. Corpul textualizat tinde să devină referința supremă, un orizont al realului în care se regăsește ființa.

Corpul și trupul: delimitări necesare. Prima definiție oferită de *Dicționarul explicativ al limbii române* pentru „corp” este „totalitatea organelor unei ființe vii; organismul considerat ca un întreg anatomic și funcțional; trup”. Dar termenul se aplică și unor entități anorganice de unitate și de complexitate, fie că e vorba de un domeniu abstract precum geometria („corp geometric înseamnă corp mărginit de fețe (plane sau sferice)

definite geometric”), fie instituții („corp legislativ”, „corp de armată”). În ultimul sens, corpul se apropie de sintagma „corp de literă”, unde „corp” are o accepție dimensională.

Filosofii din toate timpurile au atribuit corpului un rol crucial, ireductibil la cunoașterea și înțelegerea lumii. Heidegger deplasează accentul dinspre problema corpului (trupului) către cea a întrupării („suntem trupește”). O discuție despre corp ca depozitar și agent al sensului nu ar putea ocoli moștenirea lăsată de Freud, cel care a orientat gândirea către materialitate. Teoriile psihanalitice indică o cale privilegiată de resemantizare a corpului. Forma biologică și datele comportamentale nu sunt reductibile doar la datele biologice, ci modelate și înscrise pe corp în cadrul nenumăratelor acte performative, prin care ne jucăm rolurile. Cu ajutorul categoriei de corp are loc o ieșire a gândirii filosofice din limitele subiectivismului transcendent și o reabilitare a sensibilului luată ca strategie mentală. Estetica postmodernă a corporalității se bazează pe contribuțiile lui Kierkegaard și Nietzsche, literatura lui Kafka, Artaud, Ionesco sau gândirea lui Foucault, Barthes, Deleuze și Merleau-Ponty. Intențiile somatice și intuitive, analizate în spiritul freudist și postfreudist, în cadrul unor discipline ca existențialismul, postructuralismul, uneori teologia și antropologia, văd corpul ca fiind cauza esențială a activității creatoare a omului, inclusiv în artă.

Corpul a fost adeseori folosit ca metaforă pentru descrierea limbajului. Auerbach în lucrarea sa *Mimesis* investește corpul cu o funcție textuală. Corporalitatea a devenit obiectul de studiu al lui Roland Barthes care, studiind mecanismul de generare a sensului, a propus ca textul să fie abordat ca un tip de corp. În acest sens, tipul de text este determinat de o anumită structură a corpului individual sau colectiv. Textul constituie o anagramă a omului: „Să aibă textul o formă omenească, să fie o figură, o anagramă a corpului? Da, dar a corpului nostru erotic” [2, p. 202].

„În cultura și literatura europeană, corpul devine o valoare de prim-plan începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea – moment în care încep să se contureze estetica și industria *loisir*-ului, o dată cu secularizarea deplină a gândirii și cu pierderea orizontului transcendenței vieții (moartea lui Dumnezeu și supraomul lui Nietzsche, metafizica prezentului la Bachelard, progresele medicinei chirurgicale, potențarea interesului pentru erotism, sex și paradisurile artificiale etc.)” [3], susține Gheorghe Crăciun.

Corpul ca text nonverbal a fost interpretat din mai multe perspective: sociologică, psihanalitică, arhetipală, feministă. Corpul a fost tradus din limbajul picturii în cel al textelor literare. Potrivit cercetătoarei Carmen Mușat, preocuparea prozatorilor postmoderni pentru corporalitate apare ca efect al confruntării cu masiva derealizare a omului și a realității în literatura secolului al XX-lea, care a făcut posibilă dispariția din text a subiectului unitar și coerent. Tentativele de construire a unor „trupuri textuale” sunt și în consonanță cu dorința de a exprima natura rizomatică a identității [4, p. 129].

Preocupați de autenticitate, prozatorii optzeciști, Bogdan Ghiu, Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova, Gheorghe Crăciun ș. a., stăruie în explicarea necesității prezenței autorului „cu trupul său viu” în text. Prin acești scriitori-teoreticieni, conceptul polisemantic de corp presupune și semnificația de „trup” (organism viu). Există în proza postmodernistă o preferință explicită pentru strategiile textualizării eului auctorial, a cărui confuzie cu eul empiric este sistematic întreținută.

Textuarea sinelui. În literatura română Gheorghe Crăciun este cel care pășește cel mai ferm în investigația acestei teme, publicând în 1983 în revista „Astra” lucrarea *Trupul și litera*, pe care mai târziu o include în capitolul *Lepădarea de piele* din romanul *Frumoasa fără corp*. Corporalitatea și textul sunt, pentru scriitorul român, entități izomorfe, punct de intersecție a vieții cu litera. Trupul ar fi vorbirea particularizată contingentă, vorbirea senzorialității individuale, iar litera – convenția literară, canonul, „sistemul osos al unui cod retoric”. Rolul trupului e să nu accepte artificializarea totală, victoria literarului asupra corporalului, asigurând fluiditate și discontinuitate textului.

Conceptul de „textuare” aparține altui scriitor-teoretician al grupului, Gheorghe Iova. Pornind de la ideea generativă că textul „se face”, scriitorul formulează o întreagă teorie a continuității rețelelor verbale ale textului care transformă totul în spațiu. În viziunea sa, practica textuală este o „excursie în imaginarul corporalității”, o „excursie în plină desfășurare” [5], care presupune o estetică a plăcerii textuale. Textul transcrie trupul printr-un traseu aglutinant, imprevizibil, imprecis delimitat, seducând lectorul și invitându-l să-l parcurgă împreună „corp la corp”.

Pentru Gheorghe Iova, „a scrie despre ceva înseamnă întotdeauna a da celui ceva o corporalitate necesară, crescută în și din însăși ființa senzorială, concentrată în text până la a deveni un punct de continuitate în interiorul acestuia” [6] Cu alte cuvinte, scrisul presupune un „Amalgam al încercărilor de recuperare a «memoriei» trupului și al deschiderilor spre fictivul identității, excursia justifică spontaneitatea scrierii trupului, fără a-l alfabetiza; totodată, amplifică viziunea că trupul nu se reduce la anatomie, ci devine capabil să traseze contururile unei alte realități, prelungire vibrantă a corpului fizic, coagulare a unei fascinante intimități catalizabile” [6].

Emilian Galaicu-Păun face parte, susține cercetătoarea Lucia Țurcanu, din acea categorie de scriitori care „mizează pe resursele expresive ale trupului, pe elocvența corporală, pentru a (se) exprima” [7, p. 30]. Romanul *Gesturi* e conceput ca o călătorie cu obiective gnoseologice pe trup. Întâlnim în textul lui Emilian Galaicu-Păun proiecții lăuntrice, autoscopice, plonjări în interior, în „adâncul cel mai întunecat” al ființei, al somnului rațiunii, acolo unde mâna rămâne „prinsă ca într-o capcană, groapă sau laț, pierită de spaimă”, unde are loc „înstrăinarea de propriul corp” și de propria identitate („gesturi golate de trup”). Ceremonia alunecării în impersonal „amintește practica suprarealistă de reproducere mecanică a unui imagism insolit” [8, p. 202].

Trupul textualizat. Fiecare autor este în căutarea unui stil, adică, menționează Gheorghe Crăciun, „a trupului de autor”, de aceea fiecare text nou scris înseamnă „o aventură a căutării trupului, a fantasmelor din care se alcătuiește consistența sa zilnică, o căutare disperată a unei corporalități ireductibile, coincidență la rigoare chiar cu persoana mea”. Cercetătoarea Aliona Grati menționează în acest sens: „Ca și la Gheorghe Crăciun, personajul echivoc al lui Emilian Galaicu-Păun exersează ritualuri de descoperire a trupului volatil. Microscopia conglomeratului de senzații în halou devine echivalentă cu o experiență spirituală. Simțul tactil prevalează, mâna efectuând arpentajul ființei pentru a-i da acesteia consistență textuală” [8, p. 201].

Am putea spune că proza lui Gh. Crăciun este o metaforă a căutării identității eului cu trupul. În viziunea lui, lumea este mai simplă atunci când trupul se „destinde de

sens”, devenind trup. Literatura este o proiecție a lumii ideale, o „Frumoasă fără corp”: „Literatura își dorește corporalitatea, luptă să și-o câștige. Dar ea luptă pentru o himeră. Condiția literaturii va fi mereu aceea a unei frumoase fără corp. Ea îi pune omului în față frumosul, frumusețea, dar nu-i va putea arăta niciodată realitatea acelei frumuseți care nu poate fi îmbrățișată, ci numai privită” [9, p. 34].

Această căutare a identității și, în același timp, a vivacității textului, devine una obsedantă și pentru Em. Galaicu-Păun. Iată, spre exemplu, un fragment din eseul *Poezia de după poezie*: „Cred că mi-a venit, după atâta deznădejde, soluția pentru «Damenwahl». Încerc să mi-o clarific chiar în rândurile de mai jos: mai întâi vine ritualul de inițiere a Ei (nu se știe nimic despre Ea, în afară că-i Ea), pentru care sunt convocați pe rând Coregraful, Maestrul de balet și Croitorul de dame. Coregraful îi inventează Gesturile (pe când ea nici nu există!) ideale. Abia Maestrul de balet îi inventează trupul Ei, inițiind-o în mișcarea ideală a Gesturilor apriorice. Atunci când se realizează identitatea dintre mișcările (trupului) Ei concret și Gesturile *date* de Coregraf, apare Croitorul de dame, care trebuie să-i potrivească veșmintele corespunzătoare (îi coase direct pe trup corsetul „das ewing weibliche”, îi potrivește fusta-nflorată a cimitirului). Abia atunci Ea apare la bal („Strânsă-n corsetul ghipsat al bisericii, moartea...”) să mă invite la dans”. „Frumoasa fără corp” a lui Gh. Crăciun primește la scriitorul basarabean numele de Damenwahl, doamna care te invită la dans.

Corp și imagine. Simptomatic pentru gândirea postmodernă este că omul de azi consideră corporalitatea prin anularea dualismului tradițional dintre trup și suflet. Într-o lume care s-a lepădat de principiile metafizice, corpul uman dobândește tacit statutul pe care altădată îl avea sufletul, devenind un fel de principiu vizibil. Civilizația postmodernă folosește imaginea corpului în sens economic, transformând trupul uman în corporalitate și, totodată, în imagine. Trupul uman este ocultat de imagine, dispărând dinapoia imaginii. Literatura devine o hiperliteratură, potrivit lui Jean Baudrillard, deposedând-o de profunzime, de substanțialitate, populând-o doar cu simulacre. Trupul este, astfel, doar o disimulare până la dispariție.

„Reușește Emilian Galaicu-Păun să-și dizolve totalmente eul în textul *Gesturilor*, să devină un «nimeni»?”, se întreabă cercetătoarea Aliona Grati ca imediat să ofere un posibil răspuns: „Actul de sinucidere auctorială durează până la un timp, cel al experimentului și al expunerii «cuvântului propriu» fără ambiții de monitorizare autoritară a sensurilor.” [8, p. 211] Într-adevăr: „Personne” înseamnă, în același timp, „nimeni” și „persoană”, iar prozatorul profită de această ambiguitate. Sensul se află la graniță și rămâne mereu disponibil răsturnărilor, dar tocmai acest fapt este urmărit ca într-o bună tradiție a romanului heterodox.

Imaginea corpului „golit de organe” intercalat în textul romanului a suscitat un interes deosebit în exegezele romanului. Pe de o parte, „Din perspectivă contemporană, omul nu se mai poate cunoaște pe sine pe cale psihologică, prin sondarea microcosmosului său. În opinia lui Deleuze și Guattari, corporalitatea golită de structură („corp gol(it)” sau „corpul fără organe”) își generează semnificațiile contextual și sintagmatic și este, prin urmare, deschisă spre autoconfigurare variațională. Pretexte pentru o atare interpretare servesc tezele psihanalitice ale lui Jacques Lacan privind „stadiul oglinzii” prin care trece

orice individ la vârsta de 6-18 luni. Oglinda imaginară îi permite copilului să se vadă ca o imagine din afară și să se perceapă ca entitate separată. Dar tocmai acest imaginar speculativ subminează integralitatea subiectului, căci sensul său este proiectat spre el dinspre o lume asupra căreia nu poate avea niciun control – «*discursul Celuilalt*» [8, p. 207]. Iar pe de altă parte, „După cum capul dispare ca unitate supraordonată, copleșit de rebeliunea corpului și de vacarmul simțurilor, susține în acest sens Adrian Oțoiu, tot astfel marile adevăruri – fie ele ideologice, religioase sau estetice – încetează să mai constituie sensul cel mai înalt spre care textul țintește aluziv sau alegoric. După cum corpul îți reclamă independența, tot astfel textul se emancipează de tirania metanarațiunilor legitimizează [10, p. 111]. Contradicțiile și jocul de opoziții ale romanului dau glas revoltei omului amenințat de căderea în una din cele două extreme: „moartea” în textualizare sau căderea în imperiul simțurilor primare. Adrian Oțoiu găsește că soluția este undeva la mijloc: „Figura autorului este un garant al autenticității, dar ea dispare cu totul în câmpul textualității infinite. Prins între polul autenticității și cel al texturării, autorul are simultan un trup concret, producător al unui text limitat, și unul abstract, produs al textului nelimitat” [10, p. 27]. Oscilarea între aceste poluri monocorde permite evitarea unilateralității unui limbaj „absolut”, „comun”, „standard”.

Cum se produce dialogul cu cititorul în procesul de texturare a lumii și a sinelui și care este aportul autorului în acest proces de comunicare? Soluția vine, se pare, de la Carmen Mușat care consideră că autorul nu impune semnificații, ci se lasă „citit, descifrat, uitat și iar adus aminte, descris și povestit pe îndelete, literă cu literă, punct cu punct” [4, p. 259]. Textul ia naștere ca un dialog neîntrerupt dintre *eu* și *altul/celălalt*.

Gestuar. Categorie naratologică importantă, corpul dobândește astfel un rol central în narațiune, imprimând spațiului narativ un caracter dinamic. Aici e cazul să aducem în discuție forma prin care Em. Galaicu-Păun pune în mișcare textul. Este vorba de metafora gestului ca dinamizator al sensurilor și semnificațiilor. În studiul său *Romanul ca lume postbabilică*, Aliona Grati punctează principalele referințe la gest ale cercetătorilor moderni: „În linii generale, gestul reprezintă o configurație plasticospațială a corporalității care dispune de un sistem semiotic articulat și căruia i se recunoaște privilegiul de a fi o modalitate de comunicare universală, precum și unul dintre principalele mijloace ale expresivității artistice în tradiția seculară a teatrului, a plasticii, a sculpturii ș.a. În secolul al XX-lea numărul celor preocupați de gestică, amploarea studiilor dedicate acestui tip de comunicare în artă este impunător. Bergson, M. Mauss, A.J. Greimas, F. Rastier, C. Gresswell, R. L. Birdwhistell, J. Fast, A. Jacob, A. Bara, M. Bernard, Deleuze, Guattari, M. Merleau-Ponty, Gh. Crăciun, M. Nedelciu ș.a. au pornit de la premisa că nu numai vorbirea este un limbaj, ci și *gestul*, care exprimă mai bine ideea de *act* și *dinamică a sensului*. (...) «Gestul» lui Emilian Galaicu-Păun are ceva din înțelesul «necuvântului» stănescian ca vorbire de până la cuvânt, ca verbalizare prediscursivă, exprimată în *procesualitate, în dinamică*. Astfel că axioma evanghelistului Ioan («La început a fost cuvântul») capătă o altă interpretare: «La început a fost gestul, nu cuvântul, căci însăși apariția cuvântului a fost un gest înainte de a fi sunet”. Trecerea de la paradigma cuvântului la cea a gesturilor este dictată de necesitatea de a căuta un mecanism nou de generare a sensurilor care să fie apt pentru «Remodelarea lumii, adică întoarcerea ei cu

altă față spre noi», care «începe – ne sugerează autorul – chiar de la studierea gestului venit să înfăptuiască această schimbare. De la gest la gest se trece la mâna care face gestul, care mână constituie ea însăși o formă, ceea ce va să însemne că se supune și ea modelării». Principala preocupare consta în urmărirea «mâinii» care «leapădă» gesturi pe hârtie; interesează «tot ce se întâmplă în timpul impactului dintre trup și obiecte, dintre ființă și neființă». Gestul înseamnă în același timp acțiune și semn; el este mișcarea care exprimă un gând, o intenție, o stare sufletească, este deci limbajul vieții având manifestare exterioară. Și cum *gestul* (viața) este de nedespărțit de *mână* (corp, literă, text), tot așa sunt indisolubile sufletul și trupul, senzația și limbajul, sentimentul și gândirea” [8, p. 196].

Gestul are la Emilian Galaicu-Păun semnificații asemănătoare cu cele stabilite de către Gheorghe Crăciun care, analizând raporturile dintre corporalitate și scris, căuta în scriitură „respirația sintactică”. „morfologia mișcărilor”, un anumit transfer de corporalitate de la autor la text și mai departe la cititor. Potrivit scriitorului-teoretician, temele, cuvintele primesc în tiparele lor abstracte fluidul sensibilității auctoriale, precum primește „carnea palpitul sângelui în organism”. În același timp, Marin Mincu, unul din promotorii textualismului în România, consideră că elaborarea textului (textualizarea) este concepută ca o operațiune care „nimicește” lucrurile, transformându-le în semne, dar este și o autonimicire a producătorului de text. Astfel, conform lui Marin Mincu, „legea necruțătoare” a textualizării este următoarea: un text nu poate exista decât în măsura în care își nimicește propriul autor. Iar pentru textualiști miza actului textual este un nou tip de autenticitate: „autenticitatea în scriitură” .

În *Plăcerea textului*, Barthes găsește o soluție conciliantă: „Plăcerea textului nu poate fi redusă la funcționarea sa gramaticală (fenotextuală), tot așa cum plăcerea corpului nu poate fi redusă la simpla nevoie fiziologică” [2, p. 202].

Derrida consideră cuvântul ca fiind corpul neînsuflețit al vorbirii psihicului. Corporalitatea autorului, sensibilitatea lui, prin urmare, îl învie, îi dă viață și autenticitate. Omul primitiv s-a exprimat mai întâi prin gesturi devenite semne în comunicare cu semenii săi. Această capacitate a fost explorată de actori, dansatori sau oratori. Metodologia spune că un gest trebuie să preceadă și să anunțe vorbirea, și uneori să o înlocuiască printr-un fel de reconstituire instantanee a filogenezei limbajului. Gesturile trădează sentimente, dar sunt și purtătoare ale unor noțiuni esențiale. Ele susțin capacitatea de expresie a omului, constituie viața spiritului, ridicându-l pe fiecare la statutul de poet creator al unei culturi trăite. Această capacitate creativă exprimată de gesturi se transmite din generație în generație.

„Memoria” trupului. La Emilian Galaicu-Păun recuperarea „memoriei” trupului se produce fără a-l alfabetiza: „După o mie și una de nopți nu mai ai ce învăța și atunci se trece la alfabetul ebraic. Acesta se învață de unul singur și toți împreună, făcând genuflexiuni în fața Dumnezeului Tatălui tău: SĂ NU AI DUMNEZEI AFARĂ DE MINE; ridicând patetic palmele *schin* și *sin* la cer, ca pentru amenințare: SĂ NU FACI CHIP CIOPLIT... sau avertisment (...) Sublim e alfabetul grec, care se învață trăind eroid, fără rest, ca cetățean liber al Republicii, făcând gimnastică-poesie-matematică-război-iliadă-odisee-logică-metafizică-dialectică, întru gloriificarea goliciunii care-i de la

zei. La polul opus se află alfabetul rus, cu litere croite ca niște uniforme – prea largi unele, altele prea strâmte – pe caracterele grecești spre a le ascunde goliciunea athletică. Alfabetul rus se deprinde din mers și de nevoie, grăbindu-te la serviciu-școală-grădiniță, pășind în pas cadențat pe câmpul de instrucție – „*S pesnei na meste șagom marș!*” –, dar și la parada militară de 7 Noiembrie, la demonstrațiile de 1 Mai, 9 Mai și mai ce?, înaintând pe cerc până-ți dai cu nasul în cur(tea pușcării popoarelor), stând la post, stând la straja păcii, stând la coadă pentru pâine-apă-gaz, pentru a transmite un colet sau pentru a primi pașaport, dar mai ales fugind mâncând pământul și călcând în picioare dreptul roman, literele latine, caracterele gotice... În Ch-ău, alfabetul latin nu are trecere...”.

Constrângerile textuale sunt respinse, fiind considerate restrictive. Totodată, trupul nu e redus la anatomie, ci devine capabil să contureze o altă realitate, o prelungire a corpului fizic, a intimității. Autorul nu ezită însă să construiască pe un palier distinct dimensiunea metatextuală cu elementele ei de livresc și intertextual. Referințele textuale trimit inclusiv la tema corpului, la corporalitatea literaturii.

Note

1. Emilian Galaicu-Păun, *Literatura însăși e o singurătate activă*, interviu realizat de Cristina Cârstea, în „Basarabia”, nr. 7-12, 1999.

2. Roland Barthes, *Romanul scriiturii. Antologie*. Selecție, texte, traducere și prefață de Adriana Babeți, postfață de Delia Șepețeanu-Vasilie. București, Univers, 1987.

3. Gheorghe Crăciun, *Corpul în literatură*, în „Cuvântul”, <http://www.cuvantul.ro>

4. Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*. Pitești, București, Brașov, Cluj-Napoca: Editura Paralela 45, 2002.

5. Gheorghe Iova, *Excursia în plină desfășurare*, Editura Charmides, Bistrita, 2010.

6. Sânziana-Maria Stoie, *O excursie în imaginarul corporalității*, în „Cultura”, nr. 13 / 7 aprilie 2011, <http://www.romaniaculturala.ro>.

7. Lucia Țurcanu, *Registre ale corporalității în poezia lui Emilian Galaicu-Păun*, în „Semn”, nr. 2, 2010.

8. Aliona Grati, *Romanul ca lume postbabelică. Despre dialogism, polifonie, heteroglosie și carnavalesc*, Gunivas, Chișinău, 2007.

9. Gheorghe Crăciun, *Mecanica fluidului*, Cartier, Ediția I, 2003.

10. Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive*. Pitești, Editura Paralela 45, 2000.

ANATOL GAVRILOV
Institutul de Filologie

CUVÂNT PROPRIU, CUVÂNT STRĂIN,
CUVÂNT BIVOC ÎN *AMINTIRI DIN COPILĂRIE*

Abstract

The article attempts a re-reading of a masterpiece of Romanian literature through notions developed by M. Bakhtin in his metalinguistics. These notions direct to the text analysis as a network of dialogical relations between the own word and the foreign word. In these relations the „bivocal word” as well as its inner dialogism is born. In *Memories*, an autobiographical narrative, a duplication of the self occurs, often leading to the confusion between the word of the self-author with the foreign word of the self-character, implicitly to the inappropriate interpretation of the author’s message. In the analysis of some episodes, in which the author of the „*Memories*” observes the stages of human personality formation in the unconsciousness and speech of the self-child there are found germs of a bildungsroman. The charm of the normality in which the universality of the human being spontaneously manifests in the mentality and actions of the self-child origins mainly from the truth that the self-author’s word shapes the artistic image of the child’s foreign word.

Keywords: autobiographical narrative, duplication of self, own word, foreign word, bivocal word, dissimulated dialogue, stylistic hybrids, artistic chronotope.

Obiectivul nostru nu este de a face o analiză stilistică integrală a artei cuvântului în această capodoperă a literaturii noastre, ci de a prezenta o posibilă relectură a textului ei prin grila noțiunilor elaborate în metalingvistica bahtiniană [1]. Precizând obiectul acestei științe interdisciplinare – relațiile dialogice dintre cuvinte în textul literar – Bahtin releva că „principalul erou va fi *cuvântul difon* [двуголосое слово s-a tradus în românește și *cuvânt bivocal, dublă vocalizare, cuvânt bivoc – n. n.*], care ia inevitabil naștere în condițiile comunicării dialogale, adică în condițiile adevăratei vieți a cuvântului. Lingvistica nu cunoaște cuvântul acesta la două voci. După părerea noastră însă el trebuie să devină unul din principalele obiecte de studiu ale metalingvisticii” [2, p. 257]. Acest obiect al analizei textului literar a fost mult timp neglijat de lingvistica și stilistica sovietică. Abia în anii ’90 unii lingviști vor pleda pentru valorificarea teoriei metalingvistice bahtiniene în cercetările lingvistice ale textului. Și în stilistica românească situația este similară, unde concepția coșeriană a *lingvisticii integrale* (care are multe puncte comune cu metalingvistica bahtiniană) abia în ultimele două decenii a început să-și croiască drum. Încă Tudor Vianu, independent de Bahtin, formulase idei similare în studiile sale de stilistică, în special în cele consacrate operei lui I. L. Caragiale. Astfel, studiul său *Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale* se deschide cu „o primă și fundamentală

observație” și anume: „...oricine trebuie să distingă între limba și stilul personajelor caragialiene acelea pe care autorul le folosește pentru a caracteriza aceste personaje și pentru a zugrăvi mediul lor, și cele ale scriitorului însuși, atunci când vorbește în numele său (...). Stabilirea deosebirii și chiar a contrastului dintre aceste două categorii este plină de consecințe nu numai pentru cunoașterea fizionomiei întregii opere a lui Caragiale, dar și pentru aceea a atitudinii lui, prezentă și activă chiar și acolo unde nu o teoretizează și nu o exprimă în chip analitic” [3, p. 501].

Să reținem în această observație fundamentală două momente de importanță conceptuală și metodologică pentru analiza stilistică a textelor lui Caragiale: 1) necesitatea stabilirii contrastului dintre două categorii stilistice: vorbirea autorului și cea a personajelor sale; 2) deosebirea lor nu înseamnă și separarea lor tranșantă, tratarea lor izolată una de alta, pentru că vorbirea autorului există nu numai în afara vorbirii personajului, ca un cuvânt direct despre personaj și vorbirea lui, ci și în interiorul câmpului semantic al vorbirii personajului. „Când vorbește Trahanache sau Cațavencu, Jupân Dumitrache, Nae Ipingscu sau Rică Venturiano, personajele din *High Life* sau din *Art. 214*, înregistrăm lămurit, împreună cu particularitățile de vorbire ale tuturor acestora, atitudinea autorului față de ele, față de inteligența, nivelul lor de cultură, categoriile sociale cărora le aparțin. Această atitudine este negativă și biciuitoare. Transcrierea limbii vorbite este, la Caragiale, un mijloc al satirei sociale” [3, p. 502]. Dacă prin momentul 1) Vianu definește, prin contrastul dintre vorbirea autorului și vorbirea personajului, categorii de cuvânt similare cu noțiunile bahtiniene *cuvânt propriu* și *cuvânt străin*, prin care partenerii la comunicarea dialogică exprimă idei, atitudini, sensuri opuse, reciproc străine; atunci prin momentul 2), prin definirea modului prin care în conținutul semantic al cuvântului personajului autorul inoculează propria atitudine axiologică (ironică, zeflemisitoare, biciuitoare), adică „reaccentuează”, cum zice Bahtin, introduce în accentul personajului al doilea accent axiologic opus, făcând ca în tonalitatea cuvântului-voce al personajului să devină deslușibilă o altă voce sau o semivoce, un „oberton” (supraton cum se poate traduce termenul german utilizat de Bahtin) sau un „subton” (termen utilizat de Vianu); aici se identifică, de fapt, *cuvântul bivoc* – „eroul principal al metalingvisticii”.

Ambele aceste momente ale corelației dintre vorbirea autorului și vorbirea personajului, care și-au găsit o desăvârșire artistică clasică în comedia satirică a lui Caragiale, se regăsesc, cum a observat Vianu, și în proza sa nuvelistică. Definind contribuțiile majore ale creatorului comediei clasice române la depășirea tradițiilor retorismului clasic, dominante în proza românească de până la mijlocul sec. XIX, Tudor Vianu remarcă în portretul *I. L. Caragiale*: „Caragiale este poet dramatic până și în cea mai sumară dintre schițele lui. Dar cum perfecțiunea unui text dramatic este să facă inutile indicațiile incluse de obicei în paranteze, prin însăși evidența constrângătoare a adevărului vorbirii, Caragiale se poate lipsi (...) și în oricare din paginile sale de orice comentariu propriu asupra tonului și acțiunii” [3, p. 112]. De aceea și pentru autorul *Momentelor* „viziunea omului este în proza lui efectul chipului în care omul vorbește și este ascultat. (...) Recitiți oricare din paginile lui Caragiale, adevărul vorbirii este izvorul încântării mereu reînnoite pe care o sorbim din ele. Omul nu monologhează însă în paginile acestea. Vorbirea lui este o întrebare sau un răspuns. Oamenii lui Caragiale se găsesc totdeauna (...) în acțiunea orală, adică în dialog” [3, p. 112].

Într-adevăr, cele mai impresionante scrieri în proză ale lui Caragiale sunt mai degrabă mici drame, dialoguri dramatice încadrate în scurte și dinamice pasaje narative ce amintesc de remarcile autorului de dramă. Lucrul acesta l-a observat și G. Ibrăileanu ca o calitate specifică a prozatorului Caragiale, dar și ca o deficiență pentru proza de proporție, în care factorul principal îl constituie narațiunea și descrierea amplă. Și Bahtin se va pronunța în repetate rânduri împotriva acordării unui rol exagerat „dialogului dramatic” în roman, unde relațiile dialogice dintre cuvinte cunosc forme mai complexe și mai variate decât acest procedeu compozițional principal în dramă. De altfel, Caragiale, un adept convins că în proza românească nuvela, ci nu romanul va fi promotorul principal al progresului artei prozatorului, era conștient de caracterul neromanesc și chiar antiromanesc al prozei sale. Desigur, proza scurtă a lui Caragiale, ca și cea a lui Cehov, a contribuit magistral la acest progres prin dezvoltarea funcției cuvântului auctorial în figurarea pregnantă atât a vorbirii directe a personajului, cât și a altor forme, inclusiv stilul indirect liber pe care anume „Caragiale l-a introdus în literatura noastră”, cum remarcă Tudor Vianu [3, p. 110].

Însă aceste categorii de cuvinte, atât de precis observate și detaliat analizate în opera lui Caragiale, Tudor Vianu le-a atribuit exclusiv originalității stilului acestui scriitor. Fenomenele stilistice similare la alți prozatori români savantul fie că nu le observă (de ex., în romanul lui Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, neglijând contrastul dintre vorbirea personajului narant Ștefan Gheorghidiu și vorbirea refractată a autorului, al cărui cuvânt direct lipsește în acest text, el prezintă istoria relațiilor conjugale ale eroului narant cu Ella în versiunea lui Ștefan Gheorghidiu ca și cum aceasta ar fi și versiunea obiectivă a autorului [3, p. 321-326]), fie că le contestă categoric existența, inclusiv ca în cazul operei lui Ion Creangă, al cărui rol renovator sub alte aspecte ale artei prozatorului îl apreciază la cel mai înalt nivel. Anume Creangă și Caragiale, relevă Vianu, „au fost scriitorii care au adus în notarea graiului viu aceeași precizie a auzului, aceeași intuiție exactă a sintaxei vorbite, a vocabularului și a inflexiunilor care ne uimesc în proza lui Caragiale ca și în proza lui Creangă” [3, p. 112]. Totodată, T. Vianu îi disociază prin modul diferit în care vorbirea vie este prezentată în operele lor. În timp ce „Caragiale a notat limba oamenilor lui, considerându-i dintr-o sferă deosebită de viață și cultură”, Creangă, susține el, „a transcris vorbirea țăranilor moldoveni fără a fi aparținut el însuși altei sfere lingvistice. Vorbirea acestora este și vorbirea lui” și dacă „Creangă îi individualizează și el eroii săi, individualitatea lor apare din felul acțiunilor, nu din acela al vorbirii lor. Aceasta din urmă este omogenă pentru toate personajele lui Creangă” [3, p. 502-503].

Această comparație constată o diferență reală. Într-adevăr, în opera lui Creangă nu găsim acea diferențiere de limbaje sociale, profesionale colorate individual, prin care ne impresionează Caragiale din primele pagini ale scrierilor lui. Este exact definită și cauza acestei deosebiri prin originea urbană a unuia și originea rurală a celuilalt, precum și prin mediul sociolingvistic care își găsește reflectare în operele lor. „Eroii și povestitorul *Amintirilor* vorbesc limba strămoșilor lor dintr-un lung trecut istoric” [3, p. 502]. Limba lor e graiul moldovenesc, în timp ce personajele lui Caragiale aparțin categoriilor sociale noi ale burgheziei, funcționărimii, sferei politicianismului, burghezimii din diferite medii de afaceri. Totuși aici sunt necesare unele precizări importante pentru aspectul tematic pe care-l abordăm. Contrastul dintre vorbirea autorului și vorbirea personajelor lui Caragiale e adevărat că nu se arată la fel de izbitor în opera lui Creangă. El nu se detașează critic de țăranii săi, dimpotrivă el se consideră „copil din popor” îngrijorat și îndurerat de greutățile

vieții „sărmanului țaran”. Oricât încearcă să-l pună la cale cugetul, inima povestitorului nu se lasă intimidat de critica „țărăniilor tale”. Problema nu e de ordinul simpatiilor lor sociale, ambii simpatizează cu țărăniimea ca și Eminescu, Slavici și alți democrați din rândurile conservatorilor junimiști. Pentru toți dușmanul comun era parvenitismul burghez și demagogia liberalismului populist. Problema care ne interesează ține de aspectul estetic și cel stilistic al corelației cuvânt propriu/cuvânt străin în creația acestor doi clasici.

Două lucruri trebuie clarificate mai întâi. Cum trebuie înțeleasă afirmația „vorbirea acestora (graiul țăranilor moldoveni) este și vorbirea lui”? A cui? A eroului Nică sau și a povestitorului? A extinde teza despre omogenitatea vorbirii personajelor asupra identității limbii autorului și limbii eroului ar însemna să subscriem la opinia precum că poveștile lui Creangă nu ar fi decât o transcriere literară a poveștilor populare. De falsitatea acestei opinii M. Sadoveanu s-a convins încă în 1907 când a încercat să le citească țăranilor din împrejurimile Humuleștilor povestirile consăteanului, constatând cu uimire că țăranii nu le pot percepe: fraza literară iscusit construită, ramificată, cu prea multe detalizări și retardări ale acțiunii nu putea fi ascultată de urechea lipsită de experiența de cititor. Or, și fondatorul stilisticii literare române respingea categoric el însuși o asemenea opinie simplistă, când releva în portretul *Ion Creangă*: „Ceea ce observatorului superficial îi apare ca folclor, este, de fapt, creația artistică, grefată pe o înzestrare individuală...” [3, p. 92]. Deci indiferent de faptul dacă e vorba de oralitatea graiului dialectal al unor țărani necărturari ori de oralitatea limbajelor limbii culte, nu poate fi vorba de o identitate a limbii orale reale și a limbii artistice a operei literare în care aceasta este reprezentată. Oralitatea vorbirii nu poate fi transpusă direct în limba scrisă. O dovadă este faptul că în literaturile culte oralitatea vorbirii a pătruns după secole în care narațiunea și vorbirea personajelor erau construite după regulile logicii formale și ale retoricii. La noi acest proces a început abia cu Ion Neculce. Impresia de oralitate este rezultatul unei experiențe seculare de creare artistică a imaginii vorbirii. În acest sens nu există nicio deosebire estetică-artistică în ceea ce privește raportul dintre vorbirea autorului și vorbirea personajului la Caragiale și la Creangă, ca și la orice artist al cuvântului. Avem de a face cu același fenomen al stilizării limbii orale, adică al creării imaginii acesteia prin limbajul artistic al scriitorului. Orice cuvânt, inclusiv cuvântul străin, apare în opera literară numai prin cuvântul autorului care figurează cuvântul personajului, fie prezentându-l direct, din afara vorbirii personajului, fie modelându-i dinlăuntru structura semantică, axiologică și stilistică, adică creând un cuvânt bivoc. Acest fenomen stilistic, care începe în literatura română, cum arată Vianu, de pe la mijlocul sec. XIX a fost cercetat printre primii de către formalistii ruși V. Șklovski, B. Eihenbaum, V. Vinogradov. Ei l-au numit *skaz* [4, p. 185-186]. Bahtin l-a preluat de la Eihenbaum și l-a inclus printre acele „fenomene artistice ale vorbirii care depășesc prin natura lor cadrul lingvisticii, având o trăsătură comună: cuvântul are aici o dublă orientare – după obiectul vorbirii, ca orice cuvânt obișnuit, și după cuvântul altuia, după vorbirea altuia” [2, p. 257].

A doua precizare este că, deși diferențierea istorică a limbajelor în limbă a fost un factor istoric foarte important în acutizarea perceptibilității cuvântului străin, condiția principală este în concepția metalingvistică schimbarea poziției ideologico-artistice a autorului față de personalitatea umană a eroului, față de autonomia conștiinței lui de sine, față de „ideea lui străină”, implicit față de cuvântul lui străin în care numai și poate să-și găsească expresia adecvată ideea străină. Referindu-se la reproșurile

făcute lui Dostoievski de criticii contemporani care, de asemenea, constatau că eroii lui „vorbesc cu toții același limbaj, anume pe acela al autorului lor”, Bahtin releva: „Din punct de vedere artistic «caracteristicile de limbaj» ale eroilor desigur sunt de cea mai mare importanță pentru crearea de chipuri umane obiectivate și finite”, însă „miezul problemei nu stă propriu-zis în prezența anumitor stiluri individuale, dialecte sociale, etc., prezență constatată cu ajutorul unor criterii lingvistice [v. nota 5], ci în a vedea sub ce unghi dialogal se confruntă ori se înfruntă ele în opera respectivă” [2, p. 253]. Cu alte cuvinte, ceea ce creează o polifonie autentică în roman nu este însăși pluralitatea de stiluri sociale și individuale de vorbire, ci faptul dacă prin ele se confruntă diferite orizonturi axiologice, altfel ele nu creează decât varietăți stilistice ale unui discurs monologic, fiind circumscrise într-un singur orizont, cel al romancierului. Stilul autentic este înainte de toate expresia ideologico-verbală a unei poziții proprii în lume, a unei personalități integrale.

Deci *skazul*, adică stilizarea vorbirii orale a personajelor, creează posibilitatea apariției deosebiri și contrastului dintre cuvântul propriu al autorului și cuvântul străin al personajului, precum și a bivocității cuvântului, chiar și în absența unei dezvoltate diferențieri stilistice a vorbirii personajelor. Analiza *Amintirilor* sub acest „unghi dialogal” ne permite să afirmăm că cel puțin textul acestei opere crengiene oferă dovezi că el prezintă o țesătură de relații dialogice dintre cuvinte.

Există însă o deosebire esențială în modul în care apare raportul cuvânt propriu/cuvânt străin în operele acestor doi clasici. În parte, ea provine din deosebirile de gen literar al scrierilor lor: cele ale lui Caragiale aparțin, cu unele excepții, genului satiric (în orice caz pe acestea T. Vianu le-a pus la baza analizei sale comparate), iar *Amintiri din copilărie* – prozei de gen romanesc. Or, imaginea cuvântului străin în genul satiric și în genul romanesc diferă esențial atât prin conținutul estetic-artistic, cât și prin diversitatea modalităților compoziționale și stilistice de figurare artistică a cuvântului străin, mult mai mare în proza de gen romanesc. Bahtin în studiile sale de poetică și stilistică a romanului a făcut o clasificare tipologică mult mai diferențiată a cuvântului romanesc care nu se regăsește în alte genuri literare (epopee, poezia lirică, dramă ș. a.) sau în genurile retorice. Din cele trei tipuri principale de cuvânt în proză – I. cuvântul direct orientat către obiectul său; II. cuvântul obiectual al personajului figurat prin acest cuvânt al său; III. cuvântul bivoc cu cele trei categorii principale (cuvântul stilizat, cuvântul parodiat, cuvântul străin activ, oglindit sau refractat) – ultimele două tipuri cu diversele lor subcategorii și varietăți stilistice definesc etape de creștere a atitudinii critice a cuvântului străin în raporturile lui cu cuvântul propriu (al autorului real, al naratorului fictiv, al personajului narant, al partenerului în dialogul dramatic ș. a.). Cuvântul străin în opera lui Caragiale apare mai frecvent în varietățile cuvântului bivoc reprezentat prin mijloacele parodiei satirice și este apropiat de cuvântul-obiect al discursului retoric polemic, adică este un cuvânt străin demascat, ridiculizat și nicidecum cuvântul care exprimă un adevăr propriu. De aceea bivocitatea acestui cuvânt este unilaterală și inegală, în el predomină vocea învingătoare a autorului monologist. Lucrul acesta l-a observat bine G. Ibrăileanu în articolul *Despre foiletoanele d-lui Caragiale* [6, p. 209-222]. Însă în operele literare de gen satiric tratarea aceasta desființătoare a cuvântului străin este o condiție a genului însuși și a plăcerii estetice specifice pe care o produce comedia satirică de la Aristofan, Juvenal la Moliere, Gogol, Saltâkov-Șcedrin

ș. a. Dar tocmai de aceea acest gen nu ne poate face o idee cuprinzătoare despre evoluția și tipologia reprezentării cuvântului străin în roman și proza romanescă.

În *Amintiri* găsim toate cele trei tipuri de cuvânt, deși diversitatea varietăților stilistice este firește mai mică decât în romanul propriu-zis. Obiectivul nostru nu este de a face o clasificare exhaustivă a formelor de relație a cuvântului autorului și a cuvântului eroului, ci ne vom limita la analiza unor cazuri exemplare.

Toate aceste trei tipuri de cuvinte, cu subcategoriile și varietățile formulelor stilistice, nu sunt structuri stabile, fixe, ci sunt foarte dinamice, trecând unul în altul în episoade concrete, în funcție de gradul de apropiere sau distanțare a poziției autorului față de poziția eroului. Când eroul devine portavoce a ideii autorului, distanța dintre cuvântul eroului și cuvântul autorului dispare și avem de fapt un cuvânt univoc, monologic, chiar dacă cuvântul eroului își păstrează „caracteristicile de limbaj”.

Este foarte important de asemenea de a ține seama de formele compoziționale de construire a subiectului și narațiunii la persoana I, a II-a, a III-a sau cele mixte. În formele egonarative (*Icherzählung*) are loc dedublarea eului. În narațiunea autobiografică autorul și personajul principal sunt aceeași persoană biografică, ceea ce sporește riscul confundării eului-autor cu eul-personaj: cine este acel „eu” care vorbește în episodul respectiv, cui aparțin gândurile, observațiile despre sine și alte personaje? Interpretarea justă a mesajului fiecărui episod-cheie și a operei în ansamblu adeseori depinde de identificarea calității funcționale a eului: cea de autor-narator sau cea de agent al acțiunii, acesta din urmă, eul-personajul, fiind subiect al vorbirii sau doar obiect al reflecțiilor și caracterizărilor acțiunii și vorbirii acestuia făcute de eu-autorul, prin cuvântul lui direct.

Principiile și conceptele metalingvistice ne oferă unele criterii exacte pentru a evita confuziile. Unul din acestea este principiul „exotopiei autorului”, adică al aflării autorului în afara lumii fictive create de el. Legat de acest principiu este criteriul că narațiunea și acțiunea sunt două evenimente care nu se pot produce concomitent, între ele există neapărat o distanță cronospațială, respectiv naratorul evenimentului și eroul ce participă efectiv la el nu pot fi identici ca funcții pe care le au în universul artistic al operei. Autorul ca creator al lumii artistice nu poate face parte din lumea fictivă creată. Bahtin a criticat continuu noțiunea „imagine a autorului”, considerând-o *contradictio in adjecto*, fiindcă ea presupune tacit un alt autor, creatorul real al „imaginii autorului”, care atunci când apare printre personajele operei trebuie tratat ca personajul -, „autor”. Deci autorul și eroul se află în cronotopi diferiți [v. nota 7].

Analiza relațiilor dintre cuvântul eului-autor și cuvântul eului-erou de aceea trebuie să plece de la analiza structurii cronotopice a universului artistic al *Amintirilor*, fără a substitui acestei analize structurale cunoștințele documentare de ordin istoric și biografic despre prototipii reali, locul și timpul reflectate în universul artistic. Aceste date trebuie ele însele să fie verificate ca ipoteze de lucru pentru analiza textului care este, cum relevă Bahtin, obiectul primordial de cercetare în științele umanistice în general și în științele filologice în special [8, p. 281-308].

Structura cronotopică a lumii artistice în *Amintiri* este de o claritate clasică, ceea ce face din această povestire un model perfect pentru ilustrarea funcționalității noțiunilor metalingvistice. Distanțarea cronotopică a narațiunii, deci a eului-autor, de acțiune, deci de eul-erou ca agent principal al acțiunii, este maximală. Autorul se află la Iași și la sfârșitul vieții, eroul e în lumea fericită a copilăriei petrecute în satul natal. Însă această distanță nu

se măsoară numai cu lungimea unui veac de om, nici cu îndepărtarea spațială a Ieșilor de Humulești. În cronotopul biografic a intervenit timpul istoric care a schimbat din temelie destinul uman și a determinat modul diferit de trăire și evaluare a acestui destin. Prin distanța vârstelor și localităților își găsește grai „ciocnirea civilizațiilor” (Huntington). Eu-copilul trăiește încă într-o societate rurală tradițională, a gospodăriei naturale și a comunicării orale, adică se află în civilizația agrar-meșteșugărească, cum a definit-o Al. Toffler. Această comunitate rurală face primul pas în civilizația scrisului (despre impactul acestei treceri de la vorbirea vie la citirea limbii scrise ni se relatează în cunoscutul episod cu Trăsnea). Ieșii, fostă capitală de principat, deși departe încă de a fi o metropolă citadină, era un important centru cultural al României, unde s-a-nființat renumita societate *Junimea* care a întrunit intelectuali de elită din toate regiunile țării: oameni de litere, de știință și de cultură care vor pune temelia Academiei Române și unde s-a inaugurat prima universitate din România. Într-un cuvânt, cronotopii – cel al autorului și cel al eroului – sunt în două lumi polar opuse: societatea feudală, tradiționalist-patriarhală tardivă, dar cu temeuri încă puternice (culturale, sociale, morale și politice), pe de o parte, și societatea postrevoluționară pornită pe calea societății burghezo-democratice și liberale, pe de altă parte. Această polaritate definește dualitatea tonalității emoționale a narațiunii și, respectiv, a contrastului dintre cuvântul eului-adult și cuvântul eului-copil.

Pentru mulți dintre noi *Amintirile* sunt una din operele la care se revine pe tot parcursul vieții, de la vârsta eroului și până la vârsta autorului. Vasile Coroban observase cu perspicacitate că „lectura *Amintirilor* se află și în dependență de vârstă” [9, p. 49]. Într-adevăr, cu cât înaintăm mai mult în vârstă, cu atât devenim mai receptivi față de unele lucruri, peste care am trecut ușurel când eram mai aproape de vârsta eroului. Pe măsură ce ne apropiem de vârsta autorului, „dincolo de voia bună și jovialitate înțelegem că în *Amintiri* stăruie și un sentiment de anxietate, e sentimentul timpului ireversibil, pe care îl avea scriitorul în momentul creației” [9, p. 49], când, cum se știe, scriitorul lucrând la această operă „era din când în când invadat de plâns” [9, p. 49]. Într-adevăr, în corespondența cu prietenii și rudele sale de după 1877, când *Junimea* s-a mutat la București, Creangă mărturisește că se simte „străin, plin de scârbă și amăreală, părăsit în Ieșul nostru cel oropsit”, „uitat și părăsit de toți” [9, p. 364, 365], că atacurile de epilepsie se repetă mai des și că are presimțirea că nu va reuși să-și termine povestirea. Totuși V. Coroban convingea cititorul că „în această creație, ca în niciuna din scrierile sale, biruie seninătatea vieții, biruie o imensă vitalitate, care ni se comunică contagios” și că „tonalitatea cărții e de un puternic optimism” [9, p. 48-49]. Astăzi e clar că această concluzie era obligatorie pentru timpul în care a fost scris studiul, pentru așa-numitul „optimism istoric” al realismului socialist pe care trebuia să se bazeze știința literară sovietică. Evident, ea nu era destinată cititorului care nu uita că finalitatea optimistă lipsește cu desăvârșire în finalul povestirii care e mai curând un recviem pentru „paradisul pierdut” al copilăriei. Dar și pe parcursul narațiunii, evocările autorului din anii copilăriei senine și fericite sunt nu o dată întrerupte de gânduri născute din „urâcioasă întristare”. Când citim acest bilanț al vieții pe care și-l face autorul: „Nici frumos până la 20 de ani, nici cu minte până la 30 și nici bogat până la 40 nu m-am făcut. Dar sărac așa ca în anul acesta, ca anul trecut și ca de când sânt, niciodată n-am fost”, vedem că e povestea unei vieți mult prea diferită decât cea a eroului parvenit din romanul picaresc, ca cea a lui Gil Blas, de exemplu. Mai curând ni se profilează imaginea unui călător care, ajuns obosit la capătul vieții, face la o margine

de drum ultimul popas pentru a se încălzi la rugul amintirilor din copilărie. Totuși, și o asemenea lectură, posibilă, a acestei capodopere în rândul altora scrise pe tema miltoniană a paradisului pierdut, în care domină nostalgia, ca în romanul *O viață* de Maupassant, de ex., ar fi una unilaterală, poate chiar mai unilaterală decât una optimistă. Autorul *Amintirilor*, „copil din popor”, a moștenit de la eroul basmului popular tăria de spirit în fața tuturor încercărilor, puterea de a se ridica deasupra prin umor și de a face haz de orice necaz. Pe autorul poveștilor îl regăsim și în autorul *Amintirilor*, cu toate că această capodoperă are un conținut estetic mai complex și contradictoriu. Pentru a înțelege adecvat acest conținut și structura verbală în care el este întrupat, trebuie să citim *Amintirile*, credem, din două perspective opuse: cea din prezentul autorului și cea din prezentul eroului, adică din trecutul autorului, trebuie să ne mișcăm în ambele sensuri. În *Amintiri* valurile timpului biografico-istoric nu vin unul după altul, ci vin din direcții opuse, se lovesc și se contopesc ca două versante ale unui întreg ambivalent, care, ca două fețe ale lui Ianus, văd în același timp și trecutul pierdut al copilăriei și prezentul fără de viitor al adultului. Această ambivalență carnavalescă ar fi eronat s-o reducem fie la perspectiva optimistă, fie la cea pesimistă, pentru că am pierde astfel complexitatea contradictorie a conținutului structurii bipolare a narațiunii în care una o sugerează pe cealaltă.

Unul din principiile ontico-ontologice ale filosofiei existențiale a dialogului este ideea că ființa ca întreg este o structură bipolară, că anume această structură constituie „relația perfectă” (M. Buber) în relațiile dintre lucruri, dintre oameni, dintre om și Dumnezeu și, implicit, dintre sentimentele interioare ale fiecărui individ uman: „Fiecare sentiment își are locul său înăuntrul unei tensiuni polare, el își trage culoarea și semnificația proprie nu din sine numai, ci și din polul contrar, fiecare sentiment este condiționat de contrarul său. Așa încât relația absolută, care cuprinde în sine pe toate cele relative, și nu este ca ele o parte, ci chiar întregul tuturor împlinirilor și fuziunilor lor, ar fi relativizată ca un fapt psihologic, dacă ar fi redusă la un sentiment izolat și delimitat” [10, p. 110]. O asemenea relație esențială își poate găsi expresia adecvată numai în structura semantică bipolară a cuvântului pe care Bahtin l-a definit *cuvânt bivoc*.

Și în structura polară a narațiunii din *Amintiri*, atunci când citim scene din copilărie senine, fericite, pline de farmecul copilărescului, percepem în aceste descrieri evocatoare nu numai prezentul trăit de eu-copilul, ci și viziunea retrospectivă care conține, explicit sau implicit, retrăirea eului-autor, uneori plină de admirație pentru frumoasele vremuri de altădată („și Doamne, frumos era pe atunci!”), alteori plină de regret, precum exclamația „de parcă era toată lumea a mea!” a unui om abandonat într-o lume străină, pentru care „Iașul nostru de altădată” a devenit oropsit și părăsit. Amintirea nu este niciodată numai reproductivă, ci este numai-decât și completivă, transfigurativă, cum a observat Bahtin, această din urmă funcție devenind preponderentă într-o operă artistică. Astfel că narațiunea nu este numai „o relatare a unor întâmplări și fapte în ordinea lor temporală și cauzală”, o definiție care mai persistă în dicționarele de terminologie literară, ci este numai-decât o creație a unui tablou al lumii în care realul și fictivul formează o unitate a contrariilor, o structură polară, în care ca în „oglinzi paralele” (Camil Petescu) realul și imaginarul, prezentul și trecutul pin raportare la viitor nu numai că se oglindesc reciproc, ci și dobândesc sensuri noi pe care fiecare luat izolat nu le-a avut. Această divagație despre structura cronotopică a lumii și structura perspectivală bipolară a narațiunii a fost necesară

pentru a face mai transparentă „structura de adâncime” a ființei în „structura de suprafață” (N. Chomsky) a formei verbale a textului ca ansamblu de relații dintre diversele tipuri și subcategorii de cuvânt în *Amintiri*.

Spre deosebire de alte forme egonarative în care cuvântul direct al autorului lipsește (ca în *Hanu Ancuței*, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, *Maitreyi*, *Concert din muzică de Bach*, *Calvarul*, ca în orice formă epistolară, în jurnalul eroului ș. a.), în *Amintiri* există atât cuvântul direct al autorului, cât și celelalte tipuri de cuvânt. Aici o parte însemnată din masa de cuvinte aparține eului-autor care este și naratorul celor mai însemnate evenimente și al reflecțiilor asupra lor. Fiecare din cele patru capitole începe cu o introducere scrisă prin cuvântul auctorial, astfel încât unii comentatori cad lesne ispitei de a le citi în întregime ca fiind narate exclusiv prin acest tip de cuvânt. La o citire mai atentă însă ni se revelează faptul că textura narațiunii bipolare este mult mai complexă, ea reprezentând o continuă trecere reciprocă a tuturor tipurilor de cuvânt definite de Bahtin.

Este ilustrativ în acest sens mai ales capitolul II, care începe cu cuvântul auctorial: „Nu știu alții cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești...” și continuă până la sfârșitul alineatului al patrulea în care în centrul narațiunii apare mama: „Și mama, care era vestită pentru năzdrăvăniile sale, îmi zicea cu zâmbet uneori, când începea a se ivi soarele dintre nori după o ploaie îndelungată: Ieși, copile cu părul bălan, afară și râde la soare, doar s-a îndrepta vremea și vremea se îndrepta după răsul meu...” [*subl. n.*]. Începând cu această ultimă propoziție subliniată, întreg alineatul următor nu mai poate fi atribuit întru totul eului-autor. Aici intervine în narațiune o schimbare de accent: „Știa, vezi bine, soarele cu cine are de a face, căci eram feciorul mamei, care și ea cu adevărat că știa a face multe și mari minunății: alunga nourii cei negri de pe deasupra satului nostru și abătea grindina în alte părți, înfigând toporul în pământ, afară dinaintea ușii; încheaga apa numai cu două picioare de vacă, de se încrucea lumea de mirare; bătea pământul, sau păretele, sau vreun lemn, de care mă păleam la cap, la mână, la picior, zicând: «Na, na!» și îndată-mi trecea durerea...” În acest alineat până la ultima propoziție „... și altele multe încă făcea” venerația cu care e pictată icoana mamei este exprimată deja din orizontul copilului care crede într-adevăr că mama este o ființă năzdrăvană făcătoare de minuni ca o zână de basm. Însă aici avem de fapt nu imaginea mamei ca ființă supranaturală pictată de autor, ci reliefarea imaginii copilului care crede în atotputernicia mamei, după cum devine clar în alineatul următor, în care fiul narațiunii continuă din nou prin cuvântul eului-autor: „Așa era mama în vremea copilăriei mele plină de minunății, pe cât mi-aduc aminte: și-mi aduc bine aminte, căci brațele ei m-au legănat când îmi sugeam țigă ce dulce și mă alintam la sânul ei, gângurind și uitându-mă în ochii ei cu drag! Și sânge din sângele ei, și carne din carnea ei am împrumutat, și a vorbi de la dânsa am învățat. Iar înțelepciunea de la Dumnezeu, când vine vremea de a pricepe omul ce-i bine și ce-i rău”. Din acest atașament organic imemorabil al pruncului la corpul, sufletul și vorba mamei provine încrederea ne-mărginită a copilului în atotputernicia mamei.

„Dar vremea trecea cu amăgeli, și eu creșteam pe nesimțite, și tot alte gânduri îmi zburau prin cap, și alte plăceri mi se deșteptau în suflet...” Însă crescând pe nesimțite, copilul învață să stea pe propriile picioare, apoi și să se bizuie pe propria judecată a lumii și a oamenilor din jurul său, căci e în firea omului să fie „martor și judecător” (Bahtin), adică să aibă de spus propriul cuvânt despre toate. Trecerea de la „cuvântul

autoritar” (al mamei, al tradiției, al „vorbei aceleia” înțelepte) la „cuvântul intrinsec convingător” este esențială, relevă Bahtin, pentru devenirea ideologică a omului, adică a omului cu propria idee despre lumea în care trăiește. Calea aceasta nu poate fi netedă, fără devieri de la cuvântul autoritar, fără înfruntări cu el, fără rătăcirii pe „atâtea căi răzlețe” (O. Goga) ale fiului risipitor. Când copilul începe a prinde la minte, el învață și a minți folosind facultatea mentală în scopul de a-și satisface unele plăceri interzise, ocolind răsplata cuvenită, ba chiar obținând uneori laude pentru lucruri bune nefăcute: „... luându-mi rămas bun de la călcăie, fuga la scăldat (...), și-apoi am început a mă scălda în tichă până la asfințitul soarelui, potrivit-o să vin acasă o dată cu vacile și spuind mamei că, scăpându-le văcarul din ocol pe ale noastre la amiază, eu singur le-am dus la păscut și de aceea m-am întârziat până acum. Și mama, creștină bună, crezându-le lăptoase, după răbuș, cum i le spusese eu cu măgulele, m-a lăudat de vrednicia ce făcusem și mi-a dat și de mâncare. Iară eu, mâncând lupește, mă făceam smerit și numai râdeam în mine, mierându-mă tot atunci de dibăcia minciunilor ce potrivisem, de-mi venea mai-mai să le cred și eu singur pe jumătate”. În naivitatea sa copilul, confundând inteligența cu priceperea de a minți, de a crea o versiune fictivă verosimilă a unei situații false favorabile lui la moment, are un oarecare temei de a se mândri de sine, deoarece pentru a ticlui o minciună credibilă pentru adult, e nevoie de minte și imaginație; nu întâmplător „a avea minte” și „a minți” au o origine etimologică comună (*mentis* și *mentire*). În mitologia și basmele popoarelor, în fabule minciuna salvatoare în anumite situații critice este prezentată ca o dovadă a inteligenței superioare a eroului: Hercule îl amăgește pe titanul Atlas, în *Iliada* Troia este cucerită nu prin iscusința lui Ahile în lupta directă corp la corp cu Hector, ci prin darul înșelător, calul troian, ideea lui Ulise, care se dovedește un mincinos inventiv în multe situații și din *Odiseea*, la minciună recurg adeseori eroii din basme pentru a-i învinge pe monștri ce întruchipează superioritatea fizică a unor forțe naturale ș.a.m.d. Astfel, din punct de vedere antropologic, recurgerea copilului la minciună și mândria de reușita ei repetă la nivel ontogenetic etapa incipientă a evoluției filogenetice a omului pentru care minciuna ingenioasă a fost mereu arma eficientă a celui mai slab contra celui mai puternic fizic sau a celui mai sărac contra celui mai bogat și privilegiat. Minte, minciuna, ingeniozitatea, jocul actoricesc cu măștile (cu masca prostului nepriceput ca în povestirea *Moș Ion Roată*, de ex.) au mers adesea mână în mână în istoria omenirii. De aceea să nu ne mire faptul că eu-autorul nu adoptă față de șotiile eului-copil atitudinea rigidă a unui moralist iezuit, recalcitrant față de slăbiciunile omenesti, „... căci sprințar și înșelător este gândul omului pe ale cărui aripi te poartă dorul neconținut și nu te lasă în pace până ce întri în mormânt”.

Celebra și des citata definiție pe care G. Călinescu a dat-o *Amintirilor*: „Creangă povestește copilăria copilului universal” [11, p. 301] poate fi înțeleasă nu numai în sensul afirmației lui Creangă însuși: „Așa eram eu la vârsta cea fericită, și așa cred că au fost toții copiii de când îi lumea și pământul, măcar să zică cine ce-a zice”. Nu toți copiii au avut parte de o asemenea copilărie fericită, aceasta nu era deloc în sec. XIX copilăria copilului de pretutindeni. Cu totul alta era copilăria în marile orașe industriale din Occident, după cum afirma Lucian Blaga în *Elogiul satului românesc*: „Copilul se pierde aici părăsit de orice siguranță. La oraș conștiința copilului e precoce molipsită de valorile relative ale civilizației, (...) la oraș copilăria n-are apogeu; orașul taie posibilitățile de dezvoltare ale copilăriei ca atare, dând sufletelor o îndrumare bătrâncioasă” [12, p. 364]. O asemenea

copilărie o cunoaștem din istoriile micilor eroi lipsiți de copilărie ai lui Ch. Dickens, V. Hugo, Mark Twain ș. a.

Definiția lui G. Călinescu ar putea fi interpretată și în sensul că Ion Creangă a reușit să prezinte o copilărie în care se manifestă plener universalitatea ființei umane în acele forme spontane, firești care sunt proprii numai acestei vârste. Însă Creangă ne-a prezentat și ceva mai mult decât „paradisul pierdut” al copilăriei de la sat – începuturile formării conștiinței de sine și a personalității umane în copil. Se găesc în această povestire autobiografică germeii unui *Bildungsroman* în care simbioza timpului biografic și a timpului istoric a generat, așa cum arată Bahtin, un nou cronotop românesc ce are în centru imaginea complexă a omului în devenire [13, p. 198]. O altă trăsătură definitorie, care distinge *Bildungsroman*-ul de alte specii ale romanului educației, este faptul că aici accentul se pune nu pe demonstrarea unei concepții pedagogice în formarea omului, ci pe rolul conștientizării lui a experienței proprii. În acest sens *Aminirile* pot fi considerate primul „roman experiențialist” în literatura română.

Creangă urmărește pas cu pas trecerea copilului de la o conștiință egocentristă (care, după cum a demonstrat psihologul elvețian Jean Piaget, este proprie copilului în genere la o anumită etapă a dezvoltării lui) la conștiința responsabilității morale, la priceperea de a alege între rău și bine sau între „principiul plăcerii” și „principiul realității” (Sigmund Freud). Și acest proces al devenirii conștiinței de sine a copilului Creangă îl urmărește în modurile cum el se manifestă în raporturile dintre cuvântul eului-copil și cel al eului-adult (al autorului, al mamei și al altor personaje). Formarea conștiinței de sine este un proces îndelungat și contradictoriu de depășire a etapei egocentrismului în care faptele și judecățile copilului sunt determinate predominant de senzațiile corporale imediate. După fuga la scăldat, când mama îl lasă fără haine și Nică se întoarce acasă lihnit de foame, sentimentele contradictorii ale copilului ne sunt prezentate astfel: „... și mă uit printre gard să văd pe mama cum se dă în vânt după trebi, când în casă, când afară; și-mi era mai mare mila de dânsa, dar și de pânțele mele cel stocit de apă încă îmi era milă. Vorba ceea: «Milă-mi e de tine, dar de mine mi se rupe inima de milă ce-mi este»”. Multe din spusele eului-copil despre alte personaje sunt marcate de asemenea reacții egocentriste spontane și faptul acesta ne permite să i le atribuim personajului în episoadele în care vorbirea lui nu este marcată în narațiune prin semne formale ale dialogului, vorbirii directe, indirecte sau ale stilului indirect liber.

Să luăm spre exemplu acest fragment narativ: „... îndeamnă păcatul pe bădița Vasile, tântul, că mai bine nu i-o zice, să puie pe unul, Nic-a lui Costache, să mă procitească”. Aprecierea dascălului, deși nu e marcată ca un cuvânt străin citat, nu aparține eului-autor, pentru că în alte episoade, relatate de autor, bădița Vasile apare ca „un holteiu zdravăn, frumos și voinic”, iar în episodul despre prinderea cu arcanul la oaste citim: „Și părintele Ioan umbla acum cu pletele în vânt să găsească alt dascăl dar n-a mai găsit un bădița Vasile, cuminte, harnic și rușinos ca o fată mare”. Astfel, din context devine clar că expresia „bădița Vasile, tântul...” nu poate aparține eului-autor, ci numai eului-copil. Deci cuvântul „tântul” nu este un epitet caracteristic al dascălului, ci trădează starea emotivă a lui Nică, cuprins de teamă că în urma procitaniei va trebui să încalce pe „calul Bălan”, fiind îndemnat la o purtare cuviincioasă cu mângâielile „Sfântului Nicolai din cui”. În această expresie „tântul” exprimă nu „intenția tranzitivă”, ci „intenția reflexivă” a limbajului, în terminologia lui

Tudor Vianu [14, p. 21], sau o „motivație pseudoobiectivă”, în terminologia lui Bahtin [15, p.162]. „Tântul” este cuvântul străin al eului-copil de tipul „cuvântului obiectual”, refrangibil prin care cuvântul auctorial întruchipează subiectivitatea personajului, ci nu conținutul obiectiv al persoanei la care se referă. De aceea este necorect să traducem „cuvântul obiectual” prin „cuvânt obiectiv”, pentru că el este anume subiectiv, prin acest tip de cuvânt cel ce comunică ceva „se comunică” mai mult pe sine. Exemple de asemenea cuvinte obiectuale găsim multe în textul *Amintirilor*: „Chiorpecul dracului” despre moș Chiorpec ciubotarul, „moș Vasile (...), un cărpănos ș-un puiu de zgârie-brânză”, „mătușa Mărioara lui moș Andrei (...) c-o falcă-n ceriu și cu una-n pământ”, „un moșneag nebun”, cum este numit bărbatul care se face a scăpa pupăza din mâini și multe altele pe care unii comentatori le aduc drept exemple de caracterizări izbutite făcute de autor, dar care sunt de fapt imagini ale cuvântului străin al eului-copil, toate aflându-se în orizontul acestuia, lucru ce devine evident din contextul imediat al narațiunii.

Un caz mai complicat este fraza cu care începe episodul „La furat cireșe”: „Odată, vara, pe aproape de Moși, mă furișez din casă și mă duc, ziua miaza-mare, la moș Vasile, fratele tatei cel mai mare, să fur niște cireșe; căci numai la dânsul și încă la vro două locuri din sat era câte-un cireș văratic, care se cocea-pălea de Duminica-Mare”. Le-am propus studenților la seminar să analizeze această frază și să spună dacă au găsit vreo imagine în ea. Nu s-a găsit niciuna. Din punct de vedere sintactic e o frază obișnuită din două principale și trei subordonate (o finală, cauzală și atributivă). Nu e nicio figură sintactică, niciun trop, nicio figură de stil, toate cuvintele sunt utilizate în sensul lor propriu. Este însă un fragment narativ introductiv realizat prin cuvântul direct al autorului despre intenția lui Nică de a fura cireșe? A trebuit să ne amintim ce este o „construcție stilistică hibridă”. Cu eforturi comune ne-am amintit: e o construcție care din punct de vedere formal este un singur enunț al unui singur vorbitor, în realitate însă prezintă în conținutul de sens o interferență nemarcată a unui cuvânt propriu și a altui cuvânt, străin, adică nu este o frază, ci o construcție stilistică din două enunțuri în forma unui singur enunț. Pentru a stabili granița dintre două enunțuri nedelimitate prin indicatori formali, trebuie să căutăm o discordanță de sens sau o schimbare de accent axiologic, care învederează un alt conținut de sens, adică un enunț al altui vorbitor. Putem atribui eului-autor această construcție sintactică formală: mă duc să fur niște cireșe, căci numai la moș Vasile era un cireș văratic? Știm din amintirile contemporanilor că Creangă putea sta ore întregi la construirea unei propoziții dacă ceva i se părea că nu sună și nu se leagă bine în ea. Introduce aici oare conjuncția „căci” o cauzală obiectivă? Să ne amintim de observația lui Tudor Vianu despre ce mari „efecte de umor” a scos Caragiale dintr-o anumită legătură între propoziția principală și cea secundară a unei fraze prin conjuncția „pentru ca”, de felul: „Nu face să lăsăm damele pentru ca să ne aștepte”. Efectul umoristic nu provine din incorectitudinea construirii enunțului cu o finală în locul unei complete obiective, ci pentru că e vorba aici de un tic verbal demascator al politicianilor demagogi care „au aerul că exprimă un scop chiar când nu este deloc cazul s-o facă”[5, p. 515]. Or, ne amintim că T. Vianu revela că Creangă și Caragiale au în comun și sunt inegalabili prin auzul ascuțit la fluctuațiile sintactice ale vorbirii personajului. În fraza discutată conjuncția „căci” introduce ca și „pentru ca” în cazul demagogilor caragialieni un accent ironic care marchează granița dintre enunțul eului-autor ce exprimă o judecată de valoare despre conținutul moral real

al intenției eului-copil (săvârșirea unui furt – „mă duc să fur niște cireșe”) și enunțul străin ce figurează mentalitatea eului –copil care caută să mascheze pentru sine însuși conținutul fraudulos al scopului, dându-i o justificare cauzală pseudoobiectivă, întemeiată exclusiv pe „principul plăcerii” – cheful său de a gusta cireșe văratice. Nu e o faptă săvârșită pe negândite, ci pusă la cale strategic – „în gândul meu”, dar aceasta e „logica” egocentrismului pueril, în care gândirea operațională e ghidată exclusiv de nevoia plăcerii nestăpânite. Se știe că apetitul, plăcerea gustului delicios, este o trebuință mai puternică chiar decât foamea fiziologică. Puterii obsesive a apetitului nu-i pot rezista nici bărbații în toată firea. De exemplu, la eroul din romanul lui Balzac *Vărul Pons* pasiunea de gurmand, care concurează cu pasiunea pentru colecționarea operelor de artă, stă la baza intrigii, tot așa și la Stiva Oblonski, eroul lui Tolstoi din *Anna Karenina*, plăcerea de a savura operele culinare din restaurantul francez e la fel de irezistibilă ca și seducția erotică a domnișoarelor incitante, slăbiciuni ce-i pun în pericol viața conjugală. Însăși Anna, în drum spre gară, unde se va arunca sub tren – gest disperat ce urmează concluziei că noi nu cunoaștem nimic cu adevărat în afară de apetiturile noastre. Nu e întâmplător că și Ion Creangă în acest episod central pentru evoluția eroului a ales conflictul semiconștient dintre „principul plăcerii” și „principul realității” ființării în comuniune cu ceilalți.

Astfel fraza, lipsită în aparență de careva particularități stilistice, este în realitate o construcție stilistică originală, în care prin contrastul dintre cuvântul autorului și cuvântul personajului, prin schimbarea a două accente axiologice și interferența discordantă a două orizonturi, e profilată imaginea cuvântului străin, nedetectabilă de teoria tradițională a tropilor și figurilor de stil. Această construcție stilistică, caracteristică narațiunii de gen românesc, joacă rolul unei uverturi care ne introduce în tema operei muzicale. Ea are la bază conflictul dintre voință și datorie, două imperative puternice în formarea conștiinței și comportamentului omului. Înțelepciunea de a pricepe ce e rău și ce e bine se formează pe parcursul întregii vieți a omului prin a învăța să găsești un echilibru, niciodată absolut, dintre aceste două componente ale intelectului și comportamentului uman. Dramele eroilor lui Dostoievski sunt cauzate de faptul că ei sunt mereu dominați inconștient de „gânduri duble”, dar ajung până la urmă la procesul judecății supreme din propria lor conștiință de sine și se pedepsesc mai aspru decât oricare altă judecată, lumească ori divină. Și eroul lui Rebreanu Puiu Faranga din romanul *Ciuleandra* trece prin aceeași judecată necruțătoare a vinei sale [16, p. 59-70]. Desigur, acest conflict nu capătă în episodul „La furat cireșe” această dimensiune tragică, eroul este încă la o vârstă prematură și nici păcatul săvârșit nu este atât de grav. Am recurs la aceste comparații hiperbolizate pentru a face mai evident faptul că în episodul dat ne este prezentat un început de cotitură pentru devenirea personalității umane a copilului.

Structura bipolară exterioară, comportamentală, a ființei umane în fraza-uvertură manifestându-se prin contrastul de accente axiologice, cel al cuvântului-autorului și cel al cuvântului eroului-copil, introdus prin conjuncția pseudocauzală, pseudoobiectivă „căci” care, accentuată ironic, dă o coloratură ironică continuării narațiunii auctoriale bivoce despre comportamentul și vorbirea prefăcută a eroului („...mă fac a cere pe Ion să ne ducem la scăldat”, „...și-mi pare rău că nu-i vărul Ion acasă, că tare-aș vrea să ne scăldăm împreună”, „... sărut mâna mătusei, luându-mi ziua bună, ca un băiat de treabă”), va trece la sfârșit în structura bipolară interioară a conștiinței copilului.

Ca un punct culminant al episodului este prezentată de obicei scena fugării lui Nică de mătușa sa care îl găsește în vârful cireșului și c-o jordine în mână îi strigă revoltată de obrăznicia „ghiavo-lească” a nepotului: „Scoboară-te jos, tâlharule, că te-oiu învăța eu!”. Este într-adevăr o scenă în care dinamismul mișcării e realizat cu o măiestrie rară în utilizarea tuturor mijloacelor stilistice ale expresiei verbale, ceea ce îndreptățește interesul mare al analiștilor stilistici. Însă structura ei de adâncime, bipolară, a rămas neobservată, ea fiind interpretată doar ca o narațiune auctorială având un conținut pur comic. În realitate, conținutul ei estetic este mai complex, fapt care ni se dezvăluie dacă analizăm structura cronotopică a acestei scene. Scena este, cum se știe din lucrările naratologilor, o figură narativă prin care autorul creează iluzia dispariției distanței temporale dintre narațiune și acțiune, cititorul având impresia că este martorul nemijlocit al acțiunii ce se săvârșește întocmai în momentul în care este povestită. Este un procedeu convențional, foarte eficient, de angajare într-o acțiune săvârșită în trecut, dar reprezentată ca având loc acum sub ochii noștri, ca pe scena teatrului. Or, scena ca figură narativă nu e jucată, ci realizată printr-o descriere narativă, durativă, temporalizată, care nu poate fi concomitentă cu acțiunea descrisă. Or, distanța cronospațială în cronotopul artistic are, cum s-a spus, numaidecât un conținut valoric, estetic, social, moral etc. În scena fugării distanța temporală este ca și cum abolită, toată intriga scenei ar consta în jocul cu distanța spațială: apropiere-prindere (găbjire) și îndepărtare-scăpare, săltare peste gard. Însă nici distanța temporală nu a dispărut de fapt, ea își găsește expresie indirectă prin diferența axiologică dintre cuvântul autorului și cuvântul eroului care provin din orizonturi cronotopice diferite și cu încărcături axiologice polare: prin cuvântul eului-copil angajat în acțiunea dramatizată își găsește expresie sentimentul de frică și groază ce i-l inspiră „nebuna”, „hârsita de mătușă” cu „ochii holbați”, „c-o jordine în mână”, furioasă, hotărâtă să-l învețe minte pe „ghiavolul” de nepot.

Acțiunea în sine nu are nimic comic pentru ambii participanți dominați: de furie unul, de frică soră cu moartea celălalt. Dacă în cânepă se împiedica nu mătușa, ci nepotul, scena ar fi devenit mai curând urâtă, nicidecum veselă. Și totuși, noi o percepem în registru comic. De ce? Pentru că scena cu conținutul emotiv-dramatic al copilului e încadrată în perspectiva narativă distantă, spațial-umoristică, a autorului care știe ce va urma. „Și după ce facem noi trebușoara asta [este evident cuvântul autorului, nu al eroului – *n. n.*], mătușa nu știu cum, se încâlcește prin cânepă, ori se împiedică de ceva, și cade jos. Eu atunci (...) mă azvârl peste gard, de parcă nici nu l-am atins, și-mi pierd urma, ducându-mă acasă și fiind foarte cuminte în ziua aceea...”.

Astfel, scena descrisă este împletită continuu din firele dramatice ale cuvântului eului-copil, angajat emotiv total în acțiune, și din cele comice ale cuvântului eului-autor care își amintește de această întâmplare peste zeci de ani, când acuitatea trăirii ei de atunci s-a consumat. Dacă scena ar fi fost înfățișată numai din perspectivă îndepărtată a naratorului, scena ar fi fost într-adevăr numai o povestire comică a unei întâmplări demult săvârșită. De ce autorul o înscenează dramatic prin cuvinte ce exprimă trăirea dramatică a copilului? Fără această reactualizare scena ar deveni monotonă și mai puțin captivantă. Căci în trăire, ca fenomen întreg, un sentiment, cum observa M. Buber, se intensifică prin contrarul său. Creangă, cu simțul intuitiv al cuvântului artistic a creat această structură bipolară a reprezentării narative a scenei, în care cuvântul propriu și cuvântul străin au

format un aliaj organic care exprimă o unitate a două atitudini estetice contrare (dramaticul și comicul) ca pe un întreg indisolubil. Aici cuvântul propriu și cuvântul străin au devenit polurile opuse ale structurii unitare a cuvântului bivoc. Această structură bipolară se formează nu la nivelul semnificațiilor (care sunt neutre din punct de vedere axiologic), ci la nivelul superior al confruntării a două evaluări opuse [17, p. 154-158].

Însă rolul cuvântului străin al eului-copil nu se reduce doar la a fi un element dramatic al structurii estetice bipolare a narațiunii în acest episod. Autorul i-a imprimat acestei scene o intonație comică preponderentă poate și din considerentul că nu intenționa să facă din această scenă momentul culminant al acțiunii în acest episod. Ceea ce urmează după ea este mult mai important. Degeaba crede Nică că sărind peste gard și scăpând de răfuiala mătușii, el și-a pierdut și urma faptei sale. Oricât de cuminte a fost în ziua aceea, urmările faptei sale nu întârzie prea mult pentru a ajunge la făptaș. În aceeași seară moș Vasile, cu vornicul și paznicul, „strigă pe tata la poartă” pentru a-i cere „a ispăși cânepa și cireșele”. Stricăciunea a fost plătită, nici Nică nu scapă de „o chelfăneală ca aceea” de la tatăl său „întors rușinat de la ispașă”. „Pentru faptă și răsplată”, vorba eroinei lui Caragiale Anca cu care se încheie drama *Năpasta*. Însă povestea cu cireșele nu se încheie cu această răsplată. Fabula ei abia acum ajunge în punctul culminant.

„Și iacă așa cu cireșele; s-a împlinit vorba mamei, sărmăna, iute și degrabă: „Că Dumnezeu n-ajută celui care umblă cu furțișag”. Însă ce ți-i bună pocăința după moarte? D-apoi rușinea mea, unde o pui? Mai pasă de mai dă ochii cu mătușa Mărioara, cu moș Vasile, cu văru Ion și chiar cu băieții și fetele din sat; ...”.

Deci episodul se încheie nu cu chelfăneala tatei, ci cu cuvântul mamei care, rostit fără semn de exclamație, face răsplata mult mai grea și de lungă durată. Cuvântul mamei face cea mai mare minunăție, el (asemenea conjuncției pseudocauzale „căci” din fraza-uvvertură care transfera narațiunea auctorială în orizontul copilului) transferă dinamica fizică, exterioară a scenei fugăririi în sfera interioară a copilului, producând aici metamorfoza cea mai importantă în conștiința lui de sine – el trăiește sentimentul de rușine, nu acea rușine de goliciunea fizică, când mama îl lăsase fără haine pe malul râului, ci rușinea ca sentiment moral care te lasă singur față în față cu păcatul tău de care nicio pocăință nu te poate absolvi, ci te însoțește până la adânci bătrânețe. Până la rostirea judecății mamei (chiar și după chelfăneala de pomină a tatei care nu-i pricinuisse decât o durere corporală însoțită de spusa „Na! Satură-te de cireșe!” – o senzație corporală pofticioasă a fost achitată cu alta dureroasă), copilul se ținea tare pe piață în rolul de judecător suprem al celorlalți („moș Vasile era un cărpănos și un puui de zgârie-brânză, ca și mătușa Mărioara”, încheindu-și verdictul cu cuvântul autoritar: „vorba ceea: au tunat și i-au adunat!”). Cu alte cuvinte, el încă rămânea închis în cercul egocentrismului pueril, care transferă cauza urmărilor neplăcute ale faptei sale pe seama altora. Acum, după spusa mamei, pornirea agresivă în afară se întoarce înspre sinele său și el cuprins de rușine față de ei, trăiește sentimentul moral de singurătate și inferioritate în raport cu ceilalți.

Conștiința morală a responsabilității pentru faptele sale – rușinea fiind forma ei emoțională primordială – nu este o pavază contra tuturor slăbiciunilor omenești. Nu ajunge copilul de la „obraz de scoarță” la obraz subțire dintr-o singură situație rușinoasă. „Și doar mă feream eu, într-o părere, să nu mai dau peste vro pacoste, dar parcă naiba mă împingea, de le făceam atunci cu chiuita.

Și tocmai-mi-te! Îndată după cea cu cireșele, vine alta la rând”.

Alta la rând este povestea cu pupăza. Și de astă dată comportamentul copilului e întocmai ca și în povestea cu cireșele: toată lumea e de vină, începând cu „cucul arminesc” care nu-l lasă să-și împlinească somnul cel mai dulce de dimineață, și „mătușa Măriuca lui moș Andrei” care „vine la noi c-o falcă-n ceriu și cu una în pământ și se ia la ciondăneli cu mama din pricina mea”, și „moșneagul nebun” care se face că scapă pupăza din mâini... Este însă o deosebire semnificativă. De astă dată Nică scapă cu „obrazul curat”. Tocmai în momentul culminant când, venind într-o fugă de la târg, „bătându-mi-se inima, ca-ntr-un iepure, de frică și de osteneală”, află de la frățiori că mătușa Măriuca „a sculat tot satul în picioare din pricina pupăzaii din teiu; zice că i-am fi luat-o noi”, „numai că și auzim cântând în teiu...”

Soră-mea Catrina zice atunci cu mierare :

– I-auzi, bădiță! Doamne, cum sunt unii de năpăstuiesc omul chiar pe sfânta dreptate!”.

Eroul e cât pe ce să ia poza „cavalerului fără teamă și prihană”, ridicând spada deasupra capetelor tuturor necredincioșilor: „– Mai așa, sorioară!...” exclamă el. Însă urmează o clipă de suspensie și: „Dar în gândul meu: când ați ști voi câte a pățimit sireaca din pricina mea, și eu din pricina ei, i-ați plânge de milă!”. Copilul nu-și recunoaște public vina, ar fi prea mult pentru un copil și ar fi un gest prea teatral, nefiresc. Or, evenimentul cel mai important are loc în „gândul meu”. Aici a încolțit sămânța omeniei sădită de cuvântul mamei de altădată. În acest episod autorul ne prezintă o nouă etapă în devenirea personalității copilului: matricea conștiinței responsabilității începe să activeze în regim de autonomie, fără impulsul direct al cuvântului matern, ci chiar contrar situației exterioare favorabile dezvinovățirii sale, el putând a se retrage după „obrazul de scoarță” și a se consola ca adineauri „s-a trece ea și asta”.

Avem și în acest episod dinamica alternantă a apropierii și distanțării dintre cuvântul eului-autor și cuvântul eului-erou. „Și cum ajung în iarmaroc, încep a mă purta țanțoș printre oameni, de colo în acolo, cu pupăza-n mână, că doar eu eram oleacă de fecior de negustor” – e cuvântul direct al eului-autor, distanțat ironic, despre eroul său. Dar cuvântul auctorial trece brusc în cuvântul străin chiar în propoziția următoare care începe „Un moșneag nebun [este cuvântul copilului ca și „bădița Vasile, tântul” – *n. n.*] cu o vițică de funie n-are ce lucra?

– De vânzare-ți e găinușa ceea... măi băiete?”.

Începe dialogul compozițional ca schimb de replici dintre aceste două personaje, însă după ce moșul „scapă” pupăza din nou se face deslușit cuvântul auctorial refractat ironic în vorbirea copilului – „fecior de negustor”: „Eu atunci haț! de sumanul moșneagului, să-mi plătească pasărea...”

– Ce gândești dumneta, moșule? Te joci cu marfa omului? Dacă nu ți-a fost de cumpărare, la ce i-ai dat drumul? Că nu scapi nici cu junca asta de mine! Înțeles-ai? Nu-ți paie de șagă!”.

Și din următoarea propoziție auzim iarăși cuvântul-voce al autorului „Și mă băgam în ochii moșneagului, și făceam un tărăboiu, de se strânsese lumea ca la comédie împrejurul nostru; dă, iarmaroc nu era?!”. Cuvântul naratorului se distanțează ironic și mai mult din momentul când Nică aude că și tatăl său e prin târg și moșul îl amenință să-l ducă la el.

„Toate ca toatele, dar când am auzit eu de tata, pe loc mi s-a muiet gura. Apoi încet-încet am croit-o la fugă spre Humulești, uitându-mă înapoi să văd nu mă ajunge moșneagul?”. Prin „nu mă ajunge moșneagul?” cuvântul autorului despre erou trece de fapt în vorbirea directă a personajului, deși întrebarea copilului nu e luată între ghilimele, ea este auzită clar ca rostită cu frică de vocea sa, adică e reprodușă în „ghilimele intonaționale” (Bahtin), și continuă până la punctul culminant al episodului în monologul interior citat mai sus „... dar în gândul meu...”.

Note

1. Vezi mai concret despre conceptul bahtinian de „metalingvistică” articolul nostru *Metalingvistica sau dialogistica enunțului*, în *Revista de Lingvistică și Știință Literară*, nr.1-3, 2005.

2. M. Bahtin *Problemele poeziei lui Dostoievski*. Trad. de S. Recevski, București, Univers, 1970.

3. T. Vianu *Opere. 5. Studii stilistice*. Antologie, note și postfață de Sorin Alexandrescu, text stabilit de Cornelia Botez, București, Minerva, 1975.

4. L. Cotorcea. *Skaz. În: Terminologie poetică și retorică*. Coord. Val. Panaitescu, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1994.

5. Bahtin se referea în special la „admirabilele lucrări ale lui V. V. Vinogradov în care demonstrează, în baza unui material imens, că proza artistică se întemeiază pe principiul multitudinii de graiuri și stiluri; deși personal cred că V. V. Vinogradov subestimează oarecum valoarea raporturilor dialogale între stilurile de vorbire (întrucât aceste raporturi depășesc hotarele lingvisticii)” [2, p. 281]. Observație similară Bahtin a făcut și în legătură cu studiul lui Iu. M. Lotman despre romanul în versuri *Evgheii Oneghin*: „Conceperea pluralității de stiluri ca transcodare (a romantismului în realism ș. a.) conduce la pierderea celui mai important moment dialogic și la transformarea dialogului stilurilor într-o simplă coprezență a unor versiuni diverse ale identității aceluiași. Prin stil se manifestă punctul de vedere integral al personalității integrale [M. M. Бахтин. *Эстетика словесного творчества*, Москва: Искусство, 1979, с. 339]” B. F. Egorov, autorul unui studiu foarte documentat despre Iu. M. Lotman, scrie în capitolul *Bahtin și Lotman* despre apropierea fondatorului școlii de la Tartu, centru al cercetărilor sistemelor de semne și al poeziei structurale în URSS, de anumite poziții conceptuale ale dialogisticii lui Bahtin, inclusiv în ceea ce privește problema pluralismului stilistic în roman: „Lotman a utilizat în opera sa un șir întreg de mari descoperiri ale lui Bahtin și le-a dezvoltat creator (...) Însuși Lotman a remarcat că ideea sa despre necesitatea a cel puțin două limbaje semiotice a fost dedusă direct din dialogul bahtinian” [Б. Ф. Егоров. *Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана*. Москва: Новое литературное обозрение, 1999, с. 254]

6. G. Ibrăileanu, *Opere*. Ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru. Prefață de Al. Piru. Vol. 2. București, Minerva, 1975.

7. Referitor la conceptul bahtinian de cronotop (unitate cronospațială cvadridimensională) trebuie de avut în vedere că acesta, spre deosebire de conceptul fondat de Einstein, definește nu dimensiunile fizice ale timpului și spațiului, ci conținutul cultural istoric al formelor de percepere și trăire reală a timpului și spațiului și conținutul estetic-artistic al seriilor de imagini temporale și spațiale reprezentate în roman în momentele de întrepătrundere, astfel încât spațiul se temporalizează, iar timpul devine spațial vizibil. În evoluția istorică a genurilor literare, a genului românesc în special,

formele cronotopice în care se întrupează viziunea filosofico-artistică a autorului capătă anumite funcții specifice: cognitivă, tematică, compozițională, axiologică, figurativă ș. a. Acest concept a fost fundamentat istorico-literar și teoretic în lucrările sale postume *Formele timpului și ale cronotopului în roman* (1937-1938, publicat în 1975, traducere în românește în 1982) și *Romanul educației și importanța lui în istoria realismului* (1937-1938, publicată fragmentar în *Эстетика словесного творчества*).

8. М. М. Бахтин, *Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа*, în *Эстетика словесного творчества*.

9. V. Coroban, *Studiu introductiv*, în *Ion Creangă. Opere*. Îngrijirea textului, comentarii și glosar de L. Ciobanu (în grafie chirilică), Chișinău, Cartea moldovenească, 1972. Citatele din textul *Amintirilor* sunt date după ediția *Ion Creangă. Povestiri. Amintiri. Povestiri*. Ediție îngrijită și Repere istorico-literare alcătuite de Iorgu Iordan și Elizabeta Brâncuși, București, Minerva, 1978.

10. M. Buber, *Eu și Tu*. Trad. și prefață de Ștefan Aug. Doinaș, București, Humanitas, 1992.

11. G. Călinescu, *Ion Creangă (Viață și operă)*. Ediție nouă revăzută, București, EPL, 1964.

12. L. Blaga, *Elogiul satului românesc*, în *Opere*, vol. II. Chișinău, Știința, 1995.

13. М. М. Бахтин, *Роман воспитания и его значение в истории реализма*, în: *Эстетика словесного творчества*.

14. T. Vianu, *Despre stil și arta literară*, București, Editura Tineretului, 1965.

15. M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu. Prefață de Marian Vasile, București, Univers, 1982.

16. A. Gavrilov, L. Don, *Un motiv dostoevskian în Ciuleandra lui L. Rebreanu*, în *Metaliteratură*, 2003, nr. 8.

17. A. Gavrilov, *Structura bipolară a cuvântului în dialogismul lui Bahtin*, în: *Filologia modernă. Realizări și perspective în context european. In memoriam acad. Silviu Berejan*. Coord. Gh. Popa, G. Verebceanu, Chișinău, 2008.

Abstract

This article aims at presenting a synthesis of the development of the myth concept in various research areas: anthropology, religion, linguistics, history, politics, psychology and literary science. Myth desacralization made it possible to overcome its religious connotation and transformation into an allegory and a symbol as well as adaptation to new areas of investigation. The interdisciplinarity of the myth results in multiple theories that have emerged over time.

Keywords: interdisciplinarity, desacralization, myth, anthropology.

Odată cu moartea mitului ca ficțiune sacră, acesta devine obiect de investigare al mai multor discipline: al istoriei, antropologiei, sociologiei, etnografiei, psihologiei, filosofiei, teologiei, literaturii. Natura proteică a mitului derivă și din modificarea configurației sale, a conotației și sensului său în diacronie. Schimbările petrecute în structura narativă a mitului au loc sub imperiul necesităților de adaptare la noile arii de investigare, care au extins sensurile conceptului astfel încât astăzi se vorbește tot mai intens despre o distincție netă între mitul original și cel modern. Mitul original a fost definit ca o narațiune, o povestire „cu rădăcini în credințele primitive, și care se caracterizează prin universalitate și atemporalitate” [apud. 1, p. 44]. Prin extensiune semantică, mitul a ajuns să includă în sfera sa și simboluri nonnarrative (miturile orașelor Petersburg, Veneția ș. a.), personaje eroico-istorice, alegorii, vedete (cum ar fi M. Jakson, prințesa Diana), produse de consum (mitul mărcii Coca-Cola), tehnice (mitul corăbiei Titanic) și chiar sloganurile unor epoci.

Prezentăm în continuare o sinteză a evoluției conceptului de *mit* în diverse domenii de cercetare: antropologie, religie, lingvistică, istorie, politică, psihologie, știința literară.

Teoriile religioase despre mit analizează relația acestuia cu sacrul, adevărul, binele, frumosul etc. Rudolf Otto, în eseul său *Sacral*, definea conceptul de *numinos* ca fiind „sacrul *minus* elementul lui moral și [...], minus orice element rațional al său” [apud. 1, p. 99]. Mircea Eliade definea *mitul* tot prin prisma religiosului, considerându-l o poveste sacră al cărei receptor fidel este *homo religiosus*, cel care se autocreează respectând învățăturile mitului. Investigațiile de natură antropologică ale lui Mircea Eliade au contribuit la unificarea noțiunii de mit. Savantul român acordă preponderență revalorizării miturilor prin prisma istoriei religiilor, dialogului dintre omul arhaic și omul modern. Elemente definitorii ale mitului original rămân, în viziunea lui, *sacralitatea* și *homo religiosus*, care

se modelează urmând învățăturile mitului, adică imitându-i pe zei. Teoria lui M. Eliade despre mit a fost criticată pentru perspectiva sa preponderent fenomenologică și pentru că ar fi neglijat funcția socială și pe cea psihologică a mitului.

Abordările antropologice ale mitului localizează originea acestuia în rituri sau în funcția sa socială. Printre promotorii acestor abordări se numără Jane Elene Harrison, care leagă apariția mitului de ritual, și Andrew Lang, cel care considera miturile forme de supraviețuire ale unor norme sociale străvechi. Și antropologii englezi de la Cambridge, James Frazer, Edward Tylor, Jane Elene Harisson ș. a., defineau mitul ca pe un derivat al ritualului.

Teoria lingvistică a mitului analizează originea acestuia pe baza etimologiei numelor. Ernst Cassirer definea limbajul și mitul ca „două vlăstare care au crescut din aceeași tulpină” [apud. 1, p. 52], adică din înclinația spre exprimarea simbolică. M. Eliade spunea că pentru omul primitiv numele zeului era o adevărată sursă a puterii și însemna mai mult decât zeul însuși. Giambattista Vico a stabilit patru etape în evoluția mitului: 1) umanizarea și divinizarea naturii, 2) simbolizarea cuceririi și transformării naturii, 3) înzestrarea zeilor cu semnificații sociale și politice, 4) umanizarea zeilor până la despuieră de orice semnificație alegorică.

Printre adepții *abordărilor sociologice ale mitului* se numără Claude Lévi-Strauss, care presupunea existența unui intelect universal ce operează cu invariante logice, manifestate sub forma miturilor originare. Lévi-Strauss alcătuiește o mitologie bazată pe opoziții binare cum ar fi viață/moarte, bine/rău, zi/noapte etc. Originea mitului, consideră Lévi-Strauss, se află în nevoia primitivului de a-și explica fenomenele din jur. El a întreprins o examinare amplă a structurii intime a mitului, intuind existența unui intelect universal, colectiv, care operează cu invariante logice, manifestate sub forma miturilor individuale. Lévi-Strauss caută sistemul generic (*la langue*) al întregului corpus: fiecare narațiune individuală nu este decât o „sintagmă” în cadrul sistemului. Aceasta presupune o percepție metaforică a condiției oamenilor, animalelor, zeităților, o percepție bazată pe o matrice alcătuită din opoziții binare. Lévi-Strauss desemnează unitățile minime ale mitului prin termenul *miteme*. Prezentarea descriptivă a universului mitic se dovedește a fi, de cele mai multe ori, destul de dificilă, fie pentru că autorii preocupați de acest aspect nu sunt întotdeauna de acord între ei, fie pentru că apar divergențe în folosirea terminologiei. Acest aspect al confuziei terminologice și interpretative a mitului a fost comentat, în mod explicit, de către același Lévi-Strauss: „Noțiunea de mit este o categorie a gândirii noastre, pe care o folosim în chip arbitrar pentru a cuprinde în același termen tentativele de a explica fenomene naturale, opere de literatură orală, speculații filosofice și cazuri de apariție a unor procese lingvistice în conștiința subiectivă” [2, p. 29]. Savantul observă, așadar, că substanța mitului nu se află nici în limbaj, nici în stil, ci în istoria povestită. Povestea mitică își păstrează coerența, esența chiar și în pofida celei mai proaste traduceri, spre deosebire de poezie, a cărei traducere se dovedește de multe ori dificilă și rămâne aproximativă. Mitul poate fi definit deci ca o modalitate a discursului situată la polul opus al poeziei. Deși în aparență mitul ar avea o structură haotică, Lévi-Strauss a constatat că de multe ori aceleași mituri, ori unele similare, pot fi regăsite în diverse regiuni ale lumii, de unde și dilema: „Dacă conținutul unui mit este în întregime contingent, cum de ne putem explica faptul că de la un capăt al pământului la altul miturile sunt atât de asemănătoare?” [3, p. 248]. Meritul definitoriu al lui

Lévi-Strauss constă în relevarea sistemului ce stă la baza mitologiei și faptul că mitologia este ea însăși un... sistem.

Părintele viziunii istoriste asupra mitului, Euhemeros, afirma că zeii sunt simpli muritori, ei sunt regii apoteozați. Interpretările contemporane despre mit și istorie acordă prioritate dominantei sociologice și ideologice.

Teoria istoristă a mitului pune accentul pe conexiunea dintre trecutul istoric și tradițiile unei comunități sau grup social. În studiul său *Философия, мифология, культура*, Aleksei Losev a lansat teoria social-istorică a mitului: „Mitul este istorie, este istorie faptică, este devenire istorică”. El distinge, în acest sens, trei straturi ale mitului: 1) Primul este cel în care istoria este înțeleasă ca o *aglomerație de evenimente* fără a fi sesizată, neapărat, conexiunea dintre mit și istorie. 2) Istoria este un *mod de cunoaștere*, evenimentele istorice sunt evenimente ale cunoașterii, în istorie trebuie să urmărim înțelegerea evenimentelor. Dacă primului strat îi lipsește dimensiunea mitologică (амифичен), cel de-al doilea înzestrează mitul cu material faptic și devine o „arenă pentru desfășurarea evenimentelor mitice”. În istorie vedem personalități și evenimente vii (reale), în fața noastră este înfățișat nu un simplu ordin sau o lege, ci importanța istorică a acestora, influența lor asupra statului și a întregii societăți. Istoria nu este deci o colecție de documente și scrisori despre moartea personalităților politice din trecut, ci o mărturie a omului viu care se exprimă în aceste documente și scrisori. Firește, în mit orice personalitate devine istorică, însă în acest caz avem în vedere un alt înțeles, al istoriei, este vorba de *istoria mitică*. 3) Istoria este ea însăși obiectul și subiectul propriei conștiințe. Ea devine ceea ce este prin conștientizarea de sine a faptelor, iar această conștientizare este posibilă doar prin cuvânt: „Fără cuvânt, spune Losev, istoria ar fi mută și surdă, asemeni unui tablou în care imaginea nu spune nimic (...), istoria nu dă naștere doar imaginii despre eveniment, ci și cuvântului despre eveniment și prin aceasta favorizează apariția conștiinței mitologice. Mitul nu este doar un eveniment istoric, ci, întâi de toate, este cuvânt” [trad. n. 4, p. 129-134].

Richard Slotkin, în studiul său *Myth and the production history*, definea „ideologia mitului ca o teologie” [apud. 1, p. 55]. Astfel, din miturile purtătoare de ideologii naționale sunt create noi mituri. Slotkin reduce funcția miturilor la abuzul ideologic, întâlnit mai ales în discursurile politicianilor. Abordările istoriste ale mitului au generat apariția unor interpretări neoistoriste, care absolutizează rolul istoriei în defavoarea modului de gândire mitomorfic (mitul originar). Exploatarea politică a miturilor se numără printre manifestările spontane și cele dirijate, specifice epocii moderne.

M. Eliade se referă, în *Aspecte ale mitului și în Sacrul și profanul*, la cristalizarea și fructificarea ideii de *mit* în *cinematografie și presă*. În viziunea lui, *miturile moderne* sunt cele care apar ca rezultat al demitizării miturilor originare și în procesul creării unor mituri noi de către literatură, cinematografie și mass-media. În cartea sa *Aspecte ale mitului*, se evidențiază rolul mass-mediei în crearea miturilor, rol ce presupune angajamentul de a populariza sportivi, cântăreți, autori celebri prin intermediul ziarelor, radioului, cinematografului și televiziunii. Miturile moderne sunt adesea receptate de publicul tânăr. Eliade stăruie asupra *caracterului efemer* al unor asemenea mituri determinate de eșecul carierei celor vizați, sau de tendința de mistificare. Astfel, miturile moderne „vechi” sunt înlocuite cu altele noi de ex. despre noi vedete. Tendința de a mitiza se face simțită prin

sporirea publicului admirator. Potrivit lui Dumitru Păcurariu, apariția miturilor moderne este determinată „de invențiile și descoperirile epocii moderne (...), care au schimbat viziunea oamenilor despre univers” [5, p. 174]. Noile mituri, ale *vaporului*, *trenului*, *avionului*, *automobilului*, au influențat sensibilitatea și puterea de imaginație a scriitorilor, mașinile fiind un element nou în creațiile literare. Ele reprezintă, de la avangardă încoace, simbolul progresului material și apoteoza vitezei. Printre creațiile mitice de dată recentă R. Surdulescu include *miturile etnocentrice*, care „s-au născut odată cu apariția unor noi națiuni, în America sau Australia, prin opoziție față de vechile tradiții ale imigranților și față de obiceiurile și credințele băștinașilor din zonele amintite. Mitul Americii ca ținut binecuvântat, ca «rai pe pământ» – de fapt, o rescriere a vechilor legende despre Grădina Edenului și Vârsta de Aur – având drept erou pe americanul adamic, inocentul neperversit de vechile tradiții europene, cu ridicarea și căderea lui ulterioară; (...) *mitul succesului* (...), *miturile regionale* (cu precădere al Sudului și al Vestului sălbatic)” [1, p. 59].

În compartimentul *Cronotopul rabelaisian* din lucrarea *Probleme de literatură și estetică* M. Bahtin vorbește despre *miturile locale*, interpretate în plan parodic de către Rabelais în romanul său *Gargantua și Pantangruel*. Mitul local, menționează M. Bahtin, explică „geneza spațiului geografic. Fiecare loc trebuie să fie explicat, începând cu denumirea lui până la caracteristicile reliefului, solului, vegetației etc., printr-un eveniment uman care s-a petrecut aici, determinându-i numirea și fizionomia. Locul constituie amprenta unui eveniment care i-a dat forma” [6, p. 416].

Sigmund Freud și Carl Jung au pus începutul unei noi baze în dezvoltarea teoriilor despre mit. *Abordarea psihologică a mitului* caută geneza lui în inconștientul individual sau colectiv. În concepția lui Freud, miturile sunt generate de mici drame care conțin reziduuri negative, care exprimă dificultățile tranziției de la vârsta copilăriei la cea adultă. La Jung, inconștientul individual constă din impulsuri și complexe, iar cel colectiv din arhetipuri. Prin urmare, după Jung, miturile sunt combinații de arhetipuri, care au rolul de a media între partea conștientă și cea inconștientă a eului colectiv. Atât lui Freud, cât și lui Jung li s-a reproșat faptul că neglijează valorile și funcțiile social-istorice ale mitului. Toate aceste abordări plurivalente ale mitului denotă imposibilitatea creării unei definiții atotcuprinzătoare a acestui concept antropologic și cultural, dar dezvăluie un mod de gândire complex, ce amplifică perspectiva de interpretare și teoretizare a mitului.

Interpretarea critică a mitului a generat apariția unei școli critico-teoretice, cunoscută în lumea anglo-saxonă ca *myth criticism*, care a avut o maximă influență în deceniile al cincilea și al șaselea ale secolului trecut, sub impactul publicării lucrărilor lui Edward Tylor și James Frazer. Sub egida interpretării alegorice a textului, reprezentanții criticii mitice au propus perspective teoretice care diferă, în mare parte, de la un autor la altul. Astfel, în studiile lui Francis Fergusson predomină problema relației dintre ritual, mit și literatură; Leslie Fiedler teoretizează componenta biografico-istorică a operei; Joseph Campbell și Philip Wheelwright abordează mitul din unghiul religiozității. Campbell schițează conturul unei „unități nucleice”, numită de el „monomit”, care își are baza filosofică în conceptul de *Idei Elementare* (Elementargedanken). Northrop Frye se distinge de ceilalți reprezentanți ai mitocriticii prin intenția creării unui sistem global de interpretare mitico-religioasă. În studiul său *Anatomia criticii* (*Anatomy of criticism*, 1957), Frye încearcă să creeze un sistem critic atotcuprinzător, alcătuit din patru mythoi

ce formează baza celor patru genuri majore și care au similitudini de natură arhetipală cu cele patru anotimpuri: Comedia (primăvara), Romanțul (vara), Tragedia (toamna), Satira (iarna). Plecând de la constatarea că teoria privitoare la genuri a fost insuficient dezvoltată, autorul demonstrează necesitatea de a adăuga conceptelor clasice derivate din cultura greacă (dramatic, epic, liric), încă un gen, pe care-l numește, „în mod arbitrar”, ficțiune (fiction). Acest nou gen se referă la romanul *Ulysses* al lui James Joyce, care reușește performanța singulară de a uni, într-o singură ficțiune, cele patru forme de expresie literară. Dincolo de rezervele comentatorilor, opera lui Frye, și în special *Anatomia criticii*, rămâne o lucrare decisivă în istoria teoriei literare pe scena americană. Ea reprezintă „sfârșitul dominației absolute a Noii critici și momentul de apogeu al criticii mitice” [1, p. 84].

Clio Mănescu vorbește despre cinci niveluri [7] de manifestare ale mitului: nivelul sacru, nivelul social, nivelul etic, gnoseologic și cel poetic. În directă legătură cu manifestările religiosului, nivelul sacru reprezintă realitatea însăși a civilizațiilor primordiale. Realitatea socială este prezentată din perspectiva interacțiunii mitului cu ritualul, asigurându-i mitului funcția practică. Funcția magică a acestuia este asigurată de nivelul sacru și cel poetic. La nivelul său poetic de funcționare, mitul este, pe tot parcursul evoluției sale diacronice, matricea din care se naște literatura.

Criticul francez Charles Mauron lansează, în cartea *De la metaforele obsedante la mitul personal*, scrisă în urma unor investigații făcute asupra poeziei lui St. Mallarme, ideea *mitului personal*, care i-a permis să descifreze o rețea de relații obsedante. Dacă în poezie rețeaua de relații obsedante se lasă detectată prin suprapuneri repetate, care duc la descifrarea mitului personal al scriitorului, în operele epice, în dramaturgie, o anumită schemă a conflictelor, corelată cu tehnica suprapunerii personajelor, îi poate permite autorului să ajungă la același rezultat. În demersul său psihocritic, Mauron determina 4 etape care consistă în: 1) grupările favorite de cuvinte ce formează rețele de asociații constante, trăsături structurale dominante; 2) modul în care rețelele, grupurile, structurile relevante conduc la formarea imaginii unui mit personal; 3) interpretarea mitului personal și a metamorfozelor sale ca expresie a inconștientului; 4) conexiunea dintre biografia scriitorului și imaginea acestuia în subconștientul său. Dacă primele operații reprezintă „faza empirică a metodei”, celelalte două „antrenează considerații și judecăți de valoare filosofică” [apud. 8, p. 307].

Mitul supraviețuiește în prezent distanțându-se de versiunea sa originară a cărei esență rezidă într-o poveste ce răspunde la întrebările fundamentale privind originea universului și a oamenilor. Miturile contemporane rezistă sub înfățișări diferite: narațiuni simbolice, mituri moderne, miteme, mituri ale orașelor, mituri politico-eroice etc. Structura mitului este duală: istorică și antiistorică, el se referă la evenimente care au avut loc înainte de facerea lumii, dar conține, în același timp, o schemă narativă care poate fi actualizată permanent. Diversele teorii referitoare la natura mitului ancorează în problematica lor fie valorile religioase, fie pe cele estetice; ele sunt o dovadă a faptului că mitul a avut în evoluția sa o traiectorie sinuoasă, marcată de o curbă ascendentă. Evoluția mitului și caracterul interdisciplinar al studierii acestuia au legitimat ideea că specia în cauză este de o complexitate remarcabilă, iată de ce e firesc să ne asumăm abordarea unui singur aspect din totalitatea aspectelor sale pretabile interpretării.

În literaritatea sa, mitul este considerat ca „depozit” al unui adevăr potențial comunicat în formă simbolică. Mitul original este un mod simbolic de comunicare, imagistic, nonrațional. În fața interpretului rațional, mitul este o ficțiune, se referă la fenomene neexplorate de știință sau asupra cărora știința nu se poate pronunța (viața de după moarte, îngerii, infernul).

Mitul și literatura alcătuiesc o țesătură de interferențe începând cu planul tematic, al narațiunilor și al tropilor, continuând cu cel psihologic și terminând cu cel cultural-istoric.

Note

1. Radu Surdulescu, *Critica mitic-arhetipală, arhetipală (de la motivul antropologic la sentimentul numinosului)*, București, ALLFA 1997.

2. Claude Lévi-Strauss *Gândirea sălbatică. Totemismul azi*, trad. I. Pecher, prefață de M. Pop, București, Editura Științifică, 1970.

3. Claude Lévi-Strauss *Antropologie structurală*, trad. rom. de I. Pecher, prefață de I. Aluaș, București, Editura Politică, 1978.

4. Алексей Лосев, *Философия, мифология, культура*, Москва, Издательство политической литературы, 1991 .

5. Dimitrie Păcurariu, *Teme, motive, mituri și metamorfoza lor*, București, Albatros, 1990.

6. Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, trad. de Iliescu Nicolae și Vasile Marian, București, Univers, 1982.

7. Clio Mănescu, *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană*, București, Univers, 1977.

8. Anatol Vântu, *Textul văzut ca rețea de imagini obsedante. Reperle metodologice ale psihocriticii*, în: „Filologie modernă: realizări și perspective în context european (II) (Semiotica și hermeneutica textului)”. Chișinău, Tipografia Centrală, 2009, p. 305-310.

Abstract

Stylistics treats the style issue in verbal communication either it's a functional text or a creative writing. There are several types of stylistics: functional stylistics (that studies functional styles) and stylistics of expressiveness that has two forms of manifestation: linguistic stylistics (that studies affective and expressive values of collective expression, as a rule without artistic intention) and literary or aesthetic stylistics (that studies means of a language in any work of a writer).

Keywords: functional stylistics, stylistics of expressiveness, linguistic stylistics, literary or aesthetic stylistics, style.

Stilistica, „obiect atât de vechi și evanescent” [11, p. 16], aflat sub unghiul de incidență al lingvisticii – se pare că nu și-a fixat încă definitiv cadrul problematic, obiectivele și limitele. Fenomenul pletoric al stilisticii, generator de aserțiuni și disensiuni dintre cele mai diverse, se datorează faptului că nucleul acesteia – stilul – este revendicat de mai multe discipline (critică literară, estetică, poetică, semiotică etc.), recunoscându-i-se, astfel, o „largă și obligatorie deschidere interdisciplinară” [idem, p. 17]. Deși, în majoritatea lucrărilor de specialitate, stilistica e declarată o „achiziție” filologică a sec. al XIX-lea și a celui de-al XX-lea, originile ei descind din retorica greco-latină, aceasta fiind o „primă ipostază a stilisticii” [11, p. 117]. În aceeași ordine de idei, Ileana Oancea afirmă următoarele: „Literaturizarea retoricii petrecută încă în Antichitate a făcut din ea în mod evident o stilistică, identificarea producându-se mai apoi și terminologic” [11, p. 18]. Încercând să sesizeze ghidul stilisticii, lingvistul francez P. Guiraud subliniază, de asemenea, natura retorică intrinsecă a stilisticii: „stilistica e o retorică modernă sub o formă dublă: o știință a expresiei și o critică a stilurilor individuale; însă această definiție nu se degajă decât lent; și numai lent noua știință a stilului își va recunoaște obiectul, scopul și metodele sale” [7, p. 5].

Stilistica, ca parte componentă a științelor limbajului, studiază caracteristicile, particularitățile, structura stilurilor individuale (ale unui vorbitor) și supraindividuale (ale unor grupuri de vorbitori). În funcție de scopurile urmărite, au fost identificate mai multe tipuri de stilistici: stilistica funcțională (care studiază stilurile funcționale, avându-i ca reprezentanți pe R. Jakobson, I. Coteanu, M. Riffaterre etc.) și stilistica expresivității

(care studiază stilurile marcate din punct de vedere expresiv). Aceasta din urmă cunoaște două forme de manifestare: stilistica lingvistică (care are ca obiect de studiu valorile afective, expresive ale exprimării colective, de regulă fără intenție artistică, avându-i ca reprezentanți pe Ch. Bally, I. Iordan etc.) și stilistica literară sau estetică, care, în opinia lui E. Coșeriu, este „o lingvistică a textului literar” [2, p. 83] și are ca obiect de studiu mijloacele de limbă din opera unui scriitor (reprezentanți de seamă fiind Karl Vossler, Leo Spitzer, E. Auerbach, T. Vianu, D. Caracostea etc.).

Nu există o definiție unanim acceptată cu referire la stilistică în ceea ce privește obiectul de studiu și caracteristicile ei definitorii. Este o certitudine faptul că stilistica tratează problema stilului în comunicarea verbală, fie că este vorba de un text funcțional sau despre o creație literară. Disciplină complexă, neordinară, ea se află la interferența mai multor științe cum ar fi: lingvistica, poetica, neoretica, semiotica literară, teoria textului, tropologia etc. După mai multe căutări și oscilări, ca urmare a unor preocupări constante și mai puțin constante în domeniul cercetării stilului și al exprimării, la începutul secolului al XX-lea stilistica își delimitează coordonatele și metodologia și este fundamentată teoretic ca disciplină lingvistică independentă. Astfel, lingvistul elvețian Charles Bally, în cunoscutul său studiu *Traité de stylistique française*, stabilește obiectul de studiu și domeniul de cercetare: valoarea afectivă a faptelor de limbaj, respectiv limbajul oral. Ipostaza stilisticii pe care o introduce Bally este cea lingvistică, iar obiectul stilisticii lingvistice este studierea faptelor de limbaj [1, p. 16]. Savantul consideră că „stilul este un fenomen al limbii naționale”. Direcția trasată de Ch. Bally în studierea stilisticii lingvistice este continuată de Charles Bruneau și Jean Marouzeau, care îmbogățesc doctrina lui Bally lărgindu-i aria de cercetare, prin introducerea limbii literaturii în sfera de cercetare a stilisticii. R. Wellek și A. Warren în *Theory of literature* consideră că stilistica trebuie imaginată ca ocupând un loc intermediar între retorică și poetică, fiind mult mai aproape de limbă „deoarece unul dintre principalele ei obiective constă tocmai în a stabili deosebirea dintre sistemul limbii unei opere literare și limba comună a timpului” [17, p. 233-234].

Concepția lui Ch. Bally în probleme de stilistică a beneficiat de o atenție sporită din partea savanților din România. Astfel, Iorgu Iordan în amplul său studiu *Stilistica limbii române* (București, 1944) precizează că urmează concepția lui Ch. Bally, dar și a lui L. Spitzer, cel din urmă subliniind că faptele stilistice sunt nu numai produse ale afectului, ci și ale fanteziei și ale simțului estetic. Stilul scriitorilor nu este luat în considerare, așa cum procedase și Bally, pentru că intenționalitatea reduce mult din caracterul de spontaneitate și naturalețe. În schimb, majoritatea exemplelor din *Stilistica...* lui Iorgu Iordan sunt preluate din opera lui Ion Creangă și cea a lui Ion L. Caragiale – scriitori care, e adevărat, au conservat realitatea concretă a limbii, dar tot atât de adevărat este că această conservare este intențională și orientată estetic.

Tot în acest context este necesar să amintim că G. W. Turner include stilistica în sfera lingvisticii și o definește drept „acea parte a lingvisticii care se ocupă de variație în utilizarea limbii” [12, p. 7]. Totodată, definiția lui St. Ullmann „stilistica se ocupă cu valorile expresive și evocative ale limbajului” [13, p. 9] de asemenea cade sub incidența stilisticii lingvistice. În lingvistică, stilul se referă la totalitatea particularităților specifice actului de comunicare al unui individ sau al unui grup social. Totodată, stilul poate dobândi

o serie de determinări, în funcție de modul, scopul, conținutul și domeniul comunicării: științific, literar, publicistic, administrativ, juridic, individual, colectiv etc.

Pe lângă accepțiunea lingvistică a stilului, există și una literară, după cum este o stilistică lingvistică și alta literară. Cea dintâi mai este numită și stilistica expresiei și studiază resursele expresive ale limbii vorbite la nivelul fonetic, gramatical și lexical. La rândul ei, stilistica literară se ocupă de modul în care un scriitor se folosește de mijloacele stilistice ale limbii, studiind problemele psihologice și estetice pe care le implică stilul artistului. Numeroasele interferențe existente între cele două discipline fac, totuși, destul de dificilă, dacă nu imposibilă, delimitarea ariei de investigare a stilisticii lingvistice de cea a stilisticii literare. Încercând să dea un răspuns referitor la această distincție *lingvistică – literară* Tudor Vianu afirma că „stilistica operelor literare este o prelungire a stilisticii limbii comune, după cum expresivitatea scriitorilor este o prelungire a puterii generale de expresivitate a limbii, o potență mai înaltă a acesteia” [15, p. 10]. Între cele două discipline există numeroase puncte comune datorită faptului că și într-un caz și în celălalt avem de a face cu fapte de limbă. Stilistica literară se folosește de cercetările lingvisticii, de terminologia impusă de aceasta, de metodologia de analiză a textului.

Stilistica lingvistică, pornind de la ideea că obiectul de cercetare trebuie să fie „studiul limbii în acțiune” [4, p. 8], are în vedere și textul literar. În redefinirea funcțională a stilisticii, Ion Coteanu consideră utile noțiunile structuraliste de competență și performanță. Competența presupune performanța, așa cum vorbirea (parole) presupune limba (langue). „Stilistica ar fi deci studiul modului de manifestare a performanțelor de care deținătorii unei limbi date sunt capabili în funcție de codul/codurile socialculturale care condiționează aceste performanțe” [3, p. 98]. Rezultatele acestor performanțe sunt sistematizate în limbaje și stiluri funcționale; varietatea lor este, practic, infinită, teoretic subsumându-se funcțiilor limbii. În aceste condiții este ușor de înțeles că stilul literaturii artistice se deosebește de celelalte stiluri funcționale ale limbii (științific, publicistic, oficial, colocvial etc.) prin funcția lui estetică și prin subiectivitatea accentuată. În același timp este necesar să avem în vedere că în timp ce stilul funcțional al limbii oferă un exemplu demn de urmat, uneori până la imitarea fidelă, stilul unui scriitor nu poate fi urmărit decât pentru a-i descoperi valențele, metoda, în niciun caz nu poate fi urmat. Stilul în accepția cea mai largă a cuvântului este „un sistem închis, situat în primul plan al operei de artă înseși, care înseamnă tocmai realizarea concretă a stilului” și, conform criteriilor lingvistice, stilul poate fi identificat cu „întrebuințarea conștientă a unor mijloace lingvistice în vederea atingerii anumitor țeluri ale exprimării” [4, p. 53]. În felul acesta, termenul devine tot mai flexibil, justificând remarca lui P. Guiraud conform căruia „fie simplu aspect al enunțului, fie artă conștientă a autorului, fie expresie a naturii omului, stilul este o noțiune plutitoare ce depășește mereu granițele în care încercăm s-o închidem, este unul din acele cuvinte caleidoscopice care se transformă în clipa în care încercăm să-l fixăm” [7, p. 8]. Tocmai din aceste considerente criticii structuraliști și semiologii își exprimă rezerva, ezitarea în raport cu noțiunea de stil, iar poeticianul G. Genette îl acceptă cu condiția unei definiții care, printre alte funcții, ar lămurii natura relațiilor dintre stil și celelalte aspecte ale limbajului și ale semnificației. Ca și Ch. Bally odinioară, G. Genette exclude stilul din preocupările stilisticii, însă nu pentru a-l supradimensiona, întrucât stilul este un lucru prea serios pentru a fi rezervat în totalitate stilisticienilor. Din aceste

considerente G. Genette disociază teoria stilului de practica sa, ajungând la o concluzie tranșantă că „teoria stilului nu este stilistica” [6, p. 160]. În sprijinul aserțiunii sale, poeticianul invocă personalitatea lui Leo Spitzer care este mai mult un practicician decât un teoretician – și prin aceasta e stilistician profund. Tot în acest context urmează să amintim numele lui Tudor Vianu care în prima parte a activității sale avut preocupări serioase de stilistică, aceasta fiind interpretată, în acest sens, drept „unitatea structurilor artistice într-un grup de opere, raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunile, epoca sau cercul de cultură” [14, p. 142]. Abia mai târziu, Tudor Vianu va defini stilul ca întrebuintare individuală a limbii („stilul este expresia unei individualități”).

Stilistica funcțională, ca disciplină lingvistică, datează de pe la jumătatea secolului XX și își datorează apariția Școlii de la Praga sau structuralismului praghez, care se bazează pe teoriile lui Karl Bühler și Roman Jakobson privind funcțiile limbii, rolul acestor funcții reducându-se la necesitatea de a descrie și explica stilurile funcționale și modalitățile individuale și colective de folosire a limbii în funcție de contexte. Cea mai importantă teorie funcțională a fost elaborată de R. Jakobson; conform criteriului informațional. De altfel, el adaugă la factorii determinați de Bühler - emițător, receptor și referent – încă trei factori – cod, mesaj și canal, identificând astfel șase funcții ale limbii [9, p. 87-94]. În baza acestui fapt, funcțiilor expresivă, apelativă, reprezentativă din teoria lui Bühler, le corespund la Jakobson funcțiile emotivă, conativă și referențială. Luând în considerare unii factori mai puțin evidenți în funcționarea limbii, sunt identificate în plus funcțiile poetică, fatică și metalingvistică. În opinia lui Ion Coteanu, stilistica funcțională are ca obiect de studiu limbajele (stilurile funcționale sau stilurile limbii): „Orice limbaj nu este decât limba căreia i se atribuie o destinație specială” și ca urmare, „din punct de vedere funcțional, stilul (limbajul) reprezintă o adecvare a schemei la ceea ce trebuie exprimat” [4, p. 45]. Rolul stilisticii funcționale constă în a descoperi, descrie și explica limbajele și stilurile funcționale, ca elemente ale uzului lingual adaptat necesităților socio-culturale ale vorbitorilor: „Uzul limbii reprezintă deci o mișcare permanentă de adaptare a structurii idiomului la necesitățile social-culturale ale vorbitorilor. Rezultatele cele mai importante sunt limbajele și stilurile, adică o serie de subansambluri care se deosebesc mai mult ori mai puțin între ele în funcție de obiectul lingvistic exprimat” [5, p. 9]. Stilistica funcțională preconizează astfel cercetarea unor serii stilistice – limbaje – ierarhizate în primul rând după un factor social-cultural, iar la nivelul fiecărui stil, analiza unor trepte stilistice, de la general și particular la individual. T. Vianu făcea următoarea constatare: „Domeniul cercetării stilistice se întinde mai mult în afară și înainte de cel al operelor literaturii frumoase, de proveniență zisă cultă și cum numărul acestor stiluri este foarte mare, cercetarea stilistică a limbii literare are un întins domeniu de parcurs, înainte de a aborda operele literaturii frumoase” [16, p. 66]. Stilisticianul se referea la „stilurile vorbirii”, o interesantă noțiune a lingvisticii mai noi, pe care o definea astfel: „Prin „stil al vorbirii” înțelegem conformarea exprimării într-un anumit domeniu al activității omenești, pentru anumite scopuri ale comunicării, adică modul de întrebuintare specific funcțional al mijloacelor lingvistice unitare, puse la îndemâna generală” [16, p. 65] și preciza că stilurile vorbirii sunt tot atât de numeroase câte domeniile de

activitate există. Încă în cursul său de stilistică (1942 – 1943) Vianu anticipa stilistica funcțională prin precizarea că: „Nu orice stil e un stil literar. Avem astfel: stilul limbajului comun, care suprimă nuanțele sinonimice, n-are efecte de evocare. Spre deosebire de limbajul comun, avem limbaje cu efecte de evocare, cu stilul lor, diferite. Avem așa: limbajul de afaceri, limbajul medical, limbajul administrativ și, în fine, limbajul literar” [idem, p. 509]. Opera scriitorilor realiști, cea a lui I. L. Caragiale cu deosebire, constituie o enciclopedie stilistică, un carnaval al stilurilor funcționale însoțite de efecte de evocare a mediului verbal și extraverbal: „Nu există – spune Vianu – document mai edificator despre stilul pre- și extraliterar al limbii române din secolul al XIX-lea decât opera lui I. L. Caragiale” și aceasta pentru că scriitorul notează că „toate varietățile stilului popular și ale diferitelor «stiluri ale vorbirii», ale țăranilor și târgoveților, ale gazetarilor, funcționarilor și politicienilor, ale profesorilor și avocaților, ale argoului mahalalei, ale cârciumilor și cafenelelor, ale jargoanelor de salon etc.” [idem, p. 66]. Remarcăm faptul că T. Vianu, ca și I. Iordan în *Lingvistica romanică. Evoluție. Curente. Metode* a dat stilului și o accepție sociolingvistică, funcțională. În *Stilistica limbii române*, Iordan vorbește despre diferite subansambluri lingvistice, despre limbajele profesionale sau tehnice, termen acceptat și de I. Coteanu în *Româna literară și problemele ei principale*.

Pornind de la definiția lui S. Ullmann – „stilistica se ocupă cu valorile expresive și evocative ale limbii” [13, p. 9], Ștefan Munteanu contestă proprietatea termenului stil funcțional, disociază limbajul funcțional de stil, respectiv lingvistica de stilistică. Și ca urmare ajunge la concluzia că stilul este propriu stilisticii literare, limbajul – stilisticii funcționale: „noi credem că termenul stil își găsește motivarea întrebuintării lui în stilistica literară, pe care o concepem ca o stilistică a mijloacelor de expresie artistică. Celelalte stiluri ale limbii literare (neartistice): administrativ, științific, publicistic sunt variante funcționale ale limbii literare și pot fi desemnate prin denumirea mai veche de limbaje, tot astfel stilurile popular, familiar, argotic – a căror cercetare rămâne, ca și aceea a limbii literare, pe seama lingvistului, nu a poeticianului. Atât unele cât și altele interesează stilistica nu ca elemente aparținând unor stiluri constituite, ci ca procedee menite să creeze efecte de evocare” [10, p. 86-87]. Ca și la Ullmann, în opinia lui Ștefan Munteanu, limba coordonează stilul, nu-l subordonează; de aceea, studiile stilistice sunt de două feluri: despre stilurile unei limbi și despre stilul scriitorului.

Note

1. Charles Bally, *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1951.
2. Eugen Coșeriu, *Determinación y entorno*, în *Romanistisches Jahrbuch*, IV, 1955.
3. Ion Coteanu, *Stilistică, generativism, pragmatică*, în *SCL*, 2, 1990.
4. Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii. I*. București, Editura Academiei, 1985.
5. Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*. Vol. I., București, Editura Academiei, 1973.
6. G. Genette, *Stil și semnificație în introducerea în arhitectură. Ficțiune și Dicțiune*, București, Univers, 1994.
7. P. Guiraud, *La stylistique*, Paris, P.U.F., 1961.

8. I. Iordan, *Stilistica limbii române*, București, Institutul de lingvistică română, 1944.
9. R. Jakobson *Lingvistica și poetica, în Probleme de stilistică*, București, Editura Științifică, 1968.
10. Ștefan Munteanu, *Stil și expresivitate poetică*, București, Editura Științifică, 1972.
11. Ileana Oancea, *Istoria stilisticii românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988.
12. G. W. Turner, *Stylistics*, Great Britain, Penguin Books.
13. Stephen Ullmann, *Semantics*, Oxford, 1962.
14. Tudor Vianu, *Estetica*. București: E.P.L., 1968.
15. Tudor Vianu, *Iorgu Iordan și stilistica*, în LR VIII/ 1958.
16. Tudor Vianu, *Opere, vol. 4. Studii de stilistică*, București, Minerva, 1975.
17. R. Wellek, A. Warren, *Theory of literature*, Harcourt, Brace, 1967.

OCTAVIAN GAIVAS

Institutul de Filologie

**ASPECTE ETIMOLOGICE ALE VOCABULARULUI NUPTIAL AL ROMÂNILOR
DIN NORDUL REPUBLICII MOLDOVA**

Abstract

The existence of various ethnic groups in Moldova contributed to the development of family folklore in all its aspects. A particular influence was found in the folklore of the Bessarabian Wedding Ukrainian culture. Thus, in this article there are discussed etymological aspects of wedding vocabulary of the Romanians from the north of Moldova.

Keywords: wedding folklore, language level, ethnic confluences, marriage broker, engagement, bread, gentleman of honour, maid of honour, steward, svashka.

Existența diferitor etnii pe teritoriul Republicii Moldova a contribuit la dezvoltarea folclorului de familie sub toate aspectele sale. O influență mai deosebită a fost depistată în folclorul nupțial basarabeian din partea culturii ucrainene. Această etnie s-a stabilit cu trailul în actualul teritoriu al Moldovei încă din timpurile domniei lui Ștefan cel Mare (1457-1504), când, în războaiele sale cu cazacii ucraineni, domnitorul îi lua prizonieri și popula cu ei marginile Moldovei istorice. Drept mărturie în susținerea acestor argumente este *Letopiseșul Țării Moldovei* a lui Grigore Ureche. O prezență mai evidentă a ucrainenilor în Moldova este atestată în secolele XVI-XVII, când moldovenii și alte popoare precum polonezii, lituanienii, ucrainenii și rușii au contribuit foarte mult la stoparea expansiunii Imperiului Otoman în Europa. Aceste informații le atestăm în *Letopiseșele* cronicarilor Miron Costin și Ioan Neculce precum și în alte surse care au tratat problema relațiilor româno-ucrainene. Un exemplu la acest capitol este opera istorică a istoricului ucrainean Mihail Hrușevski intitulată *Istoria Ucrainei-Rusi*. Ucrainenii au sosit în Moldova pentru a obține pământuri arabile în scopuri casnice. În Ucraina, în perioada respectivă, se simțea o criză mare de pământ, căci pământul era unica sursă care asigura existența poporului din mediul rural. Odată stabiliți în Moldova, ucrainenii au avut posibilitatea să obțină loturi arabile pe care le lucrau cu multă dragoste și dibăcie. Astfel, ei puteau să-și hrănească familiile și să-și întrețină gospodăriile. Pe parcursul anilor acest popor și-a demonstrat caracterul harnic și sufletul bun, blând și ospitalier, care se aseamănă în multe privințe cu cel al românilor basarabeni.

Conviețuirea românilor basarabeni cu ucrainenii a generat în acest răstimp un feedback cultural, care și-a lăsat amprenta mai evidentă în folclorul nupțial. Multe aspecte, elemente și trăsături din cadrul ceremonialului nupțial al celor două etnii au devenit asemănătoare, datorită vecinătății lor, a schimburilor de valori spirituale și a experiențelor

de viață. Astfel au apărut în folclorul ambelor etnii modele de confluențe interetnice, pe care urmează să le depistăm și să analizăm modul lor de manifestare la diferite nivele.

Înainte de a purcede la argumentarea desfășurată a obiectivului enunțat anterior, vom menționa că problema în cauză a fost cercetată începând cu anii '60 ai secolului XX. Urmărind firul cronologic al surselor care au tratat asemănările și deosebirile în folclorul nupțial al celor două etnii, vom avea în față următorul tablou.

Primul care a studiat această latură a folclorului nupțial a fost V. S. Zelenciuc cu articolul „Молдавско-украинские общности в традиционных обычаях и фольклоре семейной обрядности“, apărut în anul 1961. Apoi a urmat o serie de cercetători care au studiat problema în cauză, plasând-o în actualitate și în prezent. Deci, aceștia sunt: Г. Бостан cu articolele: „Українсько-молдавські паралелі у старевний та сучасній весільні обрядовані“, apărut în anul 1971; „Сходные и общие фольклорно-этнографические комплексы у украинцев и молдаван на Буковине“, apărut în anul 1971; В. Степанов cu articolele: „Украинцы в Молдове”(1998), „Традиционно-бытовая культура украинцев Молдовы в творчестве писателей XIX-XX вв.” (2001), „Свадебная обрядность жителей села Мусаит”(2006); В. Панько cu studiile: „В земле наши корни. История, традиции и фольклор сёл Дану, Каменкуца и Николаевка Глодянского района. Исследования и материалы”(1997), „Песенный фольклор украинцев севера Республики Молдова” (2009); К. Попович cu studiile: „Нариси українського фольклору та художньої літератури Молдови”(2007) etc. Nu continuăm enumerarea studiilor, articolelor și cercetărilor la acest capitol pentru a nu ne abate de la cercetarea problemei puse în discuție. Restul surselor sunt indicate în lista bibliografică.

Schimbul de valori spirituale și a experiențelor de viață este un factor care a contribuit la acest proces datorită vecinătății ucrainenilor cu basarabeni în interiorul aceleiași localități sau în localități diferite, dar apropiate teritorial.

Dacă se întâmplă că în același sat locuiau ucraineni și moldoveni, schimbul de valori spirituale avea loc prin asistarea și participarea moldovenilor la nunțile ucrainene și viceversa. În mod normal, ucrainenii au împrumutat de la românii basarabeni tot ce li s-a părut mai frumos și mai potrivit pentru ceremonialul nupțial, având drept obiectiv îmbogățirea parțială sau totală a tuturor aspectelor, elementelor și trăsăturilor sale. Alteori schimbul de valori spirituale și de experiență de viață avea loc nemijlocit prin căsătoria dintre reprezentanții celor două etnii. Astfel, ceremonialul nupțial se realiza conform obiceiurilor îmbinate ale ucrainenilor și moldovenilor, nunta apărând ca un ceremonial mixt: moldo-ucrainean sau ucraineano-moldovenesc, în funcție de aspectele dominante în ceremonial.

După părerea noastră aceste două căi au dat naștere la confluențele interetnice în cauză. De aceea prima cale o vom numi *indirectă*, prin participarea și asistarea la ceremonialul nupțial și aplicarea mai târziu a elementelor corespunzătoare în folclorul natal. A doua cale o vom numi *directă*, prin căsătoria dintre moldoveni și ucraineni și aplicarea în direct a elementelor corespunzătoare în folclorul natal. În continuare vom examina care sunt nivelele de manifestare a confluențelor interetnice în folclorul nupțial al basarabenilor și ucrainenilor din nordul Republicii Moldova. După părerea noastră confluențele interetnice în cauză se manifestă prin două nivele: a) Nivelul lingvistic; b) Nivelul structural în obiceiurile nupțiale.

a) Nivelul lingvistic

La acest nivel confluențele interetnice s-au manifestat pe baza împrumuturilor de origine slavă, ce sunt actuale în cadrul ceremonialului nupțial basarabean. Astfel, vom vorbi în continuare despre aspectele etimologice ale vocabularului nupțial al românilor din nordul Republicii Moldova.

Drept exemplu ne servesc următoarele cuvinte: *staroste*, *stărostie*, *stărostiță*, *logodnă*, *logodi*, *logodnici*, *vornic*, *vornicel*, *vornicică*, *pocloane*, *colac*, *uncrop*, *drușcă*, *stol*, *stolnic*, *pripoi*, *svașcă*, *svitiucă*, *vătaf*, *tocmală* etc. Cuvântul *staroste* provine de la slavonul *сmapocma*, care avea în trecut mai multe sensuri: 1. Conducător administrativ al unui oraș, al unei cetăți; 2. Conducător al unei bresle; 3. Persoană trimisă la părinții unei fete pentru a o cere în căsătorie; 4. Persoană care dirijează ceremonia nunții; 5. Persoană care are în grijă o biserică, îndeplinind și anumite servicii la oficierea cultului religios; paracliser; țarcovnic.

În folclorul nupțial basarabean și ucrainean cuvântul *staroste* este utilizat cu sensul de persoană trimisă la părinții unei fete pentru a o cere în căsătorie. În unele cazuri el desemnează persoana care dirijează ceremonia nunții. De aici și derivatul *stărostia*, ca etapă a obiceiului *peșitul*. Ucrainenii mai utilizează impropriu pentru acest cuvânt termenul *сват*. Verbul *a (se) logodi* provine de la slavonul *лагодумъ*, a cărui sensuri s-au păstrat până în prezent: 1. A (se) lega prin logodnă să se căsătorească; 2. A (se) tocmi, a (se) încredința, a (se) fidanța, a (se) jurui (reg.); 3. A contracta o căsătorie. De la acest verb au apărut și derivatele *logodnă*, cu sensul de *învoială*, *înțelegere* între doi tineri care vor să se căsătorească, *logodnic*, *logodnică*, care desemnează tânărul sau tânăra care s-au logodit. Într-o perioadă mai veche pentru termenul *logodnă* era utilizat cuvântul *tocmală*, care provine la fel de la slavul *токомуму* și se traduce prin *a se tocmi*, *a bate palma*. Astfel, a apărut expresia *bătutul palmei* care a dat naștere la *împăcăciune* sau *răspuns*, ca subetapă a obiceiului prenupțial *peșitul*.

Mai târziu actul *împăcăciunii* s-a divizat în două trepte: *logodna* și *răspunsul*, ca subetape ale obiceiului tradițional *peșitul*. Cuvântul *vornicel* este un derivat al termenului *vornic*, care a provenit de la slavonul *дворьнику*. În trecut *vornic* avea următoarele sensuri: 1. (În Evul Mediu în Țările Românești) Mare dregător la curtea domnească, însărcinat cu supravegherea curții, cu conducerea treburilor interne ale țării, având și atribuții judecătorești; 2. Primar al unui sat sau al unui târg; 3. Funcționar în administrarea comunelor rurale, însărcinat cu distribuirea corespondenței, convocarea sătenilor la adunări, anunțarea știrilor etc.; 4. Nume pentru diverși demnitari : vornic de târg, mare vornic al poliției, vornic de harem, vornic de obște, mare vornic al cutiei; 5. Șef de protocol la nunțile populare.

La rândul său cuvântul *vornicel* are următoarele conotații: 1. Slujbaș subaltern al vornicului, însărcinat cu judecarea pricinilor mai mici de prin județe și sate; 2. Flăcău însărcinat cu poftirea și cinstirea oaspeților la nunțile țărănești, cu conducerea alaiului nunții, cu anunțarea darurilor și cu rostirea orației de nuntă; 3. Vătaf, vătăjel, (reg.) chemător, sol, frate-de-mire, frate-de-mireasă, (Transilvania, Banat) dever, (Transilvania) vifel; Deci, vornicelul în folclorul nupțial basarabean este flăcăul însărcinat cu poftirea și cinstirea oaspeților la nuntă, cu conducerea alaiului nunții, cu anunțarea darurilor și cu rostirea orației de nuntă. Vorniceii sunt cavalerii de onoare atât din partea mirelui,

cât și din partea miresei. În folclorul ucrainean pentru termenul *vornicel* se utilizează cuvântul *дружка*.

Cuvântul *drușcă* provine de la slavonul *дружка* și desemnează fata care însoțește mireasa la cununie și are anumite obligații în cadrul ceremonialului nunții. În ambele culturi *drușca mare* este considerată ceea ce numim în prezent *vornicica de onoare*. Anume ei și celorlalte druște îi revine o parte din sarcinile care contribuie la realizarea ceremonialului nupțial. Cuvântul *svașcă* provine de la ucraineanul *сваха* și desemnează femeia care îndeplinește diferite acte ceremoniale nupțiale: însoțește darurile miresei, cântă la nuntă, participă la despletirea miresei etc.

Cuvântul *pripoi* provine de la slavonul *пripoi* și semnifică ospățul oferit de părinții mirelui după cununie și la care mesenii oferă daruri mirilor. Pripoiul mai este folosit și pentru denumirea obiceiului *masa mare*. Cuvântul *uncrop* provine de la slavonul *ункропу* și e legat de faptul că în timpul legătorii tinerilor li se servea o băutură, special pregătită din amestec de vin fierbinte și miere. Sensurile acestui cuvânt sunt următoarele: 1. Apă clocotită; 2. Băutură alcoolică fierbinte care se servește la ospățul de la casa mirelui a doua zi după nuntă. Cuvântul *stolnic* provine de la slavonul *стольнику* și are următoarele sensuri: 1. (În Evul Mediu) Dregător care purta grija mesei domnești, fiind șeful bucătarilor, al pescarilor și al grădinarilor; 2. Bucătar-șef la curtea unui boier; 3. Persoană care conduce și servește mesenii în timpul ospățului de la nuntă. În folclorul basarabean *stolnicul* desemnează persoana care conduce și servește mesenii în timpul ospățului de la nuntă.

Cuvântul *vătaf* provine de la ucraineanul *ватага* și are următoarele sensuri: 1. (În Evul Mediu) Supraveghetor al slugilor de la curtea unui boier sau de la o mănăstire; 2. Conducător al unui anumit grup de curteni, de slujbași sau de oșteni ai domniei; 3. Persoană având în subordinele sale un anumit număr de oameni; conducător, șef; 4. Căpetenie a călușarilor, colindătorilor; persoană care conduce alaiul unei nunți.

În folclorul nupțial basarabean *vătaful* este același *vornicel* cunoscut în mai multe zone și desemnează persoana care conduce alaiul unei nunți. Cuvântul *poclon*, cu varianta *plocon*, provine de la slavonul *поклону* și are următoarele sensuri: 1. Dar omagial intrând în obligațiile vasalilor către Poarta Otomană sau ale supușilor către curtea domnească sau către stăpânul moșiei; 2. Cadou făcut unei persoane pentru a obține o favoare sau drept mulțumită pentru un serviciu.

În folclorul nupțial basarabean *pocloanele* desemnează darurile mirelui pentru mireasă aduse de către vorniceii. Aceste daruri constau din colaci – „jemne”, pantofi, broboadă pentru mireasă.

Cuvântul *colac* provine de la slavonul *колад* și are următoarele sensuri: 1. Pâine albă în formă de inel, împletită din două sau mai multe vițe de aluat; 2. Obiect de formă inelară având diferite întrebuințări. Ex: colac de salvare; 3. Îngrăditură de piatră sau de lemn a unei fântâni. În folclorul ambelor etnii *colacul* apare ca un element indispensabil în toate etapele nunții. De prezența lui depinde realizarea diferitor obiceiuri nupțiale precum: pețitul, pocloanele, cununia, masa mare, iertăciunea.

Acestea sunt aspectele etimologice ale vocabularului nupțial al românilor din nordul Republicii Moldova.

Note

1. *Folclorul obiceiurilor de familie*, Chişinău, Ştiinţa, 1979.
2. *Creaţia populară. Curs teoretic de folclor românesc din Basarabia, Transnistria şi Bucovina*, Chişinău, Ştiinţa, 1991.
3. <http://www.webdex.ro> (vizitat 15.09.2011)
4. *Культура і побут України*, Київ, Либідь, 1993, p. 191-199.
5. Степанов В., *Свадебная обрядность жителей села Мусаит*. În: Вестник Славянского университета науч.-метод. журн., 2006, nr. 12, p. 66-85.
6. Степанов В., *Традиционно-бытовая культура украинцев Молдовы в творчестве писателей XIX-XX вв.* În: *Anuarul Institutului de cercetări Interetnice*, Chişinău, 2001, p. 82-87.
7. Маковій Г., *Золоте віно з бабусиної скрині*, Чернівці, 1993, p. 48-53.
8. *Українська народна творчість*, Київ, Висща Школа, 1983, p. 45-56.
9. *Українська народна поетична творчість. Т.1, Дожовтневий період*, 1958, p. 273-297.
10. Лепеха Т.В., *Українознавство*, Київ, Просвіта, 2005, p. 253-267.
11. *Етнографія*, України. Львів, Видавництво „Світ”, 1994, p. 321-347.
12. Попович К., *Нариси українського фольклору та художньої літератури Молдови*, Chişinău, Business-Elita, 2007, p. 45-57.
13. Панько В., *Песенный фольклор украинцев севера Республики Молдова*, Кишинев, 2009, p. 111-122.
14. В земле наши корни. История, традиции и фольклор сёл Дану, Каменкуца и Николаевка Глодянского района. Исследования и материалы. Кишинев: Штиинца, 1997. p. 97-116.

NINA CORCINSCHI

Institutul de Filologie

DE-ALE TRANZIȚIEI...

Abstract

The novel „Sasa Kozac’s Realm” written by Iulian Ciocan brings a bleak outlook on post-Soviet transition in Bessarabia. Despite the declaration of independence and democracy, the Soviet life forms are discovered in the realities after ’89 as well. All the events of the story have a suggestive aspect, they point at something essential and significant from the Bessarabian socio-political context. The novel’s message is that the vile politics mutilated the Moldovans’ mentality and deprived them of other existential cues but the desperate effort to survive the transition.

Keywords: post-Soviet transition, daily life, communists, democrats, politics.

La fel ca și în cazul lui Dumitru Crudu cu *Oameni din Chișinău*, Iulian Ciocan în *Tărâmul lui Sașa Kozac* (București, Tracus Arte, 2011) își focalizează atenția pe cotidianul banal, pe oamenii simpli, ilustrând un *minimalism* de program, cu reflectarea fidelă a realității. *Tărâmul lui Sașa Kozac* aduce o perspectivă dezolantă asupra tranziției postsovietice din Basarabia. Toate personajele, fie că e vorba de nostalgiei după URSS, ca Oleg Olegovici sau anticomuniștii, ca Viorica Ionovna, sunt supărate pe tranziția interminabilă. Polemicile se centrează în jurul dilemei: cine a cauzat tranziția, comuniștii de înainte de ’89 sau democrații de după. Părerile sunt împărțite, certurile sunt aprinse, iar ceea ce-i unește pe oponenți este faptul că se regăsesc cu toții într-o dezamăgire profundă. Oriunde și-ar arunca ochii aceste personaje, descoperă doar mizerie, sărăcie, oameni apatici sau deznădăjduiți, funcționari corupți, bogățani insolenți etc. Nicio lumină în capătul tunelului și nicio culoare caldă în tabloul bacovian al realității lui Iulian Ciocan. Fragmentele de viață sunt înregistrate de un ochi iscoditor, care descoperă mizeria în orice cută a realității și o amplifică mereu prin dezgust și ironie amară. Intenția autorului, evidentă într-un fel manifest, este să ne prezinte tranziția basarabeană în cele mai sordide aspecte și în cele mai monstruoase forme. Perspectiva, fiind în deplin consens cu trendul realității, nu e scutită de exagerări tocmai în faptul că furia și dezgustul autorului se lasă întrevăzute printre rânduri cu mai multă pregnanță decât furia și dezgustul personajelor.

Ceea ce-i reușește autorului să demonstreze e că politicul infect a mutilat mentalitatea moldovenilor și i-a privat de alte repere existențiale decât sfortărea disperată de a supraviețui tranziției. Forme de viață sovietică se lasă descoperite și în realitățile de după ’89 încoace. Inflexibilitatea și îndoctrinarea sovietică se suprapune sentimentului de nesiguranță și panică în fața noului care nu le face cetățenilor viața mai frumoasă. Oamenii resimt în straturile

profunde ale ființei lor efectele prelungite ale mentalității sovietice, lipsa de claritate și profundele ambiguități ale răsturnărilor de situație. Calitatea care mi se pare cea mai de preț a prozei lui Iulian Ciocan este miza pe semnificație, când aceasta nu avansează într-o *tiranie a semnificației*. Niciun eveniment povestit nu este lipsit de o încărcătură sugestivă, de intenția de a semnala câte ceva esențial, semnificativ din contextul social-politic basarabean. Un personaj credibil, în această ordine de idei, este Octavian Condurache, care reprezintă eșecul intelectualului, al scriitorului talentat, într-un spațiu social mizerabil. El își duce zilele împreună cu familia într-o garsonieră strâmtă, de 33 de metri pătrați. Existența lui se învârtă disperată între căratul șacoșelor grele cu legume de la piață, certurile cu soția defeminizată înainte de vreme și înrăită din cauza problemelor și muncii mărunte, activități de rutină, care amână la nesfârșit visul prozatorului de a-și scrie romanul vieții lui. Sărăcia și incertitudinea din jur, acutizate de o atmosferă permanentă de irascibilitate, marchează întreg spectrul vieții sale de familie: „Scene jenante, dezastruoase, începură să defileze prin mintea lui răscolită: Marcela, cu obrajii pungiți de o expresie răutăcioasă, cerându-l ultimativ să facă bani, amenințându-l cu divorțul, și el încercând zadarnic s-o convingă să plătească factura «Termocom»-ului din ultimii gologani, Marcela și el, cu fețele desfigurată de furie, chemându-l la ordine pe fiul bezmetic și tot mai înstrăinat, izbucnirea violentă a fiului măcinat de singurătate și fuga lui de acasă, fără vreun motiv vizibil, așa îi părea atunci...”. Moartea acestui personaj scoate în vizor un plan de adâncime al narațiunii. Octavian este accidentat mortal de mașina luxoasă a unui cinovnic, care reprezintă insolenta și lipsa de moralitate a „noilor” moldoveni creați de tranziție. În plan simbolic, scena sugerează înfrângerea romanticului și delicatului prozator de către o oarbă și insolentă tranziție. Această tragedie schimbă perspectiva asupra vieții a câtorva persoane. Marcela înțelege ce a pierdut, iar soția cinovnicului ucigaș vede cu alți ochi bărbatul care-i îndestulează traiul, dar pe care înavuțirea necinstită l-a abrutizat. Printre rânduri se citește ușor nota moralistă a autorului.

Detaliile relevante puse în lumină dau de gândit asupra stăpânilor și victimelor tranziției moldovenești. Un personaj interesant este și Sașa Kozac. El cumulează datele esențiale ale tânărului moldovean rusofil, pe care lipsa adevăratelor repere din societate l-au zombat și l-au golit de vreun conținut uman. Sașa nu-și percepe identitatea altfel decât în antiteză cu a „bâcilor” moldoveni. Efortul acestora de a se declara români la grevele din '89 îi trezește numai dispreț. Dar sub presiunea evenimentelor, încet-încet, rusofonul își hibridizează identitatea, asumând-o stângaci și pe cea românească. El devine Alexandru Cazacu și reprezintă conștiința identitară scindată, fisurată a multor moldoveni rătăciți în propriile speculații entice, istorice, politice etc.

Sunt fapte, istorii cunoscute, banale chiar, cum ar fi predilecția moldovenilor pentru seriarele braziliene ca unică modalitate de tangență cu „lumea” în care viața palpită la maximum sau isprăvi ale tinerilor debusolați și frustrați, rătăciți în plăceri ușoare, printre care e și Sașa Kozac etc. În toate aceste momente narrative accentul semnificării are o deosebită pregnanță. Autorul vrea cu tot dinadinsul să atragă atenția cititorului asupra a ceea ce acesta știe deja, dar la care, din grabă, din lehamite, nu s-a gândit prea mult. Ceea ce nu-mi place e că Iulian Ciocan își subtitrează textul cu prea multe explicații, ținând intenționat parcă să priveze cititorul de plăcerea imprevizibilității. Să fie vorba doar de o deficiență a autorului-narator sau cauza rezidă (și) în faptul că *Tărâmul lui Sașa Kozac* e o cronică a tranziției moldovenești, în care totul a încremenit și suspansul nu are bilet de trecere?

ANDREI ȚURCANU

Institutul de Filologie

CRITICA LITERARĂ CA TEXT (I)MEDIAT

Abstract

This text is the preface to the book *The Voltaic Arc. The Text as (i)mediate reality* written by Nina Corcinschi. The book was published within a project of B.P. Hașdeu Library, at Notograf Prim Publishing house in 2012. The author proposes chronicles to published books in poetry, prose and literary criticism as well as thorough studies about Grigore Vieru, Paul Goma, Grigore Chiper, about short prose from Moldova, etc. The book is written with nerve, it is consistent and shows the same, constant passion for (i) mediated readings in which the febrile clarifications and precise and subtle qualifications have a gift to challenge and persuade.

Keywords: short prose from Moldova, chronicles , studies.

Fenomenul cel mai relevant în literatura română din Basarabia din ultimul timp (relevant în sensul reverberației care poate fi ușor bănuită într-un timp de durată) este resurecția criticii literare feminine. Deși înțeleg că, spre deosebire de poezie și proză, critica se pretează mai puțin unor compartimentări pe criterii de sex, plutonul de femei care se afirmă în ultima vreme cu o agresivă și elegantă tenacitate, aduce, cred, în critica literară de la noi ceva foarte important, ceva care a început să lipsească sau chiar lipsește criticii profesate de „masculii” genului. Criticii noștri, ai domă personajelor din proza basarabeană, sunt în bună parte niște „învinși”. Chiar și la cei mai tineri se pot depista ușor semne de supunere fatalității „cumplitelor vremi” ale economiei de piață. Chiar și ei adesea preferă să rumege cumiști cu capul în straista unui editor, al unei fundații cu un nou „geniu al Carpaților” grasiind în frunte, al unui Președinte de ceva sau, pur și simplu, al cuiva care-i gata oricând să pună *la băieți* de băut. Nu mai vorbim de altă maladie, aceea a găștilor cu o psihologie pronunțat totalitară, de acele grupuscule de mici interese și, neapărat, „mari talente” care se glorifică reciproc în nesfârșite tam-tamuri de parcă s-ar îmbăla într-o baie publică. Pentru aceștia, de regulă, literatura română începe cu dânsii și sfârșește cu dânsii (poate și cu vreun *Maître* atotputernic pe undeva!), ceilalți... nu există. De aici și sentimentul unei critici redusă la o constantă campanie publicitară, unde toate falsurile și exagerările, menite să gâdile orgolii și să măgulească „îndrăzneli” de doi bani, sunt bune, sunt la ele acasă. Că un Mircea V. Ciobanu încearcă, în ultimul timp, să mai așeze unele superlative literare prea săltate e o chestie de luat în seamă, dar cu aceasta nu am salvat critica „masculină”. care adesea. sub bravada superficială și epataiul flatărilor.

ascunde o endemică moliciune, semn al lipsei unui suport teoretic și de cultură întemeietor, dar, în mai mare măsură, al unei aserviri extraliterare asumată cu bună știință.

Exagerez? Posibil. Dar libertatea opțiunilor și aprecierilor cu care vine o anumită critică feminină în ultimul timp mă face să mă gândesc la o fatalitate a „locului”, amintindu-mi că printre mulțimea de eroii învinși ai literaturii basarabene din timpul comunismului singurele învingătoare (și rezistente până la capăt) apăreau... femeile. Nu că ar fi fost niște amazoane și că ar fi putut fi numite ca în „Iliada” – *Antianeira*, adică cele care se luptă precum bărbații. Bărbații, din păcate, până la urmă deveneau mereu fie victimele cordului prea slab, fie jertfele unei istorii prea haîne, fie că sufereau în egală măsură din cauza ambelor motive, precum Filimon din „Noaptea a treia” de Vladimir Beșleagă, Horia din „Clopotnița” de Ion Druță etc. Cei mai mulți însă alcătuiau masa compactă a „supușilor” sub vremi, a oportuniștilor cu practica morală a „trotuarului”, pragmatici, hâtri, descurcâreți ori pur și simplu lași și fără voință, care, în lipsa lui Dumnezeu (într-un context ateu acesta nu mai conta în ecuația existențială), găseau în beneficiile oferite de sirenele istoriei unicul sens al traiului lor primar și provizoriu, deliciile unui iluzoriu etern-prezent al plenitudinii și fericirii. Urmași ai acestei „Rome” sunt nu numai criticii de azi, ci și ziariștii, așa-ziii oameni de știință, intelectualitatea în genere, dar, poate, într-o măsură absolută, politicienii, care, aflându-se mereu la vedere, au handicapul maimuței ce se cațără în copac: cu cât mai sus cu atât mai abilitat i se vede ceea ce la verii ei din „vârful puterii” se cheamă șezut. Nu este o scuză pentru criticii literari, ci, mai degrabă, un fundal care acordă o semnificație mai pronunțată manifestărilor de libertate a opțiunii și de rigoare profesională cu care vine tânăra critică feminină, având printre exponentele sale de frunte pe Aliona Grati și Nina Corcinschi, pe care Paul Goma le-a miruit cu tandrul calificativ „basarabencele mele”, dar și pe Lucia Țurcanu, Maria Pilchin, Viorica Ela Caraman și alte câteva nume.

În mitologia greacă amazoanele erau ficele lui Ares, zeul războiului, și ale nimfei Armonia. Este o ascendență simbolică care trimite la un fel anume de a îmbina tenacitatea, îndrăzneala cu nuanța și farmecul în savoarea unică a gestului tăios, hotărât, plin de grație. E și un mod de a te afla cu eleganță în luptă, de a persevera în independența opțiunilor și părerilor tale, fără nici un fel de stridențe de ton ori de alegere. Adică nimic în exces, nimic ce să dea peste margini, să zgârie simțul echității, al adevărului ori pe cel al *armoniei* (decât, poate, să zgândăre niște orgolii, incandescente și fumegoase aidoma „sfârâiacului” lui Creangă). Sunt înclinări potrivite cu caracterul de luptător dar și cu sensibilitatea feminină, ușor de recunoscut în liniile de ansamblu ale acestei critici feminine. Dovadă e și cartea Ninei Corcinschi *Arcul voltaic. Textul ca lume (i)mediată*, scrisă cu nerv, coerent, refuzând atât viciile criticii masculine enunțate mai sus dar și pe cele (tradiționale) ale unei anumite critici feminine autohtone: pelteaua divagațiilor liricoide, în primul rând, și ridicolele aproximări și dezechilibre ale pasului critic atunci când comentariul încearcă a escalada niște înălțimi mai anevoioase ale gândirii.

Cartea s-a constituit din exercițiul critic al câtorva ani de zile după ce autoarea s-a descătușat de chingile pe care, la un studiu anterior asupra eseisticii lui Nicolae Dabija, i le-a impus strictetele formale ale unei disertații de doctor, păstrându-și pentru noua formulă de creație doar rigorile unor indispensabile suporturi teoretice. O anumită predilecție pentru cercetarea semiotică folosită mai înainte se resimte, spre exemplu, în articolul *Paul Goma:*

o poetică a autenticității. Mai încoace se adaugă ispita naratologică, cu instrumentele căreia sunt decelate cărțile de proză ale lui Grigore Chiper, Dumitru Crudu, Anatol Moraru etc., dar și o predispoziție aparte pentru critica arhetipală, în care găsește un ghid eficient pentru pătrunderea în universul poeziei lui Grigore Vieru. Pentru asimilarea lui organică, până la capăt, acest bagaj teoretic, neuniform și pe alocuri impunându-se cu obstinație doar prin formule și precepte de-a gata, mai necesită o serioasă digestie intelectuală. Dar, trebuie s-o spunem din capul locului, baza conceptuală și vectorii de comprehensiune critică sunt bine fixați în felul „(i)mediat” cum înțelege Nina Corcinschi să se apropie de textul literar. E o modalitate în care peste tradiționala reacție nemijlocită de cititor, care se impune în opțiunile de lectură și în felul de receptare ce implică vizibil sensibilitatea, se suprapune grila teoretică, conceptul literar, o terminologie critică foarte specială, viziunea sintetizatoare. Astfel, „immediatul” este mereu dublat de „mediat” în *esențialitatea unei prezențe afective a „(i)mediatului” unei critici ardente și detașate totodată*. De aici și dubla natură a acestor articole critice: energie și logică, formule concise scânteietoare și bucle teoretizante, dexteritate și rigoare. Comentariile aerisite, mizând pe colocvialitatea tonului, alternează ori se asociază cu riguroase analize de gramatică a sensurilor. Impresiile lecturilor imediate coexistă cu acribia și decelarea minuțioasă în perspectiva unor metode consacrate de investigație critică. Sprinteneala condeiului e insesizabil înlocuită de un stil auster, grav, iar atitudinea ludică, pigmentată cu umor sau cu o ușoară ironie, se întâlnește cu ceremonialuri meticuloase de cercetare literară.

„(I)mediatul” se impune încă din punctul de selecție a autorilor și cărților despre care Nina Corcinschi se decide a scrie, prin evitarea opțiunilor de „gașcă”. Deplină libertate a alegerii, care, într-un fel, ar putea fi asemuită cu aleatoriul unei lipse de preferințe personale, de fapt, „răspunde”, în majoritatea cazurilor, imediatului unor rigori etice sau estetice ce țin de viața literară sau de specificul artistic al textelor analizate. *Paul Goma: o poetică a autenticității* vine ca o replică doctă, argumentată, dar și plină de pasiune la o viziune critică inadecvată și la unele interpretări parțiale sau chiar părtinitoare și răuvoitoare ale creației acestui basarabean veșnic răzvrătit. În *Textualizarea realității* Nina Corcinschi e tentată de noul demers autenticist care se impune în literatură. Provocarea *Oamenilor din Chișinău* de Dumitru Crudu este imaginea de „ring” original ce se degajă din atmosfera încărcată a unui oraș politizat la maximum, imagine reconstituită printr-o poetică minimalistă. Romanul lui Savatie Baștovoi o fascinează prin concluziile ce le inspiră tezele sale subiacente; *Diavolul este politic corect* este „un roman despre dragostea care se opune manipulărilor de orice gen, fiind singura putere care poate să disocieze în cadrul umanului mesajul divin de cel al diavolului. Dragostea înseamnă înțelegere, discernământ și... responsabilitate.” Opțiunea pentru *Violoncelul și alte voci* de Grigore Chiper este determinată de strategia originală a estetizării. La Grigore Vieru este atrasă de felul inedit de resuscitare a energiilor matriciale, dar și de consecințele maladive de creație ale asaltului asupra poetului a „bacantelor furioase ale istoriei”. Jurnalul liric al unui „tip încolțit”, cum este Vladimir Beșleagă, îi stârnește atenția prin faptul că tocmai aici se dezleagă multe din „enigmele care au trasat liniile labirintului identității sale literare și biografice”. Critica lui Alexandru Burlacu o cucerește prin „stilul său inconfundabil de operare cu nuclee critice, cu teze, cu antinomii” care „s-ar putea configura într-un posibil site literar”, și, concomitent, prin „acopunctura” pe care el o aplică unor „figuri mai palide

sau fețe dubioase” ale literaturii. Emblematică este „alegerea” lui Felix Nicolau, „adept al improvizației libere și inteligente, al discursului neînhibat de prejudecăți literare, al plonjărilor pe suprafețe neîngrădite semantic sau stilistic, al îndrăznelilor pe picior larg”, dar și a colegei Aliona Grati din același pluton de „amazoane” al criticii feminine, și ea „înhămată”, alături, la același rădvan literar.

Liberă în opțiuni, Nina Corcinschi este de-a dreptul degajată în modul de tratare a materialului literar și cu totul nestingherită în analize, aprecieri și verdicte. Aici *imediatul* criticii se dublează, victorios, de nestânjenea unei siguranțe a instrumentelor critice, cu ajutorul cărora *simpla* lectură, mediată, devine lectură și comentariu *critic*. Nu mai e vorba, s-o spunem apăsător, de acea slobozenie impresionistă cu care ne-a cam plictisit o anumită critică a improvizarilor și a afectelor dezgolate. Trecută prin lentilele groase ale teoriei, reacția emotivă în fața textului tinde întruna să fie subsumată reflecției și analizei, se decantează și se încheagă în fraze suculente și în formule critice de sinteză nuanțate. Sunt formule pline de curaj, memorabile, dincolo de care se resimte libertatea de gândire, dar și rigoarea abordării, chiar dacă uneori această rigoare, am spus, mai poartă semnele unei obstinate tentații teoretizante. Cu siguranță, viitorii cercetători ai autorilor și ai textelor date nu vor mai putea trece fără să le ia în seamă. Lectura cărților lui Goma „descoperă mecanismele unei sensibilități exacerbate, la limita paroxismului, o sensibilitate care se revarsă în torente de figuri și tropi, în pure invenții lexicale ori jocuri histrionice de limbaj – adevărate spectacole artistice! – cu un efect sigur de trăire profundă și de viață autentică”. Enunțul de la începutul romanului *Din calidor* „Galeria casei părintești din Mana este buricul pământului”, „conservând o tensiune ontică, transcende nivelul retorico-stilistic al funcției de trop și revelează paradigma unui destin uman.” Remarcând la același autor „o poetică în care simțurile dețin prioritatea”, Nina Corcinschi adaugă: „Metafora se deschide în hiperbolă și fabulos, în prelungirea unor declanșate excitații senzitive.” Sau, mai departe: „Marcată de imbolduri afective și intelectuale clocotitoare, fraza lui Paul Goma se sparge într-o poezie a instinctelor, a vitalității neîngrădite, a patosului dionisiac.” În consecință, „Suspectat de manierism, exercițiul nu este totuși manierist. Jocul de cuvinte, rebeliunile sintactice, mișcările pe contrasens definesc *stilul Goma*: convulsiv, dinamic, indicând alte intenții decât gratuitatea și frazarea manieristă, chiar și în fragmentele cu un fast experimental fonetic afișat și în care relația cu referentul este foarte ambiguă. (...) O realitate contorsionată și paradoxală altfel decât contorsionat și paradoxal nu poate fi exprimată.” Am citat mai mult din studiul despre Goma, pentru că exegeza are, în cazul dat, o fundamentare principială, țintind în ideea-diversiune, lansată încă de fosta Securitate, că scrierile sale nu au stil.

Exemplificările pot continua, fiind la fel de pertinente și egal de adecvat-nuanțate la texte ce țin de diferite genuri literare. Fie că e vorba de proză, de poezie ori critică literară, Nina Corcinschi denotă aceeași, constantă, pasiune a lecturilor (i)mediate, în care clarificările febrile și calificările precise și subtile au darul de a incita și a convinge. La fel ca Felix Nicolau, autoarea ar fi putut să-și ia la carte motto-ul din „Martereau” de Nathalie Sarraute: „Eu, cel care neîncetat trezesc ceea ce vrea să doarmă, ațâț, stârnesc, caut, chem...”

SUMAR

ESSAY

- ALIONA GRATI Moldovans in the eyes of the Europeans.
An imagological exercise 3

ROMANIAN LITERATURE FROM BESSARABIA

- ALEXANDRU BURLACU Guguta, Vangheli's competitor. 18
ANDREI TURCANU The „paradigm” of the Bessarabian
writer in refuge. 21
ALEXANDRU BURLACU Singularitatea și singurătatea
lui Vasile Coroban 27
FLORI BALANESCU Paul Goma 77. 35 years
after Goma Movement. 34

HISTORY OF LITERATURE

- VICTORIA BARAGA Creanga's Tales in the light
of transdisciplinarity- exo- and esoteric reflections. 46
VICTORIA VANTU The return to the tradition –
a coordinate of „poetic arts” of the 60s. 58
LUDMILA SIMANSCHI The irony and parody
in the postmodern narrative structures (with reference to
„*The Levant*” by Mircea Cartarescu 64
DIANA PRODAN Corporality's imagery in the novel *Gestures*.
The Trilogy of nothingness by Emilian Galaicu-Paun. 71

LITERARY THEORY

- ANATOL GAVRILOV The own word, the foreign word,
the bivocal word in *Memories from Childhood*. 78
GIRLEA OLESEA The interdisciplinarity of the myth 96

VICTORIA BUSMACHIU Functional Stylistics/nThe stylistics of expressiveness: similarities and differences.	102
---	-----

FOLK STUDIES

OCTAVIAN GAIVAS Etymological aspects of wedding vocabulary of the Romanians from the northern part of the Republic of Moldova	108
---	-----

CHRONICLE

NINA CORCINSCHI On the Transition.	113
ANDREI ȚURCANU Literary criticism as an (i)mediated text	115

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 PAVLICENCU

Ion PLĂMĂDEALĂ

Elena PRUS

Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)

Andrei ȚURCANU

Maria ȘLEAHTIȚCHI

Diana VRABIE

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

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

Tel: 022-27-21-50

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 PAVLICENCU

Ion PLĂMĂDEALĂ

Elena PRUS

Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)

Andrei ȚURCANU

Maria ȘLEAHTIȚCHI

Diana VRABIE

-
- The authors are responsible for the opinions expressed in this journal.
 - The volume is reviewed, approved and recommended by the Scientific Council of the Philology Institute of the Academy of Science from Moldova and the Senate of "Ion Creangă" State Pedagogical University.
-

**The address of the Editorial Board: 1, Ștefan cel Mare și Sfânt Avenue,
MD-2001, Chișinău, Republic of Moldova, office 411.**

Tel: 022-27-21-50

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. 3-4 (30), 2012

Anul XII, nr. 3-4 (30), 2012