

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

METALITERATURĂ

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

Fondată în anul 2000

Anul IX, nr. 3-4 (21), 2009

SUMAR

ESEU

- MIHAI CIMPOI. Cioran vs Nietzsche 3
ANDREI ȚURCANU. Poezia între voința de identitate și „voința de putere” 12
ADRIAN DINU RACHIERU. Un eu „privitor”: Grigore Chiper 17
IOSIF TAMAȘ, NADIA-ELENA VĂCARU. Separația nefastă dintre credință și rațiune 19

NICOLAE BĂIEȘU – 75 de ani

- ION BURUIANĂ. Un etnolog care ne face onoare 27
TATIANA BUTNARU. Sărbători și datini creștine 30

POETICĂ

- ALEXANDRU BURLACU. *Din calidor* de Paul Goma: polifonia romanului 32
ALIONA GRATI. Romanul *Schimbarea din strajă* de Vitalie Ciobanu. Problema autenticității dialogului în literatură 37
LIDIA PIRCĂ. Stil și expresivitate poetică în poezia Magdei Isanos 47

TEORIE LITERARĂ

- SERGIU PAVLICENCU. Abordări sistemice ale literaturii: teoria polisistemului 65
ION PLĂMĂDEALĂ. Abordări naratologice ale textului 71
DIANA VRABIE. Tentative de proiectare a metalepsei descendente în romanele lui Anton Holban 81

ISTORIA LITERATURII

- NATALIA COSTIUC. Etic și religios în nuvelele lui Ioan Slavici 87
POLINA TABURCEANU. Sosipatru Dvuedinov: reprezentantul tipic al clerului 93

LITERATURĂ COMPARATĂ

| | |
|--|-----|
| TATIANA CIOCOI. Elsa Morante și sensul feminin al Istoriei | 99 |
| JOZEFINA CUȘNIR. Eroul și universul în romanul lui Francis Scott Fitzgerald <i>Marele Gatsby</i> | 107 |

TRADUCERE

| | |
|--|-----|
| Michael HOLQUIST. Limba ca dialog (din engleză de Lilia PORUBIN) | 113 |
|--|-----|

CRITICĂ

| | |
|---|-----|
| LIVIU ANTONESEI. O confirmare strălucită. Un talent nativ puternic și autocontrolat Dan Giosu, Cintecul Kumulipo, Editura Cronica, Iași, 2009 | 120 |
| NINA CORCINSCHI. Lilia Porubin prin tainele Marelui Archimedes | 123 |

Director fondator:

Alexandru BURLACU

Redactor-șef:

Aliona GRATI

Redactori-șefi adjuncți:

Tatiana CARTALEANU

Anatol GAVRILOV

Stilizator:

Mihai PAPUC

Responsabili de varianta engleză:

Felicia CENUȘĂ

Lilia PORUBIN

Secretar de redacție:

Vlad CARAMAN

Tehnoredactare și designe:

Galina PRODAN

Colegiul de redacție:

Liviu ANTONESEI (Iași)

Alexandra BARBĂNEAGRĂ

Nicolae BĂIEȘU

Nicolae BILEȚCHI

Mihai CIMPOI

Theodor CODREANU (Huși)

Nina CORCINSCHI

Inga DRUȚĂ

Nicolae LEAHU

Dan MĂNUCĂ (Iași)

Andrei NESTORESCU (București)

Sergiu PAVLICENCU

Elena PRUS

Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)

Andrei ȚURCANU

Maria ȘLEAHTIȚCHI

-
- 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 416.

Tel: 022-27-21-50

E-mail. metaliteratura@gmail.com

www.metaliteratura.110mb.com

Mihai CIMPOI
(Institutul de Filologie al AȘM)

CIORAN VS NIETZSCHE

Nietzscheanismul lui Cioran este de domeniul evidenței, fiind recunoscut și declarat de el însuși. „Suntem amândoi spirite chinuite de insomnie”, astfel anunță afinitatea structurală și temperamentală, făcând aluzie la o noapte nihilistă comună în care s-au cufundat total.

Orgia filosofică și cultul vitalității îl atrag din tinerețe, din liceu, când, după propria mărturisire le studia la biblioteca germană din Sibiu. (Mai târziu, va vorbi, în calitate de profesor la liceul „Andrei Șaguna” din Făgăraș, despre Nietzsche, Heidegger și Max Stirner).

Americanca Susan Sontag vorbește despre el ca despre un Nietzsche al zilelor noastre.

Ne întrebăm, împreună cu Michael Finkenthal, dacă a fost un gânditor original sau doar o replică modernă a lui Nietzsche [cf. 1, p. 188] și tot cu el răspundem că nu ne mai putem pune întrebări când ne aflăm în beznă despre calitatea cutiei de chibrituri aflată la îndemână („Eseurile și afirmațiile lui Cioran sunt ca niște chibrituri pe care le folosim, unul câte unul, pentru a arunca priviri fugare în întunericul din jur. Pereții peșterii în care ne aflăm au calitatea de a se schimba în timp, dar și de a reliefa forme diferite, în funcție de calitatea luminii pe care o îndreptăm spre ei. Iată un lucru important, dar adeseori scăpat din vedere”).

Să luminăm peștera în care ne aflăm cu chibriturile lui Cioran, care-l luminează mai puternic și pe Nietzsche și pe el însuși.

Este greu de tras o linie de demarcație între cei doi, atât de afini structurali sunt. Dacă am programa un computer ca să stabilească prin faptele de stil paternitatea textelor lor, ne-ar da cu siguranță același autor. Înrudirea nu e doar conceptuală; ea se pecetluiește și în tonalitatea biblică, și în frazarea aforistică.

Într-o nietzscheană *Interpretare a faptelor* se vorbește despre *importanța* drumului către negație, pe care omul trebuie s-o simtă din mijlocul îndoielilor și despre faptul că *nimic nu merită osteneala dacă nu devine o credință*, o singură posibilitate de a făptui. Căci „până și nimicul unei existențe presupune o credință nemărturisită; un simplu pas – fie și către o iluzie de realitate – este o apostazie față de neant...” Nu ne este dat, în toate faptele, dibuirile și aproximările, să percepem vreun sens: „De la hoinăreală și până la masacru, omul nu străbate gama faptelor decât pentru că nu-i percepe nonsensul: tot ce se face pe pământ izvorăște dintr-o iluzie de plenitudine în vid, dintr-un *mister* al Nimicului... În afară de Creația și Distrugerea lumii, toate încercările sunt nimicuri” [2, p. 113].

Atât Nietzsche, cât și Cioran sunt campioni ai nihilismului; sunt niște cavaleri sumbri ai *negației*, niște saturnieni, niște budiști, niște socratici puși pe ironie și reducere la absurd, niște anarhiști ruși sau niște daci care-și cer nimicirea (autoblasfemia e mai pronunțată la Cioran: nu spunea oare că întreaga sa filosofie se trage din *Rugăciunea unui*

dac al lui Eminescu?), niște greci care au pierdut simțul armoniei, niște schopenhauerieni care văd lumea ca putere și reprezentare.

Ei au pierdut temeiul, scopul, sensul, unitatea, cauza, cufundându-se în voluptatea autoflagelatoare a invocării Nimicului, Zadarului, Suferinței. *Îndoiala*, chiar *îndoiala în îndoială* le este crezul comun. În infern sunt mai multe șanse de mântuire decât în paradis, se spune în *Mărturisiri și anateme*.

Sunt totuși niște nihilști nuanțați în nihilismele lor, în modul de a opera cu negația ca „îndoială agresivă”.

Iată chiar distanțarea prudentă cioraniană: „De-aș fi mai înfocat în nihilism, mi-ar fi cu puțință – negând *totul* – să mă scutur de îndoieli și să le birui. Dar nu am decât apetitul negării, nu și harul ei” (*Silogismele amărăciunii*).

Ceea ce, la Nietzsche, e „orgie filosofică” nihilistă, la Cioran e extaz, „exaltare în negativitate”. Dreapta cumpănă românească îi temperează paroxismul, ferindu-l de dezlănțuirea violentă, dionisiacă. Între cei doi ar fi, astfel, o deosebire ca cea dintre *har* și *dar*.

Numai că grația divină, care se revarsă peste Nietzsche e *demonică*, fiindcă în el lucrează, cu toată ardoarea, *demonul* nihilismului. Cioran e mai degrabă *sfânt daimonian* al nihilismului, un sfânt nelipsit de agresivitate, un fel de sfânt necredincios, răzvrătit, „căzut în timp”. Cel dintâi își exhibă agresivitatea, cel de-al doilea o inhibă.

Și în noaptea nimicului, în care se trezesc cei doi, atestăm un comportament diferit. Nietzsche caută ieșire din ea, pregătind zorile eliberării (de nihilism); Cioran rămâne în miezul ei întunecos, luminând și mai puternic ca să se înțeleagă că venirea zorilor este imposibilă. Întunericul este, la el, insurmontabil.

Comportamentul din Prăpastia (existențială) de asemenea se deosebește. „Cu nenumărate precauții, se spune în *Silogismele amărăciunii*, dau târcoale adâncurilor, le fur din beție și o iau la sănătoasa, ca un pungaș al Prăpastiei”. Acest pungaș rămâne acolo, resemnat că nu este vreo soluție de evadare. Autorul *Voinței de putere* se vrea însă un creditor, investind în cel prăbușit totul ca să poată ieși.

Recurgând la parabola cu trei prefaceri ale spiritului, putem spune că Cioran se mulțumește cu ipostaza Cămilei, împăcată cu existentul așa cum este el, și că Nietzsche se erijează în postura Leului, neîmpăcat cu el.

Unul are nevoie de piscurile montane pe care imaginarul proiectează silueta augustă a Supraomului; altuia îi sunt suficiente obișnuitele „culmi ale disperării”.

Dată fiind moartea lui Dumnezeu, firește că trebuie să te gândești la venirea unui zeu nou, identificat poate cu Supraomul. Copleșit de zădărnicia eforturilor de a schimba ceva, de a întrezări vreun sens al existenței, nu-ți rămâne decât să crezi că totul e neant și că Dumnezeu e neantul suprem. De aceea: te poți încrede voinței de putere de a deveni ceva, de a te salva prin revelația eternei întoarceri a lui *amor fati*; dar te poți și dezamăgi văzând doar o oarbă, monotonă, fără de sfârșit devenire. „Devenirea: agonie *fără deznodământ*”, citim în *Silogismele amărăciunii*.

„Pe treptele suferinței nu urci, ci scobori. Ele nu formează scări înspre cer, ci înspre infern. Și întunericul în care ajungi pe scările durerii nu este mai puțin infinit și etern decât lumina ce te orbește pe scările bucuriei”, citim în *Pe culmile disperării*.

În concluzie: pentru cel dintâi Supraomul e absolut posibil; pentru cel de-al doilea Supraomul e absolut imposibil. Voința e un principiu suspect și funest, întorcându-se ca un bumerang împotriva celui care face abuz de ea. Nu este un lucru firesc să ai voință, e mai bine să ai voință pentru a trăi. Dacă lipsa voinței este o maladie, voința însăși e una și mai rea, căci din excesele și slăbiciunile ei derivă toate nenorocirile omului. Ce îl face atunci să acceadă la rangul de *supraom*? „El s-ar face țândări, s-ar prăbuși în el însuși. Și printr-un ocol grandios, ar fi silit atunci să cadă din timp pentru a intra în eternitatea de jos,

sfârșit ineluctabil, unde nu are importanță dacă ar ajunge stingându-se încet sau printr-un dezastru” [3, p. 195].

Afinitatea electivă între cei doi este, de fapt, o *afinitate de idei* și poate fi ilustrată chiar prin formulări similare.

Atât unul, cât și altul „exaltă în negativitate”, nu capătă conștiința de sine decât atunci când neagă, sunt pătrunși de un sentiment de disperare când descoperă lipsa de *sens* și *scop* a existenței, pierderea conținutului noțiunii de *valoare*, găsesc că viața este privilegiul omului mediocru, că doar prin suferință viața își are justificare, fiind și un principiu de realitate estetică; pentru amândoi, viața e *principium individuations*, având o multitudine de forme cu existență efemeră și înscriindu-se într-un circuit al creației și distrugerii, iar adevărul absolut nu există; ambii văd lumea ca teatru, iar omul ca fiind marcat permanent de angoasă existențială; și unul și altul cultivă fragmentarismul, stilul aforistic.

Toate aceste asemănări le înregistrează și le analizează Lucia Gorgoi în lucrarea sa *Friedrich Nietzsche și cultura română interbelică* [4, p. 204-236].

Superba acrobație a spiritului naște un discurs fragmentar, imposibil de introdus într-un sistem bine articulat, observă Eugen Simion: „Cioran disprețuiește și el, ca și Nietzsche, orice sistem de gândire și pe omul de sistem” [5, p. 109]. Referindu-se la verbul a *nulifica*, inventat în limba română, constată că discursul cioranian „transformă negația într-o strălucire a spiritului”.

În finalul comentariilor sale este remarcat faptul că Cioran se îndreaptă spre antici, spre oamenii *Vechiului Testament* și citat un fragment din *Amurgul gândurilor* (1940) „scris de un Nietzsche exagerat de exasperat și, ca totdeauna, paradoxal în resemnare”: „Jubesc oamenii *Vechiului Testament*: sunt răzbunători și triști. Singurii care i-au cerut socoteală lui Dumnezeu și n-au scăpat nici un prilej de a-i aminti că-i neîndurător și că ei n-au timp să mai aștepte. Pe atunci muritorii aveau instinct religios, azi doar *credință* și nici măcar atât. Răul cel mare al creștinismului este de a nu fi știut înăspri raporturile dintre om și Creator. Prea multe soluții și prea mulți intermediari. Drama lui Isus a îndulcit suferințele și a răpit dreptul la bărbăție în treburile religioase. Altădată se ridicau pumnii spre cer, azi doar privirile”.

Finalul comentariilor conține un microportret superb: „Un filosof care trăiește «în prejma sa» și care se apropie de categorii numai pentru a le insulta, nega, tăgădui, așa cum știe el, numai el, să facă: cu infinită subtilitate, aproape cu grație și, oricum, cu un limbaj care merită toate contradicțiile spiritului îndoielnic și scoate din contemplarea răului o infinitate de nuanțe cromatice. Cioran pictează negru pe negru și știe să scoată, din aceste combinații, un strălucitor peisaj al dezolării” [5, p. 125].

Dialogul lui Cioran cu Nietzsche nu este decât o ciudată proiectare a Eului său în tot Eul său prin Altul. A Eului său în Sinea (Sinea) său (sa), dacă ne gândim la disocierile hegeliene și heideggeriene ale lui Noica.

Aici filosoful român ne ajută, în mod subtil și suficient, să înțelegem relaționarea alternativă Cioran vs. Nietzsche. Sinea reprezintă desprinderea de eu, încadrarea sa într-un plan mai vast. „Eu nu mai sunt eu”, ci altceva. Conștiința acestei dezmințiri mijlocește cufundarea în adânc, care te poate înălța până la absolut. Vine, însă, cenzura măsurii: Sinea, care exprimă „intimitatea ultimă a oricărui lucru din sânul naturii”, sinele lărgit, dar nu în extensiune, ci în concentrare. Sinea e vie, se dezvăluie, merge mereu în adânc. Astfel, lumea apare ca un dialog al sinelui cu sinea, al cugetului uman cu o problemă ce se adâncește progresiv. E un joc de-a v-ați ascunselea, care, în limba lui Eminescu și Arghezi, traduc simplu acest dialog: „– Am să te dezvălui, spune sinele. – Am să mă

ascund, răspunde Sinea. – Am să te găesc în toate ascunzișurile, spune sinele. – Caută-mă și mai departe, am să mă ascund în tine, răspunde sinea” [6, p. 18].

Transpunând lucrurile în contextul nostru, Cioran apare ca un Sine tot ascunzându-se și dezvăluindu-se în Nietzsche care întruchiează Sinea.

Spiritul de observație – profund analitic, acid-ironic, necruțător-masochist –, care-l vizează pe Nietzsche, e de fapt spiritul de autoobservație, tot atât de sever, ce-l vizează pe însuși Cioran.

Sunt observate, înainte de toate, împingerile la extrem, extremele fiind însăși rațiunea de a fi nietzscheană, identificate cu punctele de vârf, cu hybrisurile, unde apare o *altă* înfățișare a lucrurilor. Cioran e speriat pur și simplu de această lucrare diabolică, quasimonstruoasă a *contrasensului*. Autorul lui *Zarathustra* îi apare ca un posedat, ca o persoană atinsă de demonia transfigurării. E, în constatările lui pătrunse de dezamăgire, un maestru al prefacerilor spiritului. Ușurința de a se transforma în altceva, în cămilă, leu, copil, în oricare altă ipostază trezește bănuiala firească de teatralitate, de convenționalitate.

Omul nietzschean i se pare alcătuit, așadar, din mai *mulți* oameni, încât se întrebă care îi este cel mai apropiat, cel care merită o identificare totală cu el.

Adolescența se complace în a jongla cu atitudinile, și ceea ce îi plăcea în mod deosebit era latura de saltimbanci a filosofilor, ilustrată – firește – de Zarathustra, poza lui, „giumbușlucurile de măscărici mistic” care înscena „un adevărat *bâlci al piscurilor*”.

Explicația? Este simplă: idolatriza forța, care venea nu atât dintr-un evoluționism conceptualizat și snob, cât dintr-o tensiune lăuntrică proiectată înafară, dintr-o beție a interpretării și acceptării devenirii: „De aici avea să rezulte o imagine falsă a vieții și a istoriei. Dar etapa orgiei filosofice, a cultului vitalității, era obligatorie, cei care i s-au sustras nu vor cunoaște nicicând răstălmăcirile, antipodul și grimasele aceluși cult, iar calea către izvoarele dezamăgirii va rămâne închisă pentru ei” [7, p. 32].

Sinele, cufundat într-o astfel de „orgie filosofică”, de „cult al vitalității” nu poate întreba *sinea* de ce s-a întâmplat anume așa ceva, care este esența adevărată a acestui cult frenetic („răstălmăcirile, antipodul și grimasele” lui). Calea către „izvoarele dezamăgirii” rămâne închisă.

Scara dezamăgirii se lărgește însă pe trepte progresive. Mai întâi, se transformă credința în perenitatea spaimei; la ora maturizării cinismului filosoful român constată că a ajuns mai departe decât el. Supraomul, care părea precis ca „o dată experimentală”, pare azi „o elucubrație”. „Astfel, cel ce ne-a vrăjit în tinerețe asfințește”, constată el ferm, întrebându-se, derutat: „Dacă, însă, în el au fost *mai mulți*, atunci *care* dintre aceștia mai dăinuiește?”

Sinele îl arunca într-o aporie definitivă, făcându-l să vadă doar elucubrație, doar transfigurare, doar proteism teatral al mai *multor* oameni. Sinea vine, în acest moment al dezamăgirii, să-i dezvăluie pozitivitatea, *contrasensul*, adică sensul adevărat al prefacerilor.

Cine dăinuiește totuși din cei *mulți*?

„Fără îndoială că, răspunde el, expertul în decăderi, *psihologul*, psiholog agresiv, care nu rămâne, ca moralistii, doar un observator. Scrutează cu dușmănie și își face dușmani. Dușmani scoși din propriul sine, ca și viciile pe care le vestejește. Când se înverșunează împotriva celor slabi, procedează de fapt la introspecție, iar, când atacă decăderea, își descrie propria stare. Își proclamă slăbiciunile și le ridică la rangul de idealuri; dacă se detestă pe sine, creștinismul sau socialismul vor trage ponoasele” [7, p. 33].

Este limpede că, după ce l-a detestat pentru dezamăgirile pe care i le-a produs, pentru că cel care l-a vrăjit în tinerețe cu saltimbancia, cu „bâlciul piscurilor”, cu „orgia filosofică”, cultul vitalității și ideea de supraom acum asfințește, se întâmplă o turnură a

interpretării. E admirată însăși arta de a se observa (introspecta) și de a scoate din propriul sine „dușmanii”, viciile, slăbiciunile pe care le ridică la rangul de idealuri.

E arta superioară a transfigurării, a atribuirii „propriilor netrebniici” altora, a răzbunării pe aceștia („pentru a fi fost cel ce era”), a împingerii lor în hățișuri psihologice; e arta luptei cu sine, care duce la focalizarea slăbiciunilor și la autodefiniri sincere. „Diagnosticul lui privitor la nihilism e irefutabil, căci el însuși este nihilist, și o mărturisește. Pamfletar îndrăgostit de adversarii săi, nu s-ar fi putut îndura pe sine de n-ar fi dus o luptă cu sine, împotriva sa, de n-ar fi atribuit altora propriile netrebniicii: *s-a răzbunat pe ei pentru a fi fost cel ce era*. Practicând psihologia ca erou, le propune împătimiților de Inextricabil o varietate de hățișuri” [7, p. 33].

Cioran însuși se referă în continuare la paradoxul detestării, căci din acest flux ineputabil al *tăgăduirilor* se înalță statuia măreață a Primenitorului dezechilibrelor care, etalându-și slăbiciunile, „netrebniiciile”, isteriile, ne-a scutit, în fond, pe noi să ne rușinăm de ale noastre (ale postmodernilor, am reactualiza noi): „Îi măsurăm rodnicia după puțința pe care ne-o dă de a-l tăgădui neconținut fără a-l epuiza. Spirit hoinar, înțelege să-și primenească dezechilibrele. A susținut, pe rând, păreri opuse despre orice: așa fac cei ce se dedau speculației neputând scrie tragedii prin care să se împrăștie în sumedenie de destine. – Fapt este că, etalându-și isteriile, Nietzsche ne-a scutit să ne rușinăm de ale noastre. Netrebniiciile lui ne-au fost salutare. A inaugurat *era «complexelor»*” [7, p. 33-34].

Cioran îi reproșează constant lui Nietzsche căderile în excese: cultivarea fiziologicului, a agresivității, complacerea în voluptatea răzvrătirii, „excesul avid” al scrisului, care nu cunoaște „absența timpurilor moarte”...

Sunt reproșuri care pot fi readresate lui Cioran însuși, cultivator al cinismului, al voluptății răzvrătirii și al „excesului avid” al scrisului fără pauze moarte. Ca și Nietzsche, beneficiază din plin de rodnicia prefacerilor și își etalează „netrebniiciile”, scutindu-ne să ne rușinăm de ale noastre.

De altfel, adesea Cioran își recunoaște și își impută anume astfel de excedări. Bunăoară, zice că „gândirea nu e niciodată *nevinovată*. Ne ajută să ne rupem lanțurile tocmai pentru că e nemiloasă, pentru că înseamnă agresiune. Eliminând ce are ea mai rău și chiar demonic, ar trebui să renunțăm la însăși ideea mântuirii”. Sau că trebuie să cunoaștem caracterul demonic al vieții prin revelația puternică a morții, înălțându-se în om și cuprinzându-l ca un aflus de sânge, o forță interioară imposibil de stăpânit și provocând halucinații de groază când îl strânge ca un șarpe. Excesele cioraniene țin, astfel, de fatalitate.

Cioran se pătrunde de un sentiment neantizant al rătăcirii, mâhnirii și oboselii de felul celui al lui Zarathustra care reproduce vorbirea ecleziastică a unui ghicitor:

„Ieșit-a o învățătură, o credință o însoțea: „Totu-i deșert, totu-i la fel, totul a fost!”

Și de pe toate măgurile se auzea răspunsul: „Totu-i deșert, totu-i la fel, totul a fost!”

Cules-am bine: dar de ce putrezitu-ne-au și pârjolitu-ni-s-au toate poamele? Ce-a căzut-a as-noapte din luna bolnavă?

Uscatu-ne-am toții și dacă foc ar cădea pe noi, ne-am împrăștia ca cenușa: – ba chiar și focul obositu-l-am noi.

Toate izvoarele ne-au secat, chiar marea s-a dat îndărăt. Tot pământul stă să crape, dar adâncul nu voiește să-nghită hulpav!

Unde, vai, mai este o mare în care-ai putea să te-neci”: așa sună plângerea noastră-departe pe-ntinsul mocirlelor.

Adevăr grăiesc vouă, prea mult obosit-am ca să murim, acum priveghem și ne ducem mai departe viața – în gropnițe!” (*Așa grăit-a Zarathustra, partea II, Prevestitorul*).

Dăm, la Cioran, de o tensiune nietzscheană a „vijeliilor interne”, îndrumate mereu spre „o exaltare de sfârșit de lume”.

În ființa cioraniană lucrează – amalgamate, contrapunctate – o *voință bună* și o *voință rea*, aproximativ ca în *Voința de putere*. Acestea sunt puse, desigur, sub imperiul conștiinței, al *intensității conștiinței*. O voluptate incomensurabilă a înghițirii luminii și întunericului, a „tragicelor încântări ale deznădejzii” și „bucuriilor ultime” generează o tentație incontrollabilă de a exploda, deodată cu „această lume” într-un *avânt apocaliptic*. Apar, astfel, într-o sinteză parafrazată, individualizată toate noțiunile nietzscheene: *amor fati*, *nebulie*, *demonie*, *agonie*, *nimic*. Sunt puse pe portativ, în transcriere proprie, notele muzicii autorului lui *Zarathustra*. Ca și acesta, Cioran e un *filosof al amurgului*: „Mă arde un astfel de foc interior și mă agită furtuni atât de mari, încât mirarea mă apucă cum de nu explodez deodată cu această lume, într-un avânt apocaliptic. Simt cum tremur eu, și cu mine întreaga lume, cum mă năpădesc fioruri din adâncuri și cum mă cuprinde o exaltare de sfârșit de lume. Aș vrea ca toată lumea aceasta să fie aruncată în aer de fatalitatea ei proprie, de o nebunie imanentă, continuă și adâncă, de o demonie intrinsecă și părăsită, să se cutremure totul ca în fața ultimelor clipe, să ne învârtim, halucinați, la viziunea agoniei definitive, a agoniei ultime a universului. Nimeni să nu-și mai găsească o rațiune în sine însuși, totul să fie într-o clipă nimic. Și să soarbem nimicul, prinși în vârtejul demonic al clipelor din urmă” [8, p. 168-169].

După experiența neantului și a disperării, dar și după intensitatea voluptoasă a actului sexual, supraviețuirea pare un nonsens.

Voința bună și *voința rea* alternează odată cu transformarea în cadrul experiențelor capitale a sentimentului fantasticei plenitudini în senzația de gol.

Pentru om viața este un semn de întrebare, care este un final. Răspunsul este imposibil, „deoarece viața nu numai că n-are niciun sens, dar nici nu poate avea unul”.

Tot astfel, *Zarathustra* are o viziune a amurgului, a nonsensului vieții:

„Un îndelung amurg se târăște șchiopătând pe dinaintea-mi, o tristețe obosită și moartă beată, care spunea cu glas întretăiat de căscături: «Reveni-va de-a pururi omul de care te simți scârbit, omul cel josnic?» așa căsca mâhnirea mea, șchiopătând, fără să poată adormi.

Pământul oamenilor se preschimbă pentru mine în peșteră, sânul lui se crapă, tot ce era viețuind devine pentru mine putreziciune, oseminte omenești și trecut în ruine” (*Așa grăit-a Zarathustra*, partea III, § 13).

Caietele lui Cioran (1957-1972) reprezintă spectacolul intelectual al unei raportări sistematice capricioase, uneori întoarse pe dos (*à rebours*) la Nietzsche.

Este cazul, paradoxal, al unei modelări sub chip de antimodelare. Icoana din tinerețe e respinsă cu îndârjire și în mod progresiv, idolatria preschimbându-se în iconoclastie. E ceva analog cu dragostea inițială pentru Wagner și trădarea finală a lui Wagner în cazul lui Nietzsche. „A-i întoarce lui Wagner spatele, a fost pentru mine o chestiune de destin”, se remarcă în prefața la *Cazul Wagner*.

Tot astfel, putem spune că și pentru Cioran a-i întoarce spatele lui Nietzsche e o chestiune de destin formativ.

Or, dacă cazul Wagner reprezintă un act de demolare a idolului, radicală, definitivă, de trădare totală a dragostei dintâi, cazul Nietzsche arată, la Cioran, ca o trădare alternată cu rerăbufniri de dragoste. E o trădare pe solul unei dragoste, de care vrea să scape cu bună știință, dar de care nu poate scăpa până la urmă.

Autorul *Caietelor* iubește, de fapt, subtextual ceea ce urăște.

E un Brutus care agită un pumnal butaforic, e un Iuda care-și îmbracă doar masca de trădător.

E, în realitate, un gest deznădăjduit de a lupta cu imposibilul, cu deja determinatul, căci e vorba de o contopire organică a gândirii cioraniene cu gândirea nietzscheană. Cioran = Nietzsche. Cei doi sunt frați gemeni născuți de o singură mamă, Filosofia identică cu Poezia. Sângele lor este spirit, este spiritul nihilismului.

A-l respinge pe Nietzsche înseamnă, în cazul lui Cioran, a respinge propria ființă. Natura relațiilor lor ne trimite la poemul de tinerețe al lui Eminescu, în care un frate, încercând să-lucidă pe congeamănul său, cade răpus el însuși.

În Cioran lucrează însă voința de personalitate, de puritate identitară, care să se bazeze pe propria esență, pe o *selbstewegende Seele*.

Nu acceptă, așadar, decât o afirmare de sine, prin propriul sine. Ceea ce reprezintă el ca personalitate trebuie să se datorească doar lui însuși. Actul acesta autoformativ și autoafirmativ îl determină să facă o figură de *Self-made-man*, de om care se „construiește” cu propriile forțe. Influențele modelatoare și chiar cele catalitice (vorba lui Blaga) nu sunt acceptate ca atare.

Ce se întâmplă în *Caiete*?

Fluxul meditativ de natură nihilist-nietzscheană este contrapunctat cu acțiuni de respingere a celui care îl susține conceptual.

Fratricidul nu poate să însemne decât suicid, atunci actul execuției se tot amână, limitându-se la amenințări strategice. Geamănul e mereu tăiat de pe unicul cordon ombilical, e îndepărtat cu hotărâre din leagănul comun.

Autorul *Caietelor* devine strategul acerb al respingerii confratelui în punctele în care apare fantasma sa. Într-o bună zi găsește lumea foarte naivă, calitate atribuită și marilor spirite. În ciuda strălucirii sale, Nietzsche se înfățișează cu un surâs ce caracterizează anume o juvenilitate naivă: „Ce qui me paralyse, c'est que je traive tout le monde naïf, les grands esprits inclusivement. Je suis stupefait de constater que quel un Nietzsche m'apparaît, malgre son brio, ou plutôt a cause de lui, d'une juvénilité que prêt a sourire” [9, p. 324-325].

Pe tot parcursul paginilor din *Caiete* apare această siluetă amenințătoare a unui Nietzsche care obosește, care produce plictiseală, dezgust.

Nu e vorba, bineînțeles, de o reacție fiziologică, de o stare de spirit de moment negativă, disconfortantă psihic.

Amenințarea de natură ontologică privind temeiul ființei, sentimentul propriu al existenței, *Lebensgefühl-ul* (= *Weltanschauung*) pe care nu-l poate repudia, nici adopta un altul, străin quasitotalității experiențelor sale, existenței sale însăși („Il m'est impossible d'eu changer ou de lui préférer un autre”).

Unul dintre mobilurile respingerii este dezacordul dintre modul de a gândi și modul de a fi (în comportament, în viață):

„Nietzsche me fatigue. Ma lassitude va parfois jusqu'au dégoût. On ne peut accepter un penseur dont l'idéal se place aux antipodes de ce qu'il était. Il y a quelque chose d'écarurant chez la faible que prône la viquerer, chez le faible *sans pitié*. Tout cela est bon pour les adolescentes” [*Ibidem*, p. 332]:

Un alt mobil este confuzia de ordin doctrinar, pe care-o generează opera nietzscheană: „*La genealogie de la morale*, c'est un livre qui annonce aussi bien la nazisme que la psychanalyse. L'importance de Nietzsche est d'avoir été la prophète de mouvements et de doctrines que s'excluent” [9, p. 329].

Dezacordului dintre viață și gândire, dintre tendința doctrinară și percepția ei i se alătură exagerarea suferinței (ca și la Léon Blay sau Dostoievski), nietzscheinizarea Franței, făcută după judecata unor tineri, faptul că este transformat într-un credo, deosebit

de lamentabil, de cei slabi, bolnavi, mizerabili, de discipolii pesimismului său în delir, grotesc. („Il est passé du pessimisme au délire; et c'est pourquoi il a eu tant de disciples, le plupart grotesques”, 9, p. 775) că nu a reînnoit limba, ci a creat doar un sort de cuvinte certe și că este, ca și Schopenhauer, un creator de sistem „pe lângă” realitate, adică abstract.

Strategul *Lebensgefühl*-ului său uită obiectivele sale de detașare identitară, revenind la declarațiile, tot atât de patetice, de dragoste și recunoaștere a calităților.

Este cel mai mare stilist german, neavând un echivalent francez (ei bine: Cioran va râvni în taină această echivalare). Admite observația cuiva că a fost unul dintre primii care s-a interesat de mai multe domenii (filosofie, psihanaliză, politică etc.). I se recunoaște, apoi, facultatea de a face un poem acceptabil și a crea un sistem poetic (ca Platon și Schopenhauer). Este invocată și rolul său de ultim filosof care l-a luat în serios pe Socrate, considerat totuși depășit.

Între timp, dezavuările cresc piramidal, atingând cotele maxime ale denigrării.

Valoarea lui idolatră e spulberată: nu mai poate fi citit, face parte din trecutul autorului. „Un idol mai puțin!”, exclamă el pretextând că se complăce în prolixitate, umplutură, stil difuz grandios. Istericele nietzscheene sunt întrucâtva de folos, dar preferă spiritul așezat al lui Marc Aureliu. Se opune tentației lirismului, „mirosurilor urâte” („ralents”) pe care le degajă stilul nietzschean.

Acuzele se îngroașă, devenind dinamitarde, executante. Gânditorul german e pus sub ghilotina renegării totale. Nu mai preferă decât *Ecce Homo*, încolo este detestat pentru megalomanie; la Sils-Maria este patetic; l-a iubit în tinerețe, ca pe Spengler, anarhiștii ruși și Lenin; acum este urât. Supraomul este considerată o concepție neroadă (niaise).

Pe o fotografie apare în ultimul an al alienării (*Unmachtung*) schimbat (*muet*), deprimat (*prostre*), privind fix tot timpul mâinile sale.

E – culmea ironiei cinice cioraniene – ca un Macbeth înainte de crimă. A fost șansa lui Nietzsche de a sfârși precum a sfârșit.

În acest mod, „trădător”, cinic, a încercat Cioran să se denietzscheanizeze.

Or, a îmbrăcat doar o mască, sub care semăna totuși leit cu Nietzsche.

Diferențele sunt evidente atât sub înscrierea electivă în categoria nihilistilor, cât și în ascunderile sub mască.

Cioran se cantonează într-un punct mort al nihilismului pasiv, într-un „absolut plat”, în care lucrurile se învârtesc în căutarea propriei lor căderi. „Viața se creează în delir și se desface în plictis”, spune în *Tratat de descompunere*, care se încheie cu o constatare sceptică: suntem niște suboameni care, în efortul nostru de a ne depăși am încremenit în nemișcare, într-o înfundătură în care ne mai putem doar recapitula doar nebuniile, a le ispăși și a mai face câteva. Am avut o existență flască, fiindcă viața nu ne-a fost hărăzită. Am fost doar atrași într-o *procesiuone de suboameni către o subviață*” [2, p. 266].

Cioran a rămas resemnat la această calitate de subom; Nietzsche s-a transmutat în *supraom*. Am putea disocia, împreună cu Deleuze, stadiile succesive ale nihilismului nietzschean: negativ, reactiv, pasiv / activ. Ultimul om, modelat de gânditorul german, este unul „care preferă un neant al voinței, stingerea pasivă, în locul unei voințe de neant”. Între forțele reactive și voința de neant se produce o ruptură. Omul continuă, dincolo de această ruptură, să se distrugă în mod activ. „Ultimul om” nu este identic cu „omul care își vrea pierzania”. Omul nimicirii active, elogiata de Zarathustra, se situează dincolo de omenesc, este chiar pe calea spre supraom, pregătindu-și ca și cum pierzania prin cunoaștere. Zarathustra ne spune, astfel, că îl iubește „pe cel care se servește de nihilism ca de o *ratio cognoscendi* a voinței de putere, dar care află în voința de putere o *ratio essendi* prin care omul este depășit, deci nihilismul este învins” [10, p. 202].

Evident, Cioran nu învinge nihilismul, renegând cunoașterea (*ratio cognoscendi*) și preferând subomul supraomului.

Note

1. William Kluback, Michael Finkenthal, *Ispitele lui Emil Cioran*, Editura Univers, București, 1999.
2. E. M. Cioran, *Tratat de descompunere*, Editura Humanitas, București, 1992.
3. E. M. Cioran, *La chute dans le temps*, Gallimard, Paris, 1964.
4. Lucia Gorgoi, *Friedrich Nietzsche și cultura română interbelică*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 2000.
5. *Eugen Simion comentează pe...*, Editura Humanitas, București, 1994.
6. Constantin Noica, *Cuvânt dimpreună despre rostirea românească*, Editura Eminescu, București, 1987.
7. E. M. Cioran, *Silogisme amărăciunii*, Editura Humanitas, București, 1992.
8. Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, ed. III, Editura Humanitas, București, 1993.
9. Emil Cioran, *Cahiers*, Gallimard, Paris, 1999.
10. Gilles Deleuze, *Nietzsche și filosofia*, Editura Ideea Europeană, București, 2005.

Mihai CIMPOI. Cioran vs. Nietzsche

The essay emphasizes structural and temperamental similarities between two great philosophers Nietzsche and Cioran. The power of irradiation of the former towards the latter is stressed in a special way. To the point of view of the author their bond is not only conceptual. It is impressed on the Biblical tonality and aphoristic phrases as well. Both Nietzsche and Cioran are champions of nihilism; they are like dark knights of negation, they are like Saturnians, Buddhists, Socratics who tend to banter and reduce everything to absurdity. They are like Russian anarchists or like Dacks who ask for their annihilation.

Până la deschiderile largi și oratoriile solemne în care poetul oficiază sacerdotal Patria, Pământul, Rădăcinile, Femeia, Dumitru Matcovschi a avut, în creația sa, un moment de retragere-regăsire-reculegere în intimitatea sferică a universului „de-acasă”: „Mi-am făcut un strop de casă / Într-un strop de rouă, mic. / Numai eu și numai cerul / Într-un strop de rouă mic”. În sihăstria rotundului miniatural i se relevă puterea de rezistență și dăinuire a lucrurilor ce ne înconjoară, dar și perisabilitatea lor și a lumii, deopotrivă cu vremelnicia ființei umane. Poezia „îngână”, folcloric, în tonalități de cântec bătrânesc și de doină, o jale ancestrală, din adâncurile căreia străbat inflexiunile unei îndârjiri baladești. Murmurul legănat al trecerii și petrecerii („Și lunecă-alunecă, / pământu-ncet alunecă / și pomu-ncet alunecă, / și omu-ncet alunecă...”) are în surdină înverșunarea rămânerii și perseverența dăinurii: „A căzut din cer o nucă / Și-a crescut un nuc din hume, / Și-a luat-o razna-n lume – / Pelerin cu dor de ducă. // Gospodarul casei când / A văzut lumina asta, / Și-a chemat la el nevasta, / Și-au îngenuncheat plângând. // Și-au tot plâns o noapte, vai, / De-au ajuns să se trezească – / Ea bălaie, el bălai. // Iar din talpă și genunchi / Începură să le crească / Rădăcini de nuc, mănunchi.” (*Rădăcini*). Este un univers comun pentru plachetele de versuri *Casă părintească*, *Descânțetece de alb și negru* și *Melodica*, apărute în scurta perioadă de „furtună și avânt” a literaturii române din Basarabia de după istoricul congres al Uniunii Scriitorilor din 1965.

Specifică pentru această poezie este ostentația folcloricului, afișarea hotărâtă, cu titlu de provocare, a unei rusticități demonstrative. Dumitru Matcovschi, am putea spune, folclorizează cu program. Restrângerea viziunii la dimensiunile sferice ale „stropului”, „bobului” sau „fructului”, închiderea eului liric în spațiul privat, domestic al „casei părintești”, circumscrierea poeticului în orizontul normelor versificației și imagisticii poeziei populare (deși nu lipsește nici versul liber, cu rezultate valorice, însă, ne semnificative), asocierea hotărâtă la categoriile morale ale ethosului folcloric, toate sugerează un „program”.

Un ochi excesiv estetizant, fără aplecarea necesară meandrelor istoricității, ar putea să vadă în aceste limitări programatice niște limite, închistări ale unui gust încă destul de rudimentar, necultivat, poate chiar revolut. O asemenea optică ar fi izbită neplăcut de stridențele neosămănătoriste, dar ar rata înțelegerea adevăratei modernități și valoarea acestei poezii. Dincolo de doinizările baladești și tânga folclorică a trecerii timpului și petrecerii omului, la o lectură atentă, regăsim în cele trei cărți de răscruce pentru creația lui Dumitru Matcovschi strategiile defensive ale unei lumi „mici” în fața terorii istoriei, cu toate consecințele emotive și estetice adecvate. „Stropul de casă” pe care și-l reclamă poetul ca pe un drept inalienabil, categoric nu e pentru a se retrage și a uita. Nu abandonul sau oțitul caută el în „rotundul” închis și perfect al spațiului „de-acasă”. Restrângerea și închiderea în miniatural are alte semnificații decât încântarea simțurilor sau uitarea de sine și de lume. Miniaturalul nu e pentru odihnă și renunțare, ci pentru concentrare

într-o esență paradigmatică vie și fortificare spirituală. El însă nu ar avea această putere și nu și-ar releva această valoare fără referențialul său negativ – Marele torturant, antiteza sa „vicleană” și distructivă, elementul „istoric” superpus, străin, cu alte cuvinte, fără provocările unei istorii ingrâte.

Sfericitatea, „rotundul” este crusta perfectă, spațiul primar și ingenuu, în care monstrozitatea alogenă – răsfrântă – reverberează, își regăsește analogii „autohtone” („spânul”, de exemplu), fără însă să-i vicieze puterea de rezistență ancestrală ori să-i clatine axul existențial. Paradigmă a rezistenței, ruralul, în expresia sa genetic culturală, folclorică, de *normalitate organică*, se dovedește a fi o formidabilă oglindă (prin puritatea și duritatea lui diamantină) pentru punerea în evidență a unui specific sentiment modern al fracturării și dedublării de conștiință. Imixtiunea distructivă a Marelui străin, fragmentarea întregului natural și organic, prezența agresivă, cu o tentă tot mai accentuată de magie neagră, de „descântece de negru”, a deviantului moral și existențial (în variatele sale forme de artificialitate și monstrozitate) capătă în focarul acestei oglinzi ingenuie valori emblematice. Alegoria folclorică reverberează cu toate sincopetele unei istorii tragice. La rădăcini de codru se aude „zvone de secure”. Cineva a vrut să împartă stropul de rouă și „stropul de rouă în pământ a intrat / și-a rămas firul de iarbă mic, / și n-a mai rămas nimic”. O altă împărțire-despărțire ingrătă (aluzie la hotarul de pe Prut?) este sugerată prin alegoriile unui „motiv popular”, suficient de transparente pentru ca, la vremea respectivă, în 1969, cenzura să interzică cartea „Descântece de alb și negru” gata tipărită: „Apă mare ne desparte. / Nu știi pasăre să fiu. / Știi că-n mine crește lutul / și că lutul doare, știi. // Apă mare și adâncă, / izvorând din stânci adânci. / Eu de-o parte plâng cu jale, / tu de altă parte plângi. // Cine-aude? Cine vede? / Ne topim nădăjduind. / Întinzi mâna către mine, / către tine mâna-ntind; // și pe maluri depărtate / ne prefacem de odat’ / într-o salcie uscată / și-ntr-un pui de plop uscat.” (*Dor*). Un „Cântec bătrânesc” trimite, străveziu, la o „biografie” alegorică ușor de recunoscut în destinul istoric al basarabeanului: „Și-am crescut un biet stejar / Lângă-o apă de hotar, / Și-am trecut din mâini în mâini / De-am slujit pe mulți stăpâni. // Am slujit stăpân bogat – / Mi-a fost slujba chin curat. / Am slujit stăpân străin / Și slujba mi-a fost pelin. // ... Cel străin, că e străin, / M-a săpat la rădăcini, / Și cum m-a săpat, mi-a spus, / Că n-o să mai cresc în sus. // Noroc că mă știu stejar / Și-am crescut din mine iar – / Alte rădăcini am prins, / Ramuri dese am întins.” Pe același cerc al simbolizărilor alegorice regăsim și o paralelă între „spicul sec” și un eu generic: „Peste-un spic de grâu mă-aplec: / Spicu-i sec. // Peste-al doilea spic mă-aplec: / Spicu-i sec. // Peste-al treilea spic mă-aplec: / Spicu-i sec, / Spicu-i sec, / Spicu-i sec... / Sap pământul, și-n pământ, / Sub fiecă spic, flămând, / Vierme otrăvit răsare, / Și fiecă spic mă doare. // Mă doare și tot îmi spune, / Că și eu sunt spic pe lume / Numai că mi-am pus alt nume. // ... Numai că mi-am pus alt nume.” În altă parte poetul blestemă „buruiiana, iarbă rea” care îi slujește grădina sau își etalează „jalea” față de mărunțul bătrân și uscat care va fi tăiat pentru că „n-a dat pui”. Imagistica poeziei se menține constant în binecunoscutul vârtej al paralelismelor folclorice, noutatea ei ținând de aluzia concret istorică, sprijinită, în surdină, de tonalitatea tragic-încrâncenată de tângă asupra unui destin generic. Chiar personalizat fiind prin identificarea cu destinul creatorului, al „cântărețului” ce cântă pentru ceilalți, dăruindu-și cântecul egal deopotrivă tuturor, eșecul acestui destin, în fața „străinului” plin de o vicleană rea-voință, e tot atât de inevitabil: „Și-am cântat întâi în mine / Dorul de mi-am împăcat. / Am cântat pe urmă-n șoaptă / Frații de m-au ascultat. // Am cântat după aceea / Mai în glas – pentru vecini. / Și-am cântat în gura mare / Mai târziu – pentru străini. // Am cântat un cântec simplu / Ca un bulgăre de lut. / Frații mi-au ținut isonul / Și vecinii mi-au ținut. // Iar străinii de departe, / Că nici n-au știut ce cânt, / Mi-au pus preț după ecoul / Ce s-a risipit în vânt. // Iar ecoul, ca ecoul, / Repetându-se mereu, / A schimbat până la urmă / Gersul cântecului meu...” (*Ecoul*).

De ce această incompatibilitate și lipsă de comunicare și înțelegere cu „străinul”, această continuă, dramatică rată de destin în fața lui, această împotmolire a viului și ingenuului în golul sterilității („spicul sterp”) și în minciuna ecoului? De vină să fie doar „lăcașul ființei” (Heidegger), limba, ori, poate, există o nepotrivire ce ține de alte straturi ale existenței?

Evident, discrepanțele indică paradigme existențiale antitetice, ireductibile. Mai întâi, inocența, organicul, firea, pe de o parte, în opoziție cu viclenia istoriei, pe de altă parte. Apoi, relevantă este și antiteza de proporții a celor două universuri, neconcordanța dimensiunilor lor spațiale și morale, care impune situații și moduri comportamentale opuse. În „casa părintească” stăpânește intimul, domesticul, miniaturalul suficient sieși și, ca mod de manifestare umană, închiderea inflexibilă a „unicu-i stăpân” într-o voință defensivă de păstrare și perpetuare a propriei identități: „Asta-i casa mea / O-ncui, / O descui – / Când am nevoie. / Nimănu-i nu-i mai spui, / Nimănu-i nu-i cer voie.” Iar, de partea străinului – colosul „barbar”, agresiv, terorizând cu „legile” sale uniformizante, mortificatoare, personaje viclene, deviante monstruoase și mascote artificiale, care tulbură, inspiră revoltă sau groază, provoacă angoase. Incompatibilitatea e funciară și apropierea – imposibilă. În „casa părintească” voința de identitate se întâlnește cu voința de putere a *celuilalt*, a străinului. „Celălalt este infernul”, spunea Sartre gândind în termeni existențialiști. „Nu te-am întrebat cine ești / Și de unde vii. / ... Și te-am poftit în casa mea. / ... Și m-ai lovit, / De m-am văzut la mine-n casă străin. // Și n-am mai putut să te dau afară. / Și-au început de odată / pereții casei să mă doară.” – i se adresează aluziv-metaforic Dumitru Matcovschi unui „om necunoscut”, imagine ușor de regăsit în datele unor realități istorice concrete.

Între stăpânul „casei părintești” și străin pot fi doar relații de respingere și exorcizare prin blesteme și „descânțece de negru”, niciodată însă de comuniune și comunicare. Niciun sentiment nu poate să topească zidul despărțitor dintre ei, nici chiar mila, căreia, în urieșenia sa rece și impasibilă, zeul străin, un Buddha de aur, îi răspunde cu o privire barbară ce înspăimântă: „Tolănit pe-o rână, Buddha / Doarme-și liniștea de templu: / Cap de aur, trup de aur, / Înconjuru-l și-l contemplant. // Aoleu, mă doare văzul! / Un furnic de nu știu când / Scormonește-n ochiul Buddhei – / Buddha doarme lăcrimând. // Of, mi-i milă! / Of, mi-i jale! / Ci-ași sufla furnicul, dar / Ochiul Buddhei mă țintește / Printre lacrimi, barbar.” (*Buddha adormit*). Remarcabilă este în această poezie imaginea furnicului scormonind în ochiul lui Buddha. Câtă diferență este între minuscula ființă rătăcită între liniile încâlcite din palma unei țărănci odihnind sub soarele amiezii din poezia unui confrate și această neînduplecată agresiune a unei viețuitoare „fatale” asupra colosului de aur! Acolo imaginea era mai degrabă o aluzie alegorică la destinul anonim și întortocheat al țărăncii. Aici sensul poeziei are în subsidiar o tentă „subversivă”: colosul care seamănă în jurul său groază, este, de fapt, vulnerabil în fața puterii viului. Cruzimea viului este răspunsul antitetic la ferocitatea și vicleniile istoriei. Oarba „voință de putere” nu poate fi „eternă” și atotputernică, în ciuda revendicărilor ei de subordonare sieși și pretențiilor de „îngenunchere” a toatelor. Adevăratul creator și stăpânul suveran al ultimei decizii este doar viul ținând de legile firii și de liberul arbitru: „Petrarul a cioplit un om de cretă, / Dar n-a cioplit statuie – a cioplit / Un simplu om de cretă mucalit. / (Am observat: petrarul se repetă.) // Treceam pe-alături, seara, obosit, / Și căutam o rimă la „discretă” / (E întâmplarea absolut concretă), / Când omul cel de piatră a vorbit: // „Eu sunt de cretă, dar eu sunt etern, / Soare și stele peste frunte-mi cern / Seninul: și ca mâine vei rămâne / Îngenunchat în fața mea, stăpâne...” // Pietrarul n-așteptă să mai termine – / Izbi cu barda și-l făcu ruine” (*Pietrarul*).

Buddha adormit și *Pietrarul* au fost publicate în *Melodica*, ultima din cele trei plachete de versuri amintite mai sus. Aici poetul atinge deja un grad pregnant

de generalizare artistică pentru ca întruchipările alegorice ale „voinței de putere” să atingă valoarea expresivă a unei parabole a milei și spaimelor umane dintotdeauna ori sensul larg al unui simbol al ridicolului, al veșnicei vanități și zădărnicii a lucrurilor „cioplite” de o mână omenească. În planul panoramei generale a deșertăciunilor, semețiile imperiilor sunt tot atât de fragile și de caraghioase ca și insolentele unei creaturi de cretă. Nimic mai mult! E un *teatrum mundi* de scene și scenete parabolice, pe care poetul le contemplă cu detașare, grav, radiografiindu-le sensurile cele mai intime și implicațiile simbolice cele mai ascunse. Deși planul subversiv al aluziei concret istorice se profilează clar, poezia iese dintre pereții „casei părintești”. Scena e LUMEA, iar lumea e o scenă, unde rolurile se interferează și se schimbă, în cerc închis, într-o avalanșă mereu egală cu sine. Încă un pas și gradul înalt de generalizare poetică și abstragere din concret îl apropie pe Dumitru Matcovschi de revelația unui sens amar al vieții și al morții, a unui veșnic spectacol, în care rolurile umane capătă un statut de roluri înțepenite în mască: „Murea pe scenă cineva,/ un foarte bun actor murea,/și-un spectator aplauda,/iar altul lacrima-și ștergea. // Cel spectator ce-aplauda/ actor și el a fost cândva,/iar cel ce lacrima-și ștergea/un muritor de rând era. // Sau poate invers. Dar acum/nu mai importă ce și cum – / eu doar atât vroiam să spun: / un foarte bun actor murea,/și-un spectator aplauda,/iar altul lacrima-și ștergea.”

Rolurile-măști sunt semne convenționale ale unor situații existențiale general-umane și cunosc numai deplasări orizontale, permutări de succesiune sau interferență temporală și spațială, nu și prăbușiri sau înălțări interioare, valorice, verticale. Între sensul general al vieții și al morții și sensurile tragice ale unei istorii terorizante se interpune grila axiologică, criteriul moral al libertății și demnității, cu inerentele „căderi” din rol, cu azvârliri brutale din identitatea organică a onoarei și prestigiului în cea improprie și ingrătă a rușinii și umilinței, sau, pe de altă parte, cu „ridicări” de roluri deviate, de identități-surogate. Stăpânul devine slugă, iar sluga aspiră la rolul, nemeritat, de autoritate suverană. Rolurile de „stăpân” sau de „slugă” nu mai sunt doar simple măști. Ele țin de o ierarhie consacrată de girul unei tradiții istorice și culturale milenare, poartă în sine aura de destin înțepenit. Numai niște accidente catastrofice, un joc funest al hazardului e în stare să zdruncine verticala *naturală*, organică și să producă o răsturnare de roluri. Iar inversiunea negativă de roluri nu înseamnă altceva decât drame ale identității, bulversarea axiologicului și întronarea arbitrarului, înstăpânirea în locul adevăratului, firescului stăpân al devianților – intrusul străin sau monstrul moral „autohton”. Poetul regăsește în personajele din basmul lui Ion Creangă *Harap-Alb* emblemele acestor roluri inversate prin hazardul istoriei Basarabiei de după 1945. În spatele travestiurilor sale lirice „se citesc” ușor sfâșierile de identitate ale unui popor „străin în propria-i casă”. Căzut din „rolul” de „fiu de împărat” în cel de „slugă la spân”, Harap-Alb este „trist ca o baladă”. Tânga sa în surdina, copleșitoare în neputința de a schimba ceva în datele unui destin fracturat, este, în adâncurile ei monologice, și un „descântec de negru”, un blestem murmurat ca o litanie nocturnă împotriva unei istorii ingrate: „Tu, căluțul meu, mă iartă, / că te-ncalec și te mân, / ci eu nu mai sunt stăpânul, da sunt slugă la stăpân. // Unde-i tata să mă vadă, / cum mă sbucium ca un vânt... / S-ar desface lutu-n două, / să mă ia de pe pământ; // să mă ia și să mă culce/ lângă bobul încolțit, / să uit lumea și pe mine, / să mă uit într-un sfârșit. // Însă, lutul nu m-aude / și eu nu știu ce să fac, / ci eu rabd, cum rabdă-o slugă, / și, cum tace-o slugă – tac.” (*Descântec cu Harap-Alb*). Și, dincolo de sfâșierile de conștiință ale inocentului fiu de împărat, ca într-o oglindă întoarsă – Spânul, cu „cântecele” sale viclene și ticăloase: „Fă-mă, Doamne, când te rog, / Peste lume împărat – / Nu voi tronul tău de sus / Să-l știu mâine răsturnat. // Oare chiar să nu vezi tu / Cât e omul de păgân, /

Că-a ajuns din capul lui, / Fără mână de stăpân? // Spurcă legile cum vrea/ Și nici teamă, și nici crez... / Unde crezi să ne oprim, / Să ajungem unde crezi? // Cuviosul neam de spâni / Petrecutu-s-a demult, / Viță veche – numai eu / Am rămas să te ascult. // Fă-mă, Doamne, cum ți-am spus, / Peste lume împărat – / Nu voi tronul tău de sus / Să-l știu mâine răsturnat!” (*Încă un cântec al omului spân*). Spânul este deviantul autohton al unei „voințe de putere” cu centrul în altă parte, undeva foarte departe, „în ceruri”. „Politician” pragmatic, el nu are pretenții de Stăpân suveran, mulțumindu-se cu rolul de satrap local al „dumnezeului” străin („o mână de stăpân”), cerșind pentru sine, într-un gest de vicleană umilință, doar dreptul de a fi unealta acestuia, forța sa demonică gata să se dezlănțuie peste lumea „neascultătoare” de „aici”, care, înțelegem, nu-i alta decât lumea „casei părintești”. Regăsim și în acest zel caracteristic de slugă de a deveni util și „eficient”, în această râvnă vicioasă de „așternere” la picioarele „voinței de putere” străine, în detrimentul ori chiar cu păgubirea voinței de identitate a lumii „de-acasă”, semnele unei fracturi ontologice. Numai că în cazul dat ruptura egalează cu o cădere în neant. Lumea „mică” a casei părintești e periclitată chiar din interiorul ei. Furnicul din „ochiul Buddha” și-a găsit de lucru în altă parte, scormonește cu osârdie în chiar văzul sfinților din icoanele străbune. E un prag de iluminare existențială dincolo de care doinele de tângă ale „îngenuncherii” nu-și mai află rostul. Dar nici bravada din „baladele nesupunerii” nu mai tentează, poate pentru că nu mai convinge. Nu cumva, oare, din această cauză poetul recurge, într-un târziu, la resursele unui mesianism *cool*, cum se spune într-un jargon postmodernist, vitriolat până la saturație?...

**Andrei Țurcanu. Poetry between the will for identity
and „the will for power”**

Before large openings and solemn and messianic oratories in which the poet sings Motherhood, the Land, the Roots, the Woman, Dumitru Matcovschi had, in his works, a moment of retreat – self-discovery – collectedness in the spherical intimacy of the universe of “home”. What is characteristic of this poetry is namely the folk dimension, the decisive, challenging display of the demonstrative ruralness, which has the traits of a program. Beyond the baladesque *doina* and the folk nostalgia of time passing by and human life, during attentive reading we can find in those three books (which are crucial for Dumitru Matcovschi’s activity) the defensive strategies of a “small” world facing the terror of history. Behind his lyrical masks we can easily “read” identity searching of a nation that is “a guest in its own house”.

Adrian Dinu RACHIERU
(Universitatea „Tibiscus”, Timișoara)

UN EU „PRIVITOR”: GRIGORE CHIPER

„Moartea nu te învață nimic”

Asaltul optzecist viza, se știe, „recursul la pedestal”, incriminând – în spațiul basarabean – ierarhiile osificate, vârsta neopășunistă, osanalismul de partid, retardul cultural, dorind, finalmente, o schimbare de peisaj, instituind paradigmatic poezia ca scriitură. Deloc străin de acest program generaționist, Grigore Chiper (n. 16 aprilie 1959, la Copanca, j. Tighina), licențiat în filologie la Universitatea de Stat din Chișinău (1976-1981), lector de limbă română la Universitatea din Tiraspol (retrasă, în 1992, pe malurile Bâcului), cronicar literar la *Contrafort* (din 1994) a surprins pe toată lumea cu *Abia tangibilul* (1990). Un debut întârziat, după treizeci de ani, volumul adunând „poeme a patru ani”, scrise între '83 și '86; și care, brusc, a devenit în ochii unor critici sintagma-stindard a noului val liric. Curios, deși poetul mărturisea că debutul nu era decât o suită de texte autonome, placheta – prin titlu – a fost împovărată și cu sarcini doctrinare. Titlul, scria ferm A. Țurcanu, reflectă un program, definind un (alt) sfârșit de secol/epocă; este o „replică estetică”, *Abia tangibilul* devenind o bornă, precum – altădată – *Ochiul al treilea* (dabijian), *Piața Diolei* sau, mai în trecut, *Numele tău ori Sunt verb*. Uns „doctrinar”, Grigore Chiper vestește pulverizarea realului, rătăcind labirintic într-o lume „de scrum”, atinsă de oboseală și dispersie. Acest univers fragmentarizat, maladiiv, devitalizat, anunțându-și stingerea, trăiește printr-o poezie de atmosferă (existențială), abia sugerată (pointilist), prin fulgurații care fac trecerea de la „peisaje” la „pasaje”, în care totul e „doar un simbol”. Vădit indispus că formula lui M. Cimpoi „a prins”, a făcut *carieră* și că *abia tangibilul* a devenit un vers emblematic, definitoriu pentru o generație atât de eterogenă, Eugen Lungu (și alții, desigur) considera că e vorba de o reacție de tip estetic, o „subtilă răzvrătire” a poetului care cultiva neostentativ sugestia, sincopa, fragmentarismul desentimentalizat, marcat de lecturi bogate, metabolizate, afișând – după gustul lui Sorin Alexandrescu – un modernism „tardiv”. Volumele care au urmat nu schimbă, esențialmente, datele problemei. *Aici, în falset* (1991), *Perioada albastră* (1997), *Violoncelul și alte voci* (proză, 2000), *Cehov, am cerut obosit* (2001), *Turnul de fildeș înclinat* (2005) sunt titluri comentate, consacrand un nume de referință, decupând impalidate „pasaje de viață”, cotropite de un sunet stins, măcinate de incertitudini. Iar poetul-călător trece „ca o pată” și îi e dat să prindă „numai fragmente”, presărând „aproximative” *semne scripturale*. „Tensiunea simțirii” e în scădere (strecura observația N. Leahu), în pragul epuizării; în replică, Alex Ștefănescu scria, înșelându-se, că Grigore Chiper „fabrică poezie din orice”, subliniind exuberanța (!) și „irizațiile de umor”. Dimpotrivă, o ființare diminuată, parcă prin procură, la granița fluidă dintre real și vis se înstăpânește în țesutul textual: „trăiesc de parcă cineva ar povesti despre asta”. Într-adevăr, un eu impersonal, *privitor* cu „nesfârșită obiectivitate” la spectacolul lumii,

chemând – într-o relație ternară, inevitabil *mediată* – și prezența Demiurgului (Cehov, să zicem) folosește, prin refracție, surdinizat, filtrat, potopul amintirilor culturale. Totul pare o reluare, obligând la „recunoașterea intertextului” (v. *canon*). Notațiile, fie și fugare, prilejuiesc umilului „eu liric” astfel de memorări, pigmentate cu nume de referință, ceea ce dovedește, crede Mircea V. Ciobanu, „aristocratismul literar” al autorului, pe de o parte. Și, pe de altă parte, „refluxul devitalizant al ființei” [cf. N. Leahu]. Fiindcă *indiferența*, acea imaterială „pipăire blândă a contururilor lumii” (remarca Ioan Adam) nu ne îngăduie o retrăire exuberantă; doar sincopat aflăm „ceva despre viață” fără a ne confrunta cu realitatea frustră. Rafinatul Grigore Chiper, în piesele sale „lucrate”, ne pune în fața *deja-dit*-ului („asemeni lui Conachi” sau *pe marginea unui text borgesian* etc.); e vorba de o poezie a *sentimentului culturalizat*, nota – cu îndreptățire – Lucia Țurcanu, supus metamorfozelor livești: „Tu, toată, plutind pe cer / ca un verset”.

Deși viața basarabeană este, în întregul ei, o ontologie autoreferențială (Șt. Hostiuc), poezia lui Chiper nu acceptă zgomotoasele erupții patriotarde ori accentele mesianice; ceea ce nu înseamnă că poetului i-ar fi indiferentă *soarta cetății*, asediată de „senzația morții”, purtând „coarne sovietice” (vezi ciclul *Styxul de acasă*): „viața nu mai e mățasoasă la pipăit / are șolduri de balerină / și gura strâmbă / prin care vorbește adevărul”.

Prozatorul Grigore Chiper folosește aceeași rețetă. Economicos, interesat însă de „emulația tehnică”, cu apetență pentru detaliu, observator atent, filtrând banalul cotidian, el plonjează, previzibil, într-o stranie irealitate. „Estet incorigibil” (Vitalie Ciobanu), va expune secvențial, cinematografic un univers aseptice, devitalizat, sedus de aparențe, exploatând – iarăși – experiența culturală în proze filtrate, suprapunând „literatura peste realitate”. Caietul lui Sergiu („valorificat”, cu „ștersături masive”) va permite doar recuperarea unor fragmente. Încât scriitorul e îndreptățit să se întrebe: *Dacă nu ar exista imaginarul?*

În fine, cronicarul literar, acționând de ani buni în raza criticii „de întâmpinare” este rezervat, serios, aplicat; *contrafortistul* nu înțelege procustian exercițiul cronistic, are experiența „întâmpinărilor” (cordiale, de regulă), dar îi lipsește *incisivitatea* (deși I. B. Lefter crede taman invers).

Ca recurs „abia tangibil” la realitate (cf. Vitalie Ciobanu), opera lui Grigore Chiper conspicează fragmentar, fără efuziuni liricoide, cotidianul. Poetul, un ins delicat, retras, nu iubește spectacolul, trăiește „în plasa îndoielilor” și rămâne un interogativ discret; în ecuația *trăit/povestit*, „privitorul” Chiper înclină spre lumea „de scrum ” a retrăitului, filtrând livresc, diminuant, înfățișările vieții: „tu te-ai născut pentru a fi visul cuiva”.

Adrian Dinu RACHIERU. A „looking” I: Grigore Chiper

The article outlines the profile of Grigore Chiper who, via his poetry that has a character of a program, announces the pulverization of the reality, wandering like in a labyrinth in a world of “ashes”, touched by fatigue and dispersion. This fragmentized, malady-like, lifeless universe that announces its decline lives via the poetry of atmosphere, which is slightly suggested. The landscape descriptions become passages in which everything is just a “symbol”.

Iosif TAMAȘ,
Nadia-Elena VĂCARU
(Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași)

SEPARAREA NEFASTĂ DINTRE CREDINȚĂ
ȘI RAȚIUNE

Ultima parte a capitolului al IV-lea din *Fides et ratio*, respectiv punctele 45-48, este dezvoltată de Ioan Paul al II-lea în cheie istorică [1]; aici se face analiza separării dintre credință și rațiune. Se afirmă cu o claritate izbitoare că „distanța legitimă dintre cele două feluri de cunoaștere s-a transformat progresiv într-o nefastă separare” [FR, n. 45]. Această stare generatoare de dezorientare, ce se regăsește cu toată seriozitatea în spiritul raționalist purtat în exces, a fost susținută și de *neîncrederea* puternic fertilizată față de progresul științific al rațiunii. Purtând discursul în termenii filosofiei religiei, putem afirma că separarea s-a produs în momentul distingerii între judecata metafizică și judecata științifică. De fapt, scânteia punerii în practică a acestei idei a fost aprinsă atunci când s-a dat uitării textul lui Aristotel: „Există o știință ce consideră ființa ca ființă și proprietățile ce îi revin ca ceea ce sunt. Ea nu se identifică cu niciuna dintre științele individuale: într-adevăr, niciuna dintre celelalte științe nu consideră ființa ca ființă în universal, ci, după ce a delimitat o parte din ea, fiecare studiază caracteristicile acelei părți. Astfel fac, de exemplu, matematicile” [2, 1003a, 20-25].

Iată că trebuie să recunoaștem cum filosofia creștină, începând din Evul Mediu târziu, a intrat prin această curioasă distincție în spațiul public profan. Adevărata lectură a textului aristotelic ne face să înțelegem că astfel s-a întâmplat atunci când, la ieșirea credinței din spațiul eclezial în cel public, nu i s-a putut încredința lui Dumnezeu nicio funcție. „Iar când Dumnezeu a fost lăsat fără nicio funcție, iar numele său folosit în mod abuziv, nu a mai fost nevoie de a-l neglija în mod special sau a-l nega în mod conștient.” [3, p. 12].

Revenind la drama separării dintre credință și rațiune, vom observa că *discursul științific* al credinței se va distinge de fiecare dintre științe nu prin forma de cunoaștere, ci prin obiectul însuși pe care îl tratează. Diferențele de metodă dintre metafizică și științele individuale depind de însăși diferența dintre obiecte.

Tocmai aceasta trebuie să evite omul de azi, pentru a se vindeca de boala scientismului și a pagubelor ce țin de el, anume că „logica” părților nu poate fi extinsă întregului.

Fides et ratio se încumetă și afirmă că aici este eroarea separării credinței de rațiune, în măsura în care s-a acceptat (de ambele părți) ca metodele științelor individuale să fie și metodele filosofiei, mai cu seamă ale metafizicii [4, p. 52]. De aceea nu se poate susține nici măcar contrariul, anume ca logica întregului să fie valabilă și pentru părți. Cine afirmă acest lucru comite eroarea simetrică față de scientism, adică „ar cădea în metafizismul dogmatic și necritic” [4, p. 52]. Astfel, ne putem folosi de roadele filosofiei religiei dacă, înainte de toate, conștientizăm realitatea faptului că metafizica privește problematica absolutului, rămânând mereu și în mod dinamic deschisă. Atunci când s-a renunțat la judecata metafizică, „la problematica rațională a întregului”, s-a intrat în criza de care ne amintește *Fides et ratio*. Astăzi trebuie reparată greșeala în care s-a căzut; Aristotel spune: „Toate celelalte științe vor fi mai necesare decât aceasta, dar niciuna nu îi va fi superioară” [2, 983a, 10-12].

Credință și Rațiune – Îndoială. Punctele 45-48 din *Fides et ratio* sunt pline de încărcătura examenului de conștiință în fața realității „cunoașterii raționale separate de credință și alternativă la ea” [FR, n. 45]. În această înstrăinare generatoare de criză și nesiguranță a propriei judecăți, oricine încearcă în mod cinstit să-și răspundă personal și pentru alții despre opțiunea cu privire la „lume și viață”, constată cu amărăciune că s-a pierdut într-un mizerabil anonim. Pentru a înțelege în manieră adecvată mesajul enciclicei, trebuie să intrăm în *cercul hermeneutic*, străduindu-ne să uităm pentru totdeauna angrenajul obositor al modernității [5, p. 81]. Și aici se nasc întrebările: mai putem trăi în această nefericire? Ce ar presupune o viață rațională? Putem scăpa de justificarea teoretică a îndoielii? Fără a ne angaja la o argumentare teoretică, facem apel la istoria însăși a gândirii occidentale, mai ales pentru recuperarea justă a valorilor specifice omului.

Cuvintele papei Ioan Paul al II-lea ne ajută să înțelegem faptul că trăim într-o lume pluralistă. Un fapt evident pentru noi poate părea vecinului nostru o realitate îndoielnică. De răspunsul pe care îl vom adopta va depinde felul în care vom privi lumea: creată sau autonomă, haotică sau ordonată, materie sau spirit. Este important să notăm că e posibil ca temelia pe care trăim să nu fie ceea ce credem că este, ci mai degrabă ceea ce vrem să demonstrăm prin acțiunile noastre. În alți termeni, presuposițiile care exprimă angajamentele unui om pot fi adevărate, parțial adevărate sau în întregime false. Realitatea nu poate fi flexibilă la nesfârșit. Ceea ce vrea de la noi textul enciclicei este mai întâi de toate un angajament, ca ceva ce ține de suflet, mai mult o orientare spirituală (de credință) decât o problemă ce ține doar de minte (de rațiune) [6, p. 17].

Idealismul secolului al XIX-lea. Astăzi dispunem de o bază de date impresionantă despre istoria omenirii. Când cercetăm această bază de date, aflăm că omenirea și-a construit diferit și variat concepția despre lume și viață. Orientarea ei, de multe ori, a avut un fundament metafizic și de cele mai multe ori fundamentul a fost empiric, cum spunem astăzi științific. Această atitudine *științifică*, ce determină sentimentul existenței noastre, are caracteristic faptul că se reduce la *phainomena*, la ceea ce este aparent, la palpabil. Nu mai știm să căutăm ființa tainică a lucrurilor, suntem tot mai departe de a găsi adâncul ființei înseși.

„În domeniul cercetării științifice s-a impus o mentalitate pozitivistă care nu numai că s-a îndepărtat de orice referință la ideea creștină despre lume, dar, în mod deosebit, a lăsat deoparte orice apel la ideea metafizică și morală.” [FR, n. 46].

Aici s-au blocat toate speranțele noastre, iar *palpabilul comensurabil* ne-a limitat la tot ceea ce este aparent. Această schimbare a localizării autorității s-a mutat de la revelația specială aflată în Scriptură la prezența Rațiunii. În limbajul modern ideea a fost pusă în practică de savanți, iar J. Bronowski spunea: „Eu definesc știința ca organizarea cunoașterii noastre în așa fel încât să dispună mai mult de potențialul ascuns în natură” [7, p. 7]. Și când s-a văzut că acest mod de a defini cunoștințele despre univers a avut atât de mult succes, de ce să nu se aplice aceeași metodă pentru cunoștințele despre Dumnezeu?

„[...] diferite forme de umanism ateu, elaborate filosofic, au prezentat credința ca periculoasă și alienată pentru dezvoltarea raționalității depline. Nu le-a fost teamă să se prezinte ca noi religii formând baza unor proiecte care, pe plan politic și social, au ajuns la sisteme totalitare traumatice pentru omenire” [FR, n. 46].

Nu este deloc greu să cercetăm cum s-a ajuns aici, la ceea ce papa Ioan Paul al II-lea menționează cu multă suferință. În cadrul evoluției spirituale a gândirii omenești s-au diversificat distinct două faze.

Prima, o modalitate de gândire ce a fost formulată mai întâi de filosoful Giambattista Vico (1668-1744), pregătită de Descartes și dezvoltată de Kant. Este vorba despre faptul că Vico a conceput o idee cu totul nouă despre adevăr și cunoaștere, anticipând

teza specifică spiritului epocii moderne privitoare la problema adevărului și a realității. Formulei scolastice *Verum est ens* („ființa este adevărul”) el îi opune teza proprie – *verum quia factum* –, ceea ce înseamnă că recunoaște cu adevărat *numai ceea ce am făcut noi înșine*. Cu această teză se marchează sfârșitul vechii metafizici și zorile gândirii epocii noastre moderne [3, p. 42].

A doua modalitate de gândire a atins apogeul prin dezvoltarea unui enunț formulat o sută de ani mai târziu de Karl Marx, care dorea ca filosoful nu doar să interpreteze lumea, ci chiar să o schimbe. Menirea filosofiei a fost așezată iarăși pe un alt fundament. Formula lui Vico *verum quia factum* este dezvoltată acum în *verum quia faciendum* – adică adevărul despre care se mai poate vorbi de aici încolo se identifică numai cu *posibilitatea de a realiza*. Putem relua în alți termeni, spunând că adevărul cu care are de-a face omul nu e nici adevărul ființei, nici al faptelor sale, ci este adevărul transformării lumii, al modelării sale – un adevăr care se referă la viitor și acțiune. Să parcurgem un fragment din textele lui Marx: „Clasa care dispune de mijloacele de producție materială dispune, prin aceasta, în același timp, de mijloacele de producție intelectuală, astfel încât ei i se supun ideile acelora cărora le lipsesc mijloacele de producție intelectuală. Ideile dominante nu sunt altceva decât expresia ideală a raporturilor materiale dominante, raporturile materiale luate ca idei: sunt, deci, expresia acelor raporturi care fac parte dintr-o clasă dominantă, și sunt, în consecință, ideile supremației sale. Indivizii care compun clasa dominantă posedă între altele și o consecință, și deci gândesc; dominând, prin clasa din care fac parte, și determinând întreaga ambianță a unei epoci istorice, e evident că ei fac aceasta în deplina lor libertate, și astfel, printre altele, domină și ca gânditori, ca producători de idei, care creează producția și distribuția ideilor vremii lor; e evident deci că ideile lor sunt ideile dominante ale epocii. De exemplu: într-o perioadă și într-o țară în care puterea monarhică, aristocrația și burghezia luptă pentru putere, care este astfel divizată, apare ca idee dominantă doctrina diviziunii puterii, doctrină care este enunțată ca lege eternă” [8, p. 35-36]. Observăm din acest fragment că modul de gândire impus de Marx a dus până la extrem ideile de mai sus, transformând *aproape toate* expresiile spiritului uman de mai târziu în diverse forme de idealism ideologic. Nu numai prezentul, ci și trecutul, bineînțeles, a fost interpretat în această lumină, cu consecințe iconoclaste și desacralizante, generând impresionantele forme ale umanismului ateu.

Umanismul ateu al secolului al XX-lea. Omul de astăzi este bolnav de multe suferințe spirituale, care au o rădăcină comună bine identificabilă. Aceasta este cultura contemporană care a pierdut sensul valorilor, ce constituiau punctele de referință esențiale gândirii și vieții. Această stare de fapt nu s-a instalat așa, peste noapte, ci ușor, dar sigur, s-a impus ca *mentalitate pozitivistă* în domeniul cercetării științifice. Firesc că s-a îndepărtat de orice referință creștină la lume și a lăsat deoparte orice apel la ideea metafizică și morală. Iată cum papa Ioan Paul al II-lea se exprimă referitor la această situație: „Ca urmare a crizei raționamentului a căpătat contur, în fine, *nihilismul*. Ca filosofie a nimicului, reușește să-și exercite atracția asupra contemporanilor noștri. Cei care o urmează teoretizează cercetarea ca scop în sine, fără speranța și nici posibilitatea de a ajunge la țința adevărului. În interpretarea nihilistă, existența este doar o oportunitate pentru senzații și experiențe în care efemerul își are primatul. Nihilismul se află la originea acelei răspândite mentalități, conform căreia nu trebuie să-ți asumi niciun angajament definitiv, deoarece totul este trecător și provizoriu” [FR, n. 46].

În ce stare de fapt ne-am trezit? Ce este cu această criză a raționalismului? A fost înțeles nihilismul? Sigur că nu au fost toți gânditorii contaminați de sentimente asociate cu nihilismul și care cu greu și-ar imagina că acesta ar putea fi o concepție despre lume și viață, susținută cu argumente solide. Filosofii care au citit, în schimb, nihilismul ca

negare a filosofiei, au negat însăși realitatea existenței. Dar ce vrea să fie nihilismul? Ca să înțelegem bine trebuie, să ne raportăm la Nietzsche, profetul și teoreticianul nihilismului. Într-un fragment din 1887 (anul reprezentativ în care Nietzsche a dezvoltat această problematică), citim: „Nihilism: lipsește scopul; lipsește răspunsul la întrebarea *de ce?* Ce înseamnă nihilismul? *Că valorile supreme se devalorizează*” [9, cartea 9, paragraful 35]. Și, puțin mai departe, dezvoltă o subliniere violentă a acestui concept: „Împotriva ipotezei că un «în sine al lucrurilor» ar trebui să fie în mod necesar bun, preferit, adevărat, unul, interpretarea schopenhaueriană a «în sine» – lui ca voință a fost un pas esențial; însă Schopenhauer nu a știut să *divinizeze* această voință: a rămas fidel idealului moral creștin. El era încă într-atât dominat de valorile creștine, încât s-a văzut constrâns să vadă lucrul în sine – după ce acesta nu mai rezultă pentru el «Dumnezeu» – ca rău, prost, absolut inacceptabil. Nu a înțeles că pot exista infinite forme de a – putea fi – altceva și chiar de a putea – fi – Dumnezeu. Blestemată acea limitată dualitate: bine și rău” [9, cartea 9, paragraful 42].

Meditând asupra punctelor-cheie ale acestor fragmente, am putea spune că nihilismul duce la nonvalorizarea și la negarea următoarelor principii: 1. principiul întâi, Dumnezeu; 2. scopul ultim; 3. ființa; 4. binele; 5. adevărul.

Deosebit de interesant este faptul că, după Nietzsche, nihilismul poate fi privit sub acel aspect de „putere sporită a spiritului”, întrucât ca un „nihilism activ”, întrucât posedă acea *forță distructivă* a credinței în valori. Dar nihilismul poate fi observat și sub aspectul său „pasiv”, negativ, ca semn de slăbiciune. Tocmai forța proprie spiritului se simte la un moment dat obosită, epuizată, ca o consecință a faptului că sensurile vieții devin inadecvate și, în consecință, își pierd creditul.

Însă esența nihilismului a fost rezumată de Nietzsche în formula „Dumnezeu a murit”. Amintim că fragmentul cel mai violent este, fără îndoială, cel din opera *Știința veselă*, care poartă titlul *Omul smintit*. „[...] Se mai povestește că omul smintit ar fi intrat în acea zi în diferite biserici, intonându-și același *Requiem aeternam Deo*. Dat afară și cerându-i-se lămuriri, n-ar fi răspuns de fiecare dată decât acest lucru: «Oare ce altceva mai sunt aceste biserici, dacă nu cavourile și mormintele lui Dumnezeu?»” [9, cartea 9, paragraful 42].

Subliniem că autorul requiemului lui Dumnezeu trebuie citit cu foarte mare atenție, iar fragmentele amintite pot fi înțelese greșit dacă sunt parcurse fără a intra în acel *cerc hermeneutic nietzschean*, care își are centrul în nihilismul însuși. Multe **fragmente** paralele, care se găsesc în aceeași operă, pot induce și mai mult în eroare. Interpretarea greșită ar consta în a crede că opera lui Nietzsche ar exprima un simplu ateism – poziția exactă a unui necredincios. Semnificația afirmației morții lui Dumnezeu are o încărcătură mult mai bogată decât aceea de a exprima o formă comună de ateism, așa cum spune Martin Heidegger în eseul *Afirmația lui Nietzsche*, „Dumnezeu a murit” [10, p. 198].

Un atent comentator al lui Nietzsche, Giovanni Reale, vede în acele valori *scurte* și *fugare*, legate de *voința de putere*, tocmai deghizările nihiliste ale valorilor supreme, care au căzut în uitare, generând astfel cauzele profunde ale suferințelor omului de astăzi. Gânditorul italian ne oferă o înșiruire a acestor suferințe, corespunzătoare măștilor nihiliste ale valorilor pierdute. Să le parcurgem, după cum urmează: 1. scientismul și redimensionarea în sens tehnologic a rațiunii umane; 2. ideologismul absolutizat și uitarea idealului de adevăr; 3. practicismul, cu a sa exaltare a acțiunii de dragul acțiunii și uitarea idealului contemplării; 4. proclamarea bunătații materiale ca surogat al fericirii; 5. răspândirea violenței; 6. pierderea sensului formei; 7. reducerea Erosului la dimensiunea fizicului și uitarea platonicienei „scări a iubirii” (și a adevăratei iubiri); 8. reducerea omului la o unică dimensiune și individualismul împins până la exces; 9. pierderea

sensului cosmosului și a scopului tuturor lucrurilor; 10. materialismul sub toate formele sale și implicita uitare a ființei [4, p. 32].

După o astfel de enumerare suntem invitați ca fiecare, în mod liber, să continuăm lista. Deosebit de provocator însă, Giovanni Reale își dorește să ne concentrăm asupra remediilor. Exact pe această direcție de studiu se încadrează și Ioan Paul al II-lea, care, cu un ascuțit simț al prezentului, ne atenționează pentru viitor: „[...] nu trebuie uitat că în cultura modernă s-a schimbat rolul filosofiei. De la înțelepciune și știință universală, s-a redus progresiv la una din multele periferii ale științei umane; sub anumite aspecte, mai mult, a fost limitată la un rol cu totul marginal. Între timp, s-au afirmat cu o relevanță mereu mai mare alte forme de raționalitate, punând în evidență marginalitatea științei filosofice. În loc de contemplarea adevărului și căutarea scopului ultim și a sensului vieții, aceste forme de raționalitate sunt orientate – sau cel puțin orientabile – ca „rațiune instrumentală” spre a servi unor scopuri utilitariste, de desfătare sau de putere” [FR, n. 47].

Tonalitatea severă a acestor gânduri ne obligă să fugim și să redescoperim *înțelepciunea anticilor*. Ce poate reprezenta aceasta pentru noi dacă nu o „cură a suferințelor spiritului”, cu o bogată rețetă de medicamente care, chiar dacă nu sfârșesc aceste suferințe, cel puțin le pot alina. Numai așa se va putea constitui acel veritabil *pol dialectic*, un adevărat și real termen de confruntare.

Drama ascunsă din nihilism. Parcurgerea celor zece „măști” nihiliste ale valorilor pierdute ne obligă să sesizăm acele tensiuni interne prezente în nihilism, generatoare de drame ideatice. Faptul este că putem trăi și analiza viața dacă duce la nihilism; dar nimeni nu poate trăi o viață compatibilă cu nihilismul. În fiecare moment nihilistii gândesc, considerând că gândirea lor *are substanță*, trădându-și în acest fel propria filosofie. În această situație putem surprinde câteva motive pentru care nihilismul nu poate trece în istorie ca viabil.

Un prim motiv este faptul că din *lipsa semnificației* nu poate să rezulte nimic sau contrariul, mai degrabă poate să rezulte orice. Lipsa semnificației din univers conduce la incapacitatea omului de a cunoaște, orice acțiune devine posibilă, totul devine permis, nimic nu mai este imoral. Lipsei de semnificație i se poate răspunde prin orice fel de interpelare sau atac direct, deoarece în orice situație lipsește adecvarea la realitate. Ori de câte ori începem o acțiune, noi afirmăm un scop în viață. Afirmăm valoarea unui act uman, chiar dacă nu ne privește decât personal.

Un al doilea motiv este reprezentat de actul propriu de gândire. Când nihilistii gândesc și au încredere în gândirea lor, devin inconsecvenți, deoarece au negat valoarea gândirii și faptul că aceasta poate conduce la cunoaștere. Așa nu se poate ajunge nicăieri. Nu poți exista pur și simplu; nu poți gândi pur și simplu. Cu excepția celor ale căror acțiuni îi plasează în instituții, nimeni nu pare să-și pună în practică nihilismul. Cei care o fac riscă să fie tratați ca pacienți.

Un al treilea motiv ne poartă spre înțelegerea faptului că a practica nihilismul este posibil, dar un timp, căci în cele din urmă se ajunge la limita acțiunii. Aici este paradoxul ecuației: pentru a-L tăgădui pe Dumnezeu, acesta trebuie să existe. Un nihilism practicant are nevoie de cineva sau de ceva împotriva căruia să lupte. El rămâne fără resurse când nu mai este însoțit de nimeni și de nimic. Cinicul rămâne fără activitate când nu mai este nimeni în jur.

Un al patrulea motiv este reprezentat de problemele psihologice grave care îi copleșesc pe nihilisti. Oamenii nu pot trăi în această stare de viață în care este negată fiecare parte a ființei lor conștiente – sens, semnificație, valoare, demnitate.

Nietzsche s-a consumat într-un ospiciu. Hemingway promovează un *concept* despre lume și viață ce îl poartă în cele din urmă către sinucidere. Beckett scrie comedie neagră. Adams și Vonnegut se refugiază în elementul fantastic. Iar Kafka trăiește o viață aproape imposibilă de plictiseală.

Ne oprim, căci de aici nihilismul reprezintă un punct de cotitură pentru noi. Astăzi, dacă nu am fi măsurat disperarea nihiliștilor, nu am fi putut înțelege secolul trecut. Așadar, să trecem de *valea încețoșată* dacă dorim să participăm la zidirea noii vieți. De fiecare dată însă va trebui să reluăm firul discursului filosofic, făcând referire numai la filosofia creștină a ființei și la capacitatea ei de a depăși nihilismul [11, p. 7].

Teismul creștin reiterat – întoarcerea la filosofia creștină. De la începuturile creștinismului până la sfârșitul secolului al XVII-lea, foarte puțini au fost cei care au contestat existența lui Dumnezeu, sau au susținut că realitatea absolută este impersonală, sau că moartea ar însemna dispariția totală a ființei umane. Creștinismul era atât de viu în lume, încât indiferent dacă oamenii credeau sau nu în Isus Cristos ori acționau sau nu așa cum ar fi trebuit să acționeze creștinii, toată lumea trăia într-un context coerent de idei, inspirate și influențate de credința creștină. Într-un cuvânt, exista o armonie de coabitare între credința creștină și rațiune. Lucrul acesta, bineînțeles, nu se mai poate verifica: „Ceea ce iese la suprafață din această ultimă parte a istoriei filosofiei este, așadar, constatarea unei separări progresive între credință și rațiunea filosofică” [FR, n. 48].

Conceptiile despre lume și viață s-au înmulțit. Indiferent unde te-ai afla în lume, găsești persoane care să adere la oricare din duzina de tipare de înțelegere a sensului vieții, complet diferite. Puține lucruri ni se mai prezintă bizare, iar moderatorii programelor de televiziune au greutăți tot mai mari în a atinge cote mari de audiență, șocându-și telespectatorii. A existat, între credință și rațiune, o temelie, atât pentru semnificație și moralitate, cât mai ales pentru problema identității. Filosofia religiei în acest punct a rezumat totul astfel: ne-am înstrăinat de Dumnezeu, de ceilalți, de natură și chiar de noi înșine. Aceasta este în câteva cuvinte esența omenirii căzute [12, p. 69-101]. Dar omenirea poate fi răscumpărată și a fost răscumpărată. Omenirea *răscumpărată* este omenirea aflată în proces de restaurare, în fiecare domeniu, cum ar fi: transcendență, personalitate, inteligență, moralitate, capacitate socială și creativitate: „[...] în reflecția filosofică a acelora care au contribuit la mărirea distanței dintre credință și rațiune se manifestă uneori germeni prețioși de gândire, care, dacă sunt aprofundați și dezvoltati în integritatea minții și a inimii, pot duce la descoperirea drumului adevărului” [FR, n. 48].

Nu trebuie să ne surprindă faptul că papa Ioan Paul al II-lea s-a angajat cu dârzenie în descoperirea acestui drum „al adevărului”, care în decursul istoriei omenirii a întruchipat mai multe momente de răscruce. Tocmai ele (momentele de răscruce) au format fundalul îngemănării credinței cu rațiunea pentru înțelegerea teistă a ființei umane în istorie și timp. Aceste momente de răscruce cuprind creația, căderea în păcat, revelarea lui Dumnezeu înaintea evreilor, întruparea, viața lui Isus, răstignirea și învierea, Rusaliile, răspândirea Veștii Bune prin Biserică, a doua venire a lui Cristos și judecata finală. Privită în felul acesta, istoria devine scopul divin al lui Dumnezeu în formă concretă. Despre această formă concretă ne vorbește *Fides et Ratio* când continuă: „Acești germeni de gândire se găsesc, de exemplu, în analizele aprofundate despre percepție și experiență, despre imaginar și inconștient, despre personalitate și intersubiectivitate, despre libertate și valori, despre timp și istorie” [FR, n. 48].

Astfel, teismul devine fundament pentru metafizică, deoarece nimic nu este înainte de Dumnezeu și nimeni nu este egal cu el. El este *Cel ce este*. Întrucât *Cel ce este* are, de asemenea, un caracter vrednic și prin urmare este *Cel vrednic*, teismul are o bază pentru etică. Iar Cel ce este e, de asemenea, *Cel care cunoaște*, teismul având bază

pentru epistemologie. În alți termeni, teismul reprezintă o concepție completă despre lume și viață.

Filosofia creștină – cheie de boltă. De câte ori nu am fost surprinși de o idee, prin ceea ce ne oferea și, mai mult de ceea ce ne învăța, de redescoperirea unui monument al gândirii umane abandonat de secole. Acesta este paradoxul actual al filosofiei religiei în lumea de azi, căci nu ține de datoria filosofiei și nici de cea a teologiei să vorbească despre el. Ceea ce trebuie schimbat în mentalitatea de gândire este intenția cea bună a *consimțământului liber*, care își află bucuria în aderarea inimii și a minții la tot ceea ce lumea ignoră ca adevăr.

„Rațiunea, lipsită de aportul Revelației, a străbătut căi laterale care riscă să o facă să piardă din vedere ținta ei finală. Credința, lipsită de rațiune, a subliniat sentimentul și experiența, riscând să nu mai fie o propunere universală” [FR, n. 48].

S-au scris multe lucruri referitoare la această normalitate, dar de vreme ce ea prinde viață atât de greu în mintea oamenilor, apare riscul de a nu se mai ști despre ce este vorba. Fiecare dintre noi face o alegere potrivit nivelului său, ținând cont că noi nu gândim decât prin intermediul *participării* noastre. Din aceste motive, și din multe altele a căror analiză s-ar putea prelungi la infinit, filosofia religiei nu pătrunde cu ușurință în spiritul nostru, așa cum este în ea însăși. Obstacolul cel mai greu de depășit pentru a o putea privi în întregime este tendința de a o divide în două părți: *rațiunea* – filosofia și *credința* – teologia supranaturală, întemeiată pe revelație [13, p. 99].

Rămâne actual dialogul *Phaidon*, Platon ne învață, prin metafora celei de „*a doua navigări*”, cum putem descoperi principiile prime și supreme plecând de la lucrurile raționale explicate filosofic și ajungând la înțelegerea fundamentului metafizic al întregii realități. Trebuie menționat aici filosoful Giovanni Reale, care dezvoltă pe această temă conținuturile „doctrinelor nescrise” din Platon [14, p. 232]. Concluzia lui Platon ne trimite la acel mediu al *oralității dialectice*, pentru că filosoful nu trebuie să lase în scris lucrurile, care sunt pentru el de „cea mai mare valoare”.

Este adevărat că filosofia religiei de mai târziu va distinge riguros între cele două ordini ale cunoașterii: ordinea naturii și cea a supranaturii, a rațiunii și a revelației, a metafizicii și a teologiei propriu-zise.

Așa vede papa Ioan Paul al II-lea relația de nezdruccinat dintre rațiune și credință. Nimic mai potrivit decât aceste cuvinte cu care se încheie capitolul al IV-lea din *Fides et ratio*: „De aceea, să nu pară nelalocul său apelul meu puternic și incisiv pentru ca filosofia și credința să recupereze unitatea profundă care le face capabile de a fi coerente cu natura lor în respectul autonomiei reciproce. *Parresia* credinței trebuie să aibă drept corespondent curajul rațiunii” [FR, n. 48].

Iată cum acest *curaj al rațiunii*, la care ne invită *Fides et ratio*, lasă deschisă posibilitatea unei navigări ulterioare. O astfel de a *treia navigare* ne-o prezintă Reale citându-l pe Sfântul Augustin [15, p. 17-18]; este înfăptuită prin înțelegerea Lemnului Crucii (dezvoltând ambivalența semantică pentru *lignum*, care înseamnă și „lemn”, și „corabie”) [16]. Pentru Augustin, filosofia este Solilocviul ca dialog între Sinele empiric și Sinele transcendental, cu toate acestea comunicabil, ca o eventuală teologie revelată.

Concluzii. Am parcurs capitolul al IV-lea din enciclica *Fides et ratio* a papei Ioan Paul al II-lea. Aici am putut înțelege conceptul de filosofie creștină, în sensul său ambivalent: adică „și ca teologie (creștină) a filosofiei, și ca filosofie a teologiei (creștine), care însă este unica ce trebuie să fie filosofică în sens restrâns” [17, p. 38].

O asemenea filosofie creștină s-a putut realiza în baza procedurilor de interacțiune dintre experiența religioasă creștină și reflecția rațională autonomă. Această reflecție se

poate realiza prin acel regim de dublă focalizare: focalizarea internă – ca autoînțelegere a creștinismului și focalizarea externă – ca înțelegere din afară.

În vederea realizării acestui scop trebuie să se determine spațiul filosofic al unei întâlniri dintre credință și rațiune. Înțeles ca prim pas de dialog, spațiul filosofic ne va conduce către determinarea spațiului teologic. Cele două spații se pot ajuta reciproc în elaborarea adevăratei filosofii creștine, echilibrată și comunicabilă, folositoare atât credincioșilor, cât și necredincioșilor.

Note

1. W. Dancă, *Creștinismul și provocările actuale // Mitropolia Olteniei*, Anul LVIII, nr. 5-8, 2006.
2. Aristotel, *Metafizica*, Editura Academiei, București, 1965.
3. J. Ratzinger, *Introducere în creștinism*, Editura Sapienția, Iași, 2004.
4. G. Reale, *Înțelepciunea antică*, Editura Galaxia Gutenberg, Tg. Lăpuș, 2005.
5. E. Betti, *L'ermeneutica*, Città Nuova, Roma, 1987.
6. J.W. Sire, *Universul de lângă noi*, Editura Cartea Creștină, Oradea, 2005.
7. J. Bronowski, *Science and Human Values*, New York, Editura Harper & Row, 1965.
8. K. Marx, F. Engels, *Ideologia germană*, Editura de Stat, București, 1956.
9. F. Nietzsche, *Știința veselă // Opere complete*, vol. IV, Editura Hestia, Timișoara, 2001.
10. M. Heidegger, *Sentieri interrotti (Holzwege)*, tr. it., La Nuova Italia, Firenze, 1968.
11. V. Possenti, *Filosofia după nihilism*, Editura Galaxia Gutenberg, Tg. Lăpuș, 2006.
12. F.A. Schaeffer, *Genesis in Space and Time*, Inter Varsity Press, 1972.
13. E. Gilson, *Introducere în filosofia creștină*, Editura Galaxia Gutenberg, Tg. Lăpuș, 2006.
14. G. Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone*, Vita e Pensiero, Milano, 1994.
15. G. Reale, *Introducere la Augustin, Iubirea absolută și „a treia navigare”*, Rusconi, Milano, 1994.
16. T. Iordănescu, *Dicționar latin-român*, Universul, București, 1945; M. Stăureanu, *Dicționar român-latin*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1924.
17. A. Di Maio, *Oaia în gura lupului*, Editura Galaxia Gutenberg, Tg. Lăpuș, 2006.

Iosif TAMAȘ, Nadia-Elena VĂCARU. A nephast separation between belief and reason

This study represents an attempt to analyze drama of faith separation and reason in the history of Western philosophy and literature. Elements of idealism of the XIX century, those of atheist humanism of the XX century, and the lost values of nihilism are surveyed. With a view to a proper recovery of values peculiar to mankind, the author assumes that philosophical space is where faith and reason interact. Understood as a first step toward dialogue, the philosophical space will guide us in determining the theological space. The two spaces can help each other develop the real Christian philosophy, balanced and communicable, subservient to believers, as well as to non-believers.

Ion BURUIANĂ
(Institutul de Filologie al AȘM)

UN ETNOLOG CARE NE FACE ONOARE
(NICOLAE BĂIEȘU LA 75 DE ANI)

Numele lui Nicolae Băieșu, doctor habilitat în filologie, profesor universitar, șeful Sectorului de *Folclor* al Institutului de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei, este bine-cunoscut nu numai specialiștilor în domeniu, dar și iubitorilor de creație populară.

Pentru cei mai puțin avizați, amintim că în anul 2004, cu ocazia împlinirii a 70 de ani de la nașterea cercetătorului, la Chișinău a apărut cartea semnată de Tudor Colac, *Un distins folclorist. Nicolae Băieșu: Biobibliografie*, care este prima de acest fel dedicată unui etnolog din republică. În această ediție pot fi găsite date și informații despre viața și activitatea savantului. Biobibliografia conține o notă-argument, un studiu judicios și bine documentat despre contribuția etnologului la valorificarea creației populare, un fișier biografic și bibliografia propriu-zisă (monografii, culegeri de folclor, manuale, crestomații, studii, recenzii, articole, cronici, traduceri, referințe la persoana și activitatea folcloristului, aprecieri critice ale unor personalități de seamă, precum și o serie de imagini din viața și activitatea cercetătorului ș.a.

Nicolae Băieșu s-a născut la 24 iunie 1934 în satul Caracușenii Vechi, județul Hotin, azi raionul Briceni, într-o familie de agricultori. Cu mai multe complicații cauzate de război termină școala din satul natal și, atras de pedagogie, devine elev al Școlii Pedagogice din Cernăuți. După absolvire și după un an de muncă în calitate de învățător de limbă și literatură română în școala din satul de baștină își continuă studiile la Facultatea de Istorie și Filologie a Institutului Pedagogic de Stat „Ion Creangă” din Chișinău. La absolvire, în 1961 este angajat laborant la Sectorul de *Folclor* al Institutului de Limbă și Literatură al AȘM. De aici încolo toată activitatea lui Nicolae Băieșu va fi legată de acest sector.

Între anii 1964 și 1968 a urmat aspirantura de pe lângă aceeași instituție, iar în 1970 susține teza de doctor în filologie cu tema *Poezia populară moldovenească a obiceiurilor de Anul Nou*. În 1994 devine doctor habilitat în filologie cu tema *Studiu istoric-comparat al folclorului calendaristic în Republica Moldova și în localitățile românești din Ucraina*.

Din 1985 este membru al Uniunii Scriitorilor, din 1991 este șeful Secției de studiere a culturii populare a Institutului de Etnografie și Folclor, lichidat apoi de conducerea de atunci a academiei printr-o eroare greu de înțeles. Din 1999 e șef al Sectorului de *Folclor* al Institutului de Literatură și Folclor, azi – Institutul de Filologie al AȘM, iar din anul 2004 este profesor universitar. Publică primul articol cu tematică folclorică – *Povestitorul norodnic Nicolae D. Pleșca* – fiind încă student în ziarul *Кишиневский университет* din 6 aprilie 1961. De prin 1957 a început să culegă folclor.

La ora actuală, după 48 de ani de muncă în cadrul AȘM, numărul lucrărilor publicate de Nicolae Băieșu întrece cifra de 770, dintre care: 8 monografii și broșuri, circa 30 de culegeri de texte etnofolclorice cu introduceri, comentarii (o parte în colaborare); 5 manuale, crestomații ș.a.; peste 140 de studii în culegeri colective, reviste de profil, peste 580 de articole de popularizare a științei (în ziare, calendare ș. a.), comunicări la diferite întruniri științifice naționale și internaționale, luări de

cuvânt la radio și televiziune etc. Enumerăm doar o parte din cărțile publicate de cercetător pe parcursul anilor: *Folclor moldovenesc. Bibliografie, 1924-1967* (1968); *Poezia populară a obiceiurilor de Anul Nou* (1972); *Poezia obiceiurilor calendaristice* (1975) și *Folclorul copiilor* (1978) din seria *Creația populară moldovenească*; *Rolul educativ al folclorului copiilor* (1980); *Folclorul ritualic și viața* (1981); culegerile *De-a mijatca* (1982) și *Să trăiți, să-nfloriți* (1984) din seria *Mărgăritare*; *Sărbători domnești* (închinare Maicii Domnului și Mântuitorului): Vol. I (2004), vol. II (2007). În afară de aceasta, în colaborare cu colegii de sector, Nicolae Băieșu a participat activ la pregătirea și editarea altor lucrări importante: *Schițe de folclor moldovenesc* (1965), opt culegeri de folclor pe zone (1973-2009), *Crestomație de folclor moldovenesc* (1989), *Creația populară. Curs teoretic de folclor românesc din Basarabia, Transnistria și Bucovina* (1991) ș.a. Printre realizările mai recente ale savantului se numără lucrările: *Tradiții etnofolclorice ale sărbătorilor de iarnă* (2008) și *Folclor de la est de Nistru, de Bug, din nordul Caucazului* (în colaborare, vol. I, 2007, vol. II, 2009). În prezent pe masa de lucru a cercetătorului se află în curs de elaborare alte lucrări: *Tradiții etnofolclorice ale sărbătorilor de primăvară, vară și toamnă*, cursul universitar *Folclorul românilor din Moldova și Ucraina* ș.a.

Printre domeniile de cercetare predilecte ale savantului sunt poezia obiceiurilor calendaristice, folclorul copiilor, istoria folcloristicii ș.a. Pe parcursul a zeci de ani, cu studenți și colegi de sector, N. Băieșu a cutreierat sute de sate din republică și din afara ei, adunând și depozitând în arhiva AȘM un material etnofolcloric variat și impresionant ca valoare și volum.

Un merit aparte al cercetătorului Nicolae Băieșu îl constituie faptul că, în paralel cu munca la AȘM, domnia sa a activat mulți ani în instituțiile de învățământ superior din republică: Universitatea de Stat din Moldova, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”, Universitatea de Stat din Tiraspol cu sediul la Chișinău. În repetate rânduri a fost președinte al comisiilor de stat la examenele de licență, a predat cursuri la Facultățile de Filologie, a fost conducător al practicii folclorice a studenților, a condus teze de masterat și de licență. A coordonat și coordonează munca a câtorva zeci de doctoranzi.

De menționat că Nicolae Băieșu este președinte al Consiliului științific specializat pentru conferirea gradelor de doctor și de doctor habilitat în filologie, specialitatea *Folcloristică* în cadrul instituției de profil a AȘM, este membru al Comisiei de Experți în domeniul literaturii și folclorului a Consiliului Național pentru Acreditare și Atestare din Republica Moldova, a fost referent oficial la susținerea multor teze de doctor și de doctor habilitat, a fost și este membru al colegiilor de redacție și colaborator activ la revistele de specialitate etc.

O dovadă că profesorul universitar Nicolae Băieșu este un savant autentic o constituie și aprecierile pe care i le-au dat mai multe personalități de vază de la noi și din alte țări. Cităm, fragmentar, doar câteva dintre ele: „N. Băieșu știe să pună mult suflet și har scriitoricesc atunci când se apleacă asupra creației populare. Și încă – multă perseverență și devoțiune de invidiat” (acad. Mihail Dolgan, 1984); „N. Băieșu s-a manifestat de când îl știm ca un cercetător harnic, conștiincios, foarte ordonat și disciplinat”. (acad. Haralambie Corbu, 1994); „Îl cunosc pe Nicolae Băieșu mai bine de trei decenii ca pe unul dintre cei mai activi și laborioși folcloriști moldoveni. <...> Lucrările folcloristului N. Băieșu se deosebesc printr-o documentare solidă, un profund analitism și concluzii inedite” (acad. Constantin Popovici, 1994); „Contribuțiile domnului N. Băieșu la cunoașterea obiceiurilor din ariile răsăritene ale spațiului nostru etnic sunt de cea mai mare valoare și importanță.” (dr. Ion Cuceu, 1994); „personalitate marcantă a științei etnologice contemporane”; „etnolog de vocație”; „specialist apreciat la cel mai înalt nivel” (dr. Tudor

Colac, 2004); „O parcelă aparte a folclorului moldovenesc, îngrijită de Nicolae Băieșu cu dragostea și competența ce l-au caracterizat întotdeauna, este creația anonimă a copiilor sau pentru copii. Prin cărțile *Ineluș învârtecuș* (1969), *Folclorul copiilor* (1978), *Alfabet folcloric* (1981) ș.a. el își aduce obolul la cultivarea simțului folcloric generației tinere, în special elevilor, începând de la vârsta cea mai fragedă, când copilul absoarbe cu nesaț tot ce-l impresionează. Anume la acea vârstă este necesar să-i vorbim curat și frumos, să-l îndemnăm să se aplece asupra măriei sale Cartea, să-i guste mierea pururi întremătoare; și anume la acea vârstă cărțile lui Nicolae Băieșu se dovedesc de neînlocuit; copiii întregii Moldove au pentru ce îi purta dragostea și stima” (Ion Ciocanu, 1987) ș.a.

Despre valoarea celor înfăptuite de Nicolae Băieșu ne vorbesc într-un fel și distincțiile care i s-au acordat de-a lungul timpului: Premiul „Dacia” al Ministerului Culturii al RM (1991); Premiul „Simion Florea Marian” al Academiei Române (1995); Diploma de Onoare a Academiei de Științe a Moldovei (1996); Premiul Uniunii Scriitorilor din Moldova (2004); Premiul Special al juriului ediției a XIII-a a Salonului Internațional de Carte Românească (Iași, 2005); medalia „Meritul Civic” (2006). La festivitatea de omagiere a savantului, președintele AȘM, academicianul Gheorghe Duca, i-a înmânat medalia „Dimitrie Cantemir”.

Remarcăm și faptul că domnul Nicolae Băieșu este un om cu alese calități intelectuale și morale: înțelept, liniștit, foarte muncitor, responsabil, omenos, modest, binevoitor, familist exemplar, bun cetățean, gospodar în adevăratul sens al cuvântului.

**Ion BURUIANĂ. An ethnologist that honors us
(Nicolae Băieșu – the 75th anniversary)**

This article is dedicated to 75th anniversary of a remarkable Moldavian folklorist, a university teacher, Habilitated Master of Philology, the chief of Folklore Department, part of Philology Institute, of the Academy of Science of Moldova, Mr. Nicolae Băieșu. Here it is the evaluation of his achievements as a scientist during 50 years of his scientific and teaching activities.

Numele folcloristului și savantului Nicolae Băieșu se asociază cu munca de valorificare a tezaurului estetic popular și constituie expresia unor îndelungi eforturi creatoare și a dăruirii totale în descoperirea și propagarea datinilor și tradițiilor autohtone. Or, lucrările domniei sale: studii, monografii, manuale, culegeri și antologii de texte folclorice, constituie un veritabil muzeu al folcloristicii contemporane. Antologia de texte etnografice *Sărbători domnești* constituie o realizare notorie în această ordine de idei și, pe drept cuvânt, ar putea fi considerată o adevărată enciclopedie a spiritului autohton. Menționată la Salonul Internațional de Carte Românească (Iași, 2004) și apreciată la Uniunea Scriitorilor din Republica Moldova, lucrarea lui Nicolae Băieșu este o ediție de referință în domeniul folcloristicii.

Lucrarea *Sărbători domnești* poate fi considerată, pe bună dreptate, o monografie spirituală despre complexitatea sufletului popular, ea își găsește expresie „într-o lume creată pentru om, determină rangul acestuia înaintea demiurgului” [1, p. 233]. Ne putem referi la mai multe texte, informații, studii, documente în care morala creștină se materializează în pledoarii pentru omenie, spiritualitate, datina strămoșească. Așa cum încearcă să ne convingă însuși autorul culegerii respective, integritatea personalității umane poate fi menținută anume datorită acestor datini și tradiții populare. *Sărbători domnești* conține un bogat material factologic și include un număr impunător de exegeze și descrieri etnografice, în care sunt comentate datinile și ritualurile consacrate Maicii Domnului și Mântuitorului. Studiile etnofolclorice și biblice, după cum ține să precizeze însuși folcloristul, „au, în mare parte, caracter descriptiv” [2, p. 5], ele constituie „un pas înainte în privința valorificării creațiilor populare și biblice ale praznicelor închinat Maicii Domnului și lui Isus Hristos” [2, p. 10]. Acestea sunt puse în circulație cu scopul de a le face cunoscute, în special, acelor „generații, care au trăit în condițiile regimului sovietic ateist, nu au avut dreptul să cunoască și să se bucure din plin de bogatele, variatele și frumoasele tradiții populare naționale și biblice, inclusiv cele privind viețile și patimile celor două figuri simbolice excepționale în cultura creștinilor” [2, p. 5].

Autorul *Sărbătorilor domnești* vine cu explicații profunde, documentate riguros; el vizează stratificarea creștină și precreștină a datinilor și tradițiilor evocate, se referă la geneza, evoluția, constituirea lor etnică, estetică, socială pe parcursul istoriei. Abordările și aserțiunile din lucrare sunt relatate în funcție de codul etic și estetic al poporului, de poziția sa înțeleaptă față de esențele primordiale ale vieții, față de muncă, procesele din natură, trecerea ireversibilă a timpului. Fenomenul de inițiere în actele ritualice fundamentale are loc în mod spontan, prin suprapunerea diferitor niveluri de percepție mitico-folclorică și se realizează în măsura în care gândirea populară le desacralizează pentru a le amplasa în niște situații concrete de viață. Ideea de întregire mitică se manifestă prin prisma unor categorii simbolice deposedate de aura lor sacrală, dar alimentate în permanență de o irezistibilă sete de viață, de primenire lăuntrică, care în esență semnifică bucuria de a exista, a iubi și a crea.

Un deosebit interes reprezintă colecția de povestioare și legende biblice apocrife despre viețile sfinților, prin care omul menține dialogul cu divinitatea. Cele două sărbători fundamentale descrise cu lux de amănunte pe paginile culegerii sunt Paștele și Crăciunul, acestea reprezentând expresia simbolică a intuiției populare despre așa-zisele „sărbători ale soarelui”, ritualuri păgâne adaptate la creștinism. Dacă sărbătoarea Crăciunului are tangență cu „nașterea Soarelui la solstițiul de iarnă” sau „nașterea Soarelui Nou – Isus” [3, p. 20], apoi Paștele este considerat „Sărbătoarea Luminii”, iar Mântuitorul – „Lumina lumii” [2, p. 249], coordonator al Universului, care se integrează în stihia cosmică pentru a găsi o justificare ontologică a existenței universale.

Sărbători domnești ne îndeamnă să participăm la un spectacol ceremonial, unde lumina triumfă asupra haosului, instituind principiul superior de existență ce unifică „lumina cu întunericul, după noaptea orfică” [4, p. 71]. Mediarea metaforică a luminii este omniprezentă în aproape toate descrierile etnografice din volumele respective, fie că este vorba de ritualurile de Crăciun, fie că de cele pascale. Este conturat un diapazon empiric al cunoașterii umane, unde legătura dintre om și tainele universului se manifestă într-o procesualitate continuă. Atributele și elementele specifice ale acestor „sărbători domnești” își găsesc justificare dintr-o perspectivă luminiscentă, cosmică, astrală, ele se realizează într-un amalgam de stări și trăiri alimentate de o irezistibilă sete de viață, de soare și cântec, de revigorare sufletească. Viața omenească este marcată de ritmurile primare ale naturii, ea se mișcă, evoluează spre dimensiunile infinite ale cosmosului, spre jubilația revelatoare a luminii, de unde pogoară harul dumnezeirii. Tradițiile creștinești, comentate de Nicolae Băieșu, presupun o eliberare de verdictele timpului istoric ostil, îndeamnă spre descătușare sufletească și integrarea omului în lumină. *Sărbători domnești* reflectă un inestimabil tezaur al spiritualității autohtone.

Note

1. C. Fântâneru, *Poezia lui Lucian Blaga și gândirea mitică*, București, Institutul de arte grafice și editura Bucovina, I. E. Torouțiu, 1940.

2. Nicolae Băieșu, *Sărbători domnești (închinare Maicii Domnului și Mântuitorului). Studiu. Culegere de texte etnografice și folclorice*, vol. II, Editura Cartea Moldovei, Chișinău, 2007.

3. Nicolae Băieșu. *Sărbători domnești (închinare Maicii Domnului și Mântuitorului). Studiu. Culegere de texte etnografice și folclorice*, vol. I, Editura Cartea Moldovei, Chișinău, 2004.

4. George Nițu, *Elemente mitologice în creația populară românească*, Editura Albatros, București, 1988.

Tatiana BUTNARU, *Holidays and Christian Traditions*

The Anthology of Ethnographic Texts *Holy Celebrations* by N. Băieșu is a famous scientific work about contemporary folklore and it could be called a true encyclopedia of Romanian spiritual life. This book was highly appreciated at the International Salon of Romanian Books (Iași, 2004) and by the Union of Writers of the Republic of Moldova. *Holy Celebrations* is highly appreciated as a reference work about our ancestral customs and traditions, where national calendar traditions are linked with the national spirit. This work contains rich folkloric material, studies, information, and ethnographic descriptions dedicated to Virgin Mary and Jesus Christ.

Alexandru BURLACU
(Institutul de Filologie al AȘM)

DIN CALIDOR DE PAUL GOMA:
POLIFONIA ROMANULUI

„Destinul lui Goma, cum observă Mihai Cimpoi, este destinul unui basarabean”. Mai mult, Paul Goma, ca un „Soljenițan român” (cum a fost numit de Eugen Ionesco și apoi de întreaga presă franceză), este o adevărată conștiință a Basarabiei, iar cu romanele sale ieșim în Europa. Ion Simuț, un expert important al prozei române din Basarabia, identifică în creația lui Goma „blestemata parte basarabeană”, o rană care se cicatrizează. Despre aceasta redevabilul critic remarcă: „...Cenușa trecutului originar persistă totuși mocnit, ieșind la iveală târziu, într-o carte extraordinară, micul roman *Din calidor* (1987, în franceză, și 1989, în românește)”.

Romanul lui Paul Goma *Din calidor* (Paris, 1987) a avut parte de o largă rezonanță europeană. În dosarul receptării românești, reținem recenzia lui Eugen Simion (*România literară*, 28 februarie 1991), în care aflăm că textul a fost scris într-o primă variantă în 1983 și că el deschide un ciclu autobiografic din care mai fac parte *Arta refugii*, *Astra*, *Sabina*, roman-intim, care, alături de romanele gulagului românesc: *Ostinato*, *Patimile după Pitești*, *Gherla*, *Câinele soldatului*, *Bonifacia*, *Culorile curcubeului* etc., inițiază „un capitol nou în literatura română postbelică”.

Manuscrisul *Din calidor* este definitivat în 1985, iar cartea apare la editura pariziană *Albin Michel* în 1987. Tot aici aflăm că Georges Dupoy o consideră „o povestire inspirată, răscolită de emoție, de prospețime, de fantezie și tandrețe”. Eugen Simion înclină să creadă că romanul memorialistic al lui Constantin Stere ar fi un posibil model epic, că Paul Goma „și-a pus, cum se zice, viața în roman și că, în genere, scrie numai ceea ce a trăit...”, tratând literatura aceasta ca pe „o epică de tip biografic, un document, în fine, uman și politic în consens cu o bună parte din literatura Estului (de la Soljenițan la Kundera)”.

Ficțiunea biograficului este nuanțată: „Faptele narate aici s-au întâmplat sau s-ar fi putut întâmpla. Ceea ce interesează, la lectură, este puterea lor de sugestie, capacitatea de a impune o atmosferă și un destin (acela al naratorului) credibil în ordine existențială”. Ceea ce este important, cum observă criticul, e că „autorul nu ascunde niciun moment faptul că personajul despre care e vorba este chiar el, Paul Goma, fiul lui Eufimie și al Mariei Goma, învățători în satul Mana, comuna Vatici, județul Orhei...”, dar „asta nu înseamnă că trebuie să punem semnul identității între cel care povestește (naratorul ajuns la o anumită vârstă) și personajul său, copilul pe care îl reinventează după 50 de ani”. Cu adevărat, „între timpul acțiunii și timpul narațiunii se întinde un spațiu enorm pe care îl acoperă numai fantezia autorului. Unele date sunt din chiar timpul în care este scrisă cartea (informații, anecdote pariziene), altele privesc istoria Basarabiei și nu au decât o relație indirectă cu viața naratorului”. Precizările lui Eugen Simion vin să limpezească unele lucruri despre natura cărților lui Goma, să stabilească raportul dintre ficțiune și document, să explice anumite prudențe ale criticii literare în abordarea unui fenomen greu de calificat.

S-au emis mai multe opinii „pro” sau „contra” Paul Goma, disidentul și scriitorul. S-a pus și se mai pune la îndoială nu numai disidența sa politică, dar și dimensiunea

estetică a prozei sale, calitățile ei literare. Chiar se insistă foarte mult pe **valoarea documentarului** care ar eclipsa prin forța sa **imaginarul**, pe esența **naturalistă** a prozei sale concentraționare. „Marele merit al lui Paul Goma, remarcă Mihai Cimpoi, e acela de a exprima adevărul cu o autenticitate ce nu admite nicio notă de contrafăcut și cu o ardoare etică ce nu permite nesocotirea măcar parțială a lui. Adevărul întreg mărturisit până în pânzele albe este imperativul categoric, în lumina austeră a căruia scrisul lui Goma capătă calitatea cea mai de preț. Confesionalitatea pătimașă e obținută, paradoxal, prin menținerea crudității realiste a desenului, faptele copleșesc ele însele prin atrocitatea lor, ajutând artisticul sau chiar suplinindu-l prin fondul lor de groază, de imposibil sub aspectul inumanului de absurditate și demonic”.

Acest „excepțional poet al cruzimii” (Ion Negoitescu) este și un mare explorator al **cuvântului bivoc**, al **construcțiilor hibride**, al **plurilingvismului**. Dialogismul acestei proze face, la drept vorbind, calitatea cea mai de preț a poeziei sale. Iată de ce valoarea romanului lui Paul Goma nu se reduce la documentarism sau la naturalism, ea rezidă, în primul rând, în **dialogismul** poeziei sale.

Confuzia dintre autor și narator, mai bine zis, identificarea autorului cu naratorul, așa cum observă Ion Negoitescu (pentru care *Din calidor* e un roman al amintirii), e încurajată nu numai de memoria lui Paul Goma copilul, ci și de memoria lui Paul Goma scriitorul (disidentul), aflat într-un permanent dialog nu numai cu sine însuși, dar și cu părinții, cu istoria, cu cititorii. E o memorie specifică. Așa cum observă Ion Negoitescu, naratorul, „amintindu-și, deși se situează inițial în vârsta contemplației lui de atunci, împletește și completează propria sa memorie, mărginită desigur, cu memoria părinților săi și chiar cu memoria istoriei”. Într-un moment, Paul Goma se întreabă: „la urma urmei, de ce n-ar avea dreptul să fie considerate memorie și lucrurile, evenimentele la care totuși am fost martor, însă pentru că în acel moment aveam mai puțin de cinci ani, acum mi se spune că atunci nu puteam înregistra, păstra – pentru acum? De acord: anume «amintiri» mi s-au alcătuit, făcut, apoi fixat – din amintirile altora, povestite de aceia, adulții; sunt însă altele: scene statice, scene cheie, scene-sâmbure: momente, stări care «atinse» mai apoi (chiar azi) cu doar suflarea gurii înspre arama aceluia clopot, prind să răspundă, să vibreze, să sune, declanșând o adevărată ținare-de-minte a mea: succesiune, coborâre din treaptă-n (sau: din piatră-n piatră), depășind în colo, îndărăt, nu doar pragul vârstei de la care, cică, poți avea amintiri «directe», ba chiar hotarul nașterii – sunt convins: o parte din memoria noastră e intrauterină; iar dacă nu fac deosebite eforturi de stăpânire (în aceasta n-ai nevoie de motor; numai de frână), atunci înaintez – retrăgându-mă și dincolo; în sămânță, în grăunțele de grâu – pentru cine are urechi de auzit”. Memoria lui Paul Goma „actualizează” mai multe scene, lucruri, evenimente la care a fost martor ocular protagonistul sau narează ceea ce a auzit acesta de la alții. Important este că deschide spații și teme absolut noi pentru literatura română.

Romanul debutează cu o „Pre-mergere” semnificativă pentru strategia unei scriituri caleidoscopice cu o poezică a memoriei și a **punctului de vedere dialogizat**:

„Galeria casei părintești din Mana este buricul pământului.”

Totul îmi pleacă de acolo și de atunci, toate mi se întorc, după ocoluri largi, perfect rotunde, după definitive dusuri – atunci și acolo.

I-am spus: galerie, ca să se înțeleagă despre ce este vorba, în realitate, casa avea ce avea: pridvor, prispă, cerdac, verandă – însă nu i se spunea nici prispă, nici pridvor (slavisme țărănești); și nici cerdac (cu eventual geamlăc...) – turcism târgoveț. Casa noastră din Mana avea (domnilor) *calidor*.

Deși tata îmi explicase doct, ca un învățător de țară ce era, «de unde, pe unde ne-a venit cuvântul» (de la Francezi, prin Ruși); deși, mai târziu, la Universitate, acceptasem

evidența lingvistică: francezul *corridor* (numind coridorul, culoarul nostru) devenise, în rusă: *karidor*, sub această formă trecând în Basarabia rusificată, unde româna îl... înmuiase (oleacă) – totuși, etimologia propusă, la început de tot, de mama era atât de mult mai frumoasă, încât în mod necesar era și răpitor de adevărată:

«*Calidor*, carevasăzică: *dor-frumos*».

(Carevasăzică) grecescul *kali* și românescul *dor* se întâlnesc pe-o cărare (spre izvor), se văd, se plac, se iau, se cunună (ca mama mamei, grecoica luându-l pe Popescu de bunicul-meu) – iar din unitatea lor a rezultat, nu doar mama și cu frate-său, dar și dorul cântat, dorul jelit, dorul oftat între Nistru și Prut după 1812, mai mult decât în oricare alt ținut românesc; dorul frumos, acel dor special care te prinde, cuprinde, străprinde; te năpădește, copleșește, bate, răzbate, străbate – atunci când (de sus, din calidor) cu privirea aburită de durere, cați încolo, -nspre-Asfințit unde bănuiești Prutul – râu blăstămat care-n două ne-a tăiat, de când Moscalii ne-au furat jumătate din Țara Moldovei și au botezat-o Bessarabia...

Prea puțin timp și doar în câteva întâmplări cheie am stat cu-adevărat, la noi, în calidor (chiar așa: cum să ne vină calidorul de la Franțuji, când ei nu au esențialul – și dulcele – verb *a sta?*), însă mă întorc fără odihnă și fără efort spre mereu același punct de plecare: calidorul.

Desigur, pictura, literatura – mai cu seamă poezia – au zugrăvit, cântat, consacrat, alt punct-de-plecare; de-privire: fereastra. Ca pușcăriaș am cunoscut-o, frecventat-o, în felul meu am celebrat-o; însă calidorul... Pe măsură ce mă îndepărtez de el, punct-de-plecare, mă apropiez de punctul-de-sosire, timpul fiindu-mi ca drumul, rotund.

Ca mai toți copii băieți, mai legat am fost și rămas de mama, prin ombilicul intact. De aceea, poate, locul meu de întoarcere nu este înăuntru de tot, ca încă-nenăscuții, ci în calidor, acel vestibul deschis spre ambe părți, acel afară proxim și nu definitiv, acel loc la aer și lumină și umbră și căldură expus agresiunilor – dar nu mortale: oricând pot face pasul înapoi, la adăpost (cel refuzat, de pildă, lui Rilke, poetul-Fiu din *Pietă*: «Acum îmi zaci, cruciș, în poală / Acum nu te mai pot naște»...)

Pe mine mama nu m-a trimis: m-a adus pe lume: nu m-a expulzat, m-a condus, de mână. Iar atunci când a plecat, când a reintrat, ea, definitiv în mama ei, pe când își desprindea o mână de o mână a mea, cu cealaltă mână îmi puneă, în cealaltă mână a mea, mâna fiului meu, Filip (după treisprezece ani de agonie, mamei i se micșorase trupul, obrazul îi scăzuse, involuase, căpătând trăsăturile unui nou-născut; treisprezece luni mai târziu îmi venise Filip, ca toți nou-născuții cu obraz de babă – dar nu al oricăreia, ci al mamei, la ducere).

Așadar, de mână, din, în, spre calidorul casei din Mana: buricul Pământului. Osia lumii”. O simplă enumerare a primelor capitole – *Casa, Școala, Satul, Fărăarabia, Trăiască Gutenberg!*, *Vin românii, În refugiu, Au venit românii!*, *Au plecat românii* – lărgesc spațiul inițiativ și amplifică drama unui destin de copil identificat cu destinul Basarabiei.

Într-o panoramă asupra romanului basarabean, Ion Simuț susține că „cel puțin trei coordonate sunt importante pentru a înțelege particularitatea romanului *Din calidor*, subintitulat „o copilărie basarabeană” – cartea cea mai bună a scriitorului. Mai întâi, această parte a autobiografiei este o poveste a copilăriei, cu toate acele aventuri triste ale inocenței contrariate, contrazise, corupte de experiențele maturizării. Memoria privilegiază locul de privire al *calidorului* (přidvorul casei). Amintirea se întoarce în repetate rânduri în timp, pentru o regenerare a spiritului și reconstruiește întregul univers al copilăriei. Întăietatea și suveranitatea le dețin, desigur, părinții, mama și tatăl, zeii vârstei infantile. Spațiul se deschide dinspre locul casei – pe măsura cuceririlor copilului – spre școală, spre sat și, în cele din urmă, spre ținutul natal al Basarabiei. Cedarea din 1940 și războiul

sunt de natură să zguduie conștiința fragilă a copilului. Pe acest fond, *Din calidor* se transformă, la al doilea nivel al său, dintr-un roman al copilăriei într-un roman al inițierii. Coordonatele principale ale celei din urmă sunt erosul și istoria. Impactul cu violența și ostracizările conduc spre conturarea unui sentiment tragic al istoriei ultragiante. În al treilea rând, *Din calidor* este romanul unui destin definitiv. Pentru cine ar vrea să înțeleagă în profunzime realitatea situației disperate a Basarabiei (de acum și de altădată) această carte este esențială” [1, p. 255-256].

Drama Basarabiei este relatată nu monologic, ci dialogic. Dialogismul se instituie, mai întâi, dintre Goma, scriitorul, și Goma, copilul, apoi dintre acești doi (minorul și maturul) și părinții săi, Moș Iacob, vecinul-„premar”, alți locutori extrem de memorabili și pitorești prin limbaj, prin maniera lor de a interpreta lumea. Ca în orice proză de calitate, construcțiile hibride, cuvintele bivoce, atât de frecvente în discursul narativ, sporesc încărcătura relativă dialogică: „Am spus: «casa părintească», deși nu era proprietatea părinților, ci a statului, a satului, constituind o aripă a școlii. Să fi spus: «casa natală»? – nici măcar: m-am născut în zorii zilei de 2 octombrie 1935, «în altă parte», cu vreo douăzeci de metri mai spre drum, într-o bojdeucă de lut, acoperită cu paie, cumpărată odată cu terenul de școală. Așadar: casa părintească nu era a părinților, nici natală a mea”. Ideea casei revine obsesiv cu diferite ocazii. Într-o explicație despre „arhitectura” școlii sentințele sunt date în plan parodic sau ironic: „casa-i ca omul, în pământ se întoarce” sau: „Deși scriitor și el, n-ar fi înțeles cum fac eu, cu mâsurile mele, o casă – din cuvinte. După rețeta covrigului (care se confecționează învârtind aluatul în jurul unei găuri date), învâltălesc și eu cuvinte de-jur-împrejurul calidorului”.

Discreditarea oricărei identități de sens prin jocul de cuvinte, distrugerea parodică a structurilor sintactice, citatele ascunse, discursul altuia în limbajul altuia sunt cele mai simple și mai frecvente procedee de intensificare a vocilor. Cuvântul se umple de rezonanțe dintre cele mai neașteptate, dar farmecul acestui roman stă, mai mult, în orchestrarea vocilor personajelor. Romanul este, cu adevărat, un ansamblu de voci, de stiluri, aflate într-un dialog continuu. Plurilingvismul este marca unui roman autentic. Limbajul personajelor este puternic individualizat, un fenomen foarte rar în romanul basarabean. Cu funcții diferite în ansamblul întregului, limbajul personajelor amalgamează stilurile, distrug granițele dintre ele. Astfel, spre exemplu, limbajul tatălui e al unuia care gândește „științific” istoria, din rădăcini, iar fiul acestuia îl ironizează („Nu poți sta de vorbă cu un basarabean, fără ca, de la a doua propozițiune să nu-ți spună că el e «răzeș de-al lui Ștefan, cu zapis»...”) sau: „Nu vorbesc de Petru al Rușilor, țarul, lua-l-ar bengă – din pricina lor ne-au îngenuncheat definitiv Turcii și ne-au impus domni fanarioți! Din pricina lui Petru, zis cel-Mare – pentru Ruși, fiindcă nouă ne-a stricat țara...”. Istoria Basarabiei e ilustrată în limbajul învățătorului prin istoria satului Mana: „... hătu-i ceara ei de is-to-rie! Dacă așa ne-a fost nouă datul... Să ne dăm cu ghinișorul, să ne mai închinăm – ca să nu pierim striviți, înghițiți de scumpii noștri vecini... Și uite: au pierit ei, s-au topit Tătarii, s-au dus Turcii, Polonia și Ungaria s-au strâmtat, s-au zbârcit, au intrat la apă... Numai Rusia se întinde și se tot întinde ca pecingenea; numai cu frații noștri, și creștini și ortodocși, Rușii, nu ne-o mârș ghinișoru’...” sau: „... Mana a rezistat, renăscând din cenușa tuturor arderilor, a trecerii tuturor «trecătorilor»: Tătari, Polonezi, Lituanieni, Turci, Suedezi, Cazaci, Ruși... Însă ceea ce nu izbutiseră focul și sabia năvălitorilor, ceea ce nu reușise armia rusească (cea care zicea că pornește războiul sfânt împotriva păgânilor, până la liberarea Țarigradului, dar se așeza cu nădejde în țările românești, prietene cică și uita să se mai întoarcă acasă – un an, șapte ani, douăzeci de ani...), a desăvârșit administrația rusă, după ocuparea «Bessarabiei», în 1812”. Dar și discursul tatălui e reperat pe parabole, pe bivocitatea unor cuvinte, cum ar fi „liberat”, discuții din lagăr etc. Deosebit de elocventă e scena cu Sapașă lui Avrum, dughenarul, mai ales limbajul lumpenului securist, dar și

nenumăratele dialoguri cu Moș Iacob, cu Tuza, cu Lina, cu Tecla, cu Bălana etc. Iată un model de explorare a dialogismului într-o adevărată bogăție de relații: „Și ce dacă n-ai zis? Ce importanță are că n-ai zis tu – tu n-ai zis, dar au zis ai tăi? Burjuii? Capitaliștii? Antisemiții? Au zis! Că tu unul, ai zis... N-ai zis... ce contează! Nu în unul ca tine se împiedică roata istoriei care merge înainte! Contează că ești învățător vechi, educator de tip burghez! Că ești român! Că ești reacționar! Contează că toți Românii sunt reacționari! Că toți burjuii sunt antisemiți!”.

Romanul *Din calidor* se remarcă nu numai prin documentarism sau naturalism, ci și prin dialogismul intens nu numai în interiorul cuvântului, a citatelor în citate și alte structuri dialogice, dar și prin polemici artistice cu alte texte despre drama Basarabiei și, mai ales, cu *Biserica albă* și *Povara bunătații noastre* de Ion Druță. E adevărat, într-un dialog subtil cu Paul Goma intră Aureliu Busuioc cu *Hronicul găinarilor*. *Calidorul* devine treptat o Agoră a literaturii române din Basarabia.

Note

1. Ion Simuț, *Romanul basarabean între Paul Goma și Ion Druță*, „Roman”, vol. 1, selecț., st. introd. și note bibl. de Mihai Cimpoi, postf. de Ion Simuț, Chișinău, 2004.

Alexandru BURLACU. *Din calidor* by Paul Goma: polyphony of the novel

Paul Goma, as a „Romanian Solzhenitsyn”, is a real Bessarabian consciousness and with his novel we can protrude to Europe. The work proves the fact that the epic pattern of the novel *Din calidor* is a biographic one (the emphasis is laid on the human and political documentation), a very spread one in eastern literature in the second half of the last century. The charm of this novel lies indeed in orchestration of characters' voices. As a result there is established an ensemble of voices, styles, situated in a continuous dialogue. The author concludes that plurilinguism is a mark of the novel *Din calidor*.

Un popas „între”. Cheia romanului *Schimbarea din strajă* (1991) de Vitalie Ciobanu o constituie acel „Popas între două capitole”, în care se practică o *literatură a deziluziei* sau, altfel spus, o *metaliteratură* în sensul denudării procedeelelor prin care literatura își dovedește specificul ei ca artă și prin anularea, demolarea inerțiilor reprezentării mimetice de tip realist. Acest „popas” e un bun prilej pentru a cunoaște opțiunile estetice ale autorului, reflecțiile lui personale nevoalate asupra morfologiei actului de creație și, totodată, un imbold pentru relectura, dintr-o altă perspectivă, a celorlalte capitole, a căror receptare, de altfel, și la prima parcurgere a textului a fost bruiată permanent de o sensibilitate neobișnuită pentru un roman istoric tradițional.

Ruptura de cadru este un fel de *jurnal al scriiturii* ce indică o *poetică a autoreflexării*, mai mult sau mai puțin vizibilă și în celelalte părți ale romanului. Din fragmentul dat aflăm, în primul rând, că „tehnica propriu-zisă, procedeul «evadării» din pagină, al flash-backurilor, ruperilor de ritm ș.a.m.d., se sprijină deja pe o întregă bibliotecă, după cum în templul Thaliei, bunăoară, scena demult a îngurgitat spectatorii”, această declarație, în fond, determinându-ne să ne deplasăm atenția de pe realitatea istorică pe problemele literaturii. În această ordine de idei, ar însemna să căutăm referințele textului, mai degrabă, prin romanele consacrate care și-au preluat subiectele din istorie, decât să scotocim febril în manuale și enciclopedii, cu scopul de a disocia cadrul riguros al faptelor de produsele ficțiunii. Dacă privim astfel lucrurile, avem de a face cu o literatură cu gustul mai mult al bibliotecii decât al lumii reale, cu o borgesiană *literatură din literatură, literatură de grad secund*, cu o reciclare a deja-scrisului, iar subiectul și preocupările tematice urmăresc, mai degrabă, *reflecția asupra condițiilor ficțiunii* decât reconstituirile fidele ale evenimentelor ce țin de sfârșitul domniei lui Grigore Ghica-voievod* sau analiza dilemelor general-umane. Reiese că *Schimbarea din strajă* denotă, mai curând, o imaginație doritoare de schimbare a realității romanului decât o desfășurare epică pe o temă fixată, istorică sau o dezbatere etică, deși nu le exclude nici pe acestea.

Într-adevăr, „flashul proiectat între două capitole” este o lovitură asupra desfășurării normale a epicului, o ruptură și o suspendare a planului narativ. Inserția pasajului metaficțional bulversează capacitatea de receptare a cititorului, care miza pe ordinea și evoluția cronologică a subiectului unitar „de până”, îl descumpănește și îl trimite din nou la începutul romanului, care acum începe să fie văzut ca un câmp de coexistență simultană a mai multor lumi în desfășurare sincronică, pe mai multe paliere – de la cel fizic la cel estetic și invers. Abordarea aventurii lui Toma Albuleț și ca o *ficțiune despre ficțiune (metaficțiune)* ar pune punct discuțiilor privitoare la apartenența romanului la vreo paradigmă narativă tradițională și l-ar integra, cum se cuvine, experimentelor Noului Roman Francez și ale prozei optzeciste românești. Sincronizat cu modificările structurale privind tratarea ficțiunii în postmodernitate, romanul lui Vitalie Ciobanu este una dintre

primele și puținele încercări, în spațiul pruto-nistean, de scriitură lansată în vria ocurenței și autogenerării.

În al doilea rând, spațiul „între două capitole” denotă spiritul eminent democratic al autorului, înscenând un dialog *supra-*, extraliterar cu eroii săi. Evadând din pagină, personajele devin egale în drepturi cu el și, în scurtul timp acordat expunerii libere, încearcă disperat să-și legifereze autonomia vocii în registrul polifonic al romanului. Tema dezbaterii este tocmai problema posibilității unui astfel de dialog în lumea romanului ce presupune libertate existențială și ascultare reciprocă a creatorului și a protagoniștilor săi. „Vei putea garanta, îl întreabă autorul pe unul dintre personajele romanului, părintele Vladimir, că ei (eroii – *n. a.*) se vor implica firesc după aceea în țesătura narativă, că vor reveni ușor la condiția lor obișnuită. (...) Vei putea garanta că cititorul, în ciuda opiniilor tale asupra literaturii moderne, va fi în stare să se întoarcă la aceeași măsură de... proză, de *până*, să-ți înțeleagă corect gestul? (...) Ești sigur că tu însuși vei fi capabil să intri în vechea albă, să-mbrățișezi vechiul stil, vechile unelte?” Aici, în acest spațiu „între”, personajele ilustrează viziuni diferite asupra statutului autorului și al eroilor și, totodată, reprezintă poziții axiologice distincte. Trecute de hotarul „popasului”, ele riscă în permanență să fie obiectivate, să devină simple artefacte ale narațiunii. Pe de o parte, personajele contestă autoritatea oricărei instanțe, pe de alta, sunt mereu supuse manipulării ludice. Și, dacă pericolul condiționării auctoriale se mai poate evita, voința imaginației textuale, a „creatorului suprasenzorial”, va fi mult mai greu de înfruntat. Discursul lui Toma Albuț, cel al părintelui Vladimir, dar și cel al lui Alexa și al lui Iordache Balș reprezintă faimoase descrieri ale dialogului dramatic al ființei umane ipostaziate între dorința avidă de libertate existențială și conștientizarea imposibilității realizării depline a acesteia în cadrul scriiturii.

Ne punem întrebarea dacă autorul, prins și el în mrejele *marelui Text infinit*, reușește să păstreze în spațiul romanului acel gen bahtinian de comunicare între vorbe și gesturi, „autentica și profunda comunicare ce are loc pe nevăzute, pe nesimțite”, susținută de părintele Vladimir, vocea care propagă „conștientizarea individuală a unității lumii românești” ca alternativă la unitatea impusă de o instanță autoritară. Extrasă din „popas”, replica personajului se arată relevantă în vederea lecturii romanului:

„Adevăratul contact e numai cel dintre idei, grupate în concepte de existență. Așa cum, de pildă (dar iarăși nu impun nimănui părerea mea), noi doi, un preot de țară și-un stăpânitor de moșii, înfățișăm două alternative, două modalități ale unității și statorniciei românești: Balș – una mai «eficientă», mai dură, plin aplicarea constrângerii și cultivarea obedienței față de stăpânul care «știe» și asigură această necesară coeziune a mulțimii acaparate de instincte rudimentare, de mediocritate și interese meschine (și să ne ferească Domnul de o asemenea unitate!); și eu – posibilitatea mântuirii și a libertății individuale. Mai precis, conștientizarea individuală a unității, înțelegerea și asumarea ei liberă. (...) În timp ce în raza vizibilității polemica de *ideologie* dintre noi doi se traduce – pentru percepția comună, în cadrul căreia pot fi angajați oamenii – într-un conflict în jurul moșiilor: pe de o parte, puterea concentrând pământurile și deci și oamenii într-o mână, pe de alta – libertatea individuală prin asigurarea unei *baze funciare* a libertății”.

Am putea oare întrevedea, dincolo de convenția artificialității dialogului în artă, opțiunea lui Vitalie Ciobanu pentru dialogul autentic între spiritele libere, pentru care pledează evlaviosul părinte? Putem vorbi despre faptul că mixajul abil al discursurilor alogene și ale diferitor tipuri de limbaj, reciclarea convențiilor romanului istoric și ale literaturii confesiunilor este dovada unei *imaginații dialogice* a autorului, nu numai un principiu al scriiturii ca proces? Constituie manipularea conștientă a structurilor ficționale

și un dialog între ideologiile, crezurile poetice și pozițiile axiologice ale unor persoane diferite? Și ultima în șirul acestor întrebări: reușește dialogul din popasul invocat să introducă în celelalte părți ale romanului o *perspectivă dialogică asupra lumii*?

Dialogismul ca principiu al creației artistice. Tehnica de „transcriere a realului” în dialoguri. Potrivit lui Mircea Nedelciu, apariția autorului în interiorul textului literar are un efect de sporire a autenticității comunicării, acest procedeu „renaturalizează dialogul și potențează unele funcții sociale ale artei literare” [1, p. 287]. Comunicarea de la egal la egal, în același plan ontologic, a autorului cu personajele sale reproduce dialogul din natură fără a-l distorsiona prin literaturizare și, totodată, e în armonie cu gustul estetic descentralizator: „Existența în textul literar a unui număr de propoziții ce aparțin în exclusivitate autorului (cu numele propriu), adică negestionate din punctul de vedere al autenticității de niciun personaj, face să dispară autenticitatea globală sau o pune în dubiu. Propozițiile «puse pe seama» celorlalte personaje (inclusiv naratorul și vocea auctorială) nu vor mai fi, în acest caz, părți gestionate din autenticitatea globală (a autorului), ci vor fi autentice. Ele vor părea acum citate din discursul unor personaje reale și adesea vor fi chiar asta, cazul transcrierii mot-à-mot a unui dialog din natură nemaitrecând în afara «literarului». Documentul, actul, transmisiunea directă a unui eveniment petrecut în realitate pot intra în economia textului literar unde nu vor mai fi «transfigurate artistic», ci **autentificate**” [ibidem]. Reinserea în text a unui autor vulnerabil, ezitant este dovada „umanizării scriitorului dintr-o *persona* abstractă într-o persoană, o «prezență vie în text»” [2, p. 22]. La fel se schimbă și statutul personajului, „întrucât propozițiile ce-i erau atribuite nu mai sunt decât urme în text ale unor persoane reale”. Astfel că între autor, persoana de la originea personajului și cititor se stabilește o relație democratică și „ceea ce-i revine de făcut fiecăruia este un act autentic” [1, p. 287]. Afirmarea noii autenticități a dialogului interpersonal este în deplină înțelegere cu programul „Noului antropocentrism” lansat, în literatura română, de generația anilor ’80, conform căruia scrisul literar „devine consubstanțial cu numeroase alte activități sociale din societatea în care el se produce și, prin faptul că autentifică orice lectură, este angajant” [ibidem, p. 288]. Acceptând condiția de egalitate a tuturor participanților la dialog din spațiul romanului, nu ar trebui însă să-l privim pe autor de perspectiva întregului, atribuindu-i acest privilegiu în exclusivitate Textului infinit, realității intertextuale. Structura de suprafață ascunde una de adâncime, mai importantă decât intertextualitatea însăși, care dezvăluie caracterul intersubiectual, dialogul interior dintre autor și celălalt.

Noua relație dintre autor și personaj în textul literar modifică și statutul cititorului, care este scos din molesirea „lecturii-torpoare” și determinat să-și pună întrebări, să acceadă la un alt palier al „lecturii-întrebare” a textului. Reușita unei proze depinde de măiestria autorului „de a provoca întrebarea în așa fel încât ea să coincidă sau să se asemene cu o întrebare pe care cititorul și-o pune deja înainte de a citi textul” [ibidem]. Pentru a seduce cititorul și a-i stârni curiozitatea necesară de a participa activ în acțiunea semnificării, autorul trebuie să-i anticipeze orizontul de așteptare, care se află întotdeauna în relație directă cu ideologia timpului. Documentele, transmisiunile directe, citatele, expresiile argotice vor menține legătura naturală cu mesajul autentic aparținând unor persoane reale și, totodată, istoriei culturale a umanității. Amplasarea în același plan temporal-valoric a discursurilor autorului, a persoanelor reale, a ideologiei timpului și a cititorului care își pune întrebarea asigură „dialogul natural”, care este „înțelegere în vederea acțiunii” tuturor participanților. „Astfel, susține Mircea Nedelciu, parafrazându-l pe Bahtin, recâștigăm poziția naturală din lume, unde tot ce se află la un moment dat în percepția și conștiința unui punct fix se află în dialog” [ibidem, p. 289-290].

Ei bine, suspansul-surpriză a reușit să ne suscite curiozitatea, să ne inoculeze mistuitorul suflu al interogației. Ambiția noastră de cititor determinat să înțeleagă ne îndeamnă spre începutul romanului, pentru o nouă avansare în text în speranța eventualelor răspunsuri. La sugestia personajului din roman vom căuta, mai întâi, să înțelegem cum apar ideologiile „în raza vizibilității” și în „percepția comună”, cu alte cuvinte, vom identifica *vocile* cele mai auzibile în roman și apartenența lor la un tip de discurs românesc. Reprezentând, pe de o parte, o percepție temporală și spațio-senzorială diferită (un cronotop) și, pe de altă parte, una dintre marile unități narative constituite istoric, vocile creează *polifonia autentică a romanului* despre care vorbea Bahtin. Și, pentru că din perspectiva paradigmei actuale nu ne mai interesează adevărurile „de-a gata”, vom urmări capacitatea autorului de a mânui cu oarecare spontaneitate aceste voci în vederea instituirii dialogului generator permanent al semnificațiilor general-umane. Ne va interesa disponibilitatea dialogică a textului, „adresabilitatea”, structura lui de apel.

Operația de identificare a vocilor într-un roman este o aventură precară. S-ar părea la prima vedere că romanul *Schimbarea din strajă* este scris în cheia convențiilor balzaciene și că naratorul suplinește funcțiile autorului de a povesti. După câte am văzut, aceste iluzii de obiectivitate globală a unei autoritare și inabordabile instanțe supraindividuale se spulberă, mai întâi, cu sesizarea vocii autorului din subsolul romanului, consemnat prin acea notiță „(n. a.)” și, mai apoi, definitiv, la lectura popasului abisal. Mai mult, *metalepsele autorului*, voalate și totuși frecvente în discursul indirect liber, indică și prezența implicită a vocii auctoriale în interiorul lumii pe care el o scrie. Aparența unor instanțe narative relativ constante de-a lungul unor capitole (vocea naratorului din prolog și capitole; a autorului din capitolul XII și din subsol; a personajelor din „popas...”) este permanent bulversată și de intervențiile altor voci, a căror intrare în scenă are loc fără nicio indicație compozițională. Vocea naratorului, a lui Toma Albuleț, a părintelui Vladimir, a boierului Iordache Balș, a ispravnicului de Lăpușna Grigore Dârzu, a morarului Alexa, vocile țăranilor din Măgura Branului etc. coexistă în spațiul întregului roman. Fiecărei voci îi corespunde o anumită viziune asupra lumii și asupra literaturii, fiecare voce evoluează în registrul propriu de limbaj și se înscrie cu acest repertoriu într-o anumită tipologie de gen. Astfel, personaje cu psihologii, feluri de a gândi și limbaje diferite, aparținând unor planuri temporale și spațiale diferite, intră într-un fel de **dialog imaginar** care creează unitatea stilistică relativă a romanului. Faptul atestă toleranță în spirit postmodern față de procedeele literare marcate istoric sau categorial.

Vocile romanului. Vocea naratorului adoptă în roman multiple registre, în funcție de personajul intrat în acțiune. În *Prolog* el are vocea unui bătrân povestitor al unei lumi demult apuse și obscure, ai cărei locuitori privilegiați nu pot fi decât hermeneuții semnelor criptice ale realității, „cei care cunoșteau știința miraculoasă de a le aduna pe mai multe la un loc, găsim-le tâlcul ascuns, pentru a fi legate și tălmăcite fiecare în parte”. Mai ales că „semne în acea toamnă se iveau dintre cele mai felurite și ciudate”, printre care imaginea apocaliptică a omorului unei femei cu un copil în brațe în chiar incinta bisericii și arderea din temelii a altor câtorva biserici, erau cele mai înfricoșătoare și mai inexplicabile. În mod normal, primul erou intrat în acțiune descinde din lumea mistică a textelor religioase. Figura abia perceptibilă a sihastrului („mogâldeața îngheboșată în colțul cel mai din fund al încăperii”) este investită cu o voce ecleziastică, conturând o perspectivă sceptică și epicureică asupra cunoașterii și a existenței:

„Zadarnică așteptarea să cunoașteți într-o zi răspunsul la întrebările și neliniștile voastre, tainele se vor înmulți. Iar raza adevărului o să se stingă, și va trebui să ajungeți

la fundul puțului ca să vedeți stelele ziua, când e prea multă lumină ca să mai deslușiți și altceva decât pe voi. Zadarnică suferința, dacă ea vă apleacă mai tare grumazul și vă apropie de noroiul în care sfârșesc toate nădejdlile și mângâierile copiilor voștri, născuți spre a vă purta crucea și blestemul mai departe. (...) Vă mor copiii, se prăpădesc semănăturile și pomii își pierd roadele când pajura neagră se rotește peste lume. O hrăniți voi cu lăcomie, cu minciună și răutate, cu pizmă și dușmănie și-apoi, când vine urgia, jeliți smulgându-vă părul din cap și blestemându-vă soarta”.

Limbajul acuzator din *Cărțile profetului* este readus în planul romanului pentru a pregăti terenul confesiunilor și al explorărilor arheologice pe verticală. Registrul povățuitor, de propagare a încredinței, a răbdării și a reînțoarcerii la origini, care trebuie căutată „în sufletul vostru, acolo unde păstrați amintirile și visele neîntinate”, în „icoanele sfinte și dragi”, este preluat mai târziu de părintele Vladimir, a cărui moarte tragică în a doua parte a romanului anunță, într-un fel, sfârșitul lumii dominate de fiorul metafizic și, poate, în sens postmodernist, căderea marilor narațiuni. Dar până atunci povestea se desfășoară, începând cu primul capitol, în albia convențiilor romanului istoric modern, în genul pânzelor istorice sadoveniene, având un narator care realizează o descriere dintr-o perspectivă variabilă, oferită când de un punct fix aflat la înălțime, când de unul plasat în interiorul personajelor.

Perspectiva panoramică și desfășurarea coerentă, echilibrată, cronologică a acțiunilor narate, specifice tipului de roman tradițional de aventuri, ne permite să urmărim oarecum subiectul, a cărui reconstituire este permanent bruiată de vocea care evoluează în registrul romanului psihologic modern. Într-o duminică de toamnă, căpitanul Toma Albuleț lasă Iașiul, cetatea de scaun a Moldovei, pentru a duce scrisori serdarului Sorocii și Orheiului, precum și altor boieri din ținuturile de răsărit. Însoțit de câțiva ortaci, el străbate drumurile Lăpușnei, fiind, la un moment dat, martorul unei scene în care câțiva oșteni urmăreau cu insistență doi țărani. Aflând că aceștia erau învinuiți că au dat foc hambarelor boierului Mârza Cremene și că urmau a fi duși spre judecata dură a acestuia, tânărul le ia apărarea, inițiind o adevărată anchetă polițistă ambiguă și neterminată. De aici înainte destinul lui se va lega implacabil de cel al țăranilor. Pentru un timp, povestea lui Albuleț este întreruptă pentru a fi adusă în plin plan vizita ispravnicului ținutului Lăpușna, Grigore Dârzu, la conacul stolnicului Iordache Balș, omul care „semăna vânt, în timp ce furtuna o culegeau alții” și care, „chiar dacă trăia la țară, avea numeroși prieteni și oameni de credință la Iași și în alte locuri de decizie”. Ispravnicul îi aduce boierului știrea unui complot al rudelor acestuia din urmă împotriva domnitorului, cu intenția de a-l șantaja. Totodată, Dârzu nu pregetă a-i aminti și de faptul că domnitorul le făcu parte țăranilor din Măgura Branului, întorcându-le pământurile pe care stolnicul Balș le însuși după ce aceștia nu-și putuseră achita birurile. Între timp, Toma Albuleț îi aduse scrisoarea serdarului de Orhei și Soroca cu poruncă de la vodă să prigonească boierii trădători, dar se pomeni martorul unei scene din care înțelese că și acesta făcea parte din haita complotașilor. Capitolul IV ne introduce în mijlocul țăranilor din Măgura Branului, adunați la crășma lui Moise pentru luarea unei decizii referitoare la cererea lui Balș de a plăti birul în măsură dublă. După o scurtă jubilară a dreptății făcute de vodă, țăranii sunt iarăși măcinați de nesiguranță. În centrul sătenilor, părintele Vladimir face încercări disperate pentru menținerea încrederii răzeșilor în puterea voinței domnești. Discursurile sale creștine reușesc să modereze pentru un timp spiritele ațâțate: „Calea noastră se cuvine să fie mai dreaptă și mai deschisă – în unire și cu stăpânire de sine lucrând pentru ce-i al nostru, căci a spus Iisus spre luminare ucenicilor Săi: «dar cine va răbda până la sfârșit, va fi mântuit»”. În capitolul următor narațiunea reia firul călătoriei lui Toma Albuleț, însoțit de un vechi prieten pe nume Alexa care, după cum se va afla mai târziu, se făcea vinovat

de înșelarea țăranilor măgureni într-o afacere cu făina acestora. La Lăpușna, Toma se întâlnește cu un grup de țărani din Măgura care îi mărturisesc trista lor poveste despre ignorarea hrisoavelor domnitorului și trădarea morarului Alexa. Lovitura îi provoacă lui Albuleț prima criză și în următoarele două capitole (VII-VIII) asistăm la un spectacol oferit de reculul eroului în memoria proprie, finalizată cu o defulare confesivă în fața părintelui Vladimir. Implicarea lui Albuleț în problema măgurenilor este atât de profundă, încât acesta își neglijează datoria față de domnitor. Discuția cu fostul său tovarăș de haiducie nu-i reușește, la întoarcere este atacat de un necunoscut, după care este nevoit să se reabiliteze multe zile în șir în casa părintelui Vladimir. Între timp, vine și vestea morții lui Ghica-vodă, zădărniciind toate acțiunile lui Albuleț în vederea obținerii dreptății pentru țăranii din Măgura. Vestea îi declanșează a doua criză, zguduirea profundă îl determină să „revizuiască” întâmplările, „să se desprindă de sine și să se privească de la o parte”. După o lungă convorbire cu părintele Vladimir, alege să lupte în continuare pentru cauza măgurenilor. Tratatulele cu boierul Balș eșuează și pregătesc terenul pentru catastrofa din ultimul capitol. Boierul este pedepsit, însă la întoarcere țăranii își găsesc satul ars până în temelii. Privirea acuzatoare a femeilor înnebunite de durere îi provoacă eroului sentimentul de culpabilitate și, în consecință, prăbușirea definitivă.

Povestea înșirată de narator e un soi de „literatură de frontieră” [3, p. 241-273], balansând între documentul istoriei și produsele ficțiunii. Frontiera însă este extrem de incertă, căci penetrația subiectivității în tratarea istoriei este evidentă. Modelul acesta de hibridizare trebuie căutat în cronicile moldovenești și intenția de reciclare este vizibilă: „Era domn milos Ghica-vodă, cu ureche la nevoile țării și ale omului sărman, de aceea n-aveau ochi să-l vadă boierii și-i urzeau scoaterea din scaun. O parte fugiseră peste Nistru, de unde trimiteau pări la împărăție, nădăjduind să-i grăbească mazilirea. Zurbele foloseau numai dușmanilor din afară și-n primul rând turcilor, care se hăiniseră de tot după pierderea războiului și sfâșierea Moldovei. Vodă hotărâse prinderea și pedepsirea vânzătorilor, asta ar fi băgat frica și în alți boieri, ce nu trecuseră încă fâțiș de partea fugarilor”. Scriitorul nu are preocupări arheologice, nu acordă spațiu pentru descrieri minuțioase ale epocii cu amănunte de arhitectură și costume, morală etc. Puținele fragmente de evocare a faptelor reale de pe timpul domniei lui Ghica-vodă sunt pretexte pentru a justifica o temă etică universală. Prin deplasarea accentului de pe aventura eroului pe trăirile lui interioare se transcend condiția de literatură istorică în favoarea permanențului. Toma Albuleț este mână de un destin pe un traiect prestabilit, aventura lui indică traseul meandric al accederii într-o lume în care ființa își poate recăpăta integritatea. Deplasarea într-un spațiu limitat, sondările psihanalitice în tainele sufletului, semnalele oculte (moartea tovarășului în drum spre boierul Mârza, imaginea călugărului care „apărea în clipele cele mai grele, cele mai primejdioase sufletului său”, arderea bisericii, pajura neagră etc.), dispuse teleologic astfel încât să anticipeze, ca la Marin Preda, o scenă din viitor, sunt ingredientele romanului inițiativ modern. Semnele prevestitoare, premonițiile și amestecurile providenței creează o atmosferă brumoasă, onirică și instalează un fel de „realism magic” în stare să asigure deliciul interpretărilor hermeneutice.

Oscilând la frontiera a două tipuri de roman, doric și ionic, ca să folosim clasificarea lui Nicolae Manolescu, naratorul intră în dialog cu **vocea autorului**, care reprezintă un alt tip de narațiune. Inserția în text a ființei reale, biografice a autorului, imediata lui apropiere prin viață și limbaj de lumea romanescă provoacă acea nedumerire apărută la prima lectură. Orice realitate a romanului este percepută intens și trecută prin conștiința critică a unui intelectual contemporan. Cu greu ne putem imagina că un tânăr căpitan de oști din secolul al XVIII-lea ar putea gândi sau vorbi în acești termeni, făcând din propria sa retorică un spectacol:

„Transferurile de realitate (le putea considera și altfel) îl nelinișteau nu atât prin frecvența lor, cât printr-o infidelitate manifestată față de anumite episoade concrete, pe care le invocau – și el înțelegea că nu se reproduce după cum a fost, că intervin frânturi din alte scene și întâmplări, de parcă în interiorul acelor sertare se produsese o fermentație bizară și conținutul lor își schimbase alcătuirea, dezvăluind structuri necunoscute și imprezibile pentru conștiința proprietarului edificat; insinuând elemente ale contingentului, cum unele detalii ale convorbirilor sale cu gazda, fragmente suprapuse în chip neobișnuit – *palimpseste* surprinzătoare, în care lucruri casate sau mânate adesea voit sub patina nepăsării, tresăreau în lumina divulgatoare, degajată din cea mai nefirească, dacă nu incompatibilă vecinătate de chipuri, vorbe, împrejurări tulburând certitudini, jenând aranjamente, instituind convenționalul în rosturile multor gesturi considerate semnificative, și anulându-l în alte cazuri ca mijloc separator și sursă de artificiu”.

Nu e greu să recunoaștem, în acest fragment, problematica și tenta teoretică a tinerilor scriitori din generația anilor '80. Asumarea lucidă a trecutului, conștiința unor arhetipuri culturale suprapuse, dedublările și structurile abisale instalează dimensiunile romanului reflexiv sau metaficțiunea, acel tip de narațiune ce generează semnificații în jocul narativ, reflexiv și autoreflexiv. Vocea autorului capătă identitate prin abordarea temelor predilecte ale postmodernismului literar: autoreflexivitatea sau legătura dintre ficțiune și istorie. Din interiorul discursului contemplat, aceasta intră în relații de dialog cu alte feluri de a gândi realitatea romanului. Aceasta explică eclecticismul stilistic și ambiguitățile ce îngreunează configurarea vreunei concluzii referitoare la apartenența tipologică a romanului.

Cert este că Vitalie Ciobanu are sensibilitatea prozatorilor optzeciști care s-au definit printr-un tip nou de raportare a eului auctorial față de lume și de text, față de viață și de literatură. Revenirea eului auctorial în contingentă, în lumea concretă a romanului, e o inextricabilă fisură pe care o creează realul în imaginar. Tehnica includerii asigură transmisiunea directă a observațiilor, senzațiilor, gândurilor, pozițiilor axiologice, prin concursul lor viața intră în literatură. Trăirile ființei biografice face cu literatura, ca pe „Banda Möebius” [4, p. 27-29], o singură suprafață. Astfel că, sub imperiul indeterminării, lumea romanescă nu e „nici falsă, nici adevărată”, ea se mișcă „între existență și non-existență”, într-o zonă a *liminalului*, în care frontierele dintre realitate și literatură, dintre lume și text, sunt mereu transgreate.

Noul tip de atitudine a eului repune în discuție individualul pulverizat de criza modernistă. Intrarea autorului în text se face cu *intenția* de a veni cu o *replică* în cadrul comunicării existențiale, care urmează a fi fixată textual. Textualizarea „răspunsului” impune, dincolo de originalitatea de abordare a unei teme general-umane, necesitatea recuperării depozitului cultural existent. Preocuparea pentru transmisiunea directă a dialogului „natural”, „high fidelity”, ca să folosim calificativul lui Nedelciu, este întotdeauna secundată de alternarea lucidă a limbajelor consacrate istoric. Astfel că suntem determinați să căutăm și o **voce care reprezintă discursul textualist**, una care să vorbească în registrul teoreticienilor din jurul revistei *Tel Quel*. Această voce promovează dimensiunea autoreflexivă a prozei, lăsând să se înțeleagă că traseul lui Toma Albuleț corespunde permutărilor sintactice ale narațiunii prevăzute de legile interne ale textualizării. Și dacă, în capitole, această voce se pierde printre altele, atunci în „popas” ea este atribuită deschis „creatorului suprasenzorial”, acelei instanțe textuale care manipulează suveran toate discursurile romanului, dacă nu cumva e vorba de „Marele Bibliotecar” borgesian**. Transcendența textului face din autor un simplu personaj jucând rolul unui scrib pornit pe experimentări: „Pe când aspirația mea este să devin un familiar, un element al ei, să fac să stăpânească ea, această lume închipuită

peste mine, și dacă mă gândesc bine, chiar așa a fost”. S-ar crede că singurul conținut de comunicat al ficțiunii istorice ar fi ficțiunea însăși, că avem în față o invitație în imperiul „simulacrelor”, dar ambiguitatea și nesiguranța afirmărilor stârnesc semne de întrebare. Palpitul vieții și realitatea vocii auctoriale sunt prea evidente ca să nu atribuim acest roman în exclusivitate tipului de literatură abstractă și izolată de concret, investigată de teoreticienii structuraliști ai narațiunii.

Experimentalismul facilitează descoperirea nenumăratelor virtualități ale textului, spațiul romanesc fiind un laborator de producere a realității. În același timp, tehnicile textuale sunt puse în slujba unei mai directe angajări în realitate, ingineria expertă poate genera efecte reușite de naturalețe. Asocierea mai multor feluri de rezolvare a situației narative instituie relația, mecanismul intertextual, însă *dialogul fictiv, artificial, pus la cale*, în mod conștient sau inconștient, pe care îl reprezintă intertextualitatea, urmărește, în fapt, *efectul* de sporire a autenticității comunicării umane. Jocurile meta/interparatextuale nu anulează dialogul autentic, neprelucrat, ci, dimpotrivă, devin formele speciale ale acestuia. În „spațiul liminal” conciliant al romanului acești termeni polari – *dialogul autentic* și *dialogul fictiv* – „reușesc să coabiteze în opoziție, fără să se anihileze sau să se compromită reciproc” [2, p. 37], realizând acea „maximă naturalețe și maximă artificialitate” despre care vorbea Ioan Bogdan Lefter. Participarea efectivă a autorului la dialogul existențial presupune o mânuire abilă, calculată și dezinvoltă din exterior a felurilor de a povesti născocite de omenire, selectate anume pentru relevanța lor în raport cu tema discuției. Drept rezultat, proza „probează în același timp prospețime și complexitate a percepției, simplitate și elaborare, «umilintă» a transcrierii fidele și «trufie» auctorială disimulată” [5, p. 7].

Vocea hibridului autor-personaj, a autorului „desantat” printre personajele sale, a „omului cu cap de personaj” sau a „personajului cu cap de autor”, cum ar spune Mircea Nedelciu, poate fi auzită peste tot în romanul lui Vitalie Ciobanu. Se pare că scriitorul, ca și colegii săi de peste Prut, se complăce în postura de „personaj de hârtie”. „Cel considerat până acum o entitate fizică, concretă – autorul – se coboară în carte, transpunându-și ființa palpabilă într-o existență imaterială” [6, p. 27-28]. Și, desigur, nu ne miră faptul că pe alocuri și personajele preiau calitatea de ghid sau de scriitor reflectând asupra actului de creație. Permanentele metamorfoze autor-personaj / personaj-autor facilitează atomizarea identității, dar și pluralitatea modalităților de cunoaștere a lumii.

Nouă structură literară, dialogică și socială în speță, presupune prezența **vocii cititorului** în text care să vină cu o viziune personală asupra temelor abordate. E vorba de un cititor conceput ca persoană reală, ancorată în istorie, într-un context concret și, în același timp, ca *personaj principal* al romanului („personalitate de graniță”). Aceasta ar însemna, cu alte cuvinte, că cititorului i se solicită „calitatea lui naturală «înnăscută» de cititor de roman istoric (...), de cititor de literatură fantastică (...), de cititor de schițe realiste caragialești (...), de cititor de roman al mediilor (...), (...), de cititor de proză scurtă cehoviană (...), de cititor de literatură psihologizantă (...), de cititor de roman clasic englez (...), de cititor al romanelor de dezvoltări cincizeciste (...), de cititor al romanelor de dragoste (...), de cititor al literaturii neorealiste (...) și se încearcă apoi, prin cascade de procedee, implicarea respectivilor cititori în probleme specifice actualității” [7, p. 5]. Anume autorului îi revine meritul de a provoca această implicare dedublă a cititorului, crede Nedelciu, prin experimentarea parodicului, a intertextualității, a ludicului, a metalimbajului și a autoreferențialității. Prezența cititorului în romanul lui Vitalie Ciobanu este evidentă nu numai prin adresările directe către el, dar și dată fiind încrederea deplină că acesta se va descurca lesne, datorită competențelor *comunicativă, literară și culturală*, în caleidoscopul discursurilor eterogene de teorie, poetică și istorie

a literaturii, de estetică, etică, filosofie, religie, sociologie, antropologie, politică etc. Ca și ceilalți prozatorii optzeciști, Vitalie Ciobanu caută o cale de mijloc „între tentațiile opuse ale controlului autorității narative, pe de o parte, și cele ale libertății polifonice dar potențial anarhice, pe de altă parte” [2, p. 30].

„Schimbarea din strajă” a ficțiunii istorice. Metadialogul (dialog asupra caracterului dialogului) din „popasul-cheie” și, desigur, sugestivul titlu *Schimbarea din strajă* ne fac să credem că autorul pune în discuție, pe lângă multe altele, și tema privind modificarea structurală de abordare a romanului istoric în postmodernitate. Într-un pertinent studiu despre zonele de interferență a literarului cu extraliterarul, Silviu Iosifescu urmărește felul în care istoria a căpătat finalități literare în toate timpurile. Esteticianul identifică câteva „trepte regulate” în procesul de infiltrare a istoriei în literatură. Antichitatea a avut o „înțelegere lineară a istoriei”, identificabilă prin motivul schimbării („*Tempora mutantur et nos mutamur in illis*”). Conceperea matură a istoricității ca mișcare și ca repetare ciclică a tuturor evenimentelor se realizează în romantism, fiind precedată de filosofia lui Vico, potrivit căreia „revenirea ciclurilor se produce prin însuși mecanismul acestei succesiuni, în care epoca eroică o înlocuiește pe cea «divină», epoca umană pe cea eroică, pentru ca factorii disolutivi să înlocuiască această epocă umană printr-un nou stadiu de barbarie și să se redeschidă ciclul” [3, p. 254]. Romanul istoric de factură romantică păstrează schema descrisă, subiectele preferate ale autorilor ce au reprezentat această paradigmă ilustrează caracterul ciclic și, în același timp, evolutiv al istoriei. Odată cu lansarea de către Nietzsche a ideii „eternei reînnoiri” și a repetării identice a situațiilor, în literatură are loc o „dizolvare a istoricității” [ibidem, p. 263-270] și a substituirii acestora prin *mitic*. Regândirea istoricității în acești termeni dictează noua arhitectonică a romanului realist modern, conceput ca un traseu abstract de cunoaștere a anistoricului și atemporalului. Vom adăuga la schema concepută de Silviu Iosifescu constatarea faptului că postmodernitatea demitizează și readuce istoricul la scară terestră, concretă, măsurabilă, introducând evenimentialul, biografia, mărturia directă, documentul etc. Interesul pentru istorie a însemnat o apropiere mai radicală de problemele „omului deplin”, de trupul, lecturile și reprezentările sale. În felul acesta, narațiunile grandioase, panoramice ale istoriei sunt substituite de micropovestirile contingente și locale, ale căror „adevăruri” coexistă și dialoghează.

Acest excurs elementar în istoria literaturii evoluate la frontieră cu istoria ne determină să credem că romanul lui Vitalie Ciobanu se înscrie foarte bine în spectrul de probleme care i-a preocupat pe teoreticienii postmodernismului în anii '70 ai secolului trecut, atestând o „schimbare din strajă” a ficțiunii istorice tradiționale, care crea o lume cu certitudini exterioare, prin una ancorată în pluralitatea modurilor de descriere și reinterpretare ale aceluiași fenomen. Cu alte cuvinte, se poate spune că autorul încalcă în spirit postmodernist distincția dintre discursul ficțional și discursul istoriografic, experimentând formula **metaficțiunii istoriografice**, ilustrată exemplar mai târziu de Ioan Groșan în *O sută de ani de zile la porțile Orientului* (roman istoric foileton).

Schimbarea statutului instanțelor narative, testarea imaginară a diverselor limbaje aparținând mai multor tipuri de limbaje și chiar, pe alocuri, conștiința deplină a ficțiunii nu anulează dialogul natural dintre oameni în unitatea romanului, dacă acesta are o structură construită pe o „bază funciară a libertății” improvizatei. Liber se arată a fi și Vitalie Ciobanu, creatorul unui roman în care reflectivitatea și narcisismul narativ se întretaie cu preocuparea ontologică și necesitatea întreținerii unui dialog fiabil cu *celălalt*.

Note

1. Mircea Nedelciu, *Dialogul în proza scurtă (III). Autenticitate, autori, personaj*, în vol. *Competiția continuă: generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Editura Vlasie, 1994.
2. Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000.
3. Silvian Iosifescu, *Literatura de frontieră*, Editura pentru Literatură, București, 1969.
4. Ioan Buduca, *Banda lui Möebius*, în vol. *Competiția continuă: generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Editura Vlasie, 1994.
5. Ioan Bogdan Lefter, *Prefață cu și despre Mircea Nedelciu*, în vol. *Amendament la instinctul proprietății* (culegere integrală a prozelor scurte ale lui Mircea Nedelciu), Pitești, Editura Paralela 45, 1999.
6. Laura Teodora Ardelean, *Considerații asupra relației autor-operă-cititor în proza lui Mircea Nedelciu*, în rev. *Familia*, Oradea, nr. 2, 2004.
7. Mircea Nedelciu, *Un nou personaj principal*, în rev. *România literară*, anul XX, nr. 14, 1987.

* Romanul surprinde o secvență din istoria Moldovei pe timpul domniei lui Grigore Ghica-vodă al III-lea, care s-a terminat cu asasinarea lui de către turci la 12 octombrie 1777, pe motiv că ar fi uneltit împotriva Porții Otomane.

** „Școala de la Viena consideră metafizica o ramură a literaturii fantastice. Această aserțiune îi îndispune pe metafizicieni și îl binedispune pe Borges: cărțile lui abundă în jocuri metafizice. În realitate eu cred că Borges vede totul sub aspect metafizic: a făcut ontologia jocului de cărți *truco* și teologia crimei de mahala; ipostazele realității lui obișnuiesc să fie o Bibliotecă, un Labirint, o Loterie, un Vis, un Roman Polițist; istoria și geografia sunt simple degradări spațio-temporale ale unei eternități conduse de un Mare Bibliotecar” *susține* un alt mare prozator al secolului al XX-lea, Ernesto Sábato, rugat fiind să se expună privind esența creației borgesiene [apud Ileana Scipione, în volumul *Dialoguri. Jose Luis Borges, Ernesto Sábato*, 2005, București, Editura RAO, p. 136].

Aliona GRATI. The novel *Schimbarea din strajă* by Vitalie Ciobanu. The issue of the dialogue authenticity in literature

The novel „Schimbarea din straja” (Changing of Guards), published in 1991, and signed by Vitalie Ciobanu offered the reader another novelistic language, synchronized with the experiments of the New French Novel and with that of Romanian prose from the 80's. From the contemporary perspective, the novel appears to be one of the first and few trials of writing launched in its occurrence and automatic generation in the area between the two rivers, the Prut and the Nistru. The present work (the novel „Schimbarea din strajă” by Vitalie Ciobanu poses the authenticity issue of dialogue in literature) aims to answer the following questions: if the novelistic text still keeps that authentic dialogue between free human spirits, beyond the artificiality convention of the dialogue in art, as a result of the author's dialogic imagination; if the way the author sees history and fiction proves a dialogic perspective of the world.

Interpretarea stilistică. Intrați în sfera preocupărilor lingvistice de la începutul secolului trecut, termenii *stil* și *stilistică* generează și azi dificultăți în delimitarea conceptelor și lasă numeroase semne de întrebare. În ceea ce ne privește, subliniem faptul că ne însușim concepția stilistică a profesorului Ștefan Munteanu, care propune o sinteză a termenilor de stil și expresivitate prin introducerea conceptului de *atitudine stilistică*. Stilul, definit în spiritul lui Buffon, după celebra formulă: „le style c'est l'homme même”, poartă amprenta personalității omenești, este o sinteză a trăsăturilor ce caracterizează individualitatea unui scriitor, sinteză dedusă din folosirea mijloacelor de limbă motivate pe plan psihologic și estetic. Așadar, stilul va fi urmărit „ca organizare textuală rezultată din selecția mijloacelor lingvistice aduse dintr-o stare semantică potențială și generală (nivelul pragmatic), în stare de actualizare concretă și individuală (nivelul sintagmatic), și devenită formă a expresiei, solidară ca modalitate de existență și manifestare cu forma conținutului, conținut ce exprimă o atitudine implicată în mesaj” [1, p. 25]. Stilistica este domeniul care studiază limbajul în întregimea lui, „limbajul artistic examinat din perspectiva teoriei expresivității”, după cum susține Charles Bally [2, p. 25].

Stilistica literară este o disciplină „de graniță”, aparținând lingvisticii și teoriei literaturii, motivarea ei fiind psihologică. „Faptele de limbă examinate din unghiul expresivității poetice nu sunt cercetate ca elemente formale, ci în virtutea conținutului lor, care reflectă în chip variat o realitate materială și spirituală” [1, p. 25].

Stilistica este o ramură a filologiei, „studiul limbajului poetic, elaborat și organizat într-o structură complexă”, plurifastică (Roman Ingarden), „în vederea exercitării funcției stilistice a limbii, motivată estetic, într-o operă dată, și potrivit unui mesaj intern ei” [1, p. 25].

Statutul controversat al științei stilului derivă din caracterul ei permanent de „știință deschisă”, a cărei vitalitate este alimentată de însăși „funciara ei mobilitate” [3, p. 25]. Conceptul de stil este cel care materializează relația: om – limbaj – lume, relație ai cărei termeni sunt luminați pe rând în mod diferit dând naștere unei țesături minuțioase, delicate, a cărei finalitate nu se poate întrevăde, dar care dezvăluie odată cu trecerea timpului forța interogativă asupra lectorului.

Abordarea stilistică a textului poetic „nu este preferențială, ci determinată de identificarea, descrierea și interpretarea unei anumite modalități de existență a operei literare, care este artă prin limbaj, fără să se identifice cu limbajul” [1, p. 25]. Astfel, misiunea stilisticianului este de a diseca textul sub diferite aspecte, având în vedere explicarea mecanismului lingvistic al operei, precum și opera în sine receptată ca atitudine și emoție estetică. Opera poetică este cunoaștere prin prezentarea mediată de limbaj, ea este în același timp „artă și limbaj” [4, p. 25].

În textul liric, limbajul nu se confundă însă cu semnele care îl alcătuiesc. „Cititorul percepe limbajul ca realitate sincretică, înregistrată ca flux verbal, muzical și emoțional totodată. De aici rezultă că relația dintre semnificant și semnificat se estompează și

se anulează în limbajul poetic, întrucât cele două laturi ale semnului sunt absorbite și unificate într-un context: semnul lingvistic devine semn stilistic, investit cu o nouă calitate *suprasemantică*, simbolică” [1, p. 25].

Teoria expresivității a cunoscut numeroase abordări, interpretări și completări. Unii lingviști au asociat-o cu noțiunea de afectiv, cum a procedat Charles Bally și la noi academicianul Iorgu Iordan, care însă i-a adăugat și fantezia. Pentru unii specialiști, „*expresivitatea* este acel mod de exprimare care servește la comunicarea mai nuanțată a oricărui conținut afectiv, emoțional sau volitiv” [4, p. 25]. Asta înseamnă a atribui conceptului de expresivitate capacitatea de a contribui la realizarea unui plus de cunoaștere, adică de amplificare a informației, colorată sau nu de subiectivitatea emițătorului.

„Expresivitatea nu este însă un concept anexat limbajului poetic, ci inerent lui” [1, p. 25]. Stilisticianul va căuta „îndărătul semnelor motivarea întrebuirii lor în funcție de un conținut de gândire care a impus utilizarea lor” [5, p. 25].

În concluzie, expresivitatea este în egală măsură legată de gnoseologic și ontologic, este o modalitate, care folosindu-se de mijloace figurate, exprimă structurile abisale ale ființei, ale eului creator, care trădează prin intermediul limbajului o ardere intensă.

De o sensibilitate unică, Magda Isanos a pus limbajul în slujba exprimării frământărilor interioare în perfectă concordanță cu frământările colective, într-o epocă de grele încercări istorice și sociale, poezia ei topind astfel orice sugestie exterioară în suvoitul liric confesional al unui suflet prea grăbit să traverseze „marea trecere”, cum a spus Lucian Blaga.

Nivelul fonematic. Particularități fonetice. Studiul expresiei sonore, în relație cu conținutul unui text, vizează zona limbajului nefigurat, dar se oprește de cele mai multe ori la opera literară concretă, unde se poate recunoaște solidaritatea deplină dintre semn și semnificația sa, lucru remarcat și de cercetătoarea Georgeta Corniță [6, p. 25].

Cel mai important factor în crearea atmosferei lirice este sonoritatea cuvântului. Melodia, natura sunetelor, vocale sau consoane, se adaugă înțelesului noțional al limbajului și au ca rezultat inducerea cât mai clară a ideilor și sentimentelor. Procedeele care fac cuvântul să fie apt de rezonanțe stilistice sunt studiate în cadrul nivelului fonetic, nivel denumit de Georgeta Corniță punct de plecare în analiza stilistică. Vom prezenta în continuare frecvența următoarelor particularități fonetice în poezia Magdei Isanos: afereza, apocopa, aliterația, asonanța, diereza, echtlipsa, eliziunea, epenteza, labdacismul, mutacismul, paragoga, proteza, sinalefa, sincopa.

Afereza, figură fonologică de ordinul economiei de expresie, care constă în suprimarea unui sunet la începutul cuvântului, nu este foarte răspândită în poezia Magdei Isanos. Afereza este un fenomen al limbii populare și este cerută de necesități ale versificației:

nalte (*Mă scald în zi*)

steaguri mai nalte (*Prin el am cunoscut norodul...*)

Aliterația este o componentă a mijloacelor auditive, care atunci când se combină cu asonanța se consolidează sau chiar se întreține legătura strânsă între poet și cititor. Aliterația constă în repetiția unor consoane cu efect eufonic, imitativ. Această figură fonologică are în text funcția de a grupa termenii apropiați prin omofonie și de a crea un efect eufonic. Efectul aliterației este de a accentua afectiv sunetele repetate. Aliterația este prezentă aproape în fiecare volum de versuri al poetei, consoanele care realizează un efect sonor al expresiei prin repetiție fiind următoarele: **c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, z.**

când cânta-ntâia oară cocoșii, întinde douăsprezece gâturi gălbui (*În pădurile țării mele*)

din cinci continente chemându-vă (*Munții lumii, pe inima mea*)
creștetul munților, / coroniță, cunună (*Testament pentru fata mea*)
ori cântau câte un cântec uitat (*Spital*)
cum trecea Dumnezeu cu cetele lui (*În pădure*)
Animale cu coarne și ugere / îngenuncheau să le mulgem (*Țara luminii*)
Consoana fricativă **f** transmite prin repetiție senzația de disconfort, de zgomot:
o flacăra sau o flamură (*Mama*)
fâlfâind din flăcări (*Ospăț*)
nu mă pot face nici frunză, nici floare (*Sângele*)
mă-nfioară fila fără semn (*Florile și fiecare sens luminos al lumii*)

v-au fost de zgură gurile (*Voi n-ați aflat?*)
Lichida **l** indică îndulcirea imaginii de luptă, sugerează acvaticul:
Pe spatele lor era cerul culcat (*Păsările*)

va murmura lumina de mai (*Poemul femeii care iubea primăvara*)
pe munții lumii, trâmbițele sună (*Munții lumii, pe inima mea*)
până ce neagra noapte cu stoluri veni (*Noapte*)

Consoanele **p, r** sugerează duritatea, ostilitatea sau chiar încleștarea violentă:
zeu popular printre plante (*Pomii cei tineri*)
prin umbră, ca printr-un pământ afânat (*Noapte*)
pentru mine ploaie pustie (*De-am fi-mpărțit pe dreptate*)
printre plumbi, la punți (*Mama*)
Numai picături de apă, vâpăi (*Ploaia*)
pasărea paradisului, schimbându-și penele, / presară poienele (*Insula scufundată*)

În termometrele strălucitoare (*Febră*)

Frecvența consoanelor dure sugerează dramatismul experiențelor umane, cărora poeta nu se sustrage, ci își asumă durerea, fără a trăda în fiecare moment tristețea.

Fricativa **s** trădează suspinul, muzicalitatea sferelor, stridența sunetului:
sorele-i ca un inel subțire. / Sună-n salcâmul pustiu... (*Primăvara*)
pe Isus răstignit și înviaț (*Bătrâna*)
sunt sânge-strigoii (*Sângele*)
să-l sulțițeze cu sulțița (*În pădurile țării mele*);
o singură dată am stat sub secete, bătrânele satului vedeau semne sus (*Prin el am cunoscut norodul...*)

Nu vă temeți surorilor, / suntem fiicele soarelui (*Îngerii morții*)
de soare străvezii, sătui de ploi (*Călătorie*)
păsările, care-n fiecare seară, / ascunse-n tufiș, cântau (*Insula scufundată*)
Și asfințitul, strălucita risipă / a culorilor ne-nspăimânta (*În asfințit*)

Exploziva **t** sugerează densitatea zgomotului, zbuciumul sufletesc:
bate tunetul (*Prin el am cunoscut norodul...*)
puterea izvora potolit (*Bărbatul*)

Fricativa **v** generează stridența, disconfortul și chiar nevroza provocate de muzica coardelor:

vămile văzduhurilor, vești de peste veacuri (*Nu pot înțelege de ce...*)

Voi trăi în veci, veți vedea. (*Îngerii morții*)
vânzători de vis (*Doamne, unde-ai să ne așezi pe noi*)
viețile viitoare (*Plecând*)

zarea zilei (*Am văzut și eu oameni plecând*)
luminată d-un zeu nevăzut, străveziile zâne nu s-au trezit (*Primăvară*)

Asonanța are un rang expresiv înalt, ce implică o imagine poetică, prin intermediul structurii fonice pregătind parcă o atmosferă tainică. Investigația realizată cu scopul analizei acestei particularități fonetice în poezia isanosciană a permis evidențierea următoarelor aspecte:

– vocala repetată cel mai des este **u**, urmată de **e**, **i** și **a**.
– mai puțin repetate sunt vocalele **ă** și **o**.

Vocala deschisă **a** punctează trecerea timpului în versurile:
și mâna mea se face grea (*Noapte*)

Febra venea, dansa și strălucea (*Febră*)

Profilul muzical al versului este susținut și de alternanța vocalelor **a** și **e** cu sonorități deschise:

Frumoșii arbori dorm acum sau zac; Zadarnic ai asculta pieptul lor mut (*Primăvara*)

dansau în iarba cea nouă, / bucuroase că plouă (*Confesiuni*)

Numai picături de apă, văpăi (*Ploaia*)

ç-au început să răsară brândușele (*Păsările*)

Însă crengi noaptea-n cer se desfac (*Primăvara*)

Și stelele nalte, și coarnele scunde de ied (*Mă scald în zi*)

vești de peste veacuri (*Nu pot înțelege de ce...*)

nedreptele-ți cumpene (*De-am fi împărțit pe dreptate*)

cum trecea Dumnezeu cu cetele lui (*În pădure*)

soarele putrezea prin mere (*Toamnă*)

mereu cercetată de îngerii mei (*La-nceput, prin ferestre deschise*)

Vocala **î** cu sonorități apoetice este folosită de poetă în contexte încărcate de semnificații metaforice, oscilând între materialitatea *pământului* și spiritualitatea *cuvântului / cântecului*, a căror conexiune este eternizată prin gerunziul în epanadiploză:

cântecul adânc al pământului, ne primeau pe rând, / o dată cu sfârșitul cuvântului, /
oarbe, cântând (*Imn pentru soare*)

aurie câmpie (*În pădurile țării mele*)

n-or s-o învie vorbe (*Din dragoste de oameni*)

am coborât tot mai jos (*Prin el am cunoscut norodul...*)

innuri pentru soare, sonore, / laude, pământești-aurore (*Imn pentru soare*)

Vocala închisă **u** sugerează apăsarea, închiderea, taina:

Dumnezeu însuși sărută / cu gura lui neagră pământul (*Noapte*)

Se prăvăleau în umbra din unghere... (*Solii pământului*)

luminată culme a munților, totuși, plecând, te salut regretându-te (*De-am fi împărțit pe dreptate*)

uliți de suliți (*Veac mare, veac larg*)

pe munții lumii, trâmbițele sună, / răsună (*Munții lumii, pe inima mea*)

și-au uitat unii altora graiul (*Testament pentru fata mea*)

luminată d-un zeu nevăzut (*Primăvară*)
nu puteau putrezi, / ploua, ne scuturam cu toții în vânt (*Toamnă*)
suntem poeți și suntem suferinzi (*Oglinzi*)
Eram ca o turlă înconjurată de porumbei (*La-nceput, prin ferestre deschise*)
fugeau undele circulare (*Echinox*)

Vocalele conferă cursivitate și melodicitate frazei.

Apocopa, figură care constă în scurtarea unui cuvânt prin înlăturarea unui sunet sau a unei silabe din finalul său, fără ca înțelesul cuvântului să fie influențat, apare rar, fiind folosită din considerente prozodice, în vederea menținerii ritmului:

pe' nnoptate (*Întoarcere*)
pân' la tine, făr' de (*Doamme, n-ajung pân' la tine*)
pân' la urechea mea (*Călătorie*)
oșteni de-al' dat' (*Pâlc de stejari*)

Dierea este figura care constă în despărțirea a două vocale pronunțate în diftong, în elementele vocalice componente, în timpul pronunției, utilizată în vederea păstrării măsurii silabelor.

soare de-aramă, și-un curcubeu (*Pomii cei tineri*)

în insula noastră-am visat, și-am avut lumină, până-am scăzut (*Departate sunt volburii*)

zările-au scăzut (*Nu știi cum s-a făcut*)
bonetă de-atlas, trece-albăstrind, pe toate mările-avem (*Lampa*)
în soarele-acesta, o dulce-auroră (*În diminețile clare*)
brazdele-arcuindu-și (*Mama*)
ca pe-o insulă, ca de-o boală, pe-o corabie (*Insulă*)
și-un orizont, nimeni-acolo, și-a stat (*Febră din ciclul Spital*)

Dierea este prezentă mai rar în volumul antum, exemplele din volumele următoare mărturisesc acest lucru.

În volumul *Cântarea munților*:

pe-aceste, de-aici, să le-arate (*Cântarea adormiților*)
poate-au, oamenii-au spus, spre-aceste (*Aceste mâni*)
de-o flacăra, care-ar trebui (*Cânt*)
catapitezme-aurite (*Dumnezeu*)

pe-atâtea, și-am împletit (*Testament pentru fata mea*)
care-au murit, ziua de-apoi (*Am văzut și eu oameni plecând*)

și-am auzit, de-atunci, ne-ascundem, de-ajuns, și-a părăsit, și-a închis, cu-atâta, și-așa, cu-aceleași, cine-o, le-abat (*Prin el am cunoscut norodul...*).

În volumul *Țara luminii*:

bine-ați venit, câte-o insulă, verdele-atâtor câmpii, de-acum, ce-am fi plâns (*Țara liminii*)

câte-a ivit, roșu-al dimineții, de-un zeu, cădere-a ploii (*Primăvară*)
și-aprindea (*În pădure*)

de-a primăverii, ce-am întâlnit, e-o născocire (*În crâng*)

și-acum, o viață-aș vrea, simplă-a bucuriilor, te-asameni (*Oamenii mă uimesc*)

câte-un vis, e-atâta, și-apoi, de-aceste (*Confesiuni*)

și-azur, care-aleargă, mi-aduce, de-o veni, toate-animalele (*Fata*)

și-o pasăre, pe-acest cer, și-au căzut, pe care-am împrumutat-o (*Lumina asta*)

care-adie, și-ascultați, scările-atârând (*Pâlc de stejari*)

mi-ar veni, de-ar cădea, o colină-abia (*Raiul*)

pletele-i curg, de-acum, și-ai cerului (*Logodnă*)

notele-argintii, aripile-acestui (*Bătrânul rege*)

și-au mai venit, și-ale frumoaselor (*Duhurile pământului*)
 și-acum, oglindă-o poartă (*Oglinzi*)
 lege-a cadențelor (*Cineva trebuia să iubească*)
 ce-a mai căzut, ce-ai mai auzit, miroase-a apă și-a grădini (*La-nceput, prin ferestre deschise*)
 ne-amintea, de-atâtea, cântau câte-un, și-a pământ, chinurile tale-au luat sfârșit,
 și-un grai (*Spital*)
 despre toate-am cântat, și-am ascultat (*Doamne, n-am isprăvit*)
 unde-ai să ne-așezi, și-am trăit, altă-avuție, zările-albastre, masă-așezată, te-arătai,
 ce-am greșit, le-au plivit (*Doamne, unde-ai să ne așezi pe noi*)
 de-o parte, nici-o lumină, nici-o floare, de-aici, și-un iaz, și-am plecat (*Plecând*)
 mi-am petrecut, și-am să vin, de-ar trebui, și-am să fac, și-ai să zâmbești, și-am să
 zbor (*Copilul meu, să nu mă cauți*)
 mi-am așezat, și-am ascultat (*Cortul singurății*)
 frunze-aurite, verde-a fructelor, zilele-acestea, de-ar ploua, și-ascultam (*Echinox*)
 pe jumătate-adormiți, care-ai născocit, ființe-obosite (*Immuri pentru pământ*)
 mi-aminteam, mi-apăsam, pământești-aurore, cine-ar putea, și-așteptam, de ceață-
 ale pământului (*Imn pentru soare*)
 cine-ar, cu soarele-odată (*Râuri sfinte, mări netulburate*)
 mi-am întors, și-am cântat, mi-am cules (*Pustnicul*)
 de-aramă, fără-amintiri (*N-auzi cum bat și cheamă?*)
 poate-ascultau, încă-aburind, și-a oftat, de-atunci, și-a mării, unde-atâtea sunt
 (*Insula scufundată*).
Echtlipsa este cea mai răspândită în poezia Magdei Isanos. Figura constă în contopirea vocalei de la sfârșitul unui cuvânt, cu vocala de la începutul cuvântului următor. Spre deosebire de celelalte particularități fonetice, echtlipsa apare în toate volumele de versuri și în toate poeziile:
 încă-n zăpezi, și-n aerul, oastea noastră-ndrăzneată, noi nu ne-nclinăm, despre
 tine-n pământ, semințele-n somn, toată-n vârf (*Pomii cei tineri*)
 viață, -ncălzește, o pasăre zbura-n, repetându-l, Hai să-nflorim, râdea-n cimitir
 (*Viață, nu mă părăsi*)
 gingașă-n vreme, noaptea-n, însă-n, intră-n pământ (*Flori*)
 bărci clătinate-n ceasuri de-nnoptare, instrumente ciudate-n care lovea (*Febră*)
 ne-năbușeau, și-ndată vedeam, până-n tavanul (*Îngerii*)
 și-n numele, și- urma, îngărășându-se-n rana, că-n fiecare zi (*Aștept anul unu*),
 am fi-ntrebat, și-n țintirim, te-ntorci (*Doamne, n-ajung pân' la tine*)
 se-nchide-n jurul lor, fruntea-nghețată (*Pentru pace mă rog*)
 ne-nălțăm, e-n mine, ca-n voi, mă-nchin, și-n mijlocul (*Cânt*)
 zbura-n, să-nflorească, și-nfricoșat, fulgeru-n (*Dumnezeu*)
 sânge-n, să-mpărțim (*Iartă-mă, frate...*)
 am fi-mpărțit, aș fi-mpodobit (*De-am fi-mpărțit pe dreptate*)
 vorbe-nflăcărare, se-nchină, și-ntinde-mi (*Din dragoste de oameni*)
 muriseră-n, furișaseră-n, ghemuită-n, gura-n țărână, desfășurate-n mână (*Mama*)
 să-ntâmpine, măgură-n (*Voi n-ați aflat?*)
 pe-ntinsul pământului, ca-n cea dintâi zi (*Mă gândesc la oameni risipiți*)
 ne-nghite, cânta-ntâia oară, se-ntoarce, să-l suliteze, să-i rezeze, te va-ngropa-n
 (*În pădurile țării mele*)
 să-nsamne, să-l sfârm, nu-l privesc, ca-ntr-un vis (*Sângele*)
 a-ncăput, lumea-ntreagă a-ncăput (*Ospăți*)
 nu-nflorește, se stinge-n (*Ei sunt săracii*)

din țară-n țară (*Munții lumii, pe inima mea*)
să-nvie, mă-nfioară (*Florile și fiecare sens luminos al lumii*)
că-ntunecau, arătoasă-n orașe, se-ntorc (*Am văzut și eu oameni plecând*)
care-l, vrăjitoarele-mi, cine-l, că-i lipsește, că-mparte, la-nceput, țara-ntreagă,
coboară-n gropile, se-narmaseră, și-mi stă, nu-și trimit, umbrele-ntinse, răcnește-n,
să se-nfigă, să te-ntorci (*Prin el am cunoscut norodul...*)
ne-nchinam, păsările-n zbor, stâncă-ntrebând, și-ndată, se-ntâmplă (*Țara luminii*)
Și-n vremea, clătinate-n amurg, frunzele-n vânt (*Îngerii morții*)
Și-n melodia, apăsarea-n pajiște, și-n alte, să-nverzească, și-ndată, până-n
Soare (*Ploaia*)
atotputernică-n cer (*Nu vă scuturați, florilor...*)
soarele-n câmpie, jumătate-n umbră, a și-nceput, nu-ndrăzneam, se deșteaptă-n
crâng, mă-mbuib, curge-n toate (*Primăvară*)
și-n drum, să nu aibă-n spatele, strămtă-ncât, singuratecă-n mijlocul, este-n inima,
o-ntunecime (*Oamenii mă uimesc*)
toate-nchid, nu se-ntâmplă, streșinile-ngână, gălgăie-n putred, cu-ncetul (*Confesiuni*)
verde-n câmpii, fulgeru-n mâna, scuture-ntreaga (*Nici o frunză nu se clatină sus*)
ca-n povești, unde-nflorea, e-n lume, care-n fereastră, ceru-n care, la-nceputul
lumii (*Fata*)
moartea-ncepea, ne-ntorceam (*Toamnă*)
nu se scutură-n vânt, a-nceput, se petrece-n tăcere, și-n sângele, să-ți spun
(*Lumina asta*)
să-ncep, șopârle-n loc, să-mi dea, să mă-nvețe, culca-n nisipuri, fiecare-n delta
(*Călătorie*)
ții minte-ntâia, și-n zarea, se-nchid, să ne-ndemne (*Ții minte-ntâia ploaie*)
a-ntrebat, răsună-n toate, pământu-n preajmă (*Pâlc de stejari*)
că-ncepe, se trezea-n lumina, cu-nfocare, care-ncepea, și-ncet (*Bătrânul rege*)
nencolțise-n mâni, doarme-n grădini, m-a-ntrebat, se-nțelege, florile mele-nfloresc,
și-mbrăcate-n lumină, moartea-mpăcată (*Duhurile pământului*).
Eliziunea este mai rar întâlnită în poezia Magdei Isanos.
n-am să-mi aduc aminte (*Nu știi cum s-a făcut*)
c-un sunet (*Lampa*)
c-am să mor (*În diminețile clare*)
un curs de râu s-abate (*Clipă, desfă-ți aripile*)
într-o cutie (*Copilăria mea*)
s-auzeau, s-așezau (*Îngerii*)
c-un ochi, n-au pâne (*Prin el am cunoscut norodul...*).
Epenteza. Ca și eliziunea, epenteza este figura realizată prin adăugarea unui sunet
neetimologic în cadrul unui cuvânt, din nevoia unei mai bune reliefări a structurii sale
silabice. Este mai rar întâlnită în poezia Magdei Isanos, fiind o caracteristica mai ales a
limbii populare:
măcieșul (*Cavalerul*),
nouri (*Ion*)
un nour (*Îngerii morții*)
al măcieșului (*În crâng*)
cu nourii (*Copilul meu, să nu mă cauți*).
Labdacismul apare în construcții în care se repetă sonanta I, lichidă, în care
pregnantă este lentoarea:
În glumă-mplinind minunile (*Cavalerul*)
Pe spatele lor era cerul culcat (*Păsările*)

luminată culme a munților (*De-am fi-mpărțit pe dreptate*)

legile goale și casele (*Munții lumii, pe inima mea*)

sens luminos al lumii (*Florile și fiecare sens luminos al lumii*)

Mutacism sau mitacism este denumirea aliterației în care se repetă consoana *m*:

va **murmura lumina de mai** (*Poemul femeii care iubea primăvara*)

pe **munții lumii**, trâmbițele sună (*Munții lumii, pe inima mea*)

Acum vreau să cânt **îmnuri** pentru pământ (*Îmnuri pentru pământ*)

Paragoga poate fi identificată în câteva volume de versuri, frecvența acesteia fiind redusă. Adăugarea sunetului **a** la sfârșitul cuvântului **acum**, din necesitate eufonică, este cel mai întâlnit exemplu:

acuma (*Dimineață de primăvară*)

iară (*Dumnezeu*)

aicea sunt (*Sângele*)

nimica (*Ei sunt săracii*)

aicea (*Florile și fiecare sens luminos al lumii*)

nimenea (*Îngerii morții*).

Proteza presupune adăugarea unui sunet la începutul cuvântului din necesitate eufonică. Acest procedeu este rar întâlnit în lirica Magdei Isanos:

a scoborât (*Pădurea*)

scoborând (*Copilul meu, să nu mă cauți*).

Sinalefa este figura care constă în contopirea, în rostire, a vocalei de la sfârșitul unui cuvânt cu vocala de la începutul cuvântului următor. În urma acestei contopiri, vocala finală dispare, accentuând melodicitatea versului. Sinalefa este întâlnită în toate volumele:

s-ajung, s-azvârl (*Zăriți veșnicul munte?*)

s-o culegeți, s-o cosiți (*Moartea prorociței*)

n-a venit, s-ascundea, s-ajute, s-apuca (*Dumnezeu*)

dac-aș ști, pumnalu-i gata (*Nu pot înțelege de ce...*)

n-ați aflat, n-aveți, s-adorm (*Voi n-ați aflat?*)

înc-o zare, s-ascult, n-a făcut, n-au fost, n-au sărutat, n-au surâs (*Oamenii mă uimesc*)

s-ascundeau, s-aprinzi, c-un pas (*La-nceput, prin ferestre deschise*)

n-am avut liniște, n-am avut masă (*Doamne, unde-ai să ne-așezi pe noi*)

n-am să mai fiu, c-am să râd, c-am să-nconjur (*Copilul meu, să nu mă uiți*)

c-un suflet, pân-a nu cădea, s-alegeau, n-ar trece (*Echinox*)

s-ascund, m-audă, m-ar auzi (*Urcați ca fumul, îmnuri liniștite!*)

să s-arate, s-apropie, s-ascult (*Pustnicul*)

ç-un fir, s-arătau, c-un inel, s-aud cântând, c-un fir (*Insula scufundată*)

În antume: să m-adoarmă (*Aș vrea un basm*)

parc-ar fi, parc-aș fi, pân-atunci, lâng-un stejar (*Toporași*)

Sincopa poate fi identificată în toate volumele. Această figură constă în contragerea unui cuvânt prin eliminarea unei vocale. Vocalele elidate sunt **i, î, â**:

noaptea de mart (*Dimineață de primăvară*)

mâine, fer (*Poemul femeii care iubea primăvara*)

că-i neagră țărna de deasupra mea (*La marginea cimitirului*)

mâinilor, mâine (*Peste câmpiile viitoare*)

mâini, mâinile acestea, mâinile mele, aceste mâini, boturi de câni (*Aceste mâni*)

mistuie pâinea, perni (*În pădurile țării mele*)

cu mâinile pătate, să-l sfârm (*Sângele*)

„Nu se petrec minuni și nu cad stele,
ca-n nopțile copilăriei mele.”
(*Nu știu cum s-a făcut*)

„Uneori în diminețile clare,
mă uit drept în soare răsând
și nu pot crede c-am să mor în curând:
viața mea sună înalt, fără-ntristare.”
(*În diminețile clare*)

O particularitate inedită în privința rimei, ce trebuie remarcată, este dispunerea unui substantiv propriu în grupul ritmic. Substantivul propriu este numele unui personaj de basm care rimează cu un adverb, această asociere sporind valoarea textului liric:

„Gorunii spuneau: «Făt-Frumos,
Dă-te de pe calul tău jos».”
(*Cavalerul*)

În ceea ce privește armonia, majoritatea rimelor sunt suficiente, în sensul că finalul versurilor rimează, respectiv ultima silabă a cuvintelor, în cadrul aceleiași strofe fiind prezente și abateri de la rimă, ceea ce anticipează versificația modernă specifică liricii interbelice.

„Mă simt în camera mea ca pe-o insulă.
Seara când arde becul – amiază egală –
ies ploșnițe și gânduri în haină de gală
Ca un Robinson visez departe orașul.”
(*Insulă*)

O altă observație ce se cuvine făcută în privința rimei este apariția unui cuvânt monosilabic ce rimează cu unul polisilabic:

„Bătrâna rădăcină uneori
caută muguri în pământ și flori,
uitând că ce-a fost viață și mister
se leagă deasupra ei în cer.”
(*Rădăcina*)

La Magda Isanos trebuie remarcată varietatea categoriilor gramaticale care generează atât rime sincategoriale, obținute prin rimarea a două cuvinte care aparțin aceleiași clase morfologice, cât și heterocategoriale: substantive care rimează cu adjective, dar și cu pronume, verbe sau adverbe. Acestea la rândul lor se combină între ele, „rimele heterocategoriale, fiind mai valoroase din punct de vedere estetic” [7, p. 25].

Expresivitatea rimei nu se bazează numai pe muzicalitate, ea presupune o organizare internă menită să corespundă sensului exprimat. Este vorba de „o formă internă, a cărei funcție este de natură semantică și stilistică” [1, p. 25]. Astfel, putem identifica rime cu valoare stilistică, metaforică: *serafimi / mulțimi; tămâia / mea; mister / cer; pământ / sfânt*, sub aspectul identității sonore cuvintele fiind puternic încărcate semantic.

În ceea ce privește expresivitatea versului alb, acesta este un semn al înclinației spre modernitate, care se face simțit de la primele poeme până la cele publicate postum. Ancorat în tradiție, infuzat de lirica eminesciană, versul Magdei Isanos cunoaște deopotrivă notele modernității sub influența blagiană și argheziană, note specifice jumătății de secol al XX-lea, când se manifestă vădit talentul literar al poetei. Analizând raportul dintre versurile clasice și cele moderne, dar mai ales, subliniind preferința pentru tehnica ingambamentului, putem observa tendința spre versul alb, spre versificația modernă.

Prezența celor 7 poezii cu rimă imperfectă în primul volum, anticipează predilecția pentru versul alb. Modernitatea derivă și din așezarea textului în pagină, din structura strofelor (număr de versuri variabil), precum și din prezența liniilor de pauză sau a punctelor de suspensie care trădează dispersia eului, vidul ontologic, neputința comunicării.

Expresivitatea și muzicalitatea sunt redată și prin repetarea titlului în primul vers: *Pădurea, Îngerii, Păsările*, titlul fiind exprimat printr-un substantiv, sau reluarea paratextului enunțiativ în primul vers, cu valoare de leitmotiv: *Clipă, desfă-ți aripile; Viață, nu mă părăsi; Înger de lumină; Când cel iubit; Multe chipuri; Mă scald în zi etc.*

Al doilea volum, *Cântarea munților*, publicat postum, în 1945, cuprinde 30 de poezii. Dintre acestea 10 au rimă împerecheată, cu o măsură a versurilor de 9-10 silabe, 2 au rimă îmbrățișată, cu o măsură a versurilor de 7-8 silabe, o poezie are monorimă, cu măsura versurilor cuprinsă între 5 și 7 silabe, 7 poezii au rimă variabilă, iar 10 poezii au rimă imperfectă, combinând rima încrucișată cu cea îmbrățișată, precum și cu rima împerecheată, măsura variind între 5 și 10 silabe.

Se poate observa faptul că în acest volum tendința este spre versificația modernă, adică spre rima imperfectă, în cadrul căreia se combină mai multe tipuri de rimă, ceea ce ne îndreptățește să afirmăm că versul modern se încadrează într-o ramă tradițională. Ultima poezie a acestui volum, *Prin el am cunoscut norodul*, alcătuită din cinci secvențe lirice, trădează înclinația spre narativ a poetei, înclinație ce va fi mai târziu exersată în câteva proze scurte.

Varietatea la nivelul formei textului poetic este obținută prin împletirea specială a diferitor tipuri de rimă. Astfel, poezia *Din dragoste de oameni* este formată din 4 catrene, care au forma proprie de rimă:

| | |
|-------------------------------------|---|
| „Din dragoste de oameni neînvinsă, | a |
| am scris aceste poeme.” | b |
| Cetitorule, nu te teme, | b |
| Dacă ți-i inima faclă stinsă. | a |
| N-or s-o învie vorbe-nflăcărate, | a |
| dar sunt și alții care-au murit, | b |
| pentru lumină, pentru dreptate. | a |
| Lor li se-nchină gândul meu smerit. | b |
| Ca la prieteni veșnici mă gândesc | a |
| la cei plecați asupra muncii lor, | b |
| la gestul larg, la chipul gânditor | b |
| al oamenilor care făuresc | a |
| o lume nouă, din ruini și moarte. | a |
| Auzi-mă dar, frate de departe, | a |
| și-ntinde-mi mâna peste morminte. | b |
| Cu veacul să pășim înainte. | b |

Mai rar apare în acest volum rima îmbrățișată. Este vorba de poeziile *Voi n-ați aflat* și *Veac mare, veac larg*, în care, de asemenea, un catren apare fie fără rimă, fie cu alt fel de rimă. Tocmai această împletire a rimelor, întâlnită în toate volumele, conferă valoare stilistică deosebită versului isanoscian.

Varietatea rimei este explicată și prin structura dialogică a discursului liric, versurile acestui volum anticipând tendința mesianică a poemelor de mai târziu. Astfel, se observă tonalitatea retorică, incitând la luptă sau meditație, construită pe tiparul interogativ / exclamativ, cu numeroase substantive în vocativ sau verbe la imperativ:

| | |
|------------------------|---|
| „Mărire vouă, munți! | a |
| Laudă | b |
| mâinilor care vă caută | c |
| luminoasele frunți!” | d |

(*Peste câmpiile viitoare*)

O altă particularitate a acestui volum este dispunerea versurilor care rimează după o schemă neregulată, în sensul că versurile 1-4 nu rimează, dar versurile 2-3 au rimă împerecheată. Este vorba despre poemul cu care debutează acest volum, *Aștept anul unu*, poem cu valoare de ars poetică, în care strofele polimorfe sunt construite pe schema unui climax al extravertirii și al introvertirii, între individualism și solidarizare, menite să prefigureze încrederea într-o epocă mai bună:

| | |
|--------------------------------------|---|
| „Frate, să nu mai avem amintiri | a |
| și visuri șovine. | b |
| Tu făurești unelte ca și mine. | b |
| Lucrezi pământul. Poate scrii cărți. | c |
| Sunt vetre sărace și-n alte părți | a |
| de lume, și eu te cunosc după față | b |
| că-n fiecare zi te scoli dimineață, | b |
| și seara te culci târziu.” | c |

Poemul *Aceste mâni* se folosește de diferite tipuri de rimă, care nu sunt însă alternate după o anumită regulă. De exemplu, prima strofă are rimă îmbrățișată, a doua încrucișată, a treia parțial împerecheată, a patra (un cvintet) are rima împerecheată, iar catrenul final tot rimă împerecheată.

Se poate observa faptul că frecvența rimelor și posibilitățile de combinare a acestor tipuri creează o țesătură fină a versurilor, iar muzicalitatea versurilor conferă expresivității o nouă dimensiune.

Și în volumul al doilea întâlnim modalitatea de realizare a rimei cu ajutorul unui substantiv propriu. De data aceasta, exemplele sunt numeroase. Este vorba, mai întâi de substantivul propriu compus „Domnul Isus”, care rimează cu adverbul la gradul comparativ de superioritate „mai sus”, din poemul *Zăriți veșnicul munte?*.

În poemul *Cânt*, substantivul propriu „Dumnezeu” rimează de două ori: o dată cu adjectivul pronominal „meu”, a doua oară cu pronumele personal la forma accentuată „eu”: „Ca rugul din care a vorbit Dumnezeu / așa arde sufletul meu”, „Apoi rămân singură. Nu știu nici eu / de ce mi-a vorbit din stuful aprins Dumnezeu.”

Apare aici, ca la Tudor Arghezi, chinul dramatic al unui spirit însetat de cunoaștere, dar dincolo de această dramatică interogație, este evident aspectul meditativ al poemelor în care se caută răspunsuri la marile întrebări legate de rostul omului în univers, de limitele ontologice și gnoseologice, și nu în ultimul rând, de refuzul divinității de a mai coborî printre muritori. Este vorba de poemele *Dumnezeu* și *Am fost departe de oameni*, în care substantivul propriu „Dumnezeu” rimează cu adverbul „mereu”, „Avea atâtea de făcut Dumnezeu / și oamenii îl plectiseau mereu”, sau cu pronumele personal „eu”, situație exemplificată mai sus.

Trădând influențe simboliste, tendințe de evadare în spații exotice, poeta caută dezmarginirea și în orizontul infinit, nu numai în ascensionalul mineral, așa cum anticipează titlul volumului. Astfel, substantivul propriu compus „Marea-Sargaselor” rimează cu substantivul comun în genitiv „al oceanelor”, în poemul *Moartea prorociței*. Toponime de acest fel, în enumerație, dau naștere unei inspirate cadențe a versului alb în poemul *Ospăț*, iar muzicalitatea epitetelor creează un exotism fonetic: „de sub asprele

cercuri polare, / de la Gange, de la Congo, de la Rin, / din continentul lui Columb, / trudiți, mărunți, / toți au la glezne plumb”.

După cum observa Ion Călugăru în *Cronica literară* a volumului *Cântarea Munților*, poemele cuprinse sub acest titlu se caracterizează printr-o „tehnică șovăitoare corespunzând unei sensibilități individuale ca reflex al uneia colective. Forța interioară impune tehnica versului... Poezia Magdei Isanos este o încercare de a ieși din marasmul pur formalist, în care se zbate lirica românească între cele două războaie.”

Părțile de vorbire prin care se realizează rima în acest volum sunt: 447 de substantive, 184 de adjective, 178 de verbe, 71 de adverbe, 35 de pronume, 7 numerale și 1 interjecție.

În volumul următor, *Țara luminii*, alcătuit din 50 de poezii, versurile sunt atent clădite, cu o măiestrie arhitecturală ce trădează o supremă precizie și o sete de echilibru. Simplitatea ar fi termenul cel mai potrivit pentru caracterizarea acestor poeme, riguros și natural compuse, în scopul de a exprima dorința contopirii cu natura sub diferite forme sau continuarea existenței în spirit mioritic, printr-o interpretare originală a peisajului românesc.

Tehnicile moderne își fac simțită prezența, dar se împletesc armonios cu elemente de versificație clasică, alternând 2-3 tipuri de rimă în același poem, fără a renunța la tehnica ingambamentului. Astfel, putem observa preferința pentru rima de tip pereche, folosită în 30 de poezii, cu o măsură a versurilor de 7-10 silabe; o poezie are monorimă, cu o măsură de 10-11 silabe; în 9 poezii alternează rima împerecheată cu cea încrucișată, cu o măsură variabilă de 4-5 silabe sau 10-11 silabe; 6 poezii au rimă imperfectă, combinând 3 tipuri de rimă: încrucișată, îmbrățișată și împerecheată cu o măsură variind între 8 și 11 silabe; 6 poezii au rimă încrucișată cu măsura variabilă de la 4 la 10 silabe și o poezie cu vers alb.

Izolată în lumea telurică atât de rea, poeta accentuează tendința învingerii morții, rezolvând-o într-o manieră folclorică. Dorește să i se sădească „pe mâni un arbore, drept în mijlocul pieptului” spre a urca spre cer. Antropomorfismul este nota dominantă a acestui volum, eul liric trăind cu certitudinea că „va râde în flori”, înconjurând „cu nourii și cu ploaia ogrăzile”.

Sentimentul chtonic răzbate în toate versurile acestui volum. Metempsihotic, eul liric se întreabă retoric „Oare n-am fost și eu un arbore mai demult? / Și astăzi nu-s tot materie?” Pământul este definit ca „natură”, ca „mamă”, leagăn existențial ce oferă bucuriile vieții și pregătește liniștea de apoi, este trupul uman, este „Urieșul cu mâinile ciotoroase”.

Părțile de vorbire prin care se realizează rima în acest volum sunt: 434 de substantive, 245 de adjective, 284 de verbe, 82 de adverbe, 34 de pronume, 10 numerale, 2 interjecții, 2 prepoziții și un articol.

În poeziile din volumul „Cântarea Munților” predomină rimele în care un cuvânt este monosilabic și altul polisilabic, expresivitatea fiind dată de faptul că acel cuvânt este cuprins în cel polisilabic: *porumbei / mei, murmurând / gând, pământ / vânt, ele / asfodele, flori / ori, ele / iele, fir / safir, udă / crudă, ei / grei, eu / mereu, răs / surăs, sus / apus, sus / spus, cer / mister, vânt / pământ, râzând / gând, voios / jos, amândoi / ploi, cădea / ea, noi / strigoi, funigei / mei, pământ / cânt, păr / adevăr, lor / cobor, s-a-ntunecat / pat, multicolore / ore, răgaz / iaz, răcoros / jos, spumos / jos, deschis / vis, fund / s-ascund, meu / mereu, zi / auzi, pământ / sunt, cleștar / har, încă / adâncă, mărunț / sunt.*

Valorile stilistice la nivelul sunetelor sunt create de repetarea anumitor vocale în rimă, *i* și *u* care conferă o tonalitate gravă, închisă, o atmosferă tristă, generată de amenințarea morții, reliefând tristețea, zbuciumul interior, revolta.

În acest volum un singur substantiv propriu *Mani* se află în rimă cu substantivul *dușmani*, în poezia *Echinox*.

Se poate observa preferința pentru grupul nominal în rimă, frecvența substantivelor și adjectivelor în poezia Magdei Isanos contribuind la conturarea unor tablouri în general descriptive, fie că este vorba despre stări sufletești, nostalgice sau de revoltă, fie că se conturează un tablou de natură în care spațiul autohton este creionat pe orizontală și verticală, într-o „lirică viguroasă în perspectiva unui patos al trăirii, cu toată conștiința inevitabilă a apropiatei dispariții temporare” [8, p. 25].

De asemenea, trebuie semnalat faptul că poeta preferă deopotrivă norma prozodică a poeziei clasice, cât și versificația modernă, versul alb și tehnica ingambamentului, care răspund fluxului interior al zbuciumului eului liric, cu infinita gamă de nuanțe a sentimentelor exprimate. Căutarea echilibrului interior, odată cu adâncirea în tumultul vieții, se reflectă și în căutarea armoniei cathartice în versurile din volumul postum *Țara luminii*, care se opun elanurilor specifice tinereții din primele două volume. În plus, nu trebuie ignorată prezența unei poezii cu monorimă în fiecare volum, *Febra* (din ciclul *Spital*), *Din orașe arzând (Cântarea munților)* și *Raiul (Țara luminii)*.

Magda Isanos a realizat o contopire armonioasă între echilibrul clasic și „versul alb și liber, cu sonorități clare”, rima este construită din repetiții foarte frecvente și în forme variate, „modalitățile directe ale adresării, ale dialogului, apoi chiar rima săracă, monotonă, foarte des realizată prin verbe la imperfect, producând un efect neașteptat, obsedant, ilustrează un stil direct, bine stăpânit, concentrat și echilibrat” [9, p. 25].

Structura strofică. În poezia Magdei Isanos întâlnim o structură strofică variată, neomogenă, profilul ei variind în funcție de numărul de versuri reunit într-o strofă și, în special, în funcție de măsura diferită a unora dintre ele.

Preferința pentru catrene pune în lumină un anumit echilibru interior, dar diversitatea măsurilor întrerupe monotonia și sporește muzicalitatea versurilor, creând noi efecte de armonie. Din cele 38 de poezii din primul volum, 31 sunt organizate în catrene, iar 7 în strofe inegale. Poeziile caracterizate prin dinamism sau neliniști interioare sunt simetrice, compuse din catrene, pe când cele care vădesc o atitudine contemplativă, panteistă sunt alcătuite dintr-un număr variabil de versuri / strofă. Este cazul poeziilor: *Auz*, *Noapte*, *Zei*, *Solii pământului*, *Păsările*, *Bătrâna*, *Poemul femeii care iubea primăvara*, poeme ce implică meditația, o ipostază apolinică a eului liric.

O altă particularitate a poeziei Magdei Isanos este izolarea ultimelor două versuri de restul poeziei. Distihul final, de obicei cu rimă împerecheată, are valoare concluzivă: *Icoana*, *Zânele*, din ciclul *Spital*.

Chiar și în poezii care folosesc mijloace prozodice clasice, în final apare un vers izolat de restul poeziei, conținând o interogație retorică ce invită lectorul la meditație: *Se va vorbi despre noi. Nu-i ciudat? (Departate sunt volburi)*.

Nu trebuie ignorată nici valoarea stilistică a spațiului alb. Rostul spațiului alb, atât în versurile cu rimă, cât și în cele fără rimă, este de a crea impresia unui al doilea ritm. Așa cum observa G. I. Tohăneanu, acest spațiu poetic „se înfiripează în planul vizual din alternanța regulată a cuvântului și a tăcerii” [10, p. 25].

În volumul postum *Cântarea Munților*, din cele 30 de poezii, 16 sunt organizate în catrene, dar dintre acestea, aproape toate au cel puțin un cvintet, sau o sextină, chiar un distih.

Poemul *Zăriți veșnicul munte?* este singurul cu versuri grupate în distihuri, având o rimă pereche. Pauza albă are aici un dublu rol: izolează versurile cu o accentuată tonalitate sentențioasă, dar cu ajutorul muzicalității conferite de rimă, sudează țesătura interioară a textului poetic:

„L-ați turnat în zale și săbii?
De nu ne-ar întrece alte corăbii...”

Alternanța continuă a spațiului scris cu cel liber „conferă un relief și o zvâcnire lăuntrică deosebită” [10, p. 25] suitei de interogații și exclamații retorice, din care se urzește substanța lirică a acestui poem, trădând neliniști și frământări interioare magistrale. Structura fiecărui distih este atât de densă, trăirile atât de profunde, încât spațiul alb devine spațiu al arderilor, al transcenderii eului prin luptă, prin sacrificiu, creionând ipostaza de Poeta Vates ca titan al spiritului ce coexistă cu memoria Mântuitorului pe drumul Golgotei:

„Tot mai sus și mai sus!
Întâi l-a urcat Domnul Isus,
printre facile, printre grădini,
cu cunună de spini.”
(*Zăriți veșnicul munte?*)

Nu trebuie să oțmim, în această analiză ultimul distih (al treisprezecelea) în care de la aspirația spre verticală, materializată în simbolul muntelui, se trece la un alt simbol, pe orizontală, întinderea câmpiei, care își poate mări densitatea prin verticalizare transcendentă, grație metonimiei „holdă și soare”:

„Să fim împreună, holdă și soare
În alte câmpii, viitoare”.

Alternanța câmpie – munte apare și în poezia *Peste câmpiile viitoare*, care debutează cu un cvintet și continuă cu patru catrene. Scrisă în vers liber, această poezie reliefează un deziderat combatant în sinestezia „holde și innuri”, în care strălucirea denotă optimismul:

„Holde și innuri vor secera
mâne popoarele.
Vor lăuda soarele
și vor cânta”.

În poeziile, *Doamne, n-ajung pân' la tine, Munții lumii pe inima mea, Florile și fiecare sens luminos al lumii*, distihul final rotunjește ideea poetică sau are valoare concluzivă:

„Atunci se vor risipi cețurile
De pe fața pământului”.
(*Florile și fiecare sens luminos al lumii*)

Trebuie observat faptul că, în poeziile cu structură polimorfă se creează o înclinație spre narativ, rima lipsind, iar scrierea cu majusculă marchează începutul unităților gramaticale, nu și pe acela al unităților metrice.

În volumul antum (*Poezii*) se observă o înclinație spre clasicism, spre echilibru, diminuată ușor în ciclul *Spital*, unde gustul pentru versificația specifică modernismului interbelic este deja întrezărită.

În volumul *Cântarea munților* o vădită înclinație spre modernitate, pe de o parte prin structura strofică, pe de altă parte prin simbolurile vehiculate (*muntele, sângele*), precum și prin tonalitatea mesianică a lirismului, specifică liricii expresioniste, conturează o altă imagine a liricii isanosciene.

Așa cum observa Constantin Vârtej, „Magda Isanos este prima poetesă modernistă, în adevărata accepție a cuvântului, creându-și un drum propriu cu materialul sufletesc cu care vine – inedit – intelectualizat și muzicalizat la exces” [11. p.25].

În volumul *Țara luminii*, structura strofică este echilibrată, predomină poemele organizate în catrene. Prima și a doua poezie din volum au o structură modernă, cu strofe polimorfe, care răspund fluxului interior al trăirilor eului liric. În poeziile din acest volum, se remarcă predilecția poetei spre un anume echilibru, specific ideologiei sămănătoriste de la începutul secolului al XX-lea, în care *pământul* joacă rolul fundamental (titlul inițial al volumului a fost *Imnuri pentru pământ*), generând sentimentul chtonic, ce pentru românii basarabeni constituia ecoul apartenenței la neamul românesc. Versurile sale se adună în strofe, în ritmuri și în rime tradiționale, model pe care îl oferă poezia contemporană sincronizată cu simbolismul și parnasianismul, îngemănarea cărora trădează eclectismul specific modernismului, portretizând un scriitor cu un timbru personal.

Ritmul. Opera de artă este născută dintr-o interioritate frământată, care se revarsă ulterior în versurile ce cuprind o succesiune a cuvintelor, inspirat organizate, dincolo de care se întrezărește un dinamism aparte, cu o melodicitate particulară numită *ritm*. El este „forma în care a fost canalizată revărsarea haotică a interiorității” [12, p. 25].

Ritmul este o proprietate imanentă funcționării limbajului poetic, „mai profundă decât structura profundă” [13, p. 25]. Presiunea ritmică supune lexemele unor metamorfoze accentuale, care le distanțează de limbajul comun.

În poezia Magdei Isanos ritmul variază trădând stări diferite ale eului liric, în funcție de tematică, dar și de ipostaza pe care o adoptă acesta: multiplicarea eului, criza identității eului având în față iminența morții (modernitate), panteism, relația eu și lumea înconjurătoare, apolinic / dionisiac.

În versurile din primul volum domină liniștea, pacea, armonia, ipostaza predilectă a eului liric fiind cea contemplativă. Începând cu volumul *Cântarea munților* ritmul se schimbă, poezia este o chemare către semenii, atmosfera este încordată, lirismul este răscolitor, infuzat cu strigăte înăbușite sau oftat dureros. Versul dinamizează, cheamă la luptă, este un ritm revoluționar, adecvat unei atmosfere de luptă. Ritmul lăuntric intră în perfectă consonanță cu ritmul exterior, condamnând prin vers nedreptățile vieții sociale. Schimbarea tonalității în această parte a creației este pe deplin justificată având în vedere mesianismul și atmosfera sonoră menită să pună în lumină obținerea catharsisului energiilor prin expresie.

Ritmul presupune echilibru, ordine, armonie, consonanță cu mișcarea universului, solicită auzul, văzul, căci eul liric declară:

„Cânt, ca privighetorile oarbe.
Nu știu. Eu sorb cântecul sau el mă soarbe.
Atât de sus ne-nălțăm câteodată...
Sufletu-mi arde de-o flacără înfricoșată”.
(*Cânt*)

Trăind în vraja densă și sublimă a ritmurilor lumii, poeta se topește în versurile sale, iar ecurile acestui cântec nu se sting niciodată, ci se prelungesc la infinit în inimile cititorilor, traducând astfel setea spre absolut, spre metafizic a poetei basarabene.

Melodicitatea. Melodicitatea este, alături de ritm, factorul cel mai important al atmosferei lirice, este ecoul sonor pe care poezia îl răsfrânge în sufletele noastre, apropiindu-ne de fizionomia autentică a eului creator.

Având în vedere clasificarea vocalelor în deschise (a și i), închise (ă, î, o și u) și mijlocii (e), putem identifica, în funcție de acestea, trei categorii generale ale trăirii. Tonalitatea închisă exprimă trăiri deprimante ca durerea, tristețea, tonalitatea deschisă exprimă trăiri pozitive ca veselia încrederea și optimismul. Pe de altă parte, tot ce este maiestuos și sărbătoresc se exprimă prin tonalități mijlocii. Trebuie avut însă în vedere faptul că tonalitatea fiecărui cuvânt variază după așezarea vocalei în cuvânt, care dă naștere tonalității emotive.

Am ales spre analiză poezia *Înger din lumină* din primul volum al creației Magdei Isanos:

„Înger din lumină, roagă-te pentru mine,
ieși din casa ta zidită-n rază
și zi: «Doamne, mă rog pentru pâne,
pentru somn și liniște-n amiază».

Măinile mele grele nu se ridică.
Îngere, m-aș ruga și mi-i frică;
însă tu cu aripa roagă-te tare și zi:
«Să fie cu soare, să treacă repede ultima zi...»”

Încă de la prima lectură se observă frecvența sunetului *i* (de treisprezece ori în prima strofă și de douăsprezece ori în strofa a doua), sprijinită de sunetul *e* (de zece ori în prima strofă și de șaisprezece ori în strofa a doua). Toate celelalte vocale, deși sunt și ele numeroase, *a* și *o*, aproape dispar. Prin urmare tonalitatea dictează aici o atmosferă misterioasă, misterul fiind dublu intuit, pe de o parte prin invocarea semnului divinității, *înger din lumină*, pe de altă parte prin temerea născută de sentimentul apropiatei morți.

Lexemul *lumină* devenit leitmotiv al primului volum, creează la nivelul discursului liric citat o viziune tragic sublimă, care ascunde condiția de ființă solitară în univers. În configurația sonoră a întregii poezii, *lumina* intră în sinonimie contextuală cu substantivele: *rază*, *soare* și *zi*, amplificând dragostea de viață. În plus, omonimia creată de imperativul *zi* cu substantivul *zi* sporește tonalitatea elegiacă, cerșind liniștea pe care i-o poate oferi contopirea cu marele Tot, prin împărtășirea cu moartea.

În volumul al doilea, *Cântarea munților*, accentul cade pe imaginea verticalizată a muntelui, iar melodicitatea versului derivă din rimele create prin repetiție sau sinonimii fonetice. De exemplu, pe o tonalitate populară, aducând a descântec, sunt create versurile:

„Trei fire dintr-o **perie**,
Gurile munților să nu te **sperie**”.
(În pădurile țării mele)

Fonetismele arhaice dau naștere la rime cu ecou inedit și prelung, creând o atmosferă gravă:

„să vorbim despre noul veac
al dragostei dintre **oameni**?
Fratele meu, ce bine te-**asameni**...”
(Iartă-mă, frate)

Tehnica repetiției, atât de dragă Magdei Isanos, infuzează versurilor o melodicitate domoală, târăgănată, având ca efect insistența. De multe ori repetiția este dublată ca procedeu stilistic de epiforă sau epanadiploză, și atunci efectul auditiv este amplificat:

„Și fruntea-nghetată, **orele cobor**,
Spre zi, mai albe, **orele cobor**”.
(*Pentru pace mă rog...*)

„**Printre munții** mărunți,
Vreau s-ajung cea dintâi sus **pe munți**”.
(*Zăriți veșnicul munte?*)

Muzicalitatea versurilor se naște din măiestria poetei de a adapta ritmul exprimării ideilor cu ritmul sufletesc, prin contopirea conținutului cu forma, în scopul configurării dialecticii sinuoase a emoțiilor prin valorificarea mijloacelor de expresie de la mijlocul secolului al XX-lea.

(va urma)

Note

1. Ștefan Munteanu, *Introducere în stilistica operei literare*, Timișoara, Editura de Vest, 1995.
2. Ch. Bally, *Le langage et la vie*, Geneve-Heidelberg, 1913, ed. a III-a.
3. Ileana Oancea, *Semiostilistica*, Timișoara, Editura Excelsior, 1998.
4. Elena Slave, *Expresiv și afectiv*, în *Probleme de lingvistică generală*, II, București, Editura Academiei, 1960.
5. Dumitru Irimia, *Introducere în stilistică*, Iași, Editura Polirom, 1999.
6. Georgeta Corniță, *Manual de stilistică*, Baia Mare, Editura Umbria, 1995.
7. I. Funeriu, *Versificația românească*, Timișoara, Editura Facla, 1980.
8. Nae Antonescu, *Magda Isanos*, în *Tribuna*, nr. 46, 1974.
9. Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, *Dicționarul scriitorilor români*, D-L, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998.
10. G. I. Tohăneanu, *Dincolo de cuvânt*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976.
11. Constantin Vârtej, recenzie la volumul *Poezii-1943*, în *Cetatea Moldovei*, nr. 7 / iulie 1943.
12. Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, București, Editura pentru Literatură, 1969.
13. Emilia Parpală, *Poetica lui Tudor Arghezi. Modele semiotice și tipuri de text*, București, Editura Minerva, 1984.

* Maurice Grammont definește ingambamentul: „Quand une proposition, commencée dans un vers, se termine dans le suivant sans le remplir tout entier, on dit qu' il y a *enjambement*, et la fin de proposition qui figure dans le second constitue le *rejet*”. *Petit traité de versification française*, Paris, 1968, p. 29.

Lidia PIRCĂ Style and expressivity in Magda Isanos' poetry

The study starts a more ample approach to interpret Magda Isanos' poetic text from a stylistic point of view. At first we propose an analysis at the phonetic level, then the analyses will pursue at other levels: lexical-semantic, morphological-syntactic and stylistic ones.

Magda Isanos' poetry is rich in effects of uncommon musicality, generated by the nature of sounds, by the combination of vowels and consonants, by the diversity of rhyme, all these responding to a unique inner flow in perfect concordance with the course of history.

TEORIE LITERARĂ

Sergiu PAVLICENCU
(Institutul de Filologie al AȘM)

**ABORDĂRI SISTEMICE ALE LITERATURII:
TEORIA POLISISTEMULUI**

Printre contribuțiile cele mai importante în domeniul științei literare contemporane un loc aparte poate fi rezervat cercetărilor sistemice, în care literatura este înțeleasă și abordată ca sistem. Această orientare în știința literară contemporană include studiile de semiotică a culturii (Yuri Lotman), studiile de sociologie literară (Pierre Bourdieu cu noțiunea „câmp literar” sau Jacques Dubois cu noțiunea de „instituție literară”), dar mai ales cele ce țin de teoria polisistemului (Itamar Even-Zohar) și de știința empirică a literaturii (Siegfried J. Schmidt), ultimele două, promovând, aproape independent, studii ce au la bază conceptul de „sistem literar”, deși de pe poziții și abordări puțin diferite. Toate se revendică însă, într-un fel sau altul, din concepțiile formalistilor ruși (B. Eihenbaum, Y. Tînianov, V. Șklovski, R. Yakobson ș.a.), din care se desprinde ideea că fiecare operă literară este un sistem, un tot semnificativ, iar ansamblul de texte cu trăsături comune formează un sistem de sisteme. Astfel, în lucrarea sa intitulată *Despre evoluția literară* Y. Tînianov [1, p. 270-281] consideră că atât opera literară, cât și literatura, în general, trebuie concepute ca sisteme, ale căror elemente constitutive sunt corelate reciproc și se află într-o anumită interacțiune. Însă, după cum consemna V. Vinogradov [2, p. 58], modalitățile corelării în interiorul sistemului și între sisteme sunt fenomene aparținând unor planuri diferite și care nu trebuie confundate. Y. Tînianov numește „funcție constructivă” corelarea fiecărui element al operei literare, ca sistem, cu alte elemente ale sistemului și, prin urmare, cu întreg sistemul. Cercetătorul rus considera incorectă ruperea elementelor dintr-un sistem și corelarea lor în afara sistemului, adică fără a li se lua în seamă funcția constructivă. Existența unui fapt literar depinde, după părerea lui Y. Tînianov, de calitatea sa diferențială, de funcția sa constructivă. Evoluția formei determină schimbarea funcției, dar și funcția, la rândul ei, își caută forma. Variabilitatea funcției unui element al sistemului, apariția unei noi funcții într-un oarecare element sau asocierea lui cu altă funcție, interacțiunea inegală, diferențiată a elementelor unui sistem, existența unor elemente dominante, ce produc, în această calitate a lor, „deformarea” altora, în fine, evoluția literară, ca substituție a sistemelor, reprezintă aspecte importante ale abordării funcționale a literaturii, ale funcționalismului dinamic. După cum afirmă Y. Tînianov, „conceptul principal al evoluției literare este cel al substituției sistemelor”. Sistemul literar (literatura, opera literară, oricare alt fenomen literar), alcătuit din elemente corelate, nu înseamnă „o interacțiune de egalitate” a tuturor elementelor constitutive, ci o reliefare, o evidențiere în prim-plan a unor elemente dominante, celelalte, ca urmare, deformându-se, adică rămânând irelevante. Substituția sistemelor se produce în urma schimbării sau a modificării corelației dintre elementele sistemului, a „funcției constructive” a acestora. Pe de altă parte, se știe că V. Șklovski formulase în anii '20 așa-numita „lege a stratificării”, conform căreia opera literară este un ansamblu de straturi aflate în conflict, într-o anumită tensiune, unele dintre ele fiind straturi culturale „oficiale”, recunoscute, iar altele provenind dintr-o cultură populară, deci nerecunoscute. Y. Tînianov vorbea încă în anii '20 despre aceea că literatura trebuie studiată în termeni de relații, de raporturi, și

nu de esență. Formaliștii ruși au promovat o concepție dinamică a sistemelor, nu statică, așa cum s-a întâmplat în cazul *New Criticism*-lui american sau în cel al *structuralismului* francez. După cum consideră D. Henri-Pageaux [3, p. 177-178], legătura dintre problemele estetice și cele socioculturale, precum și ideea tensiunii dintre straturi avea să servească drept fundament și pentru teoria dialogismului, elaborată de M. Bahtin.

Ideea de sistem (inclusiv de sistem de sisteme) propusă de promotorii funcționalismului dinamic și doar în parte adoptată de structuralismul praghez a fost ignorată în studiile literare și lingvistice de după anii '30. Abia în anii '70 se observă o întoarcere la ideile funcționalismului dinamic, conform cărora fenomenele de natură semiotică, adică cultura, limbajul, literatura, se concep ca sisteme, ca o rețea de relații interdependente în care fiecare element se definește de funcția pe care o îndeplinește, de rolul său în raport cu celelalte elemente. În 1971 apare lucrarea lui Claudio Guillén *Literatura ca sistem*. Mai mulți cercetători pun la baza lucrărilor lor abordarea sistemică, ideea că literatura trebuie considerată sistem. Astfel, brazilianul Antonio Candido începe monumentală sa lucrare *Formarea literaturii braziliene* (1975) cu un capitol introductiv intitulat *Literatura ca sistem*, în care consideră literatura „un sistem de opere unite între ele prin numitori comuni ce permit identificarea trăsăturilor caracteristice ale unei perioade”. Acești numitori comuni pot fi interni, sociali, psihici etc., transformând literatura într-un element organic al civilizației. D. Henri-Pageaux [3, p. 176-177] consideră modul cum este abordată literatura în lucrarea lui Antonio Candido drept un exemplu de sistem literar. Autorul brazilian evidențiază: 1) un ansamblu de producători literari, mai mult sau mai puțin conștienți de rolul lor; 2) un ansamblu de receptori, care formează diferite tipuri de public, 3) un mecanism de transmisie (un limbaj tradus în stiluri), care le leagă pe unele de celelalte. Antonio Candido a vrut să scrie „o istorie a brazilienilor, în dorința lor de a avea o literatură”, aceasta fiind prezentată ca un sistem.

Astfel, s-ar putea spune că una dintre ideile predominante din majoritatea științelor umanistice contemporane este cea conform căreia, în opinia lui I. Even-Zohar, fenomenele socio-semiotice, cum sunt modelele de comunicare umană guvernate de semne (în cultură, limbaj, literatură), poate fi mai ușor înțeleasă și studiată mai adecvat dacă acestea (fenomenele) sunt considerate sisteme și nu conglomerate de elemente disparate. În locul analizei pe temeiuri empirice, pornind de la substanța materială, este propusă abordarea bazată pe analiza relațiilor. „Considerându-le sisteme, rețele de relații care pot fi imaginate pentru stabilirea unui set de elemente observabile asumate ca „ocurențe” sau „fenomene”, e mai ușor să înțelegem varietatea modurilor de operare a conglomeratelor socio-semiotice” [4, p. 165]. Noțiunea de „sistem”, împrumutată de la formaliiștii ruși și aplicată literaturii, consideră D. Henri-Pageaux [3, p. 176], a constituit, începând cu anii '70, „un însemnat progres metodologic în concilierea dintre exigența istorică și necesitatea unei descrieri riguroase a fenomenului literar”. Ea își face apariția sub numele de „polisistem”, termen propus de Itamar Even-Zohar într-o comunicare prezentată la un simpozion despre „teoria istoriei literare”, ținut la Tel Aviv, și reluată în 1979 în primul număr al revistei *Poetics Today*.

Revendicată din ipotezele și intuițiile formaliiștilor ruși, a căror moștenire literară a fost asimilată și valorificată în Occident, de cele mai multe ori, în mod eclectic și selectiv, teoria polisistemului se leagă de activitatea așa-numitului „Grup de Cercetare a Culturii” („Culture Research Group”) de la Universitatea din Tel Aviv, în frunte cu Itamar Even-Zohar. Din acest grup făceau parte Gideon Toury, Zohar Shavit, Shelly Yahalom și Rakefet Sheffy. Încă în anii '70 I. Even-Zohar propune termenul „polisistem”, impunându-se tot mai insistent în panorama cercetărilor

literare moderne și găsiindu-și adepți în mai multe țări, îndeosebi în cele polietnice sau plurilingve (Canada, India, Elveția, dar, mai ales, în Belgia). Între timp apăruse și studiul lui Claudio Guillén *Literatura ca sistem* (1971). I. Even-Zohar a vorbit, în repetate rânduri [5], despre continuarea, în lucrările sale, a ideilor formalismului rus, mai ales din a doua etapă sau perioadă a acestuia, prin filiera structuralismului praghez, ignorat un timp în Occident.

Even-Zohar insistă asupra caracterului științific al teoriei polisistemului, care se înscrie în efortul de a atinge scopul suprem al științelor moderne: dezvăluirea legilor care guvernează diversitatea și complexitatea fenomenelor în locul înregistrării și clarificării acestora. Sarcina cercetătorului este formularea unor norme și legi care să reglementeze și să determine obiectul de studiu. Totodată, se precizează că aceste „legi”, înțelese oarecum suspect când este vorba de științele umanistice, nu sunt niște adevăruri imutabile, ci ipoteze temporale, care pot fi modificate atunci când e nevoie. Even-Zohar amintește că legitățile sunt tratate azi în știință nu atât ca niște „exactități”, cât, mai curând, ca niște „probabilități” sau „tendințe”. Chiar și cei care resping ideea de „lege” sau „legitate” în științele umanistice, formulează, la rândul lor, generalități, adică tot un fel de legi sau legități, implicite de suspectă acceptabilitate pentru că se bazează pe subiectivismul cercetătorului. De aceea în științele umanistice e preferabilă nu atât noțiunea de „lege”, cât cea de „normă”, normele având un caracter intersubiectiv, fiind delimitate și folosite într-o colectivitate pentru studierea, de exemplu, a fenomenelor literare într-un cadru cultural concret.

Referindu-se la obiectivele și consecințele teoriei polisistemului, C. Constantinescu [4, p. 168] scrie: „De la abordarea polisistemică se așteaptă să servească ca și mediu teoretic pentru studiul culturii, permițând dezvoltarea unor instrumente versatile care să facă posibilă utilizarea eterogenității și dinamicii cu ajutorul principiilor care au condus la lărgirea cadrului cultural. Miza lui Even-Zohar este aceea de a propune un program pentru un astfel de cadru cultural. Acesta pornește de la modelul analizei funcționale al lui Roman Jakobson: comunicarea nu e numai o simplă relație între un *cod* asumat și un *mesaj* implementat, ci ambele sunt condiționate de un set complex de factori interrelaționați (în locul unei relații cod-masaj, Jakobson sugerează un teritoriu întreg de axe combinatorii, implicând toate aspectele responsabile pentru fiecare act dat de comunicare; schema conține „context”, „cod”, „canal”, „mesaj”). Even-Zohar preia cunoscuta schemă a lui R. Jakobson, adaptând-o la cazul literaturii”. Rezultă următoarea schemă a factorilor implicați în (poli)sistem, între paranteze păstrându-se termenii utilizați de Jakobson:

INSTITUȚIE [context]

REPERTORIU [cod]

PRODUCĂTOR [emițător] ————— [receptor] CONSUMATOR

(„scriitor”) („cititor”)

PIAȚĂ [contact / canal]

PRODUS [mesaj]

Această schemă nu presupune anumite ierarhii apriorice, în ordinea importanței factorilor postulați. Ea este suficientă pentru a recunoaște că interdependențele dintre acești factori sunt cele care permit existența lor. În opinia lui Even-Zohar, de exemplu, un consumator poate consuma un produs realizat de un producător, dar pentru ca acest produs să fie generat și apoi consumat, trebuie să existe un repertoriu comun (o sumă de reguli și materiale care guvernează producția și circulația oricărui produs), a cărui utilitate este constrânsă, determinată sau controlată de anumite instituții, pe de o parte, și de piață, unde un astfel de bun poate fi transmis, pe de altă parte. În descrierea factorilor enumerați nu se poate spune de niciunul dintre ei că funcționează izolat, iar felul de relații ce se poate detecta întretaie toate posibilele axe ale schemei.

Ideile principale ale teoriei polisistemului au fost expuse de Itamar Even-Zohar în lucrarea *Teoria polisistemului*, publicată în 1979 în primul număr al revistei *Poetics Today* și republicată mai târziu, în 1990, într-un număr monografic al aceleiași reviste, care includea într-o formă revăzută mai multe lucrări anterioare ale lui Even-Zohar. Lucrarea are următoarea structură:

1. Sistemul și polisistemul în funcționalismul modern: statica față cu dinamica;
2. Polisistemul: procese și procedee;
 - 2.1. Caracteristicile generale ale polisistemului;
 - 2.2. Stratificarea dinamică și produsele sistemice;
 - 2.2.1. Straturile canonizate față cu straturile necanonizate;
 - 2.2.2. Sistemul față cu repertoriul și cu textele;
 - 2.2.3. „Canonicitatea” statică față cu „canonicitatea” dinamică;
 - 2.2.4. Tipurile primare față cu tipurile secundare;
 - 2.3. Intra- și inter-relații;
 - 2.3.1. Intra-relații;
 - 2.3.2. Inter- relații;
 - 2.4. Stabilitate și instabilitate; volumul sistemului.

Fiecare dintre aceste capitole și paragrafe ar merita o caracterizare specială, ceea ce ar necesita un spațiu mult mai amplu, pe care am putea să ni-l rezervăm cu alt prilej. De aceea ne vom limita aici doar la unele aspecte, lăsând pe seama cititorului, mai mult sau mai puțin avizat, intuițiile respective pe marginea acestui subiect sau, într-un final, pentru cei interesați, lectura atentă a lucrării lui I. Even-Zohar.

Teoria polisistemului apare ca o prelungire sau ca o continuare, în condiții noi, a funcționalismului dinamic, caracteristic pentru concepțiile despre literatură ale formalistilor ruși Tînianov, Eihenbaum, Yakobson, Șklovski ș.a., după cum afirmă I. Even-Zohar într-un număr monografic al revistei conduse de el *Poetics Today* (1990, nr. 1), ce include o selecție din lucrările sale anterioare (revăzute și actualizate sub titlul generic de *Polysystem Studies*).

Conform funcționalismului dinamic, literatura este un sistem, o rețea de relații interdependente, în care fiecare element se definește în raport cu funcția pe care o îndeplinește, cu rolul său raportat la celelalte elemente, opunându-se școlilor *New Criticism* și *structuralismului francez*, considerate doar în aparență moștenitoare ale formalismului rus, deoarece aceste școli erau, mai curând, continuatoare ale concepțiilor lui Saussure și ale școlii de la Geneva, care înțelegeau prin sistem niște raporturi statice, sincronice, omogene și în care nu exista loc pentru schimbări sau variații. Printr-o asemenea abordare se excludea, de fapt, factorul istoric, diacronic.

Conform „funcționalismului dinamic” ce stă la baza polisistemului, comentat pe larg, de exemplu, de cercetătorul spaniol M. Iglesias Santos [6, p. 309-356], structura

sistemului este eterogenă, la ea participând, în același timp, opțiuni diferite, astfel asigurându-se ambele dimensiuni: cea sincronică și cea diacronică. O asemenea înțelegere a literaturii ca polisistem, ca sistem de sisteme, deschide ample perspective pentru cercetare. Este vorba de o structură deschisă, din care fac parte diferite rețele de relații și în care are loc o luptă, o tensiune permanentă între diferite straturi ale polisistemului, acestea organizându-se, în fond, ca un strat central cu alte straturi periferice. Cu toate că se pot întâlni situații când există mai multe centre, dintre care unul, în cele din urmă, devine dominant. Fenomenele literare se pot deplasa de la centru spre periferie și invers. Fiind vorba de un polisistem, un element se poate deplasa de la periferia unui sistem adiacent la periferia altui sistem, iar de acolo – spre centru. Când un element periferic ajunge la centru, el se transformă într-un element canonizat, adică acceptat oficial, legitimizat. Această mișcare intersistemică se numește și transfer. Cercetarea felului cum se produce transferul și din ce cauze constituie, după I. Even-Zohar, una dintre cele mai importante sarcini ale teoriei polisistemului. În această lumină polisistemică, evoluția sistemelor literare este privită, prin urmare, ca o luptă, ca o tensiune între straturile canonizate și cele necanonizate, având un caracter universal, caracterizând toate fenomenele literare existente și concepute ca sisteme. Literatura nu s-ar dezvolta, în fond, dacă elementele canonizate nu ar fi amenințate de cele necanonizate, ce tind să se deplaseze de la periferie spre centru.

Pornind de la teoria polisistemului, D.-H. Pageaux [3, p. 178] consideră că polisistemul se compune din trei tipuri de texte: texte literare propriu-zise, texte critice și texte potențiale sau „modele”, iar J. Lambert, citat de același D.-H. Pageaux [3, p. 178], propune să distingem între trei date esențiale pentru descrierea sistemului literar: P sau Producția de moment, T sau Tradiția și I sau Importul, descoperirea interferențelor dintre P, T și I permițând formularea unor principii de funcționare a sistemului literar. Noțiunea de polisistem presupune o serie de opoziții fundamentale, cum ar fi literatura primară și literatura secundară, literatura canonizată și literatura necanonizată, literatura înaltă și literatura de jos, literaturi dependente și literaturi emergente, literatură scrisă și literatură orală, literatură și paraliteratură, centru și periferie, fiecare dintre aceste opoziții explicând, de asemenea, principiile de funcționare a sistemului sau a polisistemului literar.

Cu toate că această concepție pare să dea rezultate mai eficiente în planul cercetării fenomenelor culturii într-o societate, teoria polisistemului apropiindu-se uneori, după părerea lui D.-H. Pageaux, de o semiotică a culturii, așa cum a fost ea practică de Y. Lotman și școala de la Tartu, ea poate fi aplicată, în general, cu succes, după convingerea noastră, și în cazul studierii oricăror fenomene literare considerate ca sisteme de sisteme, bunăoară, în cazul literaturii române din Republica Moldova ca sistem în cadrul literaturii române ca polisistem.

Note

1. Ю. Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кин*, Наука, Москва, 1977.
2. В. В. Виноградов, *О художественной прозе*, Наука, Москва, 1980.
3. D.-H. Pageaux, *Literatura generală și comparată*, Editura Polirom, Iași, 2000.
4. C. Constantinescu, I. C. Lihaciu, A. M. Ștefan, *Dicționar de literatură comparată*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 2007.
5. I. Even-Zohar, *The Relations between Primary and Secondary Systems in the Literary Polysystem // Actes du VII-e Congres de l’A.I.L.C.* Vol. 1., Stuttgart,

1979; I. Even-Zohar *La búsqueda de leyes y sus implicaciones para el futuro de la ciencia de la literatura* // *Criterios*, 1986, nr. 13-20; I. Even-Zohar, *The, 'Literary System'* // *Poetics Today*, 1990, nr.11/1; I. Even-Zohar, *Polysystem Theory* // *Poetics Today*, 1990, nr. 11/1.

6. M. Iglesias Santos, *El sistema literario: Teoría empírica y teoría de los polisistemas* // *Avances en la teoría de la literatura*, Universidade, Santiago de Compostela, 1994.

**Sergiu PAVLICENCU. Systemic approaches in literature:
the theory of the polysystem**

Taking into consideration that in the late decades the theory of the systems had evolved into a true paradigm, and in reference to the theory of literature, the concept of a literary system appeared, historically speaking, amidst the members of the Russian Formal School, the author of the present article underlines the most relevant systemic consideration of literature –the theory of the polisystems emerged at the University of Tel Aviv in the studies of Itamar Even Zohar and other researchers, and which emphasizes the dynamic functionalism of the Russian Formalism and the social theory of literature and art by Pierre Bourdieu.

Structuri semiolingvistice ale textului narativ. Ceea ce-i comun pentru toate tipurile de analiză subsecvente semiolingvisticii este demersul cu precădere formal, interesat de tehnici și procedee, precum și veleitatea de sistematizare, proprie întregului structuralism.

Una din rațiunile acestei poziții teoretice descinde din logica bivalentă instituită de Saussure. Conform acesteia, orice act locutoriu reiterează și actualizează virtualitățile latente în limbă (codul), concepută ca mecanism supraindividual, ca structură ontologizată. Din această viziune a anteriorității semnificatului, a logosului, a rezultat înțelegerea poetului ca un constructor (gr. *faber*) în planul procedeelelor retorice.

Asumându-și preeminența paradigmei lingvistice, conform opiniei generalizate de P. Valéry că „literatura nu este și nici nu poate fi altceva decât un fel de extindere și de aplicare a anumitor proprietăți ale limbajului” [1, p. 600], analiza structurală a extins asupra textului narativ modelul saussurian al semnului. Ca urmare, textul e văzut ca extensiune a frazei: înlănțuire de secvențe compuse din enunțuri. Narațiunea e decupată în niveluri, din care sunt extrase unități semnificative în vederea teoretizării unor **structuri narative** și a unui **model narativ** primar, independent de particularitățile genului și medierile semiotice / tehnicile narative de prezentare a istoriei. Interesează în primul rând acele condiții minimale, prin satisfacerea cărora spunem că un text povestește o istorie. Astfel, se construiește o gramatică a narațiunii, cu o morfologie (actanți, predicați, funcții) și o sintaxă (propoziții, secvențe, reguli de combinare). Este surprinzător totuși că gramaticile structurale privilegiază semnificatul narațiunii – istoria și acțiunea, lăsând în arieplan mijloacele expresive ale discursului. Totodată, istoria (fabula) este examinată strict în sistemul textului, iar referentul narațiunii este apreciat ca fiind unul exclusiv intratextual, formându-se din raporturile reciproce ale secvențelor textuale.

Această direcție naratologică s-a inspirat din *Morfologia basmului* a lui Vl. Propp, care, primul, a redus nucleele conținutistice narative la anumite „modele” teoretice. Demersul său a fost aprofundat de o pleiadă de naratologi, care au întemeiat o sistematică riguroasă a narativității axate pe acțiunile personajelor, pe funcțiile și tipologia secvențelor narative etc. – Tz. Todorov, Cl. Lévi-Strauss, Cl. Bremond, A.J. Greimas, C. Segre.

Discursul narativ este analizabil fie pe axa de sens sau paradigmatică, fie pe cea sintagmatică. Ultima se referă la constituția și configurația unităților narative minime, ale funcțiilor și rolurilor narative. Respectiv, se disting trei niveluri de analiză: 1) aspectul verbal; 2) aspectul sintactic și 3) cel semantic [2, p. 48]. În fond, este reluat modelul consacrat al retoricii: *elocutio – dispositio – inventio*. Cercetările naratologice s-au concentrat atât pe axa sintagmatică a discursului (Vl. Propp, Cl. Bremond), cât și pe cea paradigmatică (Cl. Lévi-Strauss, A.J. Greimas). Ceea ce trebuie reținut este că, dacă în primele studii, de sorginte proppiană, se urmărea cu precădere elaborarea unui model abstract al narativității, în care funcțiile erau detașate de personajele concrete [3, p. 379], ulterior s-a accentuat tot mai mult rolul

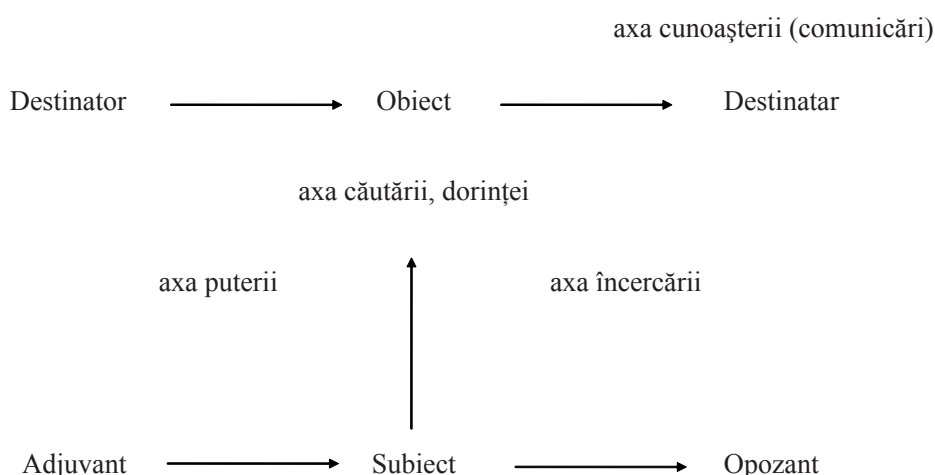
și statutul personajelor, care acționează sub presiunea unor motivații existențiale și istorice. Meritul acestei mutații metodologice îi revine cu deosebire lui Claude Bremond, cu a sa logică posibilă a acțiunilor narative [4].

Pentru semiotica structurală, așadar, orice text reprezintă o actualizare discursivă a unui sistem de semne, care, deși nu se confundă cu sistemul limbii, este de aceeași natură cu aceasta și poate fi descris cu proceduri lingvistice. Deosebirea ar fi că textul narativ literar nu respectă coincidența semnificant/semnificat proprie limbilor naturale, în care aceeași istorie (conținut) poate fi redată, fără modificări, prin substanțe lingvistice (limbi naturale) și semiotice (film, teatru, gest, benzi desenate etc.) variate*. Pe astfel de premise Algirdas Julien Greimas a teoretizat o gramatică narativă întemeiată pe o semantică generativă.

Pornind de la tipologia propusă de Propp, care a extras 7 „sfere ale acțiunii” și 31 de „funcții” elementare ale personajelor sau acțiuni ale acestora sub aspectul desfășurării intrigii, Greimas a elaborat un model actanțial al narațiunii. La baza acestuia se află pătratul semiotic preluat din logică, ale cărui termeni comportă diverse valori semantice în textele realizate. Urmărind corelațiile / tranzițiile dintre termenii interpretați semantic ai pătratului în orice text, se ajunge la formularea istoriei povestite în acesta. În planul interpretării, acest traiect generativ al unor infinite narațiuni pornind de la un invariant structural fundamental este în măsură să sprijine o derivă hermeneutică, întrucât lipsesc verigile mediatoare între structura modelului constituțional al semnificației și semantica textelor concrete.

În modelul actanțial al povestirii, personajele sunt considerate în sistemul textului conform raportului metonimic de construcție reciprocă. Private de categoriile ce le prezumă ca subiectivități autonome, personajele formează în interiorul textului un sistem secund de similitudini și opoziții**. O tipologie structurală a acțiunilor vizează rolurile tematice sau funcțiile esențiale de acțiune pe care personajele le exercită în înlănțuirea intrigii. De altfel, rolurile tematice sunt văzute de Greimas ca intermediar de articulare între structurile narative profunde și cele textuale, superficiale.

Urmărind un surplus de abstractizare, Greimas [6, p. 172–188] înlocuiește noțiunea de personaj cu cea de **actant**, noțiune gramaticală ce semnifică instanța care își asumă sau suportă efectele unei acțiuni. Calchiată pe sintaxa frazei, schema actanțială greimasiană are următorul aspect [Ibidem, 180]:



Fiecare din cele 6 categorii constituie un actant, adică o funcție sintactică, fără conținuturile și predicatelor necesare. Subiectul (sau eroul) e cel care își asumă acțiunea în vederea luării în posesie a Obiectului (scopul). Destinatorul (persoană, lucru, circumstanță) e cel care permite sau împiedică atingerea scopului, iar Destinatarul este instanța în favoarea căreia este urmărit scopul. Adjuvantul vizează factorul ce îl ajută pe erou, iar Opozantul, respectiv, care i se opune. Actanții se constituie în cupluri: subiect *versus* obiect, adjuvant / opozant, destinator / destinatar. Dintre aceștia, cuplul adjuvant / opozant este secundar, deoarece nu e vorba de actanți *stricto sensu*, ci de „participanți circumstanțiali” în desfășurarea intrigii [6, p. 179].

Se observă că modelul încrucișează trei relații identice, ce structurează atât sensul frazei (complement de obiect, de atribut, circumstanțial), cât și orientarea oricărei povestiri (dorință, comunicare, putere). Obiectul dorit de subiect se manifestă ca obiect de comunicare între destinator și destinatar, încât fiecare narațiune ar presupune istoria unei urmăririi (*quête*). Un aspect prețios al tipologiei respective este că pune pe același plan ființele și lucrurile, care sunt semnificative pentru înnodarea intrigii. Actantul poate fi deopotrivă individual, colectiv, inanimat, abstract etc.

La nivelul de suprafață al discursului, actanților le corespund **actorii**, care sunt expresii diferite ale unui actant definit prin aceeași sferă de acțiune. Astfel, subiectul se exteriorizează în basme sub masca unui actor: Făt-Frumos, Strâmbă-Lemne etc.

Dincolo de tenta formalistă, trebuie să observăm că Greimas nu neglijează aspectul conținutistic al modelului transformațional narativ, al sensului filosofic al narațiunilor, în care firul evenimential cuprinde „toate trăsăturile activității umane – ireversibilă, liberă și responsabilă”, afirmând deopotrivă „constanța și posibilitatea schimbărilor... a ordinii necesare și a libertății, ce subminează sau restaurează această ordine”. Secvențele narative realizează un rol de mediere specifică: „Medierea povestirii constă în „umanizarea lumii”, căreia i se atribuie o dimensiune personalistă și evenimentială. Lumea se datorează și ființării omului, care este cuprins în lume” [7, p. 106-108].

Schema actanțială greimasiană, ce s-a bucurat de o largă popularitate și adeziune [8, p. 63-68], are la bază o gramatică generativ-transformațională, care se referă la un aspect funcțional important al modelului narativ.

Astfel, prima funcție primordială a unui model e cea **descriptivă**, punând în lumină configurația diferitor elemente în interiorul textului. Disociindu-se elementele esențiale, necesare de cele facultative, se prelevă deci funcția sau **sensul** fiecărui element textual, definit de semantica modelului. A doua axă a gramaticii narative – sintactică – dă seama de **compoziția** și înlănțuirea unităților narative, care se supun și constrângerilor retorice ale unei tradiții literare. În fine, în semiotica narativă, modelele comportă și o însemnată funcție **productivă** (sau euristică), stipulând anumite reguli de generare a povestirilor. Bunăoară, după Greimas, discursul narativ rezultă din procesul de sintagmatizare a structurilor narative profunde. Nu trebuie eludat nici fenomenul important că sistemul de elemente la care se aplică un model teoretic este o construcție a unei poziții filosofice și ideologice, că exprimă adică o teorie a cărei validitate și aplicabilitate empirică nu este niciodată universală sau atemporală [9, p. 428-430].

Referitor la modelul narativ propus de Greimas, se cere menționat un aspect important: deși inserează rolurile tematice ca mediatori între actant și actor, cu scopul de a reduce clasa actanțială la un agent competent (actor), însăși trecerea de la formele semiologice profunde la cele discursive reprezintă un impas teoretic insurmontabil pentru sistemul greimasian.

Mai mulți cercetători au indicat această slăbiciune, contestând în principiu

disocierea celor două niveluri de analiză, precum și însăși rațiunea modelului generativ-transformațional. Bunăoară, Cesare Segre a atenționat că, deși structura tripartită discurs–subiect–funcție poate fi adaptată la imaginea nivelurilor (funcție–subiect–discurs), o atare operație este riscantă și chiar inadecvată din mai multe motive [10, p. 100].

În primul rând, interpretarea discursului ca extensiune și transformare a unui nivel profund este inexactă, deoarece acesta nu preexistă (decât ca un proiect inform) configurării sale finale în discursul încheiat. Aceasta revine la a sublinia unitatea semiotică expresie/conținut. Pe de altă parte, textul narativ constituie un conglomerat de semne ale căror combinări tot mai largi îndeplinesc, la rândul lor, funcția de semne iconice [11]. Regulele de coeziune ale acestor macrosemne sunt în parte lingvistice, fiind analizate de o lingvistică a textului (gen Van Dijk), dar includ și norme de semnificare nonlingvistice. Acestea pot fi deduse din analiza raporturilor dintre nivelurile textuale cu cele extratextuale, care se referă atât la totalitatea codurilor semiotice, cât și la situația de enunțare [12, p. 65–67].

Astfel, tot C. Segre menționează că în segmentul (generativ) cuprins între discurs și subiect acționează legitățile de semnificare de tip lingvistic, care guvernează perceptibilitatea semnificațiilor frastice și a celor transfrastice. Însă la nivelul anterior, între subiect și fabulă (istorie), mecanismul de semnificare nu se raportează la semioza semnificant/semnificat, ci la raporturi dintre semnificații narativi diferit articulați [10, p. 101–103]. Deci se atestă o discontinuitate între semnificații lingvistice și semnificații narative. Chiar dacă teza lui Greimas vizând nivelul profund al semanticii narative e fructuoasă, și același Segre a valorificat-o în caracterizarea izotopiilor coocurente în textul narativ, totuși ea trebuie acceptată în primul rând ca o metaforă cu rol euristic. Altfel, ar fi falacios și simplificator să postulăm că scriitorul, în procesul creației, parcurge traiectul de la niște elemente conceptuale primare până la antropomorfizarea și figurativizarea lor în acțiuni și personaje contingente, dezvoltând astfel coordonatele pătratului semiotic.

În general, nu numai orientarea generativistă a gramaticilor narative trezește îndoieli, ci și însăși pretenția de a sintetiza modele narative. Bunăoară, analizele structurale ale narațiunii folosesc un metalimbaj în vederea formalizărilor. Însă mijlocul prin care acestea devin posibile este parafraza rezumativă, deci fatalmente subiectivă, a conținutului. Astfel, funcțiile sunt formulate prin următorul procedeu rezumativ: fata de împărat este răpită, eroul ucide zmeul, părinții interzic copiilor să iasă din curte etc. Este evident că aceste parafraze, ce operează trecerea de la fabulă la o structură funcțională, depind de **subiectul cercetător**, de modul său de receptare și de scopurile sale analitice. Desigur, infuzarea subiectivității și a imaginației nu mai sunt condamnabile dacă pornim de la paradigma relativistă a postmodernității sau de la specificitatea cunoașterii și raționalității în științele umane și sociale, care se mișcă într-un domeniu al calitativului, în care deducția și inducția cedează în fața abducției (Peirce) și metaforei.

Un model general al narativității este dificil și pentru că înseși evenimentele povestite, marcate de niște timpuri și locuri istorice delimitate, sunt decupate diferit din realitate și obțin astfel semnificații diferite. Funcțiile narative reflectă această schimbare. Analiza unui text epic medieval, bunăoară, este posibilă doar dacă se cunosc codurile ideologice medievale, în care sunt concepute specific meritele, culpele, izbânzile sau suferințele personajelor. Respectiv, logica unei atare povestiri (în baza căreia sunt definite și etichetate funcțiile) descinde din logica culturii medievale, constituind o reflecție a acesteia. Căci este evident că structura narativă primară: interdicție–încălcare–pedeapsă se raportează la organizarea comportamentului social și va avea deci o funcție diferită într-un text antic și în altul modern. Prin

aceasta este repusă în joc categoria intenționalității și cea a reprezentării, repudiate de poeticile structurale. Fiind relaționate cu o anumită logică a acțiunilor umane, elementele structurii narative servesc niște scopuri morale sau estetice. Orice formă conduce spre un sens, iar o structură verbală trebuie să releve o structură mentală, un univers semantic [13, p. 3]. De aceea, se impune efectuarea unei operații prealabile: „identificarea logicii (intertextuale) a acțiunilor într-un corpus” [10, p. 37].

Prin urmare, cauzele care împiedică instituirea unei gramatici universale a narativei rezidă în limitele abordării semiolingvistice. Căci opera literară este obiect doar în măsura în care e analizată în manifestarea ei semiotică și verbală, în funcționarea relațiilor sale structurale. Însă analiza semnificațiilor reclamă și integrarea operei în circuitul comunicativ, în care se constituie ca rezultat al unui dialog dintre autor și cititor, fiind produsul unei intenții comunicative și receptări idiosincratice.

În consecință, mai profitabile pentru studiul modelelor narative se dovedesc a fi elaborările sistemelor de modelizare a culturilor, în sensul celor propuse de Școala de la Tartu (Y. Lotman, V. V. Ivanov, V. Toporov, A. Zalizneak ș.a.). Concluziile acestor cercetători relevă că „logica povestirii” se integrează în logica codurilor comportamentale și ideologice dintr-o societate. Maniera de a defini funcțiile derivă din același metalimbaj, prin care se exprimă ideile și valorile specifice unei anume civilizații. „Pentru a deveni text, un document fixat din punct de vedere grafic trebuie să fie determinat în raport cu **planul urmărit de autor** (*s. n.*), cu concepțiile estetice ale epocii, cu alte mărimi care nu-și află o reflectare grafică în text” [12, p. 219]. Aceasta ar însemna deci să fie extins raportul (postulat formulat de Todorov și de alți poeticieni) dintre sensul verbal (primar), reperabil la nivelul referențial al lexiconului unei limbi, și sensul **semantic** suprapus (conotativ), suplimentar etc., care survine din aplicarea diverselor contexte și dintr-o lectură intertextuală. Astfel, fără restituirea sensurilor pe care autorul le-a produs (sau, căzând în păcatul intenționalității, a dorit să le transmită) într-un orizont concret de enunțare (tradiții literare, normele limbii, codurile culturale etc.), ajungem, în expresia lui Eco, să „utilizăm”, și nu să interpretăm un text în acord cu totalitatea și coerența sa, cu intenționalitatea sa textuală (*intentio operis*) [14, p. 35–36].

Premise pentru o pragmatică a textului narativ. Dezvoltând aceeași linie a semioticii tematice inaugurate de Propp, numeroși naratologi au încercat să depășească anumite dileme pe care le generează inevitabil abordările circumscrise riguros la sincronia discursului. Scoaterea acestuia din dialogul unor subiecți angajați în praxisul social și urmărind scopuri intenționale, a avut ca efect, precum am spus, ontologizarea limbajului în general și a celui artistic în speță. Această logică substanțialistă, care fetișizează textul închis, a postulat valoarea coercitivă a codurilor incluse în text, ce acționează ca „matrici narative” și conceptuale, pornind de la care s-ar constitui semnificațiile textuale. În consens cu această logică metafizică, radicalizată de Greimas în primele sale lucrări, analiza structurală a povestirii a subordonat textul acțiunii constrângătoare a codurilor supratemporale, a unei gramatici universale.

Cel mai exemplar a exprimat această stare de spirit, specifică „structuralismului scientist” [15, p. 13] din deceniul șapte, R. Barthes, atunci când, în *Moartea autorului* (1968), a repudiat conceptul de intenționalitate auctorială. Era respins așa-numitul „dogmatism intențional”, după care sensul operei ar coincide cu voința de comunicare a autorului. În viziunea barthesiană de atunci, cu anumite inflexiuni heideggeriene, nu vorbim, ci „suntem vorbiți” de codurile care se exprimă prin noi. Romanele unei epoci, știința etc. s-ar scrie conform unei gramatici care „le vorbește”. Ca urmare, semioticianul francez a propus în acel moment, ca fiind unica pertinentă, o analiză formală centrată asupra semnelor și funcționării lor [17, p. 61-66].

Pentru a depăși limitele acestei poziții metodologice, unii naratologi din epocă au

insistat asupra dimensiunii pragmatice a textului narativ.

Cl. Bremond, bunăoară, introduce în sistemul său noțiunea de **rol narativ**, văzut ca unirea unui personaj-subiect de un proces-predicat. Rolul substituie astfel categoria de funcție narativă. Spre deosebire de „funcție” și „actant” (la Greimas), goliți de orice calificare figurativă concretă, rolurile lui Bremond sunt conținuturi etice, care se definesc în raport cu valorile, iar „funcțiile” reprezintă „unități de sens”. Respectiv, evenimentialitatea se integrează în narațiune doar dacă manifestă un sens pentru un subiect capabil să discearnă între „bine” și „rău” [4, p. 168].

Astfel, spre deosebire de Propp, Todorov sau Greimas, Bremond postulează noțiunea de **subiect concret**. Ca atare, textul narativ devine referențial prin aceea că dezvăluie, îndărătul jocului abstract al simbolurilor evenimentiale, imaginea ființei umane cuprinse într-o anumită istorie și cultură [Ibid., 390].

Incluzând, la rândul său, textul literar în cadrul comunicării, C. Segre instituie „opera” nu ca obiect (semnificant), ci ca **mesaj**, care pune în relație competențele celor doi poli ai comunicării. Mesajul este atunci o transmitere de stări sufletești, de idealuri și viziuni existențiale etc. Respectiv, înțelegerea și interpretarea textului îi cer lectorului o competență extinsă asupra diverselor coduri translingvistice care infuzează opera, o cunoaștere a situației socioculturale în care s-a produs enunțul [10, p. 96-198]. Spre deosebire de textele pur denotative și comunicative, discursul literar e mai puțin legat de situația imediată de enunțare; el se adresează unui destinatar potențial, care totuși nu se poate dispensa, pentru o receptare pertinentă, de cunoașterea contextului istoric în care a fost creată opera.

Deși semiotica textuală nu a ignorat aspectul referențial (afereent celui semantic) al textului, totuși l-a tratat conform unei viziuni imanente. Văzut ca ansamblu semnificant (forma lingvistică + expresia), planul conținutului e abordat în maniera lui Hjelmslev, pentru care forma, și nu substanța, formează obiectul semioticii. Depășind cadrul textelor concrete și întrebându-se prioritar cum se articulează semnificația în suita lineară și paradigmatică a textului, semiotica structurală se situează dincolo de problema literarității și specificității literaturii. Lectura nu e tratată ca act de trăire și evaluare estetică, ci ca activitate de construcție a sensului. În consecință, semiotica exclude noțiunea de referent ca denotare a unui obiect real extralingvistic [18, p. 136]. În schimb, este introdus conceptul de „referință”, echivalent în parte cu „sensul”, fiind definit, ca și acesta, prin intensiune (referentul e caracterizat de extensiune). Ca atare, oricărui element lingvistic al textului îi corespunde o anumită referință. Aceasta presupune: a) refuzul noțiunii empirice de realitate și b) vizează modul de constituire în discurs a efectelor referențiale.

A. J. Greimas a corelat aceste valori referențiale cu structurile figurative ale textului. Ca urmare, după opinia sa, referința nu denotă un referent din realitatea empirică, iar figurile nu pot fi considerate imagine a lumii, deoarece însăși această lume e deja o reprezentare infuzată cu diverse valori [6, p. 56-60]. De aceea, „realitatea”, în clipa în care e percepută, este deja configurată, pătrunsă de sens, in-formată în figuri semnificante aflate în raporturi descriptibile [19, p. 12]. Realitatea la care ne referim în procesul discursivizării este o construcție cognitivă, o „reprezentare” sau un „real” semiologizat. Efectul referențial al textului este, așadar, o construcție semiotică realizată pe baza altei semiotici (naturale), și nu o denotare a unui real inert, obiectiv și inexpressiv [Ibid., 12].

Elemente pentru o antropologie a povestirii și literaturii. Afară de motivațiile semiolingvistice care au configurat în mare măsură teoriile structurilor narative, pe care în parte le-am relevat, un alt factor important este caracterul universal al povestirii. Cu această constatare își deschidea R. Barthes studiul de la 1966 *Introduction à l'analyse structurale des récits*: „Nenumărate sunt povestirile din lume”, precum și suporturile

semiotice prin care se manifestă. „Povestirea poate fi susținută de limbajul articulat, oral sau scris, de imagine, fixă sau mobilă, de gest și de melanjul ordonat al acestor substanțe; este prezentă în mit, legendă, fabulă, basm, nuvelă, epopoea istorică, tragedie, dramă, comedie, pantomimă, tablou pictat (...), vitraliu, cinema, benzi desenate, faptul divers, conversație. În plus (...), povestirea se regăsește în toate timpurile, toate spațiile, toate societățile” [20, p. 196].

Această remarcă a universalității nu a fost, desigur, fără implicații epistemologice remarcabile în fundamentarea unei analize generale și structurale a povestirii, a unui model sau „gramatici a Povestirii” aplicabilă oricărei narațiuni posibile. Povestirea nu se manifestă doar în textele literare, mitologice sau religioase, ci e și parte inalienabilă a comunicării și cunoașterii comune. La aceeași preeminență se referă și J.-Fr. Lyotard, când tratează despre formele discursului cunoașterii: „Povestirea este forma prin excelență a acestei cunoașteri” tradiționale [21, p. 44]. Precum am menționat, ea se produce într-o largă varietate de genuri și prin medierea a diverse sisteme semiotice și media. Toate aceste forme distincte au în comun faptul că narează o istorie, și diferă prin modurile și formele tropologice și retorice de redare a acesteia, un caz exemplar fiind transpunerea unei narațiuni literare în limbaj cinematografic***. O distincție trebuie deci avută mereu în vedere – cea dintre textele narative și structurile narative, care se regăsesc și în texte nonnarrative (drame, filme, cicluri picturale sau în discursul științific sub formă de segmente narative etc.). Respectiv, numeroase aspecte ale unei teorii narative își extind relevanța epistemologică dincolo de clasa textelor literare și chiar a celor narative, ele pot fi extrapolate la nivelul general al enunțurilor verbale. Faptul că textul considerat este literar sau nu, ficțional sau factual nu are o relevanță decisivă într-o teorie narativă. Totodată, deși nu este o teorie a interpretării, o teorie narativă oferă categorii relevante pentru practica hermeneutică, iar aceasta se datorează în parte și funcțiilor iconice și analogice ale modelului. Referindu-se la acest aspect, P. Cornea menționează că în cercetările axate pe categoria narativității „povestirea” și „modelul” au căpătat statutul unor subgenuri ale interpretării [22, p. 235].

Datorită acestei anverguri teoretice, teoriile narative de extracție structuralistă au adus contribuții notabile la constituirea unei teorii generale a textului, a cărei relație cu teoria literaturii trebuie să fie una de incluziune. Datorită efortului numelui teorii, dar și, cu deosebire, al poststructuralismului francez și american pe marginea „literarității”, s-a impus ideea că sensurile „literaturii” nu pot fi definite decât într-o perspectivă istorică și pragmatică, „literatura” fiind ceea ce o comunitate culturală consideră ca atare. În fond, e vorba de preeminența bazei culturale față de estetic în definirea formelor diverse ale literarității. Chiar și poezia, precum a demonstrat A. Marino [23, p. 9-14], deși înglobează în sine de la apariție sensurile estetice, autonomiste, specifice ale conceptului, nu va reuși niciodată desprinderea radicală de cultură, de *literatura* înțeleasă etimologic ca *litera*.

Întrebându-se despre condițiile inerente care permit textului artistic să funcționeze, Y. Lotman consideră că acestea sunt insuficiente dacă se rezumă exclusiv la modul de organizare structurală a elementelor. Un punct de pornire obligatoriu este ca însăși posibilitatea unei asemenea organizări să fie prescrisă în ierarhia codurilor unei culturi. De aceea, pentru a răspunde satisfăcător la întrebarea: „care text e artistic și care nu?”, este absolut necesar ca în însuși codul culturii să existe opoziția fundamentală artistic / neartistic [12, p. 347].

Pornind de la acestea și alte argumente pe care nu le putem invoca aici****, devine evident că nici o teorie literară sau poetică***** nu se poate dispensa de studiul textelor neliterare, convertindu-se astfel într-o teorie generală a textului, în genul celei preconizate de H. Plett [24]. Observația prețioasă a lui Lotman cu privire la valoarea codului semiotic

induce aceeași idee, întrucât frontierele labile dintre literatură și non-literatură nu se pot stabili decât în baza unui corpus textual cât mai variat, iar pentru a interpreta adecvat textele dintr-o anumită epocă, teoria literară va reconstrui mai întâi o cunoaștere culturală manifestă în idiolectele cele mai diverse. Deci o inserție a literarului în contextul istoriei și culturii pentru a-i determina relevanța și funcția culturală într-o perioadă dată, ca orizont hermeneutic indispensabil interpretării creațiilor literare.

În plus, se deduce o funcție transdisciplinară a teoriei literare în sistemul cultural, care, dincolo de analize istorice și sistematice ale literaturii, poate furniza criterii analitice pentru toate disciplinele ce studiază „texte”: istoria, psihologia, sociologia, etnologia, filosofia etc.

Deplasând deci cadrele povestirii, practic, la toate formele gândirii și comunicării umane, devine posibil să concepem o antropologie a povestirii și, pe baza acesteia, o serie de universalii literare. În viziunea lui J. Molino și R. Lafhail-Molino, o antropologie a povestirii se bazează pe universalitatea sa, care sugerează că „funcția fabulatorie este o facultate fundamentală a umanității” [25, p. 315], prin care se edifică lumi simbolice ce ne modelează existența, îi dau un sens. Faptul de a nara povestiri este dimensiune esențială a spiritului uman, un tip de „conștiință literară” [26] transcendentă, și, de altă parte, o formă definitorie a cogniției creatoare, ce nu se reduce la „reprezentare”, în spiritul dualismului raționalist, ci indică o capacitate de sinteză, de simulare sau modelizare a unor realități ca „lumi posibile” de către subiecții umani angajați în interacțiune experiențială și comunicativă. Și în acest proces, rolul intrigii este comparabil cu cel al imaginației productive, „punerea-în-intrigă” apărând, după Ricoeur, ca „luare împreună”, care integrează *diferite* evenimente într-o istorie, și care strânge laolaltă factori atât de *eterogeni* cum sunt împrejurările, caracterele...” [27, p. 19]. În acest context, literarul se relevă deopotrivă ca producere și o funcție fundamentală a conștiinței umane, iar povestirea – modelizare / simulare narativă a lumii în toate zonele de activitate, inclusiv în discursurile teoriilor științifice cele mai „dure”, precum fizica sau matematica. Modelizarea matematică, ce ia avânt în științe la începutul secolului trecut, pornește de la asumarea unei crize a obiectivismului și abandonul speranței metafizice de a obține o imagine unitară a lumii. Conform ideii formulate de W. K. Heisenberg, formulele matematice nu mai reprezintă natura, ci cunoașterea pe care o deținem despre aceasta [28, p. 382]. Respectiv, prin modelizare știința se apropie de povestire, căci orice model matematic poate fi văzut ca povestire a unui aspect al realității, care nu ambiționează să atingă universalul, ci doar să prezinte o imagine, o descriere a acestui aspect al realității [Ibidem]. În mod invers, ar fi posibil ca studiile asupra povestirii, prin medierea modelizării, să traseze punți spre cunoașterea științifică, inclusiv prin recurs la categoria posibilului teoretizat printre primii de Aristotel.

Alte studii recente ce îmbină științele cognitive și comparatismul literar relevă o legătură inextricabilă între structurile narrative și emoțiile umane primare în forma unor universalii narrative transculturale. Patrick Colm Hogan, bunăoară, fără a nega importanța cercetărilor tradiționale (postromantice) ale literaturii în termeni de națiune, gen, școală, mișcare, curente etc. adică în termeni de diferențe și opoziții, pune accentul pe similitudini. „Literatura sau, mai exact, arta verbală, nu este produsă de națiuni, perioade etc. Ea este produsă de oameni... care împărtășesc idei, percepții, dorințe, aspirații și ... emoții; ... este în primul rând și, cel mai semnificativ, profund umană, proprie oamenilor dintotdeauna” [29, p. 3]. Literatura ca facultate esențial și general umană implică deci studiul universalii literare***** ca produse inclusiv al unor structuri și procese cognitive specifice. Hogan conchide că toate ideile sau evaluările noastre, sau reacțiile noastre emotive la diverse lucruri, deci gândirea, acțiunea și

afectivitatea, nu se restrâng la inferențele de tip rațional, fiind organizate și ghidate de un număr limitat de structuri narative, de ceea ce Ricoeur numea „punere-în-intrigă” într-un proces de imaginație productivă și „inovație semantică” [27, p. 18].

În fine, resituarea narațiunii literare într-un orizont interdisciplinar vast este profitabilă pentru cercetarea literarului ca o categorie fundamentală a spiritului uman – o „minte literară” și o formă universală specifică de cunoaștere și întemeiere a sensului. Ieșirea din problematica narațiunii literare în spațiul cultural și instituțional al literaturii, pentru o relegitimare a „literarității”, este posibilă în cadrul unei teorii textuale generale în care se includ naratologia și teoria literară.

Note

1. Paul Valéry, *Poezii. Dialoguri. Poetică și stilistică*, Editura Univers, București, 1989.
2. Tzvetan Todorov, *Poetica. Gramatica Decameronului*, Editura Univers, București, 1975.
3. Tzvetan Todorov, *Povestirea primitivă // Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel” (1960-1971)*, Editura Univers, București, 1972.
4. Claude Bremond, *Logica povestirii*, Editura Univers, București, 1981.
5. Vladimir Propp, *Morfologia basmului // Antropologie culturală și folclor (antologie)*, Leka Brâncuș, București, 1970.
6. A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986.
7. А. Ж. Греймас, *В поисках трансформационных моделей // Зарубежные исследования по семиотике фольклора*, Главная редакция восточной литературы, Москва, 1984.
8. Bonne-Dulibine Chantal; Jeanne-Antide Huyhn, *La fortune des modèles d'analyse du récit dans l'enseignement du français // Le français aujourd'hui*, nr. 103, 1995.
9. Gérard Genette, *Le formel et le vécu // Le modèle et le récit* (ed. J.-Y. Grenier, Cl. Grignon, p. -M. Menger), Paris, 2001.
10. Cesare Segre, *Istorie – Cultură – Critică*, Editura Univers, București, 1986.
11. Л. Нирё, *О значении и композиции произведения // Семиотика и художественное творчество*, Москва, 1977.
12. Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, Москва, 1970.
13. Jean Rousset, *À la recherche des formes littéraires // Euresis. Cahiers roumaines d'études littéraires*, nr. 1-2, 1996.
14. Umberto Eco, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanța, 1996.
15. Pavel Toma, *Mirajul lingvistic*, Editura Univers, București, 1993.
16. Р. Барт, *Лингвистика текста // Новое в зарубежной лингвистике*, fasc. VIII, МГУ, Москва, 1978.
17. R. Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984.
18. Michel Arrivé, *La sémiotique littéraire // Sémiotique. L'école de Paris*, Classiques Hachette, Paris, 1982.
19. Denis Bertrand, *Sémiotique du discours et lecture des textes // Langue française*, nr. 61, 1984.
20. Р. Барт, *Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе*, МГУ, Москва, 1987.
21. J.-Fr. Lyotard, *Condiția postmodernă*, Editura Babel, București, 1993.
22. Paul Cornea, *Interpretare și raționalitate*, Editura Polirom, Iași, 2006.

23. Adrian Marino, *Literatura ca totalitate* // *Vatra*, nr. 8, 1995.
24. Heinrich F. Plett, *Știința textului și analiza de text (semiotică, lingvistică, retorică)*, Editura Univers, București, 1983.
25. Jean Molino; Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator: théorie et analyse du récit*, Montréal: Leméac: Actes sud, 2003.
26. Turner Mark, *The Literary Mind*, Oxford University Press, Oxford, 1996.
27. Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, Editura Humanitas, București, 1995.
28. Giorgio Israel, *Modèle récit ou récit modèle? // Le modèle et le récit* (ed. J.-Y. Grenier, Cl. Grignon, p. -M. Menger), Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2001.
29. Patrick Colm Hogan, *The Mind and Its Stories*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

* Contrar caracterului convențional al raportului dintre planul conținutului și cel al expresiei în limbile naturale, operele de artă verbală tind să se constituie conform principiului iconic, implicând mimesisul cu funcțiile sale analogice, simbolice etc. și având ca rezultat acea intensificare a realității prin acțiunea concretizatoare a imaginii, proces evidențiat de Y. Lotman, E. Cassirer ș.a.

** Deja Propp a substituit noțiunea „incertă“ de personaj cu cea a sferei sale de acțiune, ca ordine imuabilă în care eroii, definiți prin nume și atribute, nu sunt decât variabile [5, p. 149–153].

*** Evident, mutațiile de sens ale istoriei sau textului sunt importante în acest proces de conversiune formală și semiotică, de aceea analizele modalităților discursive, consacrate de Genette, nu pot fi subapreciate.

**** Inclusiv faptul, la fel istoric și cultural, că limbajul literar sau „poetic” înglobează elemente din straturile și genurile cele mai diverse ale limbii, elemente recurente în toate textele unei culturi.

***** E vorba de poetica descriptivă originară în același climat structuralist ca opoziție față de tradiția normativă aristotelică. Obiectul ei nu este limitat la operele înregistrate de istoria literară, ci vizează și determinarea acelor legități universale / structuri abstracte prin care se generează textele particulare, atât cele existente, cât și cele posibile, legități de natură literară, în primul rând.

***** P. C. Hogan distinge două asemenea structuri narative universale: tragicomedia eroică și cea romantică, într-un studiu comparat bazat pe cele mai importante literaturi ale lumii. În demonstrația sa, cele mai proeminente povestiri ale lumii sunt generate de aceeași structură prototipică a conceptelor noastre emoționale despre fericire.

Ion PLĂMĂDEALĂ. Narratological approaches to the text

In the article there are discussed contributions and limitations of semiotic and linguistic narratology in creation of universal narratological models. Criticizing actantial Greimas's model, the author examines the principles of pragmatic narratology, also draws up some features of anthropology of the literature and narrative, within the framework of the systematic textual and literary theory.

Mecanismul narativ de funcționare ce sta la baza romanului tradițional marca o separare strictă între lumea personajelor și cea a naratorului. Personajele nu aveau conștiința faptului că sunt personaje, fiind „citite” ca personaje doar de către narator, iar cititorul implicit trebuia să accepte pre-condiția că personajele sunt, în propriul lor univers, persoane, aidoma persoanelor din lumea reală. Când privește naratorul, convenția realistă cerea ca el să fie „nevinovat” de întâmplările din lumea fictivă. El nu avea posibilitatea să comunice cu lumea personajelor altfel decât prin actul însuși al narării. Separați de acest hotar necruțător, naratorul și personajele se ignorau reciproc, în beneficiul menținerii iluziei realiste. Autorul, la rândul său, crea la modul subiectiv lumi care au sens, în primul rând, pentru el și care oferă un spațiu gratuit în care se poate integra: sfera artistică, politică, religioasă, ocupațională etc.

În termenii lui Gérard Genette [1, p. 241], această demarcare netă a sferelor este mai evidentă în cazul naratorului heterodiegetic – extradiegetic, deci a așa-numitului „narator omniscient”, sau a celui ce posedă „omnisciență editorială”. La fel de tranșantă este această rigoare epică și în cazul povestirilor-în-povestire, între povestirea-cadru și *metarécit*-ul ei existând o „diferență de nivel”, care nu poate fi depășită fără violarea iluziei realiste. Așa cum arăta Gérard Genette, în afara actului povestirii, „orice altă formă de tranzit este întotdeauna, dacă nu imposibilă, atunci cel puțin transgresivă” [1, p. 243].

Centrul procesului relațional este mai întâi interiorizarea activă a altuia în sine, odată cu recunoașterea de „sine însuși drept altul” în centrul procesului biografic intim, mediator al lui „el sau ea” (care este adesea un „tu”) între *sinele însuși reflexiv* („a avea pe cineva căruia să-i vorbești”) și *sinele narativ* („a se povesti pe sine pornind de la altul”) într-un proiect de viață împărțit [2, p. 201]. Modul de existență al autorului în relația instituită derivă din considerentul conform căruia interpretarea sau traducerea de sine (a altuia) e privită ca o lectură a textului vieții sale (sau a altuia).

Pentru orice asemenea transgresiune, Gérard Genette folosește termenul de *metalepsă*, desemnând „orice intruziune a naratorului sau naratarului extradiegetic în universul diegetic (sau a personajelor diegetice într-un univers metadiegetic) sau invers” [1, p. 244]. Naratorul pierdut prin lumea protagoniștilor, protagoniștii care își zăresc autorul, personajele care circulă de la un autor la altul, care intră în cărți, plonjează în tablouri sau evadează din acestea – iată doar câteva din figurile spectaculoase de metalepse practicate de scriitori. De fiecare dată ele implică o transgresiune, o spargere a granițelor dintre nivele distincte. Așadar, prin metalepsă vom înțelege orice transgresiune a limitelor lumii diegetice, care îi ambiguizează statutul. Transgresiunea este, în primul rând, una a nivelelor narative, relevând existența unui etaj suplimentar, ignorat până atunci, al ierarhiei naratorilor. Însă aproape întotdeauna transgresiunea angajează și nivelul ontologic, fiindcă ea poate dezvălui faptul că o lume socotită până atunci „reală”, o lume de gradul zero, este de fapt o lume povestită, deci una fictivă.

Vom deosebi totodată între o metalepsă ce implică ruperea limitelor dintre nivele narrative ierarhic diferite (pe axa extradiegetic-diegetic) și alta, în care tranzitul se efectuează peste limitele unor nivele situate pe același palier (întâlniri între personaje din cărți diferite). În primul caz vom distinge două subtipuri. Primul – supranumit *descendent* – este cel orientat *dinspre narator spre lumea diegezei*. Naratorul descinde în lumea pe care el însuși o scrie sau ni se adresează în pauzele dintre episoadele acțiunii. Acest tip a fost naturalizat de proza antică sau de romanul secolului al XVIII-lea, în care autorul simula, de la caz la caz, fie că deține controlul lumii povestite, fie că aceasta îi influențează viața. Al doilea subtip, *ascendent*, este cel orientat *dinspre lumea diegezei spre cea a naratorului*. Acest tip este mult mai antimimetic, apărând în povestiri parabolice sau fantastice. El implică întotdeauna un moment de revelație, în care personajul intradiegetic (sau uneori doar cititorul) înțelege că lumea diegezei este una imaginată de un narator heterodiegetic. În ambele subtipuri, revelația nu este reciprocă: în primul caz naratorul supraveghează lumea personajelor, fără însă a fi văzut de acestea.

Metalepsa descendentă presupune, așadar, construcția în care naratorul pretinde că timpul narării (*temps du récit*) este sincron cu timpul istoriei (*temps de l'histoire*). Modalitatea este exploatată mai ales în romanele postmoderne, dar se regăsește în forme incipiente și în romanul interbelic. Vom urmări în continuare această convenție în romanele lui Anton Holban. Noua modalitate de a percepe realitatea este descrisă de către Sandu, martor, narator și lector al „întâmplărilor” de ordin psihologic din cele trei romane ale lui Anton Holban: *O moarte care nu dovedește nimic, Ioana și Jocurile Daniei*. „Căci luam parte la scenă și în același timp observam, eram în același timp, după obiceiul meu actor și public...” se confesează personajul narator din *Ioana*. Textul se autoreglează continuu prin operații metatextuale subtile. În manieră gidiană, eroul-narator consemnează o experiență autentică, refuzând invenția. Sandu scrie vorbind sau, mai precis, vorbește scriind; se ascultă satisfăcut, vorbind despre sine. El trăiește cu voluptatea că scrie un roman, că, de fapt, el se scrie pe sine redactând paginile cărții. Deși actul creației se realizează nu fără efort („...mă căznesc să refac atmosfera”), el devine o realitate vitală pentru narator. Mai mult decât atât, Sandu este încântat de acest rol și așteaptă cu nerăbdare momentul când s-ar putea retrage, nestingherit de nimeni, pentru a se dărui cu frenezie scrierii: „încui ușa, intru în pat, trag paharul cu lumânarea drept lângă pernă și, cu un creion pe un vraf de hârtii, încep să retrăiesc trecutul și să deslușesc prezentul între mine și Ioana” [3, p. 365] sau în alt context: „culcat, într-un colț, privesc și scriu. Contemplu cu hârtia înaintea ca un pictor cu paleta. De ce în jurul meu nu se strânge lume? Care din ei ar fi în stare, din joacă, să mă privească și să facă reflecția: uite unul care scrie uitându-se la noi” (*O. m.*, p. 256). Spre deosebire de eroii lui Camil Petrescu, care nu au conștiința scrisului (Ștefan Gheorghidiu, extrem de lucid în alte privințe, ignoră cu desăvârșire faptul că el, ca narator, scrie un roman; toate personajele *Patului lui Procust*, de altfel, au o mișcare de reținere în fața scrisului, este nevoie de intervenția autorului pentru ca doamna T. sau Fred să se apuce de scris), Sandu este conștient că scrie un roman și vede în acest act rațiunea lui de a fi. Ceea ce atrage atenția nu este faptul că eroul povestește, ci că el simte nevoia să scrie ceea ce nu are importanță decât pentru el. Chiar dacă scrisul presupune o distanțare interioară și o filtrare a „trăitului”, el favorizează totodată privirea obiectivă a eroului în sine însuși, deoarece, prin scriere, monologul se poate desprinde oarecum de „eu”, capătă o cvasilibertate obiectivă a sa: conștiința care vorbește în el se poate astfel „vedea” pe sine. Cum bine observă Nicolae Manolescu, în *Arca lui Noe*, Anton Holban este primul care pune viața și cartea în drepturi egale. Dacă Fred sau doamna T. își trăiesc viața, faptul de a povesti în scris situându-se pe un plan secundar, eroul lui Anton Holban, având o conștiință artistică novatoare, își scrie viața în timp ce o trăiește. Sandu este un veleitar al scrisului

literar, lăudându-se că scrie romane. Mai mult decât atât, el este un scriitor de vocație și nu concepe să scrie oricum, fiind cointeresat de finalitatea scriiturii. Având o înaltă conștiință artistică, naratorul își reia periodic opera, chiar dacă asemenea reluări presupun corecturile, adică așează sub semnul întrebării însăși ideea autenticității: „Mă recitesc, or fi adevărate observațiile mele...” (O. m., p. 209-210). Sub influența modelului lui Proust, el visează să scrie un roman proustian. Și ce mândru este, în definitiv, de influența pe care singur și-o depistează: „Mă recitesc – spune – așa găsesc de asemănătoare unele motive cu ale lui Proust, că mi se pare inutilă această povestire care nu poate fi decât o copie palidă a unui original magistral” (O. m., p. 219). Dar cine are realmente certitudinea unei imitații, nu o mărturisește atât de franc. Ar putea fi presupusă aici mai degrabă convingerea că ceea ce produce naratorul este o operă de artă, întrucât raportarea la Racine sau Proust constituie pentru el un criteriu de valoare. Desele reîntoarceri provoacă adesea supărare naratorului, deoarece scot în evidență neajunsurile operei, situând-o la umbra magistralului model proustian. În asemenea momente de criză, personajul narator se întrebă dacă merită să-și mai continue opera sau ar fi preferabil să înceapă alta: „Și acum să-mi continui romanul? Sau să-mi încep altul? Încă unele momente de durere ascuțită?” (O. m., p. 270). Sursa nevrozelor lui Sandu se dovedește a fi chiar literatura. Declarații peste declarații vin să confirme acest lucru. Sandu nu se poate îndrăgosti de Irina, deoarece îl obsedează tipul seninei Andromarca: „...și literatura e de vină că nu ne împăcăm cu iubitele noastre. Trăim iluzii și realitatea apoi nu ne place. Irina nu seamănă cu cinstita Andromarca pentru care nu există slăbiciuni și care rezistă fără greutate imprecățiilor lui Pirus... Din pricina închipuirilor lui Racine, Irina, singură cu respirația veritabilă, mi se pare bicisnică și fadă”. Din cauza lui Proust, Sandu își complică starea sufletească: „De altfel, nici nu știu dacă mirajul lui Proust nu mă face din cauza unor asemănări exterioare, să-mi complic starea sufletească. Poate că dacă n-aș fi citit *Albertine dispărute*, în altfel (mai bine sau mai rău) aș fi suportat dispariția Irinei”. Altădată, Sandu frământă perna „din pricina unei influențe literare”.

De la reflecțiile naratorului asupra motivelor și formelor narațiunii sale din Patul lui Procust, primele de acest fel în romanul românesc, s-a parcurs până la scrierile lui Anton Holban o distanță considerabilă. În scrierile autorului Ioanei se observă o reflexivitate de natură estetică: „Și acum să-mi continui romanul? Sau să-mi încep altul?” (O. m., p. 270). Asemănător într-o anumită măsură cu Edouard al lui Gide și cu „doctorul” lui Eliade, Sandu reflectează adesea din punctul de vedere al scriitorului care pregătește un roman. Având o înaltă conștiință estetică, el își permite să facă chiar unele sugestii în marginea scrierii: „Aceste rânduri sunt complet nedrepte. Ar trebui să-și scrie și ea romanul ei, așa cum îl vede ea și nu cum îl transform eu [...]. Din lectura celor scrise de amândoi un al treilea ar putea să-și facă o convingere” (I., p. 337) sau „ar trebui să am un caiet cu numărul foilor cât numărul zilelor și să scriu pe fiecare pagină ce mi se întâmplă” (J. D., p. 163). Prin urmare, Sandu pune problema gidiană la origine, a „dosarelor divergente”. El pare să știe că ceea ce numim autentic este întotdeauna produsul înmulțirii mai multor perspective în jurul aceluiași obiect. Sandu acceptă că ceea ce scrie este parțial și subiectiv și că adevărul ar putea fi descoperit doar dacă și Ioana ar scrie romanul ei. Deși pune această problemă, Sandu va domina scrierea, fără a-i da cuvântul iubitei sale.

Fiind preocupat doar de transcrierea veritabilelor trăiri, el nu dă iluzia că inventează; dimpotrivă, explică, cercetează gesturile și cuvintele partenerei sale, transferând iluzoriul în concret. „De altfel, Ioana e prea complicată ca să întrebuițez cu ea anumite procedee cu reușită sigură, iar dacă în paginile acestea apar unele repetiții, le fac numai din sfortarea mea de a simplifica, de a explica, de a vedea de partea cui sunt cele mai multe greșeli, de a pricepe ceva din toată tragedia care s-a întâmplat cu mine, căci parcă destinul meu e să

merg într-un palat fermecat, dar fără nici o lumină. Aceeași iluzie a mea de totdeauna că, dacă aş clarifica, aş fi fericit”, notează Sandu. Altădată, el reflectează asupra eroinei sale: „eroina mea e insesizabilă dintr-un motiv contrar: truda mea de a o explica în întregime și de a arunca asupra ei toată lumina de care sunt în stare” (*O. m.*, p. 186). Toate aceste reflecții și sugestii se referă la scrierea romanului. Naratorul urmărește să lase impresia că scrie romanul pe măsură ce se petrec evenimentele din el – *le roman en train de se faire*: „Culcat, într-un colț, privesc și scriu” (*O. m.*, p. 197); „în ziua de toamnă, barca unde-mi scriu aceste note chinuite plutește lin pe Sena” (*O. m.*, p. 245).

Toate cele trei romane au stilul tatonărilor repetate. Naratorul așterne pe hârtie întâmplările din dorința de a se elucida pe sine și de a-i înțelege pe ceilalți. În realitate, el nu narează, ci analizează, reflectează. Faptul de a fi autentic nu îl satisface. El trebuie să demonstreze că ceea ce scrie este rupt din realitatea imediată. În fața cititorilor, naratorul devine reflexiv, punându-și întrebări care se succed ca într-un febril proces de conștiință și încercând să găsească un răspuns plauzibil: „De ce scriu această carte? De ce mă căznesc să refac atmosfera? Din manie de autor, care profită de experiențele lui intime ca să le dea în vileag și să aștepte laude? Din nostalgie după vremuri care se duc? Dar mai ales e un țipăt către oameni ca să mă consoleze și să mă vindece” (*I.*, p. 385). După o serie de disocieri pirandelliene, Sandu sugerează lectorului și răspunsul pe care mizează: „Aș vrea mai bine să se spună: doi oameni care nu pot trăi nici despărțiți, nici împreună”.

Prin existența unui personaj narator, care pretinde că este scriitor, scrierile lui Anton Holban depășesc formula romanului-jurnal, transformându-se în *romane în roman* sau *romane ale unui roman*. Naratorul *Jocurilor Daniei* este, de altfel, chiar scriitor de romane. Dania s-a îndrăgostit de cărțile lui, înainte de a-l cunoaște personal („o impresionase ceea ce scrisesem...” (*J. D.*, p. 18). Discutând deosebirea dintre specificul romanului-jurnal și romanul unui roman, Nicolae Manolescu susține că: „distanța esențială este în definitiv aceea dintre un roman în care contează *trăirea* de către autor a vieții Personajului, capacitatea de a pătrunde în conștiința lui cea mai intimă, și un roman în care contează *scrierea* de către Personaj a romanului, capacitatea lui de a se comporta ca un Autor” [4, p. 182). Dacă *romanele trăirii* pun accentul pe veridicitate și constituie o experiență de viață, *romanele artistice* pun accentul pe artă și sunt o experiență estetică. În romanele cu personaje ce au veleități de autor prevalează arta și tehnicile prin care ea se opune vieții. Cu ajutorul romanului în roman și al personajelor care scriu ca niște veritabili scriitori se încearcă sugerarea misterului care prezidează la transformarea realității în ficțiune.

Investindu-l pe Sandu cu calitățile unui intelectual, Anton Holban ascultă de cerințele modalității narative pentru care a optat. Confesiunea devine, astfel, posibilă, iar între specificul scriiturii și condiția personajului nu există nicio contradicție: stilul este personajul. Mecanismul „dublei lucidități”^{*} funcționează ireproșabil în toate cele trei romane: „Apoi îi vorbeam de planuri artistice. De-mi arăta părerea de rău, o ambiționam: „Nu-ți plac astfel de conversații? Dar înainte de toate ești o intelectuală!” [...] Ce scenă de înalt ridicol. În momentul când o femeie se dă cu toată carnea și sufletul, tu să-i vorbești despre Proust” (*O. m.*, p. 219). Eul care povestește îl judecă pe eul care a trăit și a gândit într-un anume fel: „eul povestirii dublează așadar eul aventurii și se instituie în judecător al acestuia. Mai mult, conștiința celor scrise dublează adesea scriitura” [5, p. 250). O spune, de altfel, destul de tranșant chiar Sandu: „Povestind ceea ce s-a întâmplat odinioară, eu fac constatări de ceea ce simt chiar în momentul povestirii” (*J. D.*, p. 71). Naratorul reflectează, aduce corecturi sau aruncă o umbră de suspiciune asupra celor afirmate. Paranteza devine un procedeu frecvent, menit să marcheze distanța față de text,

transformându-se în aceste condiții într-un veritabil metatext prin care naratorul comentează propriile sale experiențe și cuvinte: „Nu-mi închipuiam că această mărturisire poate constitui o ofensă. (Nu știam? Cunoscând-o pe Ioana?)” (I., p. 351). Liviu Leonte menționează în mod justificat și a „treia luciditate” – „a autorului care ne invită să păstrăm distanța față de declarațiile personajului său” [6, p. 160]. Pe de o parte, Sandu ca narator, înregistrează faptele în momentul desfășurării lor, iar pe de altă parte, scrisul înseamnă reordonarea materialului după un număr de ani. Anton Holban opune aici două maniere de reflectare a evenimentelor: prima este cea autentică a personajului narator, alter ego al scriitorului, iar cea de-a doua artă poetică presupune înfrumusețarea artificială a întâmplărilor.

Spirit problematizat, Sandu resimte cu acuitate necesitatea de a se confesa, de a-și „așterne sufletul pe hârtie”. Dar dacă Fred Vasilescu descoperă posibilitatea de eliberare prin scris („există aici o calmare a suferinței”), confesiunea îi va întreține lui Sandu doar suferința, alimentându-i durerea. Tot mai izolat, personajul încearcă ultimul mijloc pentru a-și realiza comunicarea: literatura. Sandu scrie mai mult din rațiuni artistice, întrucât suferința există pentru a încăpea într-o carte. Observația Ioanei, care îi arată că își „exploatează” trăirile, este acceptată fără rezistență: „Este exact, dar toată lumea face la fel. Scriitorii cei mai sperați, din moment ce au scris disperarea nu înseamnă că și-au exploatat-o?” (I., p. 415). Există în aceste fragmente cel mai exact manifest literar al autenticității narative susținute de Anton Holban. Dar Sandu nu-și „exploatează” doar trăirile din rațiuni artistice, dar le și transfigurează. Rememorând povestea de dragoste cu Ioana, el își recunoaște deschis intervenția în fluxul obiectiv al faptelor, care apar modificate potrivit propriei viziuni asupra lor („cazul povestit de mine sau, mai bine zis, transfigurat de mine”). Ioana se revoltă împotriva plăcerii calofilice a lui Sandu, împotriva pricinuirii suferinței doar de dragul transpunerii anumitor scene în paginile scrise de el: „Când te gândești că dacă aș muri eu, în loc să țiți sau să te arunci în mare, a-i combina scene funebre și apoi le-ai scrie [...] pricepându-te să le gradezi cum trebuie, ca să ajungi la un punct culminant și la efectul dorit” (I., p. 415). Confesiunea lui Sandu este „orientată”, având o finalitate precisă: el știe că paginile vor fi citite de Irina. Când încearcă să evite cenzura, o face în mod neconvincător: „După atâta vreme de vorbă și scris, aș vrea acum, convins că nimeni nu se apleacă pe umăr să citească, să fiu complet sincer”. De fapt, mărturisirea nu este decât un alt truc tehnic, preconizat să sporească gradul de autenticitate. Naratorul se lasă în așa măsură absorbit de scrierea romanului său, încât nu mai știe dacă trăirile sale sunt reale sau reprezintă doar efectele unor lecturi: „Când te gândești că în nopțile mele albe mototolesc perna și bâigui până la epuizare întrebarea „ce s-o fi făcut cu Irina” poate numai din pricina unei influențe literare!” Faptul că prietenul Conitz, care îi favorizase întâlnirea cu Dania, dispăre din viața lor, îl contrariază pe Sandu, fiindcă aceasta contravine normelor estetice: „Dar ar fi normal ca la sfârșitul legăturii noastre Conitz să apară din nou, să încheie ceea ce a început. Ultimul rând egal cu primul: principiu de artă” (*J. D.*, p. 125). Așadar, în proza lui Anton Holban, pe lângă codul personal al naratorului, adică al persoanei întâi, apare și un cod al autorului preocupat de scriitură. O dată cu codul autorului pătrunde eseismul în roman, ca o ingerință în universul fictiv, spărgând frontierele tradiționale ale povestirii. Codul autorului nu este decât un alt aspect al convenției autenticității”. De pildă, în *O moarte care nu dovedește nimic*, la un moment dat, analiza cuplului Sandu – Irina se întrerupe, lăsând loc unor reflecții despre opera proustiană, despre posibilele asemănări literare. Inserții de eseism se găsesc în toate cele trei romane și ele constituie aspecte ale convenției autenticității.

Note

1. Gérard Genette, *Figuri III*, Seuil, Paris, 1972.
2. Claude Dubar, *Criza identităților: interpretarea unei mutații*, Editura Știința, Chișinău, 2003.
3. Anton Holban, *Jocurile Daniei. O moarte care nu dovedește nimic. Ioana*, Editura Eminescu, București, 1985. În continuare numărul paginii din opera citată va fi trecut în text.
4. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Editura Eminescu, București, 1991.
5. Alexandru Călinescu, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, Iași, Editura Albatros, 1976.
6. Liviu Leonte, *Scriitori, cărți, reviste*, Editura Cronica, Iași, 1998.

*Al. Călinescu menționează cel dintâi funcționalitatea „dublei lucidități” la personajul lui Anton Holban: „cea care acționează în momentul în care scrie inspirându-se [...] și o alta care analizează și judecă sever [...] cele petrecute anterior” [5, p. 112].

Diana VRABIE. Tentative of Projection of Descendent metalepse in Anton Holban's Novels

The „metalepse” is a transgression from the fiction level to the narrative level (and vice versa). This article proposes an analysis of Descendent Metalepse in three representative novels of Anton Holban: *A Death that Doesn't Prove Anything* (O moarte care nu dovedește nimic), *Joanne* (Ioana), *Dania's Plays* (Jocurile Daniei).

Natalia COSTIUC
(Institutul de Filologie al AȘM)

**ETIC ȘI RELIGIOS ÎN NUVELELE
LUI IOAN SLAVICI**

Una dintre problemele centrale, care suscită interesul cercetătorilor operei lui Ioan Slavici, este cea a raportului dintre morală și credință, semnificativ, mai ales, în nuvelele scriitorului. Fără a denatura structura artistică a discursului, criteriul etic marchează întreaga scriitură. Primordială este concepția despre raporturile omului cu societatea, într-un context dominat de datini, tradiții, obiceiuri, chiar și legi nescrise, dar conștientizate de o întreagă comunitate.

Slavici a atribuit o importanță majoră acestor elemente, atât în plan teoretic, cât și în planul creației propriu-zise. „De aceea, orice temă estetică ar aborda el, din punct de vedere teoretic, ajunge, până la urmă, tot în domeniul eticii, pentru că în viziunea lui totul e subordonat moralei” [1, p. 85]. Scriitorul insistă asupra problemelor morale, fără a desconsidera natura umană complexă; sesizează personajele sale în momentele decisive, în situații existențiale dificile, care ghidează libertatea interioară în inițiative ferme. Majoritatea personajelor sale sunt în permanentă căutare a legii morale călăuzitoare; acel care nu respectă această lege devine victimă și sfârșește tragic. „Valoarea morală se dezvoltă spontan din trăirea valorii estetice și împrejurarea aceasta este poate cea mai limpede și desigur cea mai des citită pentru a dovedi chipul în care valorile coincid și semnifică în interiorul structurii sufletești” [2, p. 210].

Preocupările de ordin ontologic, gnoseologic, estetic, psihologic ale lui Slavici impun soluții de morală practică pentru educarea noii generații mai eficient, astfel contribuind la formarea personalității.

Contemporan romanticului Mihai Eminescu, Ioan Slavici, prin opera sa, reprezintă direcția realismului popular, evocator al unui univers rural transilvănean, căruia îi este caracteristică moralitatea creștină. Principial, morală și credința sunt puse într-o unitate etică organică, pe care scriitorul o universalizează. Fiecare personaj își știe rolul său și acționează conform regulilor de rigoare. Vorbele lor sunt rostite cu multă înțelepciune creștinească, personajele fiind educate în spirit creștinesc. Ba mai mult, ele locuiesc și acționează într-o comunitate în care se știe de măreția lui Dumnezeu. Drept exemplu ne servesc, în acest sens, vorbele părintelui Trandafir, personaj din nuvela *Popa Tanda*: „De ce plângea el? Înaintea cui plângea? Din gura lui numai trei cuvinte au ieșit: «Puternice Doamne! Ajută-mă...». Acest personaj reprezintă tipul literar al omului întreprinzător, care, prin muncă asiduă și respect față de valorile moralei creștine, își asigură starea materială, armonizându-și interesele personale cu cele ale familiei și ale colectivității căreia îi aparține.

Creându-și opera în limitele realului și ale adevărului, Slavici înfățișează stări sufletești puternice, voința uriașă a eroilor, reacțiile lor neînfrânate, de unde ideea tragismului. „După cum răul nu poate fi depășit decât de durere, tot astfel bucuria nu se atinge decât pe calea suferinței. Orice nerăbdare nu face decât să depărteze ținta și s-o transforme în miraj; răspândita incapacitate de a suferi și smintita determinare de

a evita cu orice preț orice pătimire nu fac decât să ateste prin antifrază și tragică ironie un sentiment obscur al inevitabilului durerii” [4, p. 262].

Acest principiu etic este evident în nuvela *Moara cu noroc*, care marchează simbolic, de altfel, un *loc fără noroc, blestemat*; e o moară imaginară care aduce numai pacoste și suferință în destinul eroilor, o cârciumă în care oamenii își pierd cumpătul, degradează mintal și sunt influențați de forțele malefice, sunt ca niște „oi rătăcite” care nu pot găsi o soluție potrivită pentru a evada din mrejele dramatismului. Conform acestei situații de ordin moral, viața personajelor slaviciene constă numai din drame și tragedii, deoarece „lumea din întâmplări se alcătuiește, iar întâmplarea e noroc sau nenorocire.” Pe axa evenimentelor și a gesturilor personajelor are prioritate actul moral, „inițiativa principiată?”. Eroii lui Slavici luptă cu soarta, cu ispitele răului, cu societatea, cu ei înșiși, cu pasiunile și cu patimile lor. Unii luptă și pierd, iar biruința altora este explicată anume prin optica moralității. „Fiecare individ face parte din mai multe mulțimi, prezintă identificările cele mai variate, este orientat după simpatii în direcții multiple și își construiește *idealul eului* după modelele cele mai diverse” [5, p. 113].

Creând personaje mereu în confruntare cu destinul, Slavici le înzestreză cu energii debordante, cu sentimente evlavioase, cu fermitate și hotărâre. Totul se axează, valoric, pe credință și morală. Am putea vorbi de existența, la Slavici, a unui *realism etic*, bazat pe sinceritate și iubirea de adevăr, pe care prozatorul le-a observat și la Ion Creangă: „Ceea ce l-a ridicat pe Ion Creangă în rândul marilor noștri scriitori e sinceritatea și iubirea de adevăr cu care reproduce felul de a gândi și de a simți a poporului român, lipsa de-ncungiur cu care spune adevărul, pe care numai puțini îl știu atât de bine ca dânsul” [6, p. 139].

Structura și funcționalitatea estetică a personajelor slaviciene ne permite să le aplicăm grila ontologiei libertății. Constituția lor intimă e determinată de apartenența categorială la o libertate interioară care se transformă în act, în „inițiativă principiată”, la o libertate lăuntrică nevalorificată sau aflată la gradul zero de manifestare.

Personajele reprezentative acționează într-un spațiu etic, de interferență a normei și inițiativei. „Două sunt aspectele fundamentale ale activității omenești: fidelitatea față de ființă și îndatorirea libertății, și în asta se concretizează inseparabilitatea dintre ființă și libertate și în care sunt compatibile atât perenitatea inovării, cât și permanența normei” [4, p. 21]. Situațiile epice în care sunt plasate personajele slaviciene generează tocmai această dihotomie etică *permanența normei/perenitatea inovării*.

Referențialul *etic/religios* al nuvelor caută să împace aceste două elemente dihotomice, să le pună într-o dreaptă cumpănă, intertextul etic constituindu-se din această secretă armonizare.

Oscilarea dihotomică între *permanența normei etice* și *perenitatea inovării* generează dramatismul și tragismul alegerii. Lică Sămădăul și Ghiță din *Moara cu noroc* își asumă un destin tragic prin culpabilizarea lor morală; Marta și Miron din *Gura satului* acționează conform zicalei ce spune că datoria e o rigoare, și nu o legitate necesară; Simina, Iorgovan și Șofron din *Pădureanca*, Duțu și Stanca din *Comoara* sunt oameni dependenți de bani, lucru ce-i dezumanizează. „Specifice esteticii clasicismului, aceste coordonate primesc la Slavici și o particularitate, în sensul că el nu reduce conflictul numai în planul trăirilor subiective, ci relevă contradicția dintre stările umane și lumea obiectivă în care viețuiește omul, contradicția dintre trebuințele materiale și cele spirituale” [7, p. 193].

Finalul nuvelei *Budulea Taichii* vorbește despre necesitatea unei axări temeinice pe normele eterne: „Tu, Doamne, cu nemărginită înțelepciune ai întocmit lumea și frumoasă ne-ai lăsat-o nouă locaș de viețuire.” Fiind exponent al principiului etic bine consolidat în conștiință, scriitorul îl conturează, prin aforisme, în spiritul celor zece porunci bisericesti: „ – Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibeii

tale te face fericit.” (*Moara cu noroc*); „Om are nevoie de om în lumea aceasta, și nimeni nu e atât de bogat și de puternic ca să n-aibă trebuință de alții, nici atât de sărac și de slab ca să nu poată ajuta pe alții. Dureri și bucurii trec din om în om.” (*Vecinii I*)

Aplicând un principiu etic universal, scriitorul își împarte dihotomic personajele în „adevărate”, care sunt tratate cu simpatie și, evident, se încadrează în categoria personajelor cumpătate, ținând cont de morala creștină; „neadevărate”, care sunt sancționate și fac parte din categoria personajelor descumpănite, care și-au zdruncinat echilibrul sufletec. „Moralist convins... și-a sancționat drastic personajele ale căror trăsături și fapte nu corespundeau principiilor sale etice” [8, p. 345]. Ghiță, Ana și Lică Sămădăul din *Moara cu noroc*, Iorgovan din *Pădureanca*, Ghiță din *Vatra părăsită*, Moș Marin din *O viață pierdută* demonstrează, prin destinele lor proprii, „care sunt căile drepte ale vieții și care sunt căările interzise” [8, p. 272]. „Căile drepte” sunt ale personajelor „adevărate”, cumpănite, în timp ce „căile interzise” sunt ale personajelor „neadevărate”, descumpănite.

Scriitorul nu a penalizat doar viciile, răul și neplăcerile, ci a tins să pună în evidență și forța binelui, prezentând în finalul câtorva nuvele eroi ce și-au găsit o împlinire etică: Popa Tanda, Huțu, Șofron. Aceste personaje pot fi încadrate în categoria eroilor cumpătați, deoarece „singură cumpătarea poate să-i dea omului conștiința de tărie și liniște sufletească” (*Fapta omenescă*).

„Lut și suflet, iată contradicția vieții omenești pe care Slavici a căutat să o încorporeze în mai toate nuvelele sale” [9, p. 32]. În *Popa Tanda*, după cum am constatat, sufletul biruie trupul, adică mai presus de orice este pus cumpătul, personajul central înfruntă tulburările și neliniștile sufletești, ca în cele din urmă să-și poată afla calmul și echilibrul spiritual. El ajunge la Sărăceni „fiindcă dincolo, în satul său, se certase cu lumea: încălcase legile. În Sărăceni e, ca Robinson Crusoe, pe o insulă pe care trebuie să reinvieze totul, să supraviețuiască, descoperind adevărurile intime ale locurilor” [10, p. 13].

Eroul nu este idealizat și nu acționează total dezinteresat, căci venise în Sărăceni adus cu de-a sila de mai marii reprezentanți ecleziastici, cu care era în contradicție. Fiind o persoană calculată, om sărac el însuși, cu nevastă și copii, căuta o cale de îmbunătățire a propriei sale stări economice, care depindea de bunăstarea poporenilor. Lăsând predicile și ocările într-o parte, nevoia îl face să fie om practic și cu măsură în toate.

În situația lui Popa Tanda se află și Huțu din *Budulea Taichii*. Tematica lor e o veche problemă ardeleană. Rolul intelectualului în mijlocul țărănimii s-a definit încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când iluminismul a deschis o epocă nouă în istoria culturală a acestei provincii. Preotul și învățătorul – se spunea – „trebuie să aibă la țară nu numai o funcțiune morală, ci și de luminare și îndrumare” [11, p. 496]. Huțu, feciorul cimpoeșului Budulea, umblă la școală, fără să fie inteligent; devine teolog, fără să aibă grația divină. În preoție și-a căutat un rost, deoarece trebuia să ajungă și el om. Și a ajuns, ducându-și sufletul calm și sărac pe treptele bătătorite ale vieții. Și în final ajunge fericit. Lutul omenesc e frământat de un suflet simplu, ce se supune poruncilor destinului, fiind împăcat cu el însuși și cu viața. Huțu este dotat cu răbdare și chibzuială. Fiind calm și calculat în toate, el ajunge ceea ce și-a dorit.

Personajele lui Slavici „se bazează pe necesitatea unei sănătăți etice pe care o vede întruchipată mai degrabă în omul și bun, și rău, și generos, dar și egoist, și devotat, dar și laș, într-un cuvânt, omul obișnuit al satului ardelean” [12, p. 129]. Problemele lui se bazează pe credința într-o anumită permanență de caracter a omului de dincolo de munți. Idealul său moral e cumsecădenia, cumpătarea, bunele relații între oameni, omenia. Ceea ce creează echilibrul lumii e, după Slavici, nu atât o atitudine activă, cât una a datoriei împlinite de fiecare, a neutralității omului care nu face rău altuia și nu consideră că trebuie să i se facă bine cu orice preț.

În lumea lui Slavici se respectă întru totul principiul dostoievskian al responsabilității *fiecare/către toți – toți/către fiecare*. „Ideile lui despre viața și lumea în care trăiește sunt componentele unei aspirații spre o coexistență pacifică în care fiecare să-și respecte semenii, să nu le combată credințele la care nu aderă, să le tolereze prejudecățile” [12, p. 130]. Orice morală constituită presupune o atitudine în funcție de colectivitate și în favoarea ei. Munca e condiția etică supremă. Perfecționarea omului ca individ conduce la stabilitatea universului.

Pentru el, hărnicia și zbuiciumul sufletesc se situează pe primul plan, căci din munca cinstită rezultă sănătatea morală și succesul în viață. Ideea de a nu te lăsa învins, de a fi perseverent și cumpătat, de a pune deoparte bani „pentru zile negre” e concepția omului ardelean.

La Slavici, înțeleptul principiu confucian? al cumpătării este primordial, dar „nu e mai puțin adevărat că ispita lipsei de măsură rămâne și că ea își va spune cuvântul prin câteva dintre personajele lui Ioan Slavici” [13, p. 33].

Ghiță din *Moara cu noroc* este făuritorul propriului său destin, el și-a prescris finalul vieții și a fost creatorul destinului soției sale. Aceasta a fost dorința lui, banul i-a pus capcane prea periculoase, principiul ales nu i-a adus bunăstare și fericire. „Ceea ce însă se numește cauză finală nu este decât însăși dorința omenească, întrucât este considerată ca principiul sau cauza primară a unui lucru” [14, p. 174]. Ghiță a fost conștient de acțiunile și dorințele lui, dar vocea exterioară a fost mai puternică decât propriul său cuget. Această voce l-a împins spre păcat, spre degradare, spre crimă, spre încălcarea normei creștine. Ea îi dădea puteri, încredere, căci „puterea prin care omul perseverează în existența sa este mărginită și infinit depășită de puterea cauzelor externe” [14, p. 179].

Personajele slaviciene tind mereu spre „perenitatea inovării”, nemulțumindu-se cu ceea ce au, vrând să realizeze imposibilul. Cu cât sfera de activitate și de atingere este mai îngustă, cu atât ele sunt mai fericite, cu cât este mai largă, cu atât sunt mai expuse la neliniște și la supărări. Personajele descumpănite ale lui Slavici au nevoie de ajutorul cuiva, din exterior, dar cel mai bun ajutor și cel mai mare sprijin fiecare trebuie să-l găsească în sine. Deoarece toate izvoarele externe în care te încrezi că îți vor aduce fericire, sunt după firea lor forțe nesigure, uneori chiar primejdioase, trecătoare și supuse întâmplării, și pot să înceteze în împrejurări nefaste. Întreruperea lor este neapărată, fiindcă nu pot fi în orice moment prielnice. „A avea, prin urmare, o individualitate distinsă și bine înzestrată, mai ales a avea mai mult spirit, este, fără îndoială, soarta cea mai fericită pe pământ, oricât de deosebită ar fi în comparare cu soarta cea mai strălucită” [15, p. 35].

Pentru ca să rezisti patimilor croite de soartă, trebuie să ai tărie de caracter. Problema caracterului, de altfel o coordonată etică, este fundamentală aproape în întreaga proză a lui Slavici. Însă anumite împrejurări în viață sunt adevărate probe ispititoare, hotărâtoare pentru caractere, inclusiv proba de foc a problematizării și contestării legii pe care o adoptă ființa prin libertate. Din cauza labilității de caracter, Ghiță din *Moara cu noroc* cade înfrânt și o târăște pe soția sa, Ana, pe când, în opoziție cu acesta, Lică Sămădăul, e înzestrat cu voință. „Însă voința lui este pusă în serviciul banului și al crimei” [11, p. 507], patimi în care eroul se complăce fără remușcări.

Ideea de responsabilitate pentru faptele săvârșite în fața lui Dumnezeu, e însuflețită de scriitor în personajul bătrânei, mama Anei, cu ale cărei cuvinte debutează și sfârșește nuvela. Ea apare episodic, dar povețele ei sunt pline de sens și conțin o adevărată filosofie a vieții. Femeia nu-și impune, tranșând viziunea și nu obligă ca sfaturile ei să fie luate drept principii călăuzitoare, dar speră că într-un târziu ele vor fi acceptate: „Dar voi să faceți cum vă trage inima și Dumnezeu să vă ajute și să vă acopere sub aripa bunătăților sale.”

Ca și Ghiță, Iorgovan din *Pădureanca* e la fel este necumpătat, numai că aici rolurile se inversează. Ghiță trebuia să-și câștige existența și trebuia să muncească mult pentru a-și dobândi o situație, pe când Iorgovan avea totul de-a gata. Îi lipsesc raționamentul, buna conduită, pentru că n-a fost nevoit să lupte cu vâltorile vieții. Din această cauză, forța de decizie în alegerea propriei ursite nu-i aparține lui, ci tatălui său.

În contrast cu Iorgovan este Șofron, o persoană chibzuită, iubitoare de viață, gata să sară în ajutor atunci când este cazul. El reprezintă un ideal etic pentru Slavici și, cu desăvârșire, poate fi clasificat pe o treaptă superioară în categoria personajelor echilibrate moral. Potrivit principiilor etice ale lui Slavici, omul nu trebuie numaidecât să fie un intelectual, cumpătarea firii omenеști conduce la inteligența superioară. „Aceasta este, prin urmare, în sens mai restrâns, cel mai înalt product al naturii, creațiunea cea mai rară și cea mai prețioasă din câte există în lume” [15, p. 39]. Cel care este înzestrat cu astfel de calități a primit darul cel mai strălucit și cel mai scump și are în sine un izvor de plăceri, față de care – toate celelalte – au o valoare nesemnificativă. Astfel, lui Popa Tanda, lui Șofron, lui Miron din *Gura satului*, ajunși la etapa împlinirilor, nu le trebuie nimic altceva decât răgazul de a se bucura în liniște de proprietatea lor internă. Iar personajele Ghiță, Lică Sămădăul, Hubăr, Busuioc au „pofte” prea mari, tendințe averse, care se vor finaliza atât cu durere, cât și cu decepții.

Luigi Pareyson observă că problema suferinței nu se încadrează direct în domeniul mai degrabă restrâns al eticii, ci își găsește loc în domeniul mai vast și totodată mai puțin accesibil al religiei: „Numai religia poate, nu zic să explice, dar într-un fel să abordeze și să lămurească legătura inaccesibilă și misterioasă ce unește între ele culpă și durere, păcat și suferință, și de aceea la ea trebuie recurs până la urmă pentru problema răului. Numai religia reușește să dea o semnificație suferinței în raportul ei cu culpa, pentru că o înțelege nu numai ca apăsare și pedeapsă, ci mai ales ca ispășire și mântuire, și chiar mai mult. Numai religia înțelege și arată că durerea e mai tare decât răul” [4, p. 261].

Singurul mijloc de a învinge păcatul este suferința care apare, în chip dostoevskian, din adâncurile ființei ce erodează conștiința. Ea este „punctul de cotitură al peripeției umane, pivotul rotației de la negativ la pozitiv, pulsația realului, ritmul istoriei” [4, p. 262]. Ce e mai mult în ea, se întreabă filosoful italian, eficacitate răscumpărătoare, deschidere revelatoare, capacitate de a spăla un trecut de culpă sau de a deschide un viitor de speranță, mijloc de a ispăși și răscumpăra culpa sau de a marca inversiunea de la rău la bine și de a dezvălui, prin urmare, secretul lumii, care a frământat mințile atâtor filosofi, scriitori, cărturari, oameni de artă și știință?

Durerea e locul întâlnirii dintre om și Dumnezeu și locul solidarității dintre ei, e locul conjugării iubirii divine de cruce și martirajul uman. „Este extrem de tragic că numai în suferință Dumnezeu reușește să vină în ajutor și să salveze omul, iar omul reușește să se mântuiască și să se înalțe la Dumnezeu; dar cu aceasta durerea se manifestă ca uniunea vie dintre divinitate și umanitate, ca o nouă *copula mundi*, ca semnificația vieții și cheia de boltă a universului. Numai suferința închide în ea și dezvăluie secretul ființei. Acest principiu e unul dintre reperele gândirii tragice: fără suferință rânduiala lumii devine enigmatică și chestiunea vieții apare absurdă; mai mult, fără durere răul rămâne nemântuit și bucuria inaccesibilă” [4, p. 262].

Eroii lui Slavici se autoanalizează fie că săvârșesc fapte oribile, fie că dau dovadă de „inițiative principiate” cumpătate, acceptate ca atare de propria conștiință. Cei înrobiți de vicii primesc refuzul și răzvrătirea, „care nu se pot exprima decât printr-o înfierbântare pe cât de chinuitoare, pe atât de inutilă, printr-o teribilă și dureroasă ranchiună” [4, p. 139] de a fi ceea ce sunt; iar personajele cumpătate sunt mulțumite de pasul săvârșit, căci acceptarea de sine „este prima condiție a unei creșteri sănătoase, a unei evoluții ordonate, a unei maturizări creatoare” [4, p. 139].

Sufletul personajelor slaviciene, fie cumpănite sau descumpănite, este un adevărat univers, mai bogat și mai plenar decât spectacolul lumii dinafară. Chiar de la debutul său literar, prin Pascu din *Scormon*, prin Bujor din *La crucea din sat* sau prin Popa Tanda din nuvela cu același nume, Slavici a știut să înregistreze, cu finețe și cu putere, mișcările inimii și ale conștiinței, „să vadă oamenii dinăuntru, în sentimentele sau crizele lor morale” [16, p. 108].

Eticul, rudimentar în primele opere, apare sub o formă complexă intertextuală parabolică, alegorică. Putem conchide, astfel, că referențialul *etic / religios* este surprins prin prisma unei estetici a unui realism viu, incandescent, cu adevărat „ardelenesc”. Ioan Slavici lasă „să pulseze viața autentică, să se miște oameni adevărați, în carne și oase, cu sânge cald în vene, cu pasiuni devorante în suflet, cu micimi care sunt numai ale omului trecător și cu idealuri ce nu aparțin decât nobilei ființe umane” [11, p. 112].

Note

1. Ion Dodu Bălan, *Ioan Slavici sau Roata de la Carul Mare*, Editura Albatros, București, 1985.
2. Tudor Vianu, *Filosofia culturii. Opere VIII*, București, 1979.
3. Ioan Slavici, *Pagini alese*, Editura Regis, București, 2005.
4. Luigi Pareyson, *Ontologia libertății*, Editura Pontica, Constanța, 2005.
5. Freud Sigmund, *Psihologia colectivă și analiza eului*, București, 1995.
6. Ioan Slavici, *Amintiri*, Editura Litera Internațional București, 2003.
7. Ion Iliescu, *Coordonate ale esteticii lui Ioan Slavici // Slavici. Evaluări critice*, Editura Facla, Timișoara, 1977.
8. Pompiliu Marcea, *Slavici*, Editura Facla, Timișoara, 1978.
9. Scarlat Struțeanu, *Ioan Slavici. Comentarii asupra omului și a operei*, Craiova, 1934.
10. Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române*, Editura Porto-Franco, Galați, 1996.
11. Ion Breazu, *Studii de literatură română și comparată I*, Cluj, 1970.
12. Maria-Luiza Cristescu, *Politici ale romanului românesc contemporan*, Editura Cartea Românească, București, 2001.
13. Liviu Petrescu, *Studii transilvane. Epic și etic în proza transilvăneană*, Editura Viitorul Românesc, București, 1997.
14. Spinoza, *Etica*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.
15. Arthur Schopenhauer, *Asupra înțelepciunii în viață*, Chișinău, 1993.
16. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Litera, Chișinău, 1997.

Natalia COSTIUC. Ethics and religion in Ioan Slavici's short prose

One of the main issues that arises the investigators' interest in Ioan Slavici's works is a relationship between the moral and the faith, revealed in a stronger way in writer's short stories. The writer's style of representation is popular realism, reminiscent of Transylvanian rural universe, which is characterized by the Christian morality. The moral and faith are considered the most important unities the writer focused on. The majority of characters are in permanent search of moral guiding laws and those do not respect those laws become a prey and die tragically. The Slavici's characters fight with destiny, with the temptation of scoundrel, with the society, with themselves, with passions and desires.

The ethical appears rudimentary in the short stories under a complex intertextual and fable form. Thus we draw the conclusion that ethics and religion are surprising from the point of view of realism incandescent aesthetics of real Transylvanian life.

Portretul lui Dvuedinov, pe care îl aflăm chiar în debutul nuvelei *Discuție*, este clar și concis: „Sosipatru Dvuedinov, docent la filosofie în Academia Spirituală, un bărbat îndesat, de 32 ani, cu părul cenușiu zburlit și cu o bărbuță mică și rară, răsfoia teza sa de doctorat...” [1, p. 125] Astfel, cu ajutorul câtorva detalii puțin semnificative, Leon Donici introduce cititorul în lumea nuvelei, al cărei personaj central este unul dintre reprezentanții clerului.

Subiectul abordează un aspect important din viața Seminarului Teologic, și anume, înaintarea corpului profesoral pe scara ierarhiei teologice. Chiar de la început șochează faptul că pentru a obține un grad științific nu e neapărat nevoie să ai talent sau, cel puțin, niște aptitudini elementare. Era absolut suficient să ai o „cugetare timidă” și să scrii, ca și Dvuedinov, o disertație „palidă, plictisitoare, furată bucată cu bucată, ca și majoritatea disertațiilor”, dar să nu uiți să faci „harcea-parcea învățăturile filosofice, stăruind să găsești în ele măcar cea mai mică contradicție și să faci de rușine pe filosofi, dovedind că «mulți așa-numiții savanți merg pe o cale falsă»” (p. 127). Și dacă la început Dvuedinov, încercând să combată „rătăcirile” lui Kant, Schopenhauer și Nietzsche „se simțea mic, inexistent alături de ei” și „i se părea că filozofii se uită la el de pe pereții bibliotecii cu dispreț și ofensă, zâmbind dușmănos din buzele lor subțiri și anemice și în ochii lor inteligenți licăreau batjocuri”, în consecință, „Dvuedinov se obișnuie și nu i se mai părea ciudat să combată pe Kant bazându-se pe ideile vreunui arhieru, arhimandrit sau profesor de seminar”, căci tocmai aceasta „era și necesar pentru a dovedi ideile sale bune și «ortodoxismul» său” (p. 128).

Lucrări asemenea celei ale lui Dvuedinov erau scrise la Academie cu duiumul. Printr-o atare procedură au trecut toți sus-pușii de azi ai Școlii Teologice. Obținerea titlului era o chestie mai mult formală. Nu în zădar însuși rectorul îl liniștea pe Dvuedinov, încă înainte de a avea loc colocviul mult așteptat: „Puteți fi liniștit! Veți căpăta titlul. Așa s-a întâmplat cu mine, – zise rectorul (...) Îmi înaintasem disertația pentru obținerea titlului de magistru în teologie. Tema ce o alesesem era foarte interesantă... „Demascarea minciunii cuprinsă în unele concepții critice în primele veacuri ale creștinismului” (Se vede că demascarea gândirii greșite era atunci la modă! – *n. n.*) (...) ...nouă ne trebuie oameni cu credință tare, cu cugetarea adâncă și evlavioasă. Aș-șă! În D-voastră ne-am pus mari speranțe” (p. 145, 147).

Disertația lui Dvuedinov, care „nu face nicio ceapă degerată” (p. 135), cum zice despre ea Pozneacov, unul dintre reprezentanții ce alcătuiau tagma celor răzvrățiți în nuvelă, este doar un pretext pentru Leon Donici, un pretext care îi dă posibilitatea să pătrundă în atmosfera ce domnește în Academie. Trista realitate e că Dvuedinov este un personaj tipic pentru mediul său, un personaj care întruchipează în sine întreg sistemul de scriere a unei disertații în acest domeniu. Asupra acestui fapt ne indică însuși autorul, Leon Donici, care menționează că, „Dvuedinov era de mai înainte încredințat că va căpăta

titlul râvnit: el, docentul pașnic, modest și respectuos, stima pe profesorii bătrâni, îi felicita pe ei și pe nevestele lor de zilele onomastice și de naștere, le făcea servicii mici, venera pe preasfințitul rector, – într-un cuvânt, poseda anume acele calități, care erau prețuite în academie mai presus ca orice, mai presus ca inteligența, talentul, știința” (p. 127).

Dvuedinov, „om respingător și prost” (p. 143), cum îl caracterizează însăși soția sa, este produsul mediului care l-a format, un reprezentant ilustru al acestuia. Personajul este prezentat cu obiectivitate pe firul existenței sale, Donici făcând incursiuni și în trecutul acestuia, în care „vedea sărăcia, căsuța mică a mamei sale, o preoteasă văduvă, o viață plictisitoare și plină de lipsuri! Rude pline de răutate, tâmpite, nesățioase, invidioase. Auzea numai certuri, strigăte, îndemnuri: «Să crăpi și să mori, ticălosule!»”.

E binevenit să menționăm aici că în atare familii au trăit mai toți reprezentanții Seminarului Teologic: și profesorii, și seminariștii. Aspectul e bine zugrăvit de Leon Donici în *Noul Seminar*. Pentru comparație, cităm un fragment ce reliefează atmosfera în care a crescut protagonistul romanului, Petre Sorocoletov, familia căruia o cunoaștem, ca și în cazul lui Dvuedinov, prin procedeul retrospecției, prin invocarea amintirilor personajelor: „Închid ochii și văd biserica noastră parohială. Văd iconostasul aurit, înnegrit pe alocurea; în altar, în dosul prestolului, o strălucitoare ghirlandă de lumânări; corul cântă frumos și solemn: «Lăudați numele Domnului», tata stă în mijlocul bisericii în stihar aurit și cu potcap, liniștit, măreț, netulburat; alături de el diaconul se clatină de pe un picior pe celălalt și se scarpină atent în cap, ca și cum și-ar potrivi părul, iar la spate – mulțimea, fețe roșii și asudate, suspine, semnele crucii, murmurul rugăciunii. Drepte, stau surorile mele: cea mare, Sonia, înaltă, fată mare, grasă, care seamănă cu tata și este favorita lui. Stă și-și face semnul crucii, gravă, după cum se și cuvine ei, fată de preot paroh, fără să-și încline capul; alături de ea – Pașa, micuță, uscățivă, palidă, semănând cu mama, face crucea repede-repede și șoptește «Doamne, Doamne, Doamne!...» Știu de ce se roagă ea. Se roagă ca tata să nu strige astăzi, ca la liceu să nu ia notă rea, ca totul în casă să fie în liniște. Copil sărman, nevinovat și blând! Să-ți dea Dumnezeu cea mai mare, cea mai mare fericire!...” [2, p. 8].

Nici amintirile despre anii de studii la Seminar nu diferă prea mult la cei doi protagoniști, Petre Sorocoletov și Dvuedinov. Dacă celui dintâi monotonia vieții seminariste, depravarea preoților îi însuflă ură, făcându-l să monologheze: „în timp de patru ani n-a(m) auzit niciun cuvânt bun de la nimeni, afară de Tătucu. Au venit la noi în clasă oameni ursuzi, grosolani, în uniforme ridicole, cu fețe somnoroase și plictisite; ne-au povestit pe un ton bătărănos, prefăcut, nenatural, despre Greci, despre Romani, despre egalitatea triumfiurilor, despre minuni și despre religii și s-au dus după ce au făcut lecțiile, ca după un serviciu plictisitor și urât” (p. 56-57), același lucru îl putem spune și despre cel din urmă, chiar dacă acesta rămăsese la Seminar, mutându-se de partea cealaltă a baricadei: „Apoi – seminarul (gândește Dvuedinov – n. n.). Directorul bădăran, care striga la toți elevii (un fel de Varsanofie din *Noul Seminar* – n. n.); profesori insipizi, predând greșos cu fețele șifonate și somnoroase de beție și de nopți petrecute în jocuri de cărți...” (p. 129).

Această atmosferă depravată, tipică, „ucide” talentele, transformând oamenii capabili în niște robi ai viciului, ca în cazul lui Vanișca din *Noul Seminar*: „om talentat și cu capacități, bea de dimineață, își bea și cizmele și-apoi zăcea în infirmerie și se căuta «de boală», deoarece n-avea cu ce să se încălzească ca să se ducă în clasă, până când directorul nu dădea ordin să fie îmbrăcat și încălțat. Și Vanișca apărea în clasă cu ochi strălucitori și inflamați, cu pleoapele umflate și cu un neîncetat zâmbet bătrânesc pe față” (p. 59).

Un personaj tangențial lui Vanișca e Pozneacov, profesor de istorie, din nuvela *Discuție* care, „pe când era student, se amestecă într-un mare scandal academic și fu

eliminat din Academie. A fost reprimat peste doi ani și după ce a terminat Academia, a fost lăsat aici în calitate de docent. Își făcuse un nume în literatura științifică, ca profesor era remarcabil și-și ținea cu mare succes cursurile. Bea însă vârtos și câteodată apărea la examene beat. Colegii nu-l iubeau pentru sinceritatea lui, autoritățile superioare – pentru liberalismul lui” (p. 135).

Cu alte cuvinte, școala duhovnicească în loc să cultive sufletele bogate spiritualicește, omoară din fașă orice încercare de a gândi liber. Contingentul profesoral e alcătuit, de obicei, din oameni slabi sau, cel puțin, care s-au dezis să mai lupte „cu morile de vânt”. Exemplare din acest punct de vedere sunt cuvintele pe care le rostește Pozneacov: „Din multele sute de studenți cari au trecut prin mâinile mele, cei mai buni au fost aceia, de la cari voi vă lepădați și cu capul și cu picioarele! Adu-ți aminte că niciunul dintre aceia, pe cari i-am recomandat eu consiliului academic, nu a fost reținut pentru pregătirea lor de profesori. De ce? Fiindcă erau liberali! Ei erau însă inteligenți, lua-i-ar dracu! – talentați, îndrăzneți. Am avut un elev, Vlasov. Acum el e o autoritate în știință și eu mă mândresc că am avut onoarea să fiu dascălul lui. Voi însă l-ați declarat nedemn! În locul lui m-ați dat pe un tâmpit, preacuvios și preasupus, care nu făcea nici cât talpa lui Vlasov, dar care știa să facă plocoane până la pământ...” (p. 138).

Liniile de tangență dintre romanul *Noul Seminar* și nuvela *Discuție* pot fi trasate în continuare. Astfel, seminarul trăia, cum zice L. Donici, după anumite „reguli”. Unele le introduceau profesorii, altele – seminariștii, dar toate indică asupra atmosferei fățarnice și insuportabile care domnea aici. Cităm, mai întâi, din nuvela *Discuție*: „saluturile adânci, de lachei în fața șefilor, înrădăcinate în ei în vecii vecilor, și frica, frica grozavă, nebiruită de tot ce era «al lui», personal, de ceea ce nu era amintit de «Regulamentul pentru purtarea Seminariștilor»” (p. 129), iar în *Noul Seminar* se menționează: „Dintre toate regulile scrise și nescrise, seminarul știa bine numai una: ferește-te de șefi! ... Seminarul avea mulți spioni. Directorul își alegea pe băieții drăguți pentru un scop anumit, iar Varsanofie cu scopul de a culege printr-înșii informațiuni despre ceea ce se făcea în seminar” (p. 57). Aceeași situație, aceeași atmosferă nu se schimbă nici la Academia Teologică, unde e prezentă „servelitate, rutină, profesorii bătrâni, dușmani ai oricărei cugetări libere și ai științei, încrederea în propria lor infailibilitate, carierismul călugăresc, amestecul de mirosuri: de tămâie și de parfum” (p. 129).

În aceeași cheie va continua Leon Donici să-și descrie personajul și mai departe: „Afară, pe stradă, era o zi cu soare, pe deasupra gardurilor priveau voios și prietenos ramurile copacilor, dar Dvuedinov nu observa nimic, nici ziua aceasta îmbucurătoare, nici frunzișul proaspăt al salcânilor și al teilor, ci, ghebut și cu mâinile adânc vârâte în buzunarele paltonului, pășea grăbit spre casă” (p. 147).

Nici elementele sonore nu lipsesc din modalitățile de întregire a tabloului folosite de Leon Donici. „Jos, la etajul întâiu cineva începu să cânte la piano și o voce de bariton, proaspătă, frumoasă, începu: «Vocea ta e pentru mine mângâietoare și dulce»... Dvuedinov stătea aproape culcat pe fereastră, asculta sunetele calde și moi ale vocii adânci și se gândea că totul, slava Domnului, e bine și în bună regulă, că pe gârlă acum o fi chiar umed, ar putea să răcească, iar în stradă să întâlnească derbedei beți” (p. 131).

Ca o consecință a stării de lucruri din seminarul teologic, elevii devin victimele acestuia, capacități ratate, naturi strivite și înfricoșate, pătiminde de adânci plăgi sufletești. Dacă dintr-un om talentat, precum era Vanușca din *Noul Seminar*, s-a ales doar un bețiv, ce e de așteptat de la un om mediocru cum era Dvuedinov. Acesta „era tâmp și mărginit, dar foarte sărguincios, și, – lucru de căpetenie, – pașnic și modest, și pentru aceste calități a fost făcut docent. Se însură cu fata profesorului ordinar Pesnopevțev, o blondină drăguță, capricioasă, cu o zestre de cinci mii de ruble, plus în viitor – catedra de filozofie. Trebuia

numai să nu se abată din drum. Și Dvuedinov mergea drept. În sufletul lui trăia însă o tristețe de abia simțită despre altceva, ce nu se găsea în prezent, despre o viață deosebită și care, poate îi licărea odinioară în vis, și la care era plăcut și trist de odată să se gândească în ciasul rugăciunilor de dimineață sau al repausului de seară” (p. 129-130).

Dintre multiplele modalități de portretizare, Leon Donici manifestă o preferință aparte pentru portretul-biografie, în care reușește să surprindă o viață de om cu evenimentele și trăirile sufletești care i-au marcat existența, să urmărească metamorfoze perindându-se în mentalitatea protagonistului: „Dvuedinov începu să creadă tare că viața lui e admirabilă, că știința lui e necesară și folositoare și că superiorii lui vor ști să prețuiască lucrările lui. La al doilea an de căsătorie i se născu și muri un prunc. Era singurul eveniment care tulbură pentru scurtă vreme liniștea lui Dvuedinov. Scria disertația și, privindu-se câteodată în oglindă, găsea că începuse să capete o înfățișare de profesor de academie. În Academie sau în oșpeție, el era serios, cufundat în gânduri, nu zâmbea când râdeau ceilalți, îngrijorat își încreștea fruntea având aerul de a fi întotdeauna preocupat de o cugetare înaltă, deși adese aceste cugetări roiau în jurul prânzului sau al gulerului strâmt; el nu putea cere un pahar de apă fără ca să spună: «aș bea, propriu zis, un pahar cu apă», și își simțea sufletul extrem de satisfăcut, când cineva îi spunea că el seamănă perfect cu un profesor de filosofie” (p. 130).

Viața din Academia Teologică decurgea altfel decât cea din exterior. Leon Donici opune cele două toposuri, vrând să sublinieze că viața clericală și cea de dincolo de pereții instituțiilor teologice se deosebește radical, chiar dacă e vorba de aceeași epocă istorică. Viața monotonă din seminare și academie e închisă într-un cerc strâmt și se derulează după principii și reguli aparte. Căci „treceau zile după zile. Undeva, alături de academie, clocotea și fierbea viața cu bucuriile și durerile ei arzătoare, dar Dvuedinov nu cunoștea această viață și interesele ei nu-l priveau deloc” (p. 130).

În schimb, Dvuedinov știa foarte bine cum să se pună bine pe lângă mai marii zilei. Venirea sa la slujbă în ziua colocviului nu era un act provenit dintr-un anumit imbold sufletesc, ci o face doar ca „arhiereul să poată vedea că el chiar și în ziua colocviului nu a lipsit de la liturgie” (p. 144).

Leon Donici notează cu răbdare fiecare detaliu care ar arunca lumină atât asupra felului de a fi al lui Dvuedinov, cât și asupra construcției întregului sistem didactic teologic. Se stabilește o anumită ierarhie în rândul corpului profesoral, fapt de care ține cont și personajul principal, comportându-se într-un anumit mod. Câtă pietate, dar și calcul rece e în fiecare gest al său: „După terminarea slujbei, Dvuedinov dădu mâna cu toți profesorii. Profesorilor titulari făcea plocoane adânci, încât gulerul îi ieșea de sub haină, le strângea mâinile cu amândouă mâinile lui, ca și cum ele erau un obiect de preț pe care el se temea să nu îl scape la pământ și să-l sfarme, și cu toate mijloacele stăruia să arate că strângerea mâinii profesore era pentru el o mare cinste... La întrebări răspundea respectuos, cu vocea stinsă. Tușind ușor, își întorcea capul într-o parte, acoperindu-și gura cu palma, făcută în formă de capac. Profesorilor extraordinari el se înclina nu atât de plecat ca celor ordinari, deși tot atât de respectuos. Docenților le strângea mâna simplu și cu ei începea el cel dintâi vorba” (p. 144-145).

Investigând modalitățile de caracterizare a personajului, constatăm că și idiomul său este un procedeu important. Astfel, L. Donici, notează câteva dintre expresiile întortocheate, rostite de Dvuedinov la susținerea tezei de magistru în teologie: „în cuvântarea lui se auzeau adesea expresiunile: «dacă e permis să afirm în modul acesta», «întrucât aceasta nu trece dincolo de marginile cugetării filosofice», «reflexiunile extrem de utile ale rațiunii teologice», «până într-un grad oare care așa zicând», «cercetările inițiale în acest domeniu»”(p. 155-156). Erau fraze obișnuite, „de serviciu” și acest lucru

îl știa atât Dvuedinov, cât și profesorii care „știau mai de nainte ce are să spună Dvuedinov, deoarece și ei au rostit cândva cuvântări la fel, și așteptau cu nerăbdare sfârșitul disputului, ca să se ducă acasă să prânzească” (p. 155).

Tipicul – iată caracteristica scrisului lui Leon Donici. El tipizează personajele, mimica, gesturile și limbajul acestora, tipizează situațiile și chiar spațiile. Astfel, acțiunea nuvelei are loc în *Orașul N*, adică într-un „oraș universitar” ca multe altele, într-un oraș care, deși „era cam mort” și „distracțiile erau o raritate, și mulți orașeni mergeau la discuțiile academice și universitare ca la spectacol” (p. 149), nu se deosebea prin nimic de zeci de alte orașe. Tocmai de aceea, autorul nici nu precizează numele orașului, căci întâmplarea relatată putea să aibă loc nu numai aici, dar și în oricare altă parte. Tipicul afectase atât de mult existența locuitorilor orașului N, încât atunci când rectorul, în timpul discuției tezei lui Dvuedinov, întrebă „veșted”, mai mult de formă, dacă „dorește cineva să replice în mod privat”, a rămas sincer nedumerit, când o voce tare răspunde din mulțime: „Eu!”. „Rectorul se întoarse nedumerit: până acum nimeni din public n-a încercat să răspundă în timpul disputului” (p. 158) și, de această dată, totul trebuia să se limiteze la cuvântările banalizate ale lui Pesnopevțev și Cleandrov care, în final, puteau fi reduse la o singură frază: „Lucrarea e destul de onorabilă, și, fără îndoială, reprezintă o avere în... asta... în tezaurul științific! Dizertantul a binemeritat titlul de învățat” (p. 158). Dar, în cercurile teologice, vrea să spună Leon Donici, nu se schimbă nimic și nimic nu poate zdruncina sistemul bine organizat, deși putred. Așa cum bătaia lui Varsanofie n-a schimbat situația descrisă în romanul *Noul seminar*, la fel n-a schimbat mersul obișnuit al lucrurilor nici cuvântarea înflăcărată a lui Coșeliov din nuvela analizată. Deși „Coșeliov vorbi cu aprindere, cu însuflețire și sarcasm. El cită autori necunoscuți lui Dvuedinov, și fără cruțare distrugea una după alta tezele disertației” (p. 159), iar „Dvuedinov clipea din ochi cu gura căscată. El nu găsi nici un cuvânt de răspuns și îi trecu prin cap gândul amar că nu va obține titlul de magistru în teologie”, dar lucrurile s-au derulat așa cum erau preconizate chiar de la început. Coșeliov a fost întrerupt de rector, iar consiliul academic hotărî ca „magistrantul Sosipatru Ivanovici Dvuedinov e demn de titlul magistru în teologie” (p. 159).

Cu alte cuvinte, la fel cum în *Noul Seminar* autorul ne spune că după bătaia lui Varsanofie nu numai că nu s-a schimbat nimic, ci s-a mai și răspândit zvonul că pe Varsanofie l-au ridicat la treapta de arhimandrit și că va fi numit director la un alt seminar, iar în locul lui va veni părintele Menandru, L. Donici încheie nuvela *Discuție* cu următoarea constatare: „Disputul recent își pierdea ascuțimea și tăria. Și amintirea lui începea să fie cuprinsă de încredințarea că el, Dvuedinov, a scris o lucrare solidă, că această lucrare e o bogăție depusă în visteria științei, cum se exprimase Cleandrov, și că el acum este un învățat autentic, recunoscut și având gradul de magistru în teologie” (p. 162). Interesant e de menționat faptul că, și în această ultimă scenă, Donici folosește peisajul atât ca decor, cât și ca modalitate de redare a stării sufletești a personajului. Dacă înainte de colocviu natura nu-l bucura deloc pe Dvuedinov care „nu observa nimic, nici ziua aceasta îmbucurătoare, nici frunzișul proaspăt al salcâmilor și al teilor” (p. 147), sau atunci când se lăsa, totuși, furat de frumusețea primăverii, revenea repede la starea normală de indiferență, atunci după consumarea evenimentului „Dvuedinov ședea tăcut și în sufletul lui pătrundea încetișor blândețea primăverii” (p. 162), iar „sus, cerul albastru chema spre el, spre imensitatea sa, se uita cu speranță la oamenii, care ședea în vechea grădină verde și vorbeau de treburile omenești...” (p. 162).

Scriitor realist, dar nelipsit de unele „alunecări” romantice în sânul descrierilor naturii, Leon Donici creează personaje tipice, plasându-le în împrejurări tipice.

Note

1. Leon Donici, *Discuție // Floare amară*, Editura Cartea Românească, București, 1952.
2. Leon Donici, *Noul seminar*, Editura Cultura Națională, București, 1929.

Polina Taburceanu. Sosipatru Dvuedinov: a typical representative of clergy

The main character from the novel "Discussion" written by Leon Donici-Dobronravov is the representative of clergy Sosipatru Dvuedinov, "doctor of philosophy at the Spiritual Academy".

The subject deals with an important aspect of life from the Theological Seminary, namely, the advance theological faculty on hierarchy scale. Dvuedinov is a model of mediocrity, "stupid and obtuse, but very hardworking, peaceful and humble" and due to these qualities he defends his Master thesis in theology.

LITERATURĂ COMPARATĂ

Tatiana CIOCOI

(Universitatea de Stat din Moldova)

ELSA MORANTE ȘI SENSUL FEMININ AL ISTORIEI

Publicat în 1974, romanul *La Storia* aduce în scenă condiția uman inevitabilă de a fi „în interiorul” Istoriei, în interiorul mașinii centrifugale a evenimentelor istoricizate. *La Storia (Istoria)* este un roman profund antiiluzionist, el intră în spațiul violenței puterii generatoare de sens istoric prin poarta Infernului dantesc, îndemnându-i pe cei intrați „aici” să-și lase orice speranță. Timpul pe care Elsa Morante a proiectat experiența-limită a personajelor sale se situează între anii 1941 și 1947, dar subtitlul romanului – *Un scandal ce durează de zece mii de ani* – ipostaziază o lume iremediabil hărăzită erorii, masacrului și răului. Pentru Morante, întreaga Istorie este o istorie fascistă *tout court*.

Încă de la începuturile romanului, ca gen de narațiune implicit istorică, și cele ale istoriografiei, ca disciplină ordonatoare, totalizatoare și semnificativă, reprezentarea războiului (a răzcoalelor, revoluțiilor, răsturnărilor, cuceririlor etc.) a fost apanajul incontestabil al bărbaților care au înfățișat evenimentele așa cum ei înșiși le-au îndurat sau așa cum acestea au răspuns propriilor teleologii. Cu deosebire prolifică, literatura despre cel de-al Doilea Război Mondial oferă o viziune riguros documentată despre luptele purtate, dislocarea fronturilor, strategiile militare, conduita superioară a generalilor și ofițerilor, eroismul ostașilor, spionaj, partizani, rezistență, cuceriri, biruințe, capitulări și așa mai departe. Puține sunt operele literare, și încă mai puține sursele istoriografice, în care Istoria ar fi nu numai a celor care – celebri sau anonimi – produc evenimentele, dar și a celor care le suportă. Tendința de a sabota scopurile totalizatoare ale istoriografiei, înlocuind-o cu o istoriografie pluridimensională, contingentă și contextuală, este pe larg practică în scriitura postmodernistă, fiind o perspectivă specifică de tratare a istoriei umanității după ce Fukuyama și Vattimo au proclamat „sfârșitul Istoriei.” Înlocuirea articolului definit al substantivului „Istoria” cu cel indefinit – „O Istorie” (a „diavolului”, a „dandysmului”, a „Europei” etc.) este un indiciu explicit al renunțării la procesul de totalizare „prin care scriitorii de istorie, ficțiune sau chiar teorie își unifică materialul, îi dau coerență, continuitate – dar întotdeauna cu intenția de a controla și stăpâni acest material, chiar cu riscul de a-l violenta” [1, p. 67]. Scris cu cel puțin un deceniu înaintea acestor „conștientizări ale rupturii față de trecut” (Jacques Le Goff), romanul Elsei Morante nu intenționează să „re-prezinte trecutul” printr-o optică atentă la manipulările discursului oficial, din care s-ar configura o *istorie* de alternativă față de cea „adevărată”. Titlul romanului nu lasă niciun dubiu asupra intenției sale totalizatoare: *La Storia* este însăși Istoria, singura de care dispunem și „pe care cu toții am vrea s-o uităm” (Garboli). Cele două epigrafe inserate la începutul romanului – primul, aparținând unui supraviețuitor al Hiroshimei: „Nu există cuvinte, în niciun limbaj uman, capabile să consoleze cobaii care nu-și cunosc cauza morții,” și al doilea, preluat din *Evangelhia* după Luca: „...le-ai ascuns aceste lucruri inițiaților și înțelepților, dar le-ai dezvăluit celor mici... căci așa ți-a fost voia”, – străpung o breșă în arhitectura compozită a sensului istoric, lăsând să se întrevadă lucrurile repugnante, rușinoase, irelevante istoric, cum

sunt moartea în umilință sau moartea lipsită de glorioasa prepoziție „pentru”, anonimă, inutilă, bigotă, kafkiană („ca pe un câine”). Morante abordează problema fundamentală a „indiscibilului” prezent în orice procesare a materialului empiric brut, documentar și statistic, într-o viziune semnificativă asupra timpului istoricizat. O bogată retorică militar-patriotică și o conspirație a tăcerii salvează solemnitatea tragică a războiului de esența sa vulgar-fiziologică. Biblioteca războiului conține imnuri, marșuri, cântece, ode, biografii, documente, care glorifică meseria armelor, dar evită să înregistreze viața mizerabilă a victimelor, foamea și frica dezumanizantă, înjosirile și violurile la care au fost supuse. Confesiunile „nude” despre realitatea dezonorantă a războiului, al cărui *teleos* vulgar nu face deosebirea între potențialitatea militară și potențialitatea sexuală, au putut fi realizate abia la o distanță considerabilă în timp, și poate că, deloc surprinzător, în mod anonim. Există în filosofia morantiană a istoriei un liant arbitrar cu teza Virginiei Woolf despre război ca o „ficțiune masculină grotescă”, motivat, probabil, de feminitatea scriitoarelor care le referă automat la aceeași categorie a „cobailor”. Devalorizarea drastică și furioasă a rațiunii istorice, care nu face decât să legitimizeze hegemonia învingătorilor și gustul vicelan al puterii, este o atitudine radical pacifistă extrasă direct din factorul destinal. Războiul arată în mod exemplar antagonismul între subiect și obiect, între cei care dețin puterea și marea masă de oameni trimisă în insignifianță de către această putere. Morante realizează tribunalul Istoriei anume de pe această poziție a obiectului insignifiant, pentru că e femeie, pentru că „acea Istorie” nu era a ei, pentru că nu va beneficia de niciun avantaj, de nicio glorie, de nicio recunoștință, de nicio lespede comemorativă, de niciun rând în analele Istoriei.

Arhitectonica romanului pune în evidență concepția morantiană referitor la experiența mută și cantitativă a „turmei” aflată la antipodul manifestării oarbe a puterii. Temporalitatea diegetică (1941-1947) este segmentată în șapte capitole, fiecare dintre ele relatând evoluția evenimentială pe durata unui an. Conexiunea cu realitatea documentară este realizată prin intermediul unor paratexte istorice care preced fiecare dintre cele șapte capitole și sintetizează evenimentele sociopolitice nonficionale. Intercalată între o analepsă (19** – reconstituirea istoriografică a tabloului geopolitic al Europei de la 1900 până în 1941) și o prolepsă (19** – Și Istoria continuă...), ordinea artificială a narațiunii creează iluzia extensiunii atemporale a ordinii naturale narativizate. Incorporarea în narațiune a acelor sumare ale referentului real articulează relația dintre Marea Istorie Semnificantă și mica istorie anonimă într-o structură în chiasm. Alianțele, blocurile și puterile politice, cursa înarmării, imperialismul și revoluția marxistă, Lenin, Trotski, Stalin, Führerul, Ducele, axa Roma-Berlin, Uniunea Sovietică și Marele Reich, blitzkrieg, antanta și tripla alianță, – toată această înlănțuire de evenimente reale constituie un soi de ecran pe care se derulează filmul Istoriei, iar în fața ecranului, obscură și animalic inconștientă, se derulează mica istorie a învățătoarei Ida Ramundo, văduva Mancuso, de origine semiebraică, în vârstă de treizeci și opt de ani și mamă a unicului fiu, Ninnuzzu, rămas în îngrijirea ei după moartea soțului.

Iduzza ignora cauzele pentru care mama sa, Nora Almàgia (și nu Almagià, care-i trăda secretul rasial), a fost găsită înecată, probabil, în tentativa de a înota până în Palestina, la fel cum ignora interesele Italiei în Africa Septentrională și sensul cântecelor nazifasciste scandate de Ninnuzzu: „Colonele, nu vrem pâine / Vrem doar plumb pentru obuze”. Ea făcea parte din acea categorie de femei care nu se maturizează niciodată și a căror ingenuitate le apropie de „idioția misterioasă a animalelor care știu trecutul și viitorul oricărui destin, dar nu datorită minții, ci unui simț pe care îl posedă corpurile lor vulnerabile. Eu aș numi acest simț – care le este comun și confundat cu alte simțuri corporale – *simțul sacralui*: ele înțeleg prin *sacru* acea putere universală care le poate

înghiți și aneantiza doar pentru greșeala de a se fi născut”. [2, p. 21]. În vârful piramidei existențiale a Iduzei stă „foamea turbulentă și insațiabilă” a fiului puber care-i împarte viața în orele, mereu sporite, ale exercițiului scolastic rutinar – dictare: „Luptând pentru măreția Patriei, eroicii ostași italieni au purtat gloriosul nume al Romei dincolo de munți și dincolo de mări” – și orele petrecute într-un somn abisal stimulat de barbiturice. Într-o zi de ianuarie 1941, un tânăr soldat bavarez pe nume Günther, aflat la Roma în trecere spre frontul din Africa, simți un dor neînfrânat de mamă și se porni în căutarea „unei creaturi feminine, orice ar fi fost aceasta, o fată, o târfă de cartier sau chiar o femelă: o iapă, o vacă, o măgăriță”. [2, p. 20]. Creatura feminină pe care a violat-o Günther a fost Iduzza Ramundo.

Relatăta cu un amestec de cinism, obiectivitate rece și umor, scena violului prin care se deschide romanul capătă relevanța unei imagini arhetipale a ororii provocare de naziști. Prin acest *mise en abyme*, umanitatea violată și sângerândă se regăsește în corpul pângărit al Iduzei. Starea ei de ataraxie mintală, de îndurare bigotă a violului, este echivalenta unei paralizii în masă a rațiunii, a unei trăiri somnambulice a atrocităților nazifasciste. Motivul reveriei și efectele lui perturbante capătă noi valențe ideatice. Iduzza este figura emblematică prin care Morante răspunde la întrebarea atâtor istorici și romancieri ai regimurilor dictatoriale: cum a fost posibilă asumarea aceluia impuls obscur de validare a propriei ființe prin așezarea ei într-un spațiu al canibalismului primitiv? Alternarea planului de suprafață al romanului (*simțul sacrului* prin care Iduzza și celelalte personaje percep realitatea în care trăiesc) cu cel de profunzime (teatrul politic al Istoriei) scoate în evidență omisiunea realului, amnezia cultivată ca refugiu în fața spaimei terifiante de suferința fizică și de moarte. Dar fie că este vorba despre reveria abulică, prin care masele insignifiante (cobaii) supraviețuiesc (sau nu) în regimurile scelerate, sau despre reveria fantasmatică, prin care diverșii frustrați social înlocuiesc realitatea cu o ficțiune artificială edificată în creierul lor de marii iluzioniști ai puterii, viața rămâne în mod esențial așa cum a definit-o Calderon – un vis. Morbul fantasmagoric al Elisei, naratoarea din primul roman morantian, *Menzogna e sortilegio* (1948), se dovedește a fi, în *La Storia*, o maladie colectivă. Raportul miciei burgheziei italiene cu fascismul este similar raportului Elisei cu fantasmalele și minciunile prin care își compensa multiplele insatisfacții. Fiind o clasă promiscuă, fără identitate și fără o putere reală în stat, mica burghezie s-a lăsat sedusă de visurile de glorie ale fascismului, trăind un moment de autoamăgire exaltantă care îi dădea iluzia propriei valori și importanțe. Marii *reveuri* ai Istoriei sunt însă Mussolini și Hitler: „și unul, și altul, era în sinea lui un falit și un serv, ambii erau bolnavi de un sentiment vindicativ de inferioritate. Se știe că un asemenea sentiment își devoră victimele pe dinăuntru cu ferocitatea unei rozătoare insațiabile și adesea îi recompensează cu visuri. În felul lor, Mussolini și Hitler erau doi visători”. [2, p. 45]. Proiecțiile exterioare ale acestor două personaje istorice infestate de minciună sunt adevărate parabole literare despre originea viscerală a politicului. Răspunzând unei poftes materiale de viață, „viziunea onirică a «ducelui» italian era un festival al comediei în care, printre bandiere și triumfuri proprii, vasalul umil și intrigant recita partitura unor antici vasali beatificați (cezarii, auguștii împărați...) de asupra unei gloate vii și umilite până la gradul de fanoșă”. [2, p. 45]. Profilul biopsihic al lui Hitler este acela al unui „filiștin invidios” care poartă în sine un „focar de infecție” niciodată tratat: „infestat de viciul monoton al necrofiliei și al terorii obscene, era robul semiconștient al unui vis încă inform, în care orice creatură vie (inclusiv el) era obiectul martiriului și degradării până la putrefacție. În ultimă instanță – Marele Final – visul său prevedea aruncarea întregii populații terestre (inclusiv cea germanică) într-o grămadă de cadavre descompuse.” [II, p. 45]. Elaborată în ton de flecăreală familiară cu cititorul (ca „pentru analfabeți, în numele cărora scriu,”

după cum ne anunță dedicația romanului), viziunea comică a acestor personaje terifiante este o răsturnare a discursurilor istoriografice serioase, care prilejuiește observarea lor de aproape, fără teamă și fără „evlavie.” Funcțiile râsului popular, magistral descrise de Bahtin, îi „introduce în zona contactului direct”, le „sparge învelișul exterior” și le „examinează interiorul”, îi „descompune, dezmembrează, despuiază și demască” până când „obiectele dezgolite” devin de-a dreptul ridicole: doi bufoni ai Istoriei – fondatorul Imperiului în „carul carnavalesc” și fondatorul Marelui Reich în „carul mortuar” – nu sunt altceva decât doi amărâți fabricanți de visuri.

Rolul imens rezervat visului nocturn în romanul morantian este motivat anume de această contrafacere a realității prin intermediul visului diurn. Iduzza visează mult, cu și fără sedative, uneori colorat, alteori în alb-negru, și aceste visuri transformate în literatură sunt un fel de „buletine informative” despre o realitate pe care rațiunea nu o poate înțelege. Inteligența, conștiința individuală angajată într-un proces cognitiv, este incapabilă de a asigura cunoașterea misterelor umanității (personajele „intelectuale” sfârșesc prin a intra într-o „reacție alcalină” cu răul pe care încearcă să-l înțeleagă), de aceea traducerea realității în limbajul reveriei nocturne, ascultarea vocii inconștientului transmis cu ajutorul visului, coșmarului, delirului, premoniției, viziunii, epifaniei mistice sau a ritmurilor și convulsiilor corporale, a ecolaliilor și melodiilor spontane (*écriture féminine* ?) este singurul „conținut” care poate să asigure o cale incertă, dar adecvată spre realitate. Dintr-un anumit punct de vedere, *La Storia* este romanul triumfului funebru al rațiunii asupra naturii. De o parte, decretele rasiale, ghetourile, lagărele de exterminare, camerele de gazare, bombardamentele punitive, deportările și lichidările în masă, experimentele chirurgicale pe viu, practicile torturii, „curățarea” omenirii de „impurități”, imposibil de detașat de programul administrativ al rațiunii, iar de altă parte, materia supusă exercițiului rațiunii, în forma sa cea mai apropiată de „natură”: evreii, femeile, copiii, animalele. Nu în zădar, percepția splendorii și a ororii lumii le este refuzată „înțelepților și inițiaților,” fiind lăsată în seama celor inocenți. Rolul de călăuză prin Infernul morantian îi este rezervat micuțului Useppe, fiul bastard născut de Iduzza în urma „dorului matern” al bavarezului Günther. Giuseppe Felice Angiolino, zis Useppe, dat fiind că nu va ajunge niciodată la vârsta articulării corecte a numelui, venise pe lume nedorit de nimeni și era o creatură atât de mică, încât semăna cu „un miel născut ultimul și uitat pe pașiște” [2, p. 95]. Infraumanul și supraumanul se reflectă în ochii „celești” ai acestui *agnus dei*, al acestui fruct al „imaculatei concepții” (Iduzza își ascunde sarcina și îl naște „clandestin”, spunându-le tuturor, inclusiv lui Ninnuzzu, că l-a găsit abandonat în stradă), trimis pe pământ pentru a acumula în trupul său fragil tot răul lumii. Dacă supraviețuiește subnutriției, atacului aerian care distruge apartamentul Iduzzei, raziilor naziste, foamei și frigului, e pentru ca masificarea durerii umane să-și poată primi ofranda inocentă a acestui țap ispășitor.

Saga micului Useppe începe în casa maternă, unde, abandonat încăpătânării lui de a trăi, cunoaște luxul solitudinii iluminante. Se îndrăgostește de la prima vedere de Ninnuzzu, își împarte generos ciorba de fasole cu Blitz, câinele *bastard* adus de fratele său ca răspuns la gestul *samaritean* al mamei, și contemplă cu o mirare ancestrală furnicile, frunzele lipite de geam și picăturile ploii, totul părându-i-se enigmă, miracol și sublimă frumusețe a lucrurilor. Dar micul său paradis terestru este prefăcut în ruine în urma bombardamentelor aeriene ale Romei din 1943. Moartea lui Blitz este prima pierdere irecuperabilă a iubirii, prima rană care mușcă din fragilitatea sa biologică.

Refugiați dimpreună cu alți sinistrați într-un depozit agricol abandonat, Iduzza și Useppe devin actorii unui adevărat scenariu al pitorescului suferinței. Populat de o comunitate promiscuă, gălăgioasă și sordidă de persoane de toate vârstele, condițiile

și straturile sociale, la care se adaugă pisica și cei doi canari ai bătrânului antifascist Giuseppe Secondo (Eppetondo), hambarul colcăie de o viață larvară și primitivă, în care păduchii, furturile și acuplările incestuoase reprezintă doar câteva piese din lugubrul teasc al războiului. Foamea și frica acutizează instinctele de autoconservare, relansând legile darwinismului în cruzimea lor originară. Vizitele lui Ninnuzzu, luptând acum de partea partizanilor cu aceeași convingere care îl făcea să îmbrace „cămașa neagră” a Duceului, introduc în viața lui Ueseppe scurte momente de uitare. Urcat pe umerii fratelui, micul om al suferinței este adus în detașamentul de partizani, unde cunoaște viața aventuroasă a camarazilor de luptă ai lui Ninnuzzu și devine martorul involuntar al spiritului justiției marțiale. Antrenat într-o operație de lichidare a nemților, Davide Segre, tot el, Carlo Vivaldi, în perioada „sejurului” în depozitul agricol, tot el, Piotr, pentru coechipierii săi antifasciști, fost burghez, anarhist și teoretician al nonviolentei, linșează un soldat SS-ist cu o ferocitate debordantă, transformându-i corpul într-o bucată informă de carne sângerândă. Realitatea teroarei se interferează cu suprarealitatea „filmată” cu ochii copilului, în mîntea căruia prinde contur o lume oraculară. Ca și Ioan Gură de Aur, Ueseppe traduce în grai uman ciripitul vrăbiilor: „Totul este doar o glumă, doar o glumă, o glumă, o glumă...” Primăvara lui 1944, mai flămândă ca oricând, o readuce pe Iduzza în orașul abandonat trupelor hitleriste de către regele, guvernul și statul-major refugiați în sudul Italiei, ocupat deja de aliați. Ea închiriaza o cameră în casa familiei Marrocco și începe propriul război pentru supraviețuire: „lupta mizeră a Iduzzei cu foamea, care o ținuse înarmată timp de doi ani, ajunsese acum o luptă corp la corp. Această unică exigență cotidiană – să-i dea de mâncare lui Ueseppe – o făcuse insensibilă față de oricare stimul, începând cu cel al propriei foame. Pe parcursul acelei luni de mai, ea trăise practic din puțină iarbă și apă, dar îi ajungea și atât, ba chiar îi părea o risipă, căci orice bucațică înghițită de ea îi era sustrasă lui Ueseppe. Câte o dată, pentru a-l priva de și mai puțin, îi venea în minte să fiarbă, pentru ea, scoarță de copac, frunze, ori chiar muște și furnici, tot o substanță ar fi fost...” [2, p. 327]. Turmentată de acest imperativ al smulgerii vieții născute de ea din ghearele morții, Iduzza se transformă într-un animal de pradă acționat de impulsul perpetuării speciei. Cu o abilitate nebănuită, ea fură din magazinele de provizii păzite de naziști, face schimb de mărfuri cu traficanții, băntuie prin casele goale din ghetou în căutare de resturi alimentare și devastează, împreună cu alte femei posedate de aceeași trăire orgiastică a foamei, un camion cu făină destinat militarilor germani. Pentru a fi imediat recunoscută, puterea salvifică a corpului matern este transpusă în metafora instinctului animalic: „se spune că o tigroaică, rămasă captivă într-o grotă înghețată, supraviețuiește împreună cu puii săi abia născuți, lingând zăpada și distribuindu-le puilor mici fărâme de carne smulse din propriul corp cu dinții” [2, p. 330]. În lungile ore de așteptare a mamei pornită la vânătoare, Ueseppe își rezema fruntea de pumnișori și începea „să gândească.” Privirea lui căpătase o reflecție stranie, foarte asemănătoare cu cea a vițelului pe care-l văzuse odată pe platforma unui marfar, în ochii căruia, „larg deschiși și umezi,” se putea citi „o precunoaștere obscură” a drumului necunoscut spre abator. Lucrat în filigran, acest de al doilea *mise en abyme* conține imaginea de ansamblu a atrocității holocaustului evreilor. Glisarea de la scena transportării vitelor la scena transportării evreilor în lagărele de concentrare se face pe nesimțite, acompaniată de o excelentă regie a „firescului” întâmplărilor. Niște vagi reminiscențe de amintiri din zilele când venea cu Ninnuzzu la gară pentru a se distra cu spectacolul trenurilor se întretaie cu secvențele de realitate observate de Ueseppe în timp ce era purtat în brațe de Iduzza prin gara Tiburtina: o liniște amăgitoare, pe un binar rectiliniu mort, staționau vreo douăzeci de vagoane pentru vite, niciun geam, doar gratii, după care se vedeau doi ochi ficși sau două mâini încheștate, o rumoare dezordonată, gemete, altercații, psalmodieri, injurii, voci senile repetând

cuvântul „mama,” strigăte sterile, înfiorătoare, urlând bestial cuvinte elementare ca „apă,” „aer,” printre care irumpeau răcnetele convulsive ale unei femei cuprinsă de durerile facerii și apelativele clamate de o femeie pe peron: „Fasciștilor, deschideți! Eu sunt evreică!” Părinții, soțul ei și cei patru copii erau înăuntru.

În noaptea aceea, Useppe începu să vorbească în somn, bâlbâind spasmodic, printre lacrimi și suspine, cuvântul „cal”. Era substantivul comun prin care el denumea toate patrupedele, inclusiv vițeei.

Sfârșitul războiului pune capăt viziunilor coșmaresti ale Iduzzei visate în fiecare noapte: „străzile Romei și ale lumii i se arătau supraîncărcate de posibilele carneficii ale lui Usepette, ale micuțului său paria fără rasă, subdezvoltat, malnutrit, sărman campion fără nicio valoare. Uneori, nu doar nemții și fasciștii îi păreau asasinii, ci toți oamenii adulți; ea mergea pe acele străzi înspăimântată, apoi ajungea, epuizată și cu ochii holbați, în cămera ei, începând încă din stradă a striga: Useppe! Useppe! și răsând ca o copilă bolnavă la auzul vocișoarei care-i răspundea: ce, ma’?” [2, p. 287]. Pe ecranul Istoriei, în Italia vine la putere guvernul Parri, SUA produce prima bombă atomică, Uniunea Sovietică invadează Manciuria și Coreea, are loc Conferința de la Potsdam, se instalează cortina de fier, cade guvernul Parri, este ales președinte De Gasperi, Togliatti, în fruntea ministerului justiției, realizează „pacificarea națională,” iar în fața ecranului, viața Iduzzei capătă un aparent aspect de normalitate. Reluarea activității școlare îi permite să închirieze un apartament în care, foarte curând, se va instala și Ninnuzzu împreună cu o cățea de rasă scoțiană, albă, îngrijită și foarte frumoasă, chiar așa cum îi spunea numele: Bella. Dar semnele lumii descentrate nu încetează să dezvolpeze imaginile infernului Istoriei. Conversiunea sufletească a lui Useppe este rezultatul cunoașterii indirecte a tarelor existenței absurdizate, ca un avertisment pentru consolările facile ale taumaturgilor societății. În timpul unei plimbări prin oraș, Useppe rămâne încremenit în fața unei tarabe cu ziare și reviste ilustrate cu „fotografii actuale”: „pe prima se vedea un bulevard cu copaci (...) De fiecare copac spânzura câte un corp, în linie dreaptă, în aceeași poziție identică, cu capul înclinat pe o parte, picioarele puțin desfăcute și mâinile legate la spate. Erau toți tineri, toți rău îmbrăcați, cu un aer de sărăcie. Pe fiecare dintre ei era atârnat un carton pe care scria: PARTIZAN. Și toți erau bărbați, cu excepția uneia, la începutul rândului, care nu purta nicio inscripție și, spre deosebire de alții, nu spânzura de o frânghie, ci era înfiptă cu gâtul într-un cârlig de măcelărie” [12 p. 370]. O altă fotografie pecetluse imaginea unui bătrân ingenuncheat în fața unei grămezi care părea să fie făcută din trupuri umane. Pe coperta colorată a unei alte reviste era fotografia atroce a unei tinere femei rasă pe cap și desculț, cu un prunc *blond* în brațe, înfășurat în niște zdrențe murdare, care trecea prin mijlocul unei mulțimi ce râdea, o îmbrâncea și arăta cu degetul spre „curva nazistă.” Comentariul auctorial citește de pe „prompterul” conștiinței copilului intrat în contact cu agresiunea exteriorului: „va rămâne pentru totdeauna imposibil să știm ce putu să înțeleagă bietul analfabet Useppe din acele fotografii lipsite de sens”, dar Iduzza recunoscuse stupoarea care schimonosi fața lui *blondă* și oroarea din ochii lui *celești*, care era aceeași pe care o văzuse la fiul său în gara Tiburtina. Sub presiunea violenței exteriorului, corpul lui Useppe cedează, primind în el, ireversibil și letal, Marele Rău. Ca și în cazul cancerului sau al altei maladii misterioase și incurabile, epilepsia lui Useppe este numită metonimic „marele rău”, sugerând efectele de surdina ale Răului Istoric. Repetate ori de câte ori afecțiunea sa naivă era mușcată de insensibilitatea brutală a existenței, crizele de epilepsie frământau în convulsii spumoase trupul lui Useppe, care-i adresa Iduzzei aceeași întrebare lipsită de răspuns: „de ce, ma’?” Este ultimul și magistralul *mise en abyme* din acest roman: bavarezul o violase pe Iduzza la fel cum „bavarezii” violaseră o jumătate de glob

pământesc și moartea lui Useppe, deși are drept cauză fizică epilepsia moștenită de la mamă, este în realitate provocată de viciul „patern” al carnagiului.

Trecerea spre sfârșitul drumului cristic al lui Useppe însumează o serie de pierderi alienante: brutalitatea medicilor, incapacitatea de a se adapta la regimul școlar, confruntarea cu o bandă de puberi delincvenți (piraii), arestarea singurului său prieten, Scimò, un băiat fugit de la reformatoriu care se ascundea într-o cabană pe malul Tibrului, dispariția lui Ninnuzzu, devenit contrabandist, care moare într-o confruntare cu carabinieri. Prilej pentru o adevărată fenomenologie a iubirii materne, acest din urmă eveniment ipostaziază un segment psihanalitic evitat cu precauție de specialiștii inconștientului: culpa mamei de a fi născut copilul într-o suferință și moarte. Iduzza trece printr-un lent proces de eroziune a psihicului cu efecte terifiante: ea nu poate călca pe pământ, pentru că acest pământ e făcut acum și din carnea fiului, nu poate atinge iarba și frunzele, pentru că ele se hrănesc din carnea fiului ei, nu poate respira aerul, pentru că el era supt de plante din plămâni fiului său și în toate aceste sosii abnorme ale lui Ninnuzzu ea recunoștea vocea implorantă a copilului de altă dată – ajută-mă, ma’! – urmată de cea acuzatoare a fiului matur: „Pleacă de aici! Vina e a ta! De ce m-ai născut? Vina e a ta, ma’! Vina e a ta!” Aflată la numai jumătate de pas de pierderea rațiunii și terorizată de responsabilitatea pentru cealaltă viață născută de ea, Iduzza i se adresează unui Dumnezeu în care n-a crezut niciodată cu o rugăciune plină de resentimente creștine: „Dumnezeule, dacă nu poți altceva, dă-i măcar odihna. Fă-l, cel puțin, să moară de tot!” [2, p. 473]. După decesul stăpânului, Bella rămâne în posesia lui Useppe, devenind cea de-a doua mamă, iubitoare și protectoare a acelui corp suferind de „marele rău,” atașată cu o devoțiune canină de unicul său „fânc” dăruit de soartă. Useppe poartă lungi discuții „filosofice” cu Bella, căci n-a încetat să înțeleagă limbajul animalelor, una dintre ele fiind apologia dragostei pure, așa cum există doar în *natura nedenaturată de rațiune*: „Unul mai frumos decât altul! (...) Să-l luăm, de exemplu, pe Antonio al meu, cel de la Napoli... Hotărât, cel mai frumos dintre toți era el! Însă Ninnuzzu al meu, e destul să-l vezi: unul mai frumos decât el nu există! (...) Și tu, ești cel mai frumos dintre toți pe pământ. Nu se discută! Și mama ta! S-a mai văzut oare vreo fată mai frumoasă ca dânsa? Eh, toată Roma știe. E o frumusețe infinită. Infinită! Și Scimò? Ce întrebare? Oricine-l vede știe că e cel mai frumos! (...) Și Davide? Aaaah! Frumusețea lui Davide e cea mai mare. Absolută. Maximă. Infinită? Infinită” [2, p. 557].

Provocată de o confruntare inegală cu banda de „pirai” minori, venită să devasteze coliba prietenului său, Scimò, ultima criză epileptică a lui Useppe a fost fatală. Giuseppe Felice Angiolino Ramundo a murit într-o zi de luni din iunie 1947. Cronica mondenă consemnă evenimentul senzațional al zilei, proiectând astfel, pentru prima oară, numele Iduzzi pe ecranul Marii Istorie: „*O dramă plină de pietate întâmplată în cartierul Testaccio – Mama înnebunită veghează asupra corpului neînsuflețit al copilului. A fost necesară împușcarea bestiei.*” Pentru Arhiva Stării Civile, Iduzza muri nouă ani mai târziu, într-un ospiciu de nebuni, dar în realitate, sărăcicioasa ei istorie sfârși odată cu cea a lui Useppe, la fel ca și istoria mamei Bella, împușcată pentru turbarea cu care îi apăra pe Useppe mort și Iduzza dementă de executorii legali. În ultimele fracțiuni de rațiune, Iduzza vizionă filmul Marii Istorie: „rulau scenele istoriei umane (Istoria) pe care ea le percepu ca spirale multiple ale unui asasinat interminabil. Și astăzi, ultimul asasinat era băstărdul său Useppe. Întreaga Istorie a națiunilor de pe pământ a colaborat la acest final:uciderea pruncului Useppe Ramundo” [2, p. 647].

Orice comentariu este de prisos. *La Storia* nu este o carte pentru hermeneutică, ci una pentru citire obligatorie și formare spirituală. Morante a reușit totuși să scrie „ultimul roman de pe pământ” (scopul pe care și l-a propus în *Menzogna e sortilegio*), dat fiind că este singurul, din secolul al XX-lea, care se ridică la înălțimea tragicului purificator prin lacrimi.

Note

1. Hutcheon, Linda, *Politica postmodernismului*, Editura Univers, București, 1997.
2. Morante, Elsa, *La Storia*, Torino, Editura Einaudi, 1974.

Tatiana CIOCOI. Elsa Morante and the feminine meaning of History

This article has the aim to examine the feminine point of view regarding History. The novel of the Italian writer, Elsa Morante, “La Storia” (1974) was chosen as the basis of this study. Elsa Morante raises the fundamental problem of the “indicibility”, which is present in processing any empirical, documentary and statistical fact, within a significant view as regarding historicized time. Elsa Morante’s “La Storia” is not only about those who are – famous or anonymous – making the events, but also about those who are carrying the consequences in humility and misery.

În romanul *Marele Gatsby* (1925), Francis Scott Fitzgerald a realizat în mod pregnant și cu o deosebită amploare un aspect specific al relației Erou–Univers. Acest aspect ține de sfințenia carnavalescă a personajului: pe parcursul acțiunii măscăriciul își manifestă treptat sfințenia și în același timp are loc raportarea constantă a eroului la simbolurile semnificative ale universului. Cercetând acest aspect, am folosit câteva idei fundamentale din monografiile R. Kleiman: relația dintre eroul ce tinde spre armonizarea universului și însuși Universul; tipologia cronotopului universal, realizată în toată diversitatea ei prin detalii semnificative constante etc. [1], [2].

Existența unor asemenea fenomene poate fi prezisă la nivel teoretic: după J. Huizinga, noțiunile „joc” și „sfințenie” coexistă în permanență [3, p. 160], iar carnavalizarea include în mod organic elemente active de joc. „Sfințenia” eroului este, de fapt, o formă specifică a relației armonizatoare cu universul, de aceea personajul îmbină în mod organic trăsăturile măscăriciului cu cele ale entuziastului eroic.

Vom numi „măscărici” sau, după R. Torrance, „erou hilar” [4] personajul textului carnavalesc, care întrunește unele caracteristici tipologice de măscărici-escroc-prostănac.

M. Bahtin reperează prostia, escrocheria, lexicul „limitat”, figura grotescă etc. [5, p. 88, 248-251], [6, p. 75, 335-406]. R. Kleiman menționează că măscăriciul iese în evidență și prin „travestirea în măscărici” [2, p. 74]). Iar urmându-l pe G. Bruno, vom considera „entuziast eroic” personajul caracterizat prin tendința entuziastă până la abnegație de a armoniza universul, tendință indisolubil legată de personalitatea eroului și spiritul lui creator. Anume spiritului creator, subliniază S. Pavlicencu, îi este acordată o atenție deosebită în tratatul lui G. Bruno *Despre entuziasmul eroic*: „Una tesi centrale del trattato è quella sul primato della creazione sull’imitazione” [7, p. 214].

Sfințenia carnavalescă și raportarea eroului la cronotopul universal pot fi constatate nu numai în unele romane ale secolului al XX-lea, dar și, într-o formă mai evidentă și chiar determinându-le structura, în opere de alte genuri (nuvele, parabole etc.). Anume aceste aspecte stau la baza structurii nuvelor lui R. Akutagawa *Ziuriano Kitiske* (1919), *Sfârșitul unui evlavios* (1921), *Sfântul* (1922). Accentuarea insistentă a naturii de măscărici (prostănac) a eroului „maschează” înalta lui slujire divinității, iar „depistarea” sfântului are loc abia în finalul nuvelor. Toți acești eroi ai lui Akutagawa sunt corelați prin fabulă cu un anume simbol cosmogonic, descendent de la *arbor mundi* (vezi: [9, p. 40-44], [10, p. 126-134]). Iată unele dintre acestea: pinul din curtea vrăciului; un alt pin, uscat și cu vârful despăcat; silueta crucii pe cer; nufărul sclipitor de alb care crește din gura fără de suflare a „sfântului mucenic prostănac” Ziuriano Kitiske, „certificând” învrednicirea lui de sfințenie [8, p. 374, 322, 220, 221]. Cerul senin pe care plutesc nurași albi (nuvela *Sfântul*) [11, p. 170] poate fi, de asemenea, considerat ca o „coroană” a *arbor mundi*: pe acest cer pășește Gonske, scăpat de moartea inevitabilă și exprimând șarlatanilor adâncă sa recunoștință pentru „serviciul” care l-a ajutat să-și împlinească dorința fierbinte de a deveni sfânt.

O asemenea structură, dar într-un grad mai puțin evident, stă și la baza *Marelui Gatsby*: constatăm prezența în roman a eroului măscărici-escroc-prostănac în ipostaza paradoxală de sfânt care, prin eroismul său metafizic, armonizează universul, precum și raportarea consecventă a personajului la cronotopul universal. Eroului îi sunt atribuite atât calități de entuziast eroic, cât și calități de măscărici, dar într-un mod implicit.

Romanul conține un detaliu care, la modul formal, atestă sfințenia personajului și în sens tipologic este analogic nufărului scriitor și mersului prin nori la Akutagawa. Este vorba de costumul roz al lui Gatsby, care este totodată un atribut al măscăriciului; menirea lui este mai degrabă de a-l „dezbrăca”, decât de a-l îmbrăca pe erou. La început costumul roz pare că aparține unui impostor, escroc sau parvenit: „A studiat la Oxford! <...> Pe naiba! Uitați-vă la costumul lui roz!” [12, p. 95] (aici și în continuare citatele sunt traduse din original special pentru prezenta investigație), iar mai apoi – unui sfânt, a cărui aureolă preia în mod miraculos atenția naratorului: „Se pare că, la vremea ceea, nu prea eram în apele mele, pentru că nu-mi puteam rupe ochii de la lumina roză a costumului lui sub clar de lună”, – dar în acel moment Nick greșește, crezându-l pe Gatsby ucigaș și deci înțelege greșit sensul revelației sale [12, p. 111-112].

Lumina-aureolă care destăinuiește sfințenia lui Gatsby constituie cheia magică pentru înțelegerea corectă a eroului, înțelegere la care Nick ajunge pe o cale mai degrabă retrospectivă. În viziunea lui L. Trilling, Gatsby devine mai bun numai în mintea naratorului, în „realitate” însă acest erou reprezintă în mod consecvent întruchiparea ideii „sinelui” platonician [13, p. 20] (idee oarecum echivalentă sfințeniei). Lui Nick „i s-au deschis ochii” în privința lui Gatsby atunci când acesta și-a asumat vina femeii pe care o iubește și care, la acel moment, îl trădase. Este adevărat că, încă la prima întâlnire cu Gatsby, naratorul a remarcat zâmbetul lui neobișnuit, care părea a dezvălui adevărata fire a acestui măscărici [12, p. 40].

Înțelegerea adevăratei naturi a eroului este îngreuiată, în sens carnavalesc, de faptul că pe scara socială el este, în fond, o „lepădătură” ordinară. O mulțime de detalii vin în sprijinul acestei teze: afaceri criminale, costumul stupid de culoare roz, adresarea „bătrâne”, chiar și situația în care nu găsește nimic mai bun decât să-și distreze iubita cu un „show” al nenumăratelor sale cămăși.

În știința literară se vehiculează opinii contradictorii în legătură cu calificativul „Mare” referitor la Gatsby. K. Parkinson consideră că titlul romanului denotă ironia autorului și o anumită înclinare spre paradoxal. Totodată, Parkinson afirmă că măreția lui Gatsby poate fi înțeleasă doar în contextul tradiției americane, iar eroul însuși este în întregime un fenomen specific american [14, p. 121].

În opinia lui J. Alridge, romanul este un aliaj al viziunilor asupra vieții a două generații și este construit din cărămizile conștiinței colective americane (în sensul apropierei maxime de sursele inițiale ale noțiunii de frontieră, atât de familiară acestei națiuni) [15, p. 97-98]. După R. Ornstein, Gatsby își merită pe bună dreptate calificativul de „mare”, pentru că astfel îl face „visul” [16, p. 79].

În viziunea noastră, Gatsby este „mare” nu pentru că romanul a formulat ceva extrem de important (în asemenea caz s-ar cuveni să readresăm calificativul autorului). Nici ironia nu explică titlul: Gatsby nu „se dă mare” (dimpotrivă, el e foarte nesigur de sine). Măreția lui Gatsby este una veritabilă și constă în setea de nepotolit pentru armonia supremă, întruchipată, în înțelegerea lui, în dragoste. Prin aceasta, credem noi, se explică titlul romanului.

Urmându-și destinul, eroul trece prin grele încercări, dar nu încetează nicio clipă să lupte pentru iubita care l-a trădat (Daisy), măcar pentru a destrăma această trădare pe care o simte de amploare cosmică. Lupta dintre măscărici și năluca invizibilă a dezarmoniei universului este descrisă de autor în dezvoltare, asemănându-se cu descrierea unui duel.

Episodul, deși lipsit de patosul romantismului, denotă un schimb intertextual de replici cu scena finală din piesa neoromantică a lui E. Rostand *Cyrano de Bergerac*. Eroul entuziast, neavând nicio șansă de a învinge, se aruncă în luptă cu ființele supranaturale – întruchipări ale dezarmoniei – și chiar cu moartea. Anume dezarmoniei universului i se adresează, de fapt, măscăriciul, când îi declară lui Nick (narratorului): nicio clipă Daisy nu l-a iubit pe Tom (soțul ei); pur și simplu acesta a speriat-o, descriindu-l pe Gatsby ca pe un escroc ordinar; decizându-se de Gatsby, ea nu-și dădea seama ce face. În clipa următoare, parând lovitura adversarului invizibil (Nick ascultă în tăcere), eroul ridicol face un pas înapoi: da, firește, poate că l-a iubit puțin, atunci când erau tineri însurăți, dar, chiar și atunci, pe dânsul, Gatsby, îl iubea mai tare. După care, încasând încă o lovitură zdrobitoare de la năluca invizibilă, el nu numai că nu cedează, ci, dimpotrivă, se avântă spre înălțimi sufletești ameteitoare: „Pe neașteptate, el a revenit cu o remarcă extrem de curioasă: «Orice ar fi, – a zis el, – o privește numai pe ea»”. În opinia lui Nick, această frază nu denotă decât profunzimea de neconceput pe care o simte Gatsby în relațiile sale cu Daisy [12, p. 118-119].

Cu această frază, afirmă L. Trilling, Gatsby atinge mărțișia absurdului [13, p. 20]. O iubire atât de mare schimbă lumea – nu degeaba, în sens estetic, F. S. Fitzgerald îl ridică pe Gatsby la rangul de sfânt, asemuindu-l cu cei care, prin puterea credinței și harul divin, salvează lumea căzută în păcat [17, v. 1, p. 166]. Lexicul textului, pe lângă aureola costumului roz și zâmbetul epifanic, mai confirmă, cel puțin de două ori, plasarea eroului printre cei sfinți.

În începutul romanului, Gatsby este corelat cu cronotopul universal astfel: „Azima lunii lucea peste vila lui Gatsby, noaptea era <...> admirabilă” [12, p. 57]. Acest clar de lună, însoțit de metafora „azima”, care, la catolici, simbolizează trupul lui Hristos, creează un nimb metonimic de sfânt în jurul lui Gatsby și îl pune într-o anumită relație cu Dumnezeu.

A doua oară e folosit procedeul care duce spre adevăr printr-o minciună vădită, care trebuie inversată în mod carnavalesc. Oaspeții marelui Gatsby – „musculițele” care sug cocteilurile lui și se delectează cu aroma florilor lui – se șușotesc: „Odată a ucis un om; acela aflase că <...> el era văr de-al doilea cu necuratul” [12, p. 49]. Prima parte a acestei afirmații este o inversare a adevărului: Gatsby n-a ucis pe nimeni, dimpotrivă, cu prețul propriei vieți salvează de pedeapsa pentru crimă femeia pe care o iubește. Deci, pentru a afla adevărul, trebuie să inversăm și a doua parte a afirmației: Gatsby nu este rudă cu necuratul, ci cu Dumnezeu. În formularea lui L. Trilling, Gatsby, cel puțin într-un anumit sens, este Fiul lui Dumnezeu [13, p. 20].

În roman, corelarea măscăriciului cu universul nu se reduce la simbolurile cosmogonice constant utilizate în literatura universală (luna, stelele). La acestea se adaugă celebra „luminiță verde” a lui F. S. Fitzgerald – felinarul de pe debarcaderul de lângă casa în care locuiește Daisy devine pentru Gatsby un însemn al iubitei, echivalent pentru dânsul cu toată armonia universului.

Iată cum, prin vorbele naratorului Nick, caracterizează autorul relația dintre eroul său și univers: „de parcă era conectat la unul din acele aparate sofisticate, care înregistrează seismele subterane de la zeci de mii de mile distanță”, numind în mod paradoxal această calitate de a înregistra „talent neobișnuit al speranței” [12, p. 6]. Dar două noțiuni într-atât de contrare – „înregistrarea” automată a oricăror evenimente și „speranța” în așteptarea evenimentelor dorite – pot fi considerate logic identice numai în cadrul harului miraculos de transformare armonizatoare a realității, har care este firesc pentru un sfânt, dar rămâne ca ceva „neobișnuit”, care face minuni.

De-a lungul întregului text al romanului, simbolurile cronotopului universal sunt corelate cu acest măscărici, cu acest sfânt clandestin, ca fiind însemnele lui semnificante.

Gatsby apare pentru prima oară spre sfârșitul primului capitol, odată cu „piperul de argint al stelelor” în „noaptea sunătoare de lumină” [12, p. 20]. În continuare textul – într-o manieră ironică, dar răspicată – formulează legământul eroului cu cerul: „era însuși mister Gatsby, el a ieșit să măsoare partea lui din bolta cerească a acestor locuri”. Urmând involuntar direcția privirii lui, naratorul vede două lucruri: „nimic” și „luminița verde”: „Eu <...> n-am văzut nimic, doar o luminiță verde singuratică, foarte departe și abia-abia vizibilă; să fi fost un felinar de semnalizare, care marca marginea debarcaderului” [12, p. 20]. În această frază este strict delimitată „partea de boltă cerească” a fiecărui personaj: „nimic” îi revine lui Nick, iar „luminița verde” – lui Gatsby: ceea ce este plin de sens pentru sfântul aparținând realității supreme a iubirii absolute, reprezintă, pentru cel neinițiat, „nimic”.

Vom risca să presupunem că ipostaza sfântă a lui Gatsby deslușește adevărata realitate, în care iubita lui este anume ceea ce vede el, lui Nick însă, pentru care Daisy este doar cea care l-a trădat pe Gatsby în cel mai josnic mod, nu poate să-i revină altceva decât „nimic”. Altfel spus, anume realista Nick este cel care rătăcește pe tărâmul iluziilor și nicidecum Gatsby, care, prin mii de fire invizibile, simte mlădierile tainice ale universului.

Îndreptățirea acestei presupuneri o găsim chiar în text. K. Parkinson menționează: luna și stelele apar anume în legătură cu Gatsby [14, p. 44-45]. „Noaptea de iunie”, în care Nick l-a văzut prima dată pe Gatsby, se dovedește a fi un sinonim contextual al astrilor cerești: „Se vede că, în acea noapte de iunie, ochii lui căutau nu numai stelele” [12, p. 62]. Dar și Daisy este înzestrată cu prisosință cu asemenea atribute: ea se aseamănă cu luna [12, p. 73], lăcașul ei este luminat de stele [12, p. 117]. Le-am putea considera atribute false, provenite din iluzia de care este posedat Gatsby: ambele citate nu se referă direct la eroină, ci, mai degrabă, la felul în care o vede Gatsby. Dar ipoteza se năruie grație mărturiei unui personaj, a cărui principală trăsătură este cinismul absolut. Spre deosebire de Gatsby, Jordan Baker nu cade niciodată pradă „flăcării romantice” [12, p. 6] și nici nu este dotată cu spiritul acut de observație, care-l caracterizează pe Nick. Mai mult decât atât, ea nici nu bănuiește că, pentru Nick, Gatsby are vreo legătură cu „noaptea de iunie”. Dacă ar spune-o Nick, l-am putea bănui de părtinire, dar atunci când anume de la Jordan aflăm că, cu o jumătate de oră înainte de începerea nunții, cu ochii în lacrimi și scrisoarea lui Gatsby în mâini, încercând să evite căsătoria cu Tom, Daisy „era încântătoare ca o noapte de iunie” [12, p. 6], nu ne mai rămâne nicio îndoială că dispunem de o mărturie concludentă despre adevăratele relații dintre îndrăgostiți.

În finalul romanului, când Nick își amintește de Gatsby, luminița verde mai apare de două ori [12, p. 141]. Astfel, Gatsby își face apariția în roman, fiind învăluit de această lumină, și tot așa dispăre, rămânând Marele Gatsby, chiar dacă aceasta se întâmplă într-o atmosferă de-eroizată și carnavalescă a contactului familiar.

Totuși omul, oricât ar fi de „mare”, e doar un om. Autorul avea motive de îndoială: după grelele încercări la care este supus, va rămâne oare Gatsby ceea ce este? Să ne amintim că, într-un moment de slăbiciune, când Gatsby nu mai este sigur de noblețea femeii iubite, lumea reală, rămânând materială, încetează a fi adevărată; universul este strivit: „El a văzut sus alt cer, cu totul necunoscut <...>, zguduindu-se în convulsii, a observat razele strâmbe și urâte ale soarelui pe iarba imperfectă, nedusă până la capăt în actul de creație. O lume nouă, materială, dar nereală” [12, p. 126]. Dacă mai trăia măcar o singură zi, Gatsby ar fi aflat că femeia iubită a fugit împreună cu soțul, lăsându-l să răspundă pentru crima săvârșită de ea. Anume aceste îndoieli l-au făcut pe autor să-și „omoare” eroul. Tema lui F. S. Fitzgerald era Marele Gatsby; pentru ca acesta să rămână „mare”, adică să continue armonizarea universului în noile circumstanțe, nu mai este suficientă forța sufletească inconștientă, e nevoie de un act eroic conștient.

Autorul i-a permis glontelui lui Wilson să devină mortal, pentru ca Marele Gatsby să nu degenereze într-un simulacru al lui Wolfsheim. Acest personaj comic și totodată respingător, căpetenia unei bande criminale (în biografia lui Gatsby găsim și linii înrudite cu romanele picarești), este, probabil, sincer în felul său, lăudându-se cu principiile sale morale de altădată. Pe bună dreptate, dacă n-ar fi purtat în suflet nici un fel de „idealism”, care, fie și într-o manieră bizară, îl înrudește oarecum cu eroul principal, banditul ar fi încercat să profite în propriile interese de situația disperată a lui Gatsby (un tânăr ofițer demobilizat, decorat cu medalii, dar total lipsit de surse de existență, pentru că nu-și poate găsi o slujbă). Însă aceasta nu se întâmplă, dimpotrivă, Wolfsheim îl admiră și îl respectă pe Gatsby [12, p. 133].

Romanul parodiază într-o manieră carnavalescă descrierile tradiționale ale copilăriei oamenilor celebri (tatăl îndurerat al lui Gatsby îi arată lui Nick o carte din copilăria fiului său). Nu-i exclus că episodul mai are și o altă funcție – să vedem în erou copilul, care, prin tradiție, este mai aproape de cele sfinte.

Aceluiași scop, credem noi, îi servește și episodul cu cămășile lui Gatsby, în care remarcăm similitudini cu fabula copilului pierdut și regăsit. Este un gest cu totul copilăresc să-i arăți iubitei regăsite comorile tale, unica valoare a cărora în acest moment este faptul că i le poți arăta ei. (Amintim aici de episodul revederii Anei Karenina cu fiul – varianta mamei pierdute și regăsite). Un argument în favoarea acestei ipoteze îl putem găsi în faptul că, din senin, Daisy începe să bocească deasupra cămășilor, dar și în explicația pe care o dă lacrimilor sale (cămășile sunt frumoase). Este anume un mod de a explica ceva unui copil [12, p. 72-73]. Se pare că lacrimile sunt o reacție la starea lui Gatsby – un copil neputincios și lipsit de orice apărare, stare pe care, la ora adevărului, acesta n-o mai poate tăinui. „Oricât ar părea de straniu, – afirmă M. Bewley, – cămășile reprezintă o taină. Nu din deșertăciune sau trufie le arată Gatsby iubitei, ci din cucernicie și smerenie față de vedenia intimă, pe care n-o înțelege, dar de dragul căreia luptă prin toate mijloacele accesibile” [18, p. 34].

Stilul de nabab al traiului lui Gatsby vine de asemenea din visul lui copilăresc: el își ține ușile deschise pentru oricine vrea să mănânce, să bea sau să danseze – în speranța că în aceste uși va intra cândva și Daisy [12, p. 63].

Simplețea copilărească a lui Gatsby ține atât de ipostaza sfințeniei, cât și de cea a eroului-măscărici, a „prostănacului” (vezi de asemenea: [19, p. 253-257]).

Vorbind despre roman, M. Cowley afirmă că F. S. Fitzgerald „a găsit fabula care exprimă adevărul central, toate celelalte aranjându-se perfect în jurul lui” [20, p. 70]. A. D. Parker rezumă: „*Marele Gatsby* este o capodoperă nu numai conform standardelor americane” [21, p. 141].

În concluzie, aspectul carnavalesc al sfințeniei și corelarea constantă a personajului cu diverse întruchipări ale universului determină forma și structura romanului *Marele Gatsby*, rezultând una dintre cele mai strălucite întruchipări ale acestei relații specifice Erou-Univers.

Note

1. Р. Я. Клейман, *Достоевский: константы поэтики*, Chișinău, 2001.
2. Р. Я. Клейман, *Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе*, Chișinău, 1985.
3. Й. Хейзинга, *Ното ludens. В тени завтрашнего дня*, Москва, 1992.
4. R. M. Torrance, *The Comic Hero*, Cambridge, London, 1978.
5. М. М. Бахтин, *Эпос и роман*. СПб., 2000.

6. М. М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва, 1990.
7. S. Pavlicenco, *Problemi di estetica in „Degli eroici furori” // Giordano Bruno e il Rinascimento quale prospettiva verso una cultura europea senza frontiere*. Atti del Seminario Internazionale e Interdisciplinare di Bucarest (3-5 dicembre 2000), București, 2002.
8. Р. Акутагава, *Новеллы*. Москва, 1974.
9. М. Элиаде, *Cosmologie și alchimie babiloniană*, București, 1937.
10. М. Элиаде, *Insula lui Euthanasius*, București, 1943.
11. М. Элиаде, *Космос и история*, Москва, 1987.
12. F. S. Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Cambridge, New York, 1991.
13. L. F. Trilling, *Scott Fitzgerald // F. Scott Fitzgerald: Modern Critical Views*. New York, 1985.
14. K. F. Parkinson, *Scott Fitzgerald. The Great Gatsby*, London, 1988.
15. Дж. Олдридж, *После потерянного поколения*, Москва, 1981.
16. R. Ornstein, *Fable of East and West // F. Scott Fitzgerald: Modern Critical Views*, New York, 1985.
17. Н. Бердяев, *Философия творчества, культуры и искусства*, В 2-х т. Москва, 1994.
18. M. Bewley, *Fitzgerald and the Collapse of the American Dream // F. Scott Fitzgerald: Modern Critical Views*, New York, 1985.
19. S. Roussenova, *The modernist adventure into carnivalesque: The case of „The Great Gatsby” // Seventy years of English and American studies in Bulgaria*, Sofia, 2000.
20. M. Cowley, *The Romance of Money // F. Scott Fitzgerald: Modern Critical Views*, New York, 1985.
21. D. Parker, *„The Great Gatsby”: Two Versions of the Hero // F. Scott Fitzgerald: Modern Critical Views*, New York, 1985.

Jozefina CUȘNIR. The hero and universe in *The Great Gatsby* by Francis Scott Fitzgerald

The article investigates a special aspect variously developed by F. S. Fitzgerald in his novel *The Great Gatsby*: the interconnection between the hero and the Universe. There is revealed that this aspect determines the novel's structure and can be regarded as the character's carnivalized holiness: a buffoon proves to be a saint harmonizing the Universe by his metaphysical feat; he is constantly correlated to the Universe's chronotop. The artistic means realizing this aspect are examined, including the comparative analysis with those in three short stories by R. Akutagawa (*The Saint*, *The Righteous Man's Decease*, *Dziuriano Kitiske*).

Michael HOLQUIST

LIMBA CA DIALOG (DIN ENGLEZĂ
DE LILIA PORUBIN)

Dialogismul este de neconceput în afara relației sale cu limba. Această relație este însă una complexă. Ea este, în mod deloc surprinzător, o relație dialogică și, înainte de a continua, ar fi util să examinăm acest aspect. Bahtin nu este primul și nici pe departe singurul gânditor care a reflectat asupra importanței dialogului în procesul interacțiunii umane. În vorbirea comună, „dialogul” e sinonim cu „conversația”, evocând două persoane care discută. Acest sens general poate eclipsa semnificația „dialogului” în gândirea lui Bahtin. Vorbirea și schimbul de idei sunt aspecte foarte importante ale dialogului. Dar ceea ce oferă dialogului un loc central în dialogism este anume tipul de relație pe care îl manifestă conversațiile, condițiile care trebuie realizate, în cazul în care schimbul dintre diferiți vorbitori va avea loc în general. Această relație este în mod restrictiv definită ca una în care diferențele – dacă mai sunt diferențe – servesc ca blocuri de construcție ale simultaneității. Într-o conversație ambii vorbitori diferă unul de celălalt și enunțul unuia este mereu diferit de cel al altuia (chiar și atunci când primul pare să repete „același” cuvânt al celuilalt); și totuși, aceste diferențe – și multe altele – sunt conectate într-o relație de dialog.

Consemnarea faptului că dialogul este, în ultimă instanță, o relație dintre două persoane între care există diferențe, ne va ajuta să evităm confuziile ce apar uneori în discuțiile referitoare la modul în care dialogul este legat de limbă. O întrebare frecventă în cadrul unor astfel de discuții este cea a priorității: este dialogul o metaforă pe care Bahtin o extrage din aspectul comunicativ al limbii și apoi o aplică la alte categorii în afara granițelor acesteia? Sau este exact inversul: dialogul constituie un principiu de bază, care guvernează existența ce astfel își găsește o expresie paradigmatică în limbajul conversației? Să articulezi întrebarea astfel este echivalent cu a o prezenta drept una dialectică „sau / sau”. Și în cazul acesta nu poate fi vorba de gândire dialogică, pentru că la întrebarea articulată în felul acesta se poate găsi soluția „și / și”, care este, eventual, răspunsul lui Bahtin. „Și / și” nu este o simplă oscilație între două opțiuni care se exclud reciproc; fiecare dintre ele are logică și substanță în sine, în felul acesta asigurând ulterior autenticitatea; pentru că logica acestui mod restrictiv (sau / sau) este atât de limitată, încât numai una dintre cele două poate fi corectă. Dialogicul are logica lui proprie, care nu este de tip exclusivist.

Bahtin își formulează răspunsul în funcție de fundamentul *a priori* al dialogismului precum că nimic nu există în sine. Existența este o întâmplare, un eveniment al co-existenței; aceasta este o rețea de interconexiuni, fiecare fiind doar un co-participant la eveniment, a cărui totalitate e atât de imensă, încât nimeni nu o poate ști vreodată. Acel eveniment se manifestă în formă de creație interminabilă și de schimb constant de sensuri. Reciprocitatea diferențelor face ca dialogul să devină conceptul fundamental al lui Bahtin, pentru că dialogul este prezent în schimburi reciproce la toate nivelurile – între cuvinte în limbă, între oameni în societate, între organisme în ecosisteme și chiar între procese în lumea naturii. Ceea ce face ca viziunea comprehensivă să nu fie una reductibilă este

tocmai faptul că dialogul are loc simultan la fiecare nivel prin diferite mijloace. Un mijloc ar fi limba naturală, unele mijloace sunt analoage cu limba naturală, iar altele pot avea cea mai slabă referire la felul cum funcționează limba naturală. Deși este cea mai puternică, limba naturală reprezintă numai una dintre modalitățile prin care se manifestă relațiile dialogice într-un dialog mai larg ce reprezintă un eveniment al existenței.

Însă în dialogism există mereu mai mult decât o semnificație unică și, mai important, e clar că limba nu poate să nu joace un rol special în universul conceput ca o simbioză fără sfârșit. Din cauza cerințelor epistemologice pe care le înaintază, dialogismul este, inevitabil și necesar, o filosofie a limbii. Și pentru că dialogismul pune atâta importanță pe conexiunile dintre diferențe, nu va fi surprinzător faptul că, dintr-o perspectivă lingvistică mai tehnică, întreaga atenție a dialogismului va fi concentrată mai degrabă pe trăsăturile sintagmatice decât pe cele paradigmaticale ale limbii. Deși distincția dintre aceste două niveluri nu este absolută, dialogismul este o filosofie mai degrabă a limbii, decât a semnului. Luată în sine, concepția dialogimului asupra limbii diferă în mod semnificativ de cea a lui Ferdinand de Saussure, în ale cărui lucrări aspectele paradigmaticale ale limbii, și în special ale semnului, prevalează.

S-a discutat mult despre diferențele dintre Saussure și Bahtin și aceasta e un aspect într-adevăr important. Contrastele dintre cei doi oferă un instrument euristic util pentru orice expunere concisă a ideilor lor, dar utilitatea simplistă a unei astfel de interpretări comparative a condus la ascunderea unor anumite similitudini între Bahtin și Saussure, pe care, de asemenea, le vom examina.

Din considerente polemice, însuși Bahtin pune accent pe aspectele negative ale realizărilor lui Saussure. El îl numește pe Saussure reprezentant de frunte al unui „obiectivism abstract”, tendința lingvistică căreia dialogismul i se opune în modul cel mai vehement. Obiectivismul abstract tratează limba ca pe un sistem pur de legi ce guvernează toate formele fonetice, gramaticale și lexicale, forme ce identifică vorbitorii individuali cu normele inviolabile asupra cărora aceștia nu pot efectua controlul. O altă tendință contrarie dialogismului – „subiectivismul individualistic” – este opus totalmente primului (cel puțin în opinia lui Bahtin): acesta neagă normele pre-existente și afirmă că toate aspectele limbii pot fi explicate în termenii oricăror intenții ale vorbitorilor individuali. Să luăm aminte că fiecare din aceste tendințe se caracterizează în termenii de relație *sine / altul* („self / other” n. tr.): în prima, fundamentul sistemului de semnificație este atât de dominant, încât alteritatea lui nimicește toate posibilitățile pentru subiectivitate, pe când, în cea de-a doua, important este, mai cu seamă, individul, acel „eu” al sinelui care controlează sensul. Prima (obiectivismul abstract) vede limba ca având loc cu desăvârșire în afara persoanei, pe când cea de-a doua (subiectivismul individualistic) tratează limba ca fiind total în interiorul persoanei.

Pentru a specifica ce înseamnă are „limba” în dialogism, va fi util să ne amintim evoluția termenului în concepția lui Bahtin. Bahtin (ca și Voloșinov) a formulat antinomia dintre „obiectivismul abstract” și „subiectivismul individualistic” în anii '20 ai secolului trecut, în momentul în care rearticula relația *sine / altul*, relație care trece prin toată gândirea lui. Inițial el a tratat relațiile *sine / altul* ca o contribuție la disciplinele clasice cum sunt estetica, etica și epistemologia. Totuși, după 1924, aceeași problematică este concepută ca o contribuție la filosofia limbii și la implicațiile acestei filosofii în vederea înțelegerii statutului specific al romanului în istoria intelectuală (nu doar literară). Această nouă direcție a preocupărilor lui este motivată de câțiva factori, doi dintre care sunt deosebit de importanți: sovietizarea vieții intelectuale, care a început după 1917, și răspunsul entuziasmat al lingviștilor ruși la teoriile lui Saussure, care au început să fie pe larg editate.

Răspunsul dat lui Saussure a apărut devreme, pe timpul când Karcevskij, care a lucrat cu lingvistul francez la Geneva, s-a alăturat în 1917 la Moscova lui Jakobson. Importanța covârșitoare a lui Saussure a ieșit în evidență cu adevărat însă numai după 1923, când a apărut un șir de publicații rusești care îl analizau în detaliu, îl atacau sau îl apărau. În acei ani impactul lui Saussure în Uniunea Sovietică a fost mai mare decât în orice altă țară. Acest fapt poate fi explicat nu numai prin puterea intrinsecă a ideilor lui, dar având și o relevanță specială; ideile lui au marcat țara care, cu puțin timp în urmă, avusese experiența revoluției marxiste, pentru că accentul radical al lui Saussure pe un sistem impersonal trebuia să aducă un nou și sofisticat argument în favoarea importanței colectivului în fața determinantelor individuale în societatea umană. Sub impactul factorilor sociali ai sovieticilor, în general, și demonstrația lui Saussure privind natura socială a limbii, în particular, relațiile *sine / altul* în viziunea fenomenologică a lui Bahtin devine ascendent sociologică și lingvistică, culminând cu apariția, în 1929, a marxismului și a filosofiei limbii.

Departate de a avea un rol eminent negativ în dialogism, Saussure este unul din principalii constituenți în dezvoltarea lui. Și dacă ne uităm la câteva trăsături fundamentale ale gândirii lui Saussure prin prismă dialogică, premisele veridicității acestui fapt devin repede vizibile. Saussure a reușit să transforme studiul antic al filologiei într-o disciplină modernă a lingvisticii, pentru că a înlocuit fundamentul vechi al studiului, care era relația limbă – istorie, printr-un fundament nou și diferit: societatea. Dialogismul, de asemenea, își are rădăcinile în experiența socială și, înainte de a examina câteva cauze, revoluția lui Saussure, deși epocală, potrivit lui Bahtin, a fost incompletă. Noi ar trebui să începem prin a marca această afinitate importantă.

Pentru a se deplasa de la fundamentul istoric la cel sociologic, Saussure, ca și Bahtin, a argumentat faptul că cuvintele trebuie să fie studiate nu din punctul de vedere al limbilor (de obicei ipotetice) antice, ci din punctul de vedere al acelor care de fapt utilizează limba: cu alte cuvinte, din punctul de vedere al vorbitorilor individuali. Ambii au avut ideea de a privi limba din această nouă perspectivă, dar conștientizând, cei doi gânditori au ajuns la concluzii diametral opuse. Acestea vor fi mai clare dacă ne uităm mai întâi la similitudinile de la care mai târziu au deviat.

Similitudini dintre Saussure și Bahtin. Ambii gânditori încep cu aserțiunea revoluționară: limba trebuie privită din punctul de vedere al vorbitorului individual; realizând aceasta, fiecare recunoaște în acel vorbitor multe caracteristici asemănătoare. Când Saussure și-a îndreptat atenția spre individul social ca fiind un loc al activității limbii, el a descoperit că individul astfel conceput este un subiect al legii localizării: orice n-ar spune el sau ea, expresia lor este mereu articulată dintr-un punct de vedere particular, dintr-o perspectivă unică. Ca să se exprime, el preferă un punct de reper concret, o perspectivă unică. În scopul exprimării *acestei* preferințe pentru un punct de vedere mai concret localizat decât presupuneau alți oameni de știință care au studiat istoria limbii ca un tot întreg, lingvistul elvețian ajunge la o metaforă alpinistă: „Va fi absurd să încerci să schițezi o panoramă a Alpilor din perspectiva simultană a câtorva vârfuri din munții Jura; o panoramă trebuie realizată dintr-un punct de vedere avantajos. Aceeași regulă se aplică și la limbă”.

Dar atunci când se concentrează asupra felului în care un vorbitor individual se raportează la limbă, Saussure descoperă în acest raport o „dualitate internă”. Această dualitate este similară cu distincția *sine / altul* atâta timp, cât ea cuprinde simultan trăsături care sunt caracteristice vorbitorului și trăsături pe care el sau ea le împarte cu alții. Saussure articulează această dualitate a factorilor individuali și sociali în termeni de timp și spațiu,

o paralelă cu cronotopul lui Bahtin, care se extinde chiar și asupra termenilor specifici, ambii consemnează interioritatea timp / spațiu al vorbitorului individual.

Experiința timpului, proprie vorbitorului individual, este ceea ce l-a îndemnat pe Saussure să izoleze lingvistica sincronică de cea diacronică, prima dintre cele câteva dihotomii care au devenit un fel de catehism virtual nu doar pentru lingviști, dar și pentru majoritatea studenților de la științele sociale și umaniste. Saussure afirmă: „primul lucru care ne uimește atunci când studiem fapte de limbă este că succesiunea lor în timp nu există atât timp cât vorbitorul este preocupat de acesta”. Pentru vorbitor aspectul istoric al limbii pe care o vorbește nu este relevant; vorbitorul individual este locul acelei „stări de limbă” sincronice, pe care își întemeiază Saussure întregul său sistem.

Atât Bahtin, cât și Saussure pun accent pe momentul prezent al pronunțării: Bahtin se menține pe poziția că perceperea timpului de către *eu* este mereu o stare la prezent, fără început și fără sfârșit. Vorbind ca un epistemolog, el definește *eul* drept un fenomen sincron total. Vorbind ca un lingvist, Saussure, de asemenea, concepe timpul dominant al individului ca pe un prezent ce este mereu-deja-acolo. Ambii lingviști sunt de acord că spațiul ocupat de vorbitorul individual este mereu un punct specific – Saussure îl ilustrează prin acel vârf din munții Jura – pe care vorbitorul individual (și numai acel vorbitor) îl ocupă în lumea fizică și socială.

Deosebiri dintre Saussure și Bahtin. La o privire mai atentă, similitudinile aparente dintre Saussure și Bahtin conotează deosebiri semnificative. Pentru Saussure spațiul vorbitorului rezistă oricăror tentative de generalizare. Această situație produce o altă dihotomie saussuriană: opoziția dintre vorbire și limbă. Saussure caracterizează vorbirea (*parole*) ca fiind un caz particular nesistematizat și fără sfârșit, astfel încât ea este imposibil de studiat realmente. Vorbirea, tărâmul *eului* individual, este un pol al fatalei „dualități interne” din miezul sistemului saussurian: vorbirea pentru el este limbă prezentă numai în vorbitorul individual. Limba se situează la celălalt pol al dualității, tărâmul socialului: ea de asemenea există, dar nu de sine stătător, în individ. Saussure folosește termenul limbă (*langue*) pentru a desemna regulile generale de utilizare a limbii. Acestea pot fi sistematizate și astfel pot „să ofere un suport care să fie pe placul minții”. Aspectele individuale ale „dualității interne”, cu care a început Saussure, sunt repede racordate la haosul idiosincronic neanalizabil, lingvistul întemeindu-și știința limbii anume pe aspectul social al dualității. Ca un gânditor a cărui paradigmă este mai degrabă dialectică (și de aceea binară) decât dialogică, el nu poate să ia în considerație ambele posibilități în mod simultan. Recunoscând dualitatea și complexitatea ei însoțitoare, el se retrage repede în siguranța conceptuală a opoziției *sau/sau*. Cu alte cuvinte, Saussure pune *eul* în serviciul *altuia*.

Trebuie să o facă pentru că, după cum recunoaște cercetătorul însuși, îi lipsesc orice mijloace conceptuale pentru exprimarea acestui fenomen multiplu, nu doar dual, care necesită a fi luat în considerație atunci când vorbirea este analizată ca fiind a vorbitorului individual: „Luată în întregime, vorbirea are multe aspecte și este eterogenă, atingând simultan câteva zone – fizică, fiziologică și psihologică, ea aparține atât individului, cât și societății (fatala «dualitate internă»)”. Până la acest moment, Saussure seamănă destul de mult cu Bahtin. Concluzia ce vine în continuare este diametral opusă celei expuse de Bahtin: „noi nu o putem include în nici o categorie a faptelor umane, pentru că nu putem sa-i descoperim unitatea”.

Faptul că Saussure nu a reușit să descopere relația dialogică în limbă sau felul în care se manifestă relația *eu / altul* la vorbitorii individuali, a dus la apariția unei serii de concepte monologice, fiecare cu propria „simetrie” sau „unitate”, cum sunt cele de „sincronie”, „semn” și „societate”. „Ordinea naturală”, după cum a numit-o Saussure,

a unor astfel de concepte pare, la o examinare mai atentă, tot mai artificială. Simetria a fost dobândită cu prețul reprimării „dualității interne” cu care Saussure și-a început investigațiile, privind atât factorii idiosincratice, cât și cei sociali, așa cum ei coexistă la vorbitorul individual. Saussure s-a concentrat în mod aproape exclusiv pe aspectul social, cel care formează unitatea. Istoria receptării lui Saussure a fost, în mare, o istorie a așchierii unei astfel de unități perfecte. Jakobson a început să atace unitatea artificială a sincroniei saussuriene încă prin 1927 și, în 1971, e îndreptățit să anunțe că „identificarea greșită a celor două opoziții făcută de Saussure – sincronie *versus* diacronie și static *versus* dinamic – a fost respinsă de lingviștii post-saussurieni”.

Accentul clar al lui Saussure pe diferență și opoziție a obscurizat oarecum o contratendință mai subtilă, în direcția simetriei, pe care a avut-o în lucrarea lui, o tendință nicăieri mai prezentă decât în insistența lui asupra caracterului unitar al semnului, apropierea pe care o reușește dintre sunet și sens, legătura pe care o identifică între semnificant și semnificat. Dar deja în 1929 Karcevskij argumenta fericit că „semnul și semnificația lui nu formează o unitate perfectă”. Și, desigur, reinterpretarea lui Freud de către Lacan este în stare să destabilizeze formula lui Saussure în favoarea semnului – s/s – în S/s (astfel indicând prioritatea asimetrică a semnificatului asupra semnificantului).

Bahtin își are felul propriu de a prezenta relația dintre semnificat și semnificant, una care în mod constant insistă mai degrabă pe diferență și simultaneitate, decât pe simetrie. Mai mult decât atât, varietatea semnului se află în complexitatea sistemului social. Ca rezultat, nu există o definiție precisă sau concisă a semnului motivat după felul cum își joacă el rolul în dialogism. Bineînțeles, noi va trebui să continuăm munca asupra semnificației în felul în care ea se manifestă în aspectele diferite ale ierarhiei nivelurilor, acolo unde discursul își capătă forma.

Subiectul vorbitor ca loc al sensului. Dialogismul începe prin a prezenta existența ca un eveniment în desfășurare, căruia eu îi răspund dintr-un loc unic (și mereu schimbător). Existența *mi* se adresează cu un set de mesaje posibile în dezordine, care la acest nivel al abstracției ne permite a spune că vin către persoanele individuale, tot așa cum stimulii din mediul înconjurător vin spre organismele individuale. Unele dintre posibilele mesaje vin către mine sub formă de stimuli psihologici, unele sub formă de limbă naturală și altele sub formă de coduri sociale sau sub formă de ideologii. Atâta timp cât exist, eu mă aflu într-un loc anume și trebuie să răspund la acești stimuli, ori ignorându-i, ori reacționând prin înțelegere, astfel realizând o formă de activitate în vederea constituirii de sens al acestor discursuri.

Bahtin parafrazează afirmația lui Dostoevski despre inima omului, care este un câmp de luptă dintre bine și rău în felul următor: mintea omului este un teatru în care se dau lupte între impulsurile centripete ale cunoașterii și forțele centrifuge ale lumii. Eu pot să înțeleg lumea numai prin reducerea sensurilor acesteia – care sunt potențial infinite – la un grup limitat. O analogie utilă aici este cea privind modul în care o limbă naturală selectează, din toate zgomotele posibile, un număr limitat de sunete pe care le va prelucra ca fiind semnificative. Spre exemplu, grupul de litere „th” pe care îl avem în cuvântul „breath” (*respirație*) nu există ca sunet cu semnificație în limba rusă; nici limba engleză nu recunoaște ca având semnificație sunetul rusesc de obicei transliterat în alfabetul latin ca „y” (ы). În limba rusă grupul „th” reprezintă mai degrabă un simplu zgomot, la fel ca „y” în engleză, pentru că ambele limbi au selectat din toate zgomotele posibile de articulat un număr limitat de zgomote specifice, pe care le vor recunoaște ca fiind semnificative și le vor trata ca pe sunete. Sunetele sau fonemele, sunt definite printr-un set de distincții fonice, nu doar după felul în care se opun zgomotului altor sunete posibile în alte limbi, dar și altora în cadrul aceleiași limbi. Aproape în același fel, eu

disting semnificații mult mai complexe printre mulțimea enunțurilor adresate mie, din care selectez anumite valori. Diferențele fonematice sunt decupate din țesătura fizică a influențelor acustice ale lumii naturale; diferențele semantice sunt modele decupate din țesătura ideologică a lumii sociale.

În dialogism noțiunile „ideologie” și „lume socială” sunt cel mai bine înțelese în contextul discuțiilor referitoare la adresabilitate. Să înțelegi existența ca și „adresată mie” nu înseamnă că *eu* sunt un simplu recipient în care cad evenimentele, așa cum scrisorile cad în cutiile poștale. Adresabilitatea înseamnă mai degrabă că *eu* sunt un eveniment, un eveniment răspunzând la enunțurile venite de la alte lumi prin care trec. Adresabilitatea presupune nu numai o conștiință care este mereu conștiință a ceva, dar și că existența în sine este mereu (și nu mai mult decât) existență a ceva, dialogismul rezistă distincției heideggeriene (și, în ultimă instanță, idealiste) între ființă ca atare (*das Sein*) și ființă concretă/particulară (*ein Seiende*). La nivelul biologic, setea nu doar există în lumea naturală, ea mi se întâmplă mie (sau, desigur, ție); și lipsa apei nu înseamnă nimic fără un răspuns la sete. La fel și la nivelul cel mai superior al vieții mentale există situația că nimic nu are sens până când nu obține o reacție. Cu alte cuvinte, adresabilitatea este expresivitatea; ceea ce noi de obicei numim viață nu este o forță vitalistă misterioasă, dar o activitate, un dialog între evenimentele adresate mie într-un loc anume pe care îl ocup eu în existență și expresia mea, a răspunsului meu la aceste evenimente din acel loc unic. Când eu încetez să mai răspund, când nu mai sunt – după cum spunem atât de exact în engleză – semne de viață, eu sunt mort.

Sensul ca valoare socială și ca eveniment. Aici vom aduce la cunoștință ideile lui Bahtin despre natura semnului, opuse celor ale lui Saussure. În dialogism, viața este expresia. Expresia înseamnă să dai sens și sensul își face apariția numai prin intermediul semnelor. Afirmatia este adevărată la toate nivelele existenței: orice fapt există doar dacă înseamnă ceva. Sunt, desigur, lucruri necunoscute nimănui, dar modul lor de existență este să fie în dialog cu ceea ce este cunoscut: cunoașterea cere necunoaștere. Dar necunoașterea nu este absolută; pentru altcineva, în alt loc, în alt timp, ea poate fi tradusă în ceva ce este cunoscut. Pentru că un lucru există atât timp cât are sens, chiar dacă, la un anumit nivel, are doar un sens potențial. Orice lucru are un sens, este un semn, și pentru că nu este nimic care nu poate funcționa ca semn, totul are potențial să însemne ceva.

Semioticitatea completă a lumii pune sub semnul întrebării anumite convingeri consacrate, cea mai des invocată fiind cea care presupune că experiențele în subconștientul nostru cel mai adânc sunt inexplorabile și **de aceea** trebuie să se facă o diferență calitativă între experiența individuală (internă) și cea socială (externă). Însă Bahtin pornește de la presupunerea că *sinele* nu coincide cu *sine însuși*: el se naște din structura dialogică a conștiinței (relația eu / altul), că „experiența există pentru persoana care își spune eu numai în materia semnelor (altul)” (*Marxismul și filosofia limbii*, p. 28). Sensul ia naștere atât în psihicul uman, cât și în experiențe sociale comune prin intermediul semnului, pentru că în ambele sfere înțelegerea apare ca răspuns la un semn cu semne. De aceea, nu există semn în sine, fiecare semn este o verigă în marele lanț care cuprinde toate semnele: „Și nu există nicăieri vreo ruptură în lanț, nicăieri lanțul nu penetrează ființa interioară, nematerială ca natură și neîncorporată în semne”.

Biologia sensului. Diferența dintre experiența interioară și cea exterioară nu este singura diferență, cel puțin una dintre ele este pur și simplu spațială; și cu siguranță aceasta nu e o diferență absolută. Diferența dintre individual (interior) și societate (exterior) este concepută în termeni cantitativi: un set de distincții în cantitatea de sens pe care o transmit semnele la diferite nivele de dialog. Aici, ca și în multe alte aspecte, dialogismul este

foarte aproape de gândul lui C. S. Peirce, în special de afirmația că sensul poate fi definit ca o traducere a semnului în alt sistem al semnelor.

Nivelul inferior al dialogului are senzori limitate la cele mai obișnuite circuite ale psihologiei organismelor, așa cum sunt deciziile binare în micropunctele lanțului neuronal, care permit ca stimulii fie să treacă, fie să fie opriți. Reacțiile la stimulii externi, așa cum sunt lumina și întunericul, și reacțiile la activitățile interne, așa cum sunt respirația sau circulația sângelui, intercomunicarea prin care sistemele variate ale corpului sunt coordonate într-un organism unitar – toate acționează prin intermediul (și comunică cu) semnelor, așa cum psihologii au știut-o cel puțin de la investigațiile lui Helmholtz despre psihologia percepției în secolul al XIX-lea. Însă semnificația unor astfel de semne este limitată la organismul în care ele funcționează (acesta este sensul pe care îl arată Bahtin în exemplul că tu îți simți durerea în mod diferit de felul în care eu îți simt durerea, indiferent de cât de multă empatie am cu tine). Desigur, la un nivel mai înalt de simbioză, cum este cercetarea medicală, de exemplu, semnele corpului individual au o semnificație enormă pentru noi toți. Dar pentru a face astfel, ele trebuia să fi trecut prin multe transformări (traduceri) dintr-un sistem original, psihologic de semne primitive (care sunt într-adevăr aproape de a fi simple semnale), într-un sistem diferit de semne care utilizează cuvintele ca mijloc de schimb.

Acel sistem servește ca subiect a ceea ce Bahtin numește știința ideologiilor, studiul relațiilor diferențiale între „eu” și ceilalți, unde chiar și sensul de „alter” poate fi diferit înțeles de ceilalți, poate fi diferit la vecini, clase, profesii, chiar și la diferite culturi. Principala sarcină a unei astfel de științe constă în conceperea realității individului și a celei aparținând societății fără a viola conceptual statutul celuilalt. Bahtin începe prin a consemna pericolul de a trece de la o extremă la alta: „Un fel de alternare periodică specifică care pare să se situeze între un psihologism elementar și o concepție care reduce toate științele la un fel de antipsihologism care privează psihicul de conținut, reducându-l sau la un statut golit, formal, sau ... la un psihologism pur”. (*Marxismul și filosofia limbii*, p. 31)

Michael HOLQUIST. Language as Dialogue (translated from English by Lilia PORUBIN)

The text represents a fragment from the work *Dialogism. Bakhtin and his world* signed by M. Holquist. The intention of the translator was to draw the attention of the scientific community from the Republic of Moldova towards the importance of translation within the sphere of scientific activities. This direction is considered to be very significant for a people that tend to integrate in the circuit of international cultures.

CRITICĂ

Liviu ANTONESEI

(Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași)

O CONFIRMARE STRĂLUCITĂ. UN TALENT

NATIV PUTERNIC ȘI AUTOCONTROLAT

**(Prefață la Dan Giosu, *Cântecul Kumulipo*,
Editura Cronica, Iasi, 2009)**

În urmă cu exact cincisprezece ani, când publica cel de-al treilea volum de poezii, *Patru plus îngerul*, la zece ani de la debutul cu *Întoarcerea cuvintelor* și cinci de la *Liber ca pasărea*, constatam că Dan Giosu era cel mai puternic talent liric nativ apărut în ultima jumătate de veac în poetica noastră urbe – Iași. Sunt bucuros să observ că volumul de față, *Cântecul Kumulipo*, verifică după atât de mulți ani diagnosticul meu de atunci. N-aș fi putut formula acest diagnostic nici la debut, nici după un „cincinal” de poezie marca Dan Giosu, nu pentru că talentul ar fi fost mai puțin vizibil acolo, ci pentru că poetul era încă foarte tânăr și la cei foarte tineri e dificil să distingă cât ține de puterea trecătoare a vârstei și cât reprezintă forța structurală, cea care trece de elanul juvenil, care depășește frumusețile și capriciile vârstei. Însă, dacă n-aș fi vrut să observ asta la apariția volumului *Patru plus îngerul*, ar fi fost o strașnică probă de lipsă de onestitate – de care criticii, în genere, spre puțina lor laudă, au făcut uz cu osârdie –, iar dacă n-aș fi fost în stare s-o observ, ar fi fost una de imensă cecitate, poate chiar de prostie. Cum nu sunt nici lipsit de onestitate, nici prost, după standardele mele desigur, de bună seamă că mă reconfortează spiritul meu de observație de atunci dar, mai ales, mă ferește grija cu care poetul a binevoit să mă confirme după acest lung interval de tăcere. Celor ce mi-ar reproșa că diagnoza mea se bazează, în fapt, pe o operă poetică destul de puțin întinsă cantitativ, dacă nu de-a dreptul parcimonioasă, le-aș răspunde că tocmai acest spirit de economie este proba indubitabilă a forței lirice native. Pentru că trebuie distins între un puternic talent liric și un mare talent de versificator. Primul este înzestrat și cu autoexigență, își controlează impulsul poetic, cel de-al doilea are în dotare numai o productivitate descătușată și practic inconștientă. Ca să apară un Cezar Ivănescu, probabil cel mai productiv dintre talentele poetice reale din poezia de sorginte ieșeană postbelică, au trebuit să se irosească în van zeci, dacă nu chiar sute de versificatori și poetaștri. În rest, logica exigenței și ceea ce a productivității mai degrabă se exclud decât merg fericite împreună. De altfel, un alt puternic talent liric nativ apărut pe liricele noastre meleaguri cam pe vremea când publica Dan Giosu *Patru plus îngerul*, mă refer la Constantin Acosmei, nu face altceva decât să rescrie *Jucăria mortului* de la debut încoace, fără să simtă nevoia să vină în fața noastră cu noutăți, și aș spune că îi iese asta foarte bine! Dan Giosu nu „exagerează” chiar atât de mult, nu rescrie nici volumul de debut, nici cartea excepțională din 1994, dar este la fel de fericit bântuit de un remarcabil spirit de autoexigență, chiar autocritic. În fond, ceea ce este cel mai la îndemână la un talent puternic este să dea drumul „robinetului liric” și este cu totul remarcabil că poetul nu face asta, că își ține jetul sub control. Pentru a fi mare, un talent remarcabil, în afară de inteligență artistică, imaginație debordantă și inimă hipersensibilă mai are nevoie de ceva – cu un cuvânt care poate șoca, dar merit chiar să șocheze, mai are nevoie și de un fel de „prostată”, una mentală desigur, în perfectă stare de funcționare!

In-cantație, invocație și vocație

M-am întrebat mereu, mă întreb și acum, ce anume face diferența dintre poezia adevărată, pe care n-o poți uita, și versificația impecabilă, care te poate încânta pe moment și pe care o uiți de îndată ce ți-a ieșit de sub ochi. Nu e ușor de aflat răspunsul, pe de o parte, pentru că incredibilul talent de histrioni și simulanți al versificatorilor tinde să se mascheze aproape perfect într-unul propriu-zis poetic, pe de alta, pentru că diferența aceasta este făcută de dimensiuni impalpabile, cumva inefabile, ca și neobservabile ale celor două continente, totuși despărțite între ele de un ocean mai întins decât cel planetar. O mulțime de versificatori talentați te pot induce în eroare la început, iar marele tău noroc de cititor cu experiență este acela că ei nu pot totuși trece proba timpului și a memoriei. Trebuie să recunosc, am spus doar că mizez pe onestitate!, că un răspuns posibil la întrebarea de mai sus mi s-a întrezărit acum vreo cincisprezece ani, plecând tocmai de la lectura și analiza, chiar dacă grăbită și sumară, mai degrabă o intuiție fulgurantă, a poeziei lui Dan Giosu. Aș spune, prin urmare, că poezia adevărată se instituie în acel loc geometric, în care se întâlnesc fericit puterea de invocare/evocare, pentru că poetul nu numește pur și simplu cum poate să pară uneori și cum cred cititorii leneși și autorii la fel de leneși, cu forța de in-cantare, consubstanțială poeziei de la începuturile sale, și cu vocația pentru cele esențiale. În mod paradoxal, acestea reprezintă materii prime și pentru poetul adevărat, și pentru cel mediocru, dar și pentru versificator! Poezia se face întotdeauna cu lucruri vechi – invocarea-evocarea sunt ușor de simulat, despre in-cantație versificatorii par să știe adesea mai mult decât poeții, nu însă și când și cum să introducă „defectul de fabricație” care să poarte nota personală, iar temele esențiale sunt la îndemâna tuturor și chiar inventariate în manualele de literatură! Și, atunci, de unde naiba vine diferența? Din acele „inefabile” amintite, care se numesc viziune – un poet este diferit de un versificator, așa cum Henry Miller se deosebește de un pornograf, prin existența viziunii personale, dar și doi poeți se disting între ei prin viziunile lor proprii! – și fuziune temporală. Poeții adevărați au un mod propriu de a trăi indistinct, neseplat timpul, pentru ei nu există trecut, prezent și viitor, ci o temporalitate reversibilă și infinit explorabilă în toate direcțiile. Din acest motiv, la nivel mental, memoria, percepția, gândirea și imaginația sunt în fuziune, alcătuind ceea ce numeam altădată „memorie imaginată”, în lipsa unui termen mai bun. Din același motiv, la nivelul textului poetic, nu poți percepe între invocare și evocare, fiind „victimă fericită” a unei permanente pendulări, a unei infinite oscilații. Și, pentru că amintirile, fantasmile și viziunile noastre ale tuturor sunt diferite, pentru că echilibrul între invocare și evocare este diferit, pentru că tipul de forță in-cantatorie este la fel de diferit, ne trezim în prezența unor poeți adevărați atât de diferiți, cu o imagistică poetică atât de personală, deși lucrează, măcar aparent, același pământ. Un astfel de poet este Dan Giosu, o asemenea poezie scrie el.

Neobosita atenție la întreg

Eventualul cititor atent al acestei prefețe va fi observat că nu am citat nici măcar o metaforă excepțională, nici o imagine caldă sau șocantă, oricum expresivă, pe parcursul acesteia. Nu că nu aș fi avut de unde, că există, har Cerului!, cu nemiluita, aș fi putut face chiar lungi inventare care ar fi depășit în dimensiuni modestul meu exercițiu de interpretare. Dar ar fi fost nu doar inutil, ci de-a dreptul periculos. Să încerci să percepi și să înțelegi o asemenea poezie la nivel de detaliu ar fi nu doar o eroare copilărească, ci de-a dreptul o crimă care ar ucide însăși poezia, pentru că ea este concepută cu o nesfârșită și neobosită atenție pentru întreg, pentru poemul ca atare, pentru volumul ca atare. Să alegi „cioburi strălucinde” ar fi fost operă de colecționar, poate unul cu bun gust, dar în niciun caz de interpret!

Prin urmare, dacă aş îndrăzni să fac asta, aş recomanda cititorului să facă, mai întâi, o lectură fără pauze a volumului în întregime şi abia după aceea a fiecărui poem în parte şi să evite, pe cât e omeneste posibil, „capcanele” imagistice ale poetului, pe care le-ar putea aborda la cel de-al treilea rând de lectură. Ar ieşi în câştig cu o mai bună înţelegere a unei poezii care există la mai multe nivele – alt semn al poeziei adevărate –, plecând la drum de la percepţia şi înţelegerea globale, indispensabile în opinia mea oricărei înţelegeri fragmentare adecvate. Iar poetului îi doresc o viaţă destul de lungă pentru a ne mai în-cânta, la asemenea intervale rezonabile, cu alte volume pe măsura acestuia!

Liviu ANTONESCU. A brilliant confirmation. A strong native and uncontrollable talent: Dan Giosu (Preface to the book by Dan Giosu, *Cântecul Kumulipo*, Editura Cronica, Iasi, 2009)

The text reproduces a preface to the poetry book signed by Dan Giosu, *Cântecul Kumulipo*. Dan Giosu is the strongest native lyrical talent that has appeared in the last half of century in Iasi. His poetry reveals personal imagistic poetics, exigency and self-control.

Taina Marelui Archimedes. Eseu despre proza lui Leon Donici este un studiu despre proza scurtă a lui Leon Donici. În spectrul de interese ale autoarei se înscriu dimensiunea antiutopică, poeticitatea discursului și, în general, modernitatea prozei scriitorului interbelic. În volum impresionează grila interdisciplinară de investigație: psihanalitică, mitologic-arhetipală, poetică și naratologică. După Lilia Porubin, prozatorul basarabean se încadrează în canonul modernist anume prin sincretismul artelor, dialogul textelor, tematica antiutopistă, tehnicile cinematografice etc.

Aprecierea prozei basarabene interbelice s-a aflat timp îndelungat într-o stare de imponderabilitate, de suspendare între reticență, prejudecată sau un soi de toleranță forțată. Aceste atitudini, formulate comparativ cu literatura română de peste Prut, se justifică prin miza etică și socială impusă literaturii basarabene de teroarea istoriei. Întârzierea atât a prozei, cât și a poeziei în regionalism a estompat atenția exegezei pentru segmentul interbelic basarabean. Generalizările tranșante s-au dovedit, în timp, reductive și false. Ancorată în tradiționalismul sămănătoresc sau tatonând timid formule narative de expresie modernă, proza se cromatizează pe alocuri în forme artistice surprinzătoare. Cu o exigență nepărtinitoare față de rebuturile literare interbelice, Alexandru Burlacu emite o afirmație estimativă: „Basarabeni sunt cei care inaugurează direcții noi în literatura română, cum ar fi cazul cu Leon Donici, primul antiutopist în literatura română, sau cu poporanistul Constantin Stere, care, prin romanul-fluviu, instituie o scriitură ce anticipează în mai multe momente structura romanului românesc de astăzi. C. Stere pune începutul unui model al romanului basarabean” [1, p. 15]. Dacă Stere ilustrează tradiționalismul sănătos în scrisul interbelic basarabean, Donici reprezintă direcția ei modernă. Creația acestor scriitori, nevalorificată suficient la momentul apariției, cunoaște un proces de recuperare meritorie abia după anii '90. În cazul lui Leon Donici, apariția editorială a volumului *Marele Archimedes* (1997) a stimulat investigațiile realizate de Ana-Maria Brezuleanu, Sava Pânzaru, Iurie Colesnic ș.a.

Dincolo de descoperirile arhivistice mai recente, de configurarea (în sfârșit!) a biografiei de creație, noutatea artistică a prozei lui Donici se lasă captată abia acum de dr. în filologie Lilia Porubin, autoarea volumului *Taina Marelui Archimedes. Eseu despre proza lui Leon Donici*, Chișinău, Gunivas, 2009. În spectrul de interese ale autoarei se înscriu dimensiunea antiutopică, poeticitatea discursului și, în general, modernitatea prozei lui Leon Donici.

Lilia Porubin îl prezintă, pe bună dreptate, pe scriitorul basarabean ca autor antiutopic, cele mai reprezentative lucrări, în acest sens, fiind romanul *Revoluția rusă* și volumul de proză scurtă *Marele Archimedes*. Prin zugrăvirea unui univers atipic, a unei societăți totalitare, acestea anticipează romanele *Noi* de E. Zamiatin și *1984* de George Orwell. Analizându-le în paralel, autoarea descoperă, în fond, imaginea antiutopică a unei lumi infernale, terifiante, cu personaje lipsite de orice consistență fizică sau psihică. Această lume, în nuvela lui Leon Donici, e guvernată de personajul Marele Archimedes, în *1984* de Big Brother și în *Noi* de Binefăcătorul. Acești lideri însumează toate trăsăturile

caracteristice tiranilor: „manipularea vieții supușilor, limitarea vieții acestora la cultul personalității sale, impunerea unui mod de gândire și extirparea, prin utilizarea unor metode inumane, a intențiilor de rebeliune” (p. 17). Acești trei „supraoameni”, „Luciferi” divizează oamenii în două categorii distincte: una învinsă și alta învingătoare. Prima creează un univers static, uniform, în lentă descompunere. Cealaltă categorie e alcătuită din oameni adaptați și favorizați, care manifestă tendințe opresive și declanșează forțe malefice în stare să sugrume orice adversitate.

Alternanța lumilor antitetice, a „*lumilor posibile*”, decantează atât complexitatea personajelor, cât și pe cea a realității. Peste toate aceste personaje plutește fiorul morții. Ele sunt „oameni-umbre”, dezumanizați de calvarul în care trăiesc și care le suprimă fiorul vital. Memorialistul plasează în pagini halucinante o experiență trăită de el însuși. „Paginile de față sunt numai ceea ce am văzut, am trăit și am suferit”, menționează Donici în prefața volumului *Marele Archimedes*. Înfiorat de ceea ce vede, scriitorul dezvăluie un „antimodel al normalității umane” [2, p. 27]. Decuparea pe viu din realitate a fragmentelor unei nebunii dezlănțuite, hipertrofierea detaliului morbid conduce la ceea ce numește Nicolae Manolescu „realism ciclop”. Autoarea eseului afirmă că aceste erupții de realism coabitează în narațiune cu elemente simboliste, expresioniste, baroce, romantice, constituindu-se „o *ars combinatoria* de diferite sorginți” (p. 10). Observând efectul de melanj în distribuția zonelor de fantastic și real, Lilia Porubin afirmă că la Leon Donici fantasticul e tratat uneori ca un dat real, iar realul e abordat alteori ca un domeniu al miraculosului, al magicului, al irealului, instituind prin aceasta un spectacol de creație unic și irepetabil. Intruziunea fantasticului în text nu denotă intenția ludică a autorului sau pretenția demiurgică de construcție a lumilor alternative, „viitoare”. Fantasticul este ancorat în cotidian ca rezultat al atracției ființei umane pentru supranatural și pentru vis. Derulările onirice se încarcă de semnificații freudiene, de aceea fantasticul și realul formează un tandem organic. Alteori dimensiunea fictivă este una demascatoare a realului. În *Povestea unui automobil* pătrundem în lumea sensibilă a obiectelor. Leon Donici modernizează scrisul românesc prin înlocuirea instanței narative umane cu cea obiectuală, un automobil. Acesta narează evenimentele din perspectiva sa, dar împrumută și caracteristici umane și emite judecăți de valoare. „Dincolo de semnificația de suprafață, notează Lilia Porubin, lucrarea reprezintă o satiră politico-socială, prin zugrăvirea schimbărilor în politică și societate în urma Marii Uniri” (p. 29). Complexe și multistratificate, încărcate de largi semnificații, prozele lui Donici au, după autoare, ponderea unor microromane.

E meritorie încercarea Lilee Porubin de a deconspira tainele care obscurizează conduita personajelor. Firele care leagă personajele de subconștient și instinctualitate devin vizibile și nuanțate. Sondate în complexitatea lor, acestea apar, eminentemente, ca „figuri tragice”. Condiția tragică a personajelor, fatalismul care le marchează existența îi desemnează drept niște învinși. Privirea naratorului focalizează anume *omul mic*, cel care condensează o adevărată panoramă a timpului și a locului.

Analizând profilul lui moș Gavril, autoarea semnalează natura mistică a personajului, comuniunea organică cu tainele universului, detașarea fatidică de istorie, toate acestea indicând faptul că „Leon Donici ilustrează, printre primii în proza din Basarabia, elemente ale *mioritismului*. El creează personaje memorabile care readuc în prim-plan spiritul și sensibilitatea românească autentică” (p. 11). Dincolo de influențele rusești, printre care cele din partea lui Aleksei Remizov, Feodor Sologub, Leonid Andreev, depistate de critica literară în creația lui Donici, autoarea identifică și modele românești: Mihai Eminescu și Ion Creangă. Exemplele comentate pe larg relevă, în proza scurtă a lui Leon Donici, melanjul de lirism de sorginte rusească și sensibilitate românească autentică.

O analiză structurată pe noi coordonate ale teoriei și criticii literare se aplică eterogenității poeticii. Demontând cu deosebită pricepere mecanismul creației lui Donici,

autoarea descoperă la prozatorul basarabean, pe lângă calități de muzicograf, scriitor și plastician, și pe cea de regizor. Nuvelele lui Leon Donici atestă o abordare ingenioasă a tehnicilor cinematografice. Tehnica *fragmentarismului*, *flashback*-ul, *hipotipoza*, *elipsa temporală* ș.a. conferă dinamicitate și tensiune textului, și instaurează un raport interactiv între text și cititor. „Utilizarea de către scriitor a tehnicilor și figurilor narative moderne contribuie, în cele din urmă, la (re)ontologizarea imaginii lumii, la relevarea complexității lumii interne a personajelor” (p. 39).

Cartea Lilie Porubin scoate la rampă particularitățile generale ale narațiunii, descrierii și dialogului în proza lui Donici. Autoarea menționează „plăcerea senzorială de a descrie”. Descrierea este un respiro estetic în economia textului, impunând o atmosferă excentrică, grandioasă. Narațiunea plonjează pe mai multe registre gramaticale, între care face popasuri mai lungi în tempourile imperfectului, pentru a permite invazia eșantioanelor de pitoresc, grandios. La el *Telling*-ul (prezentarea) cedează în favoarea *showing*-ului, (reprezentarea), indicând certe calități de dramaturg. Dialogul, utilizat pe larg, este cel care asigură narațiunii dinamism, oralitate și autenticitate, dar și concentrează valențe de caracterizare portretistică. Anume în dialog autoarea surprinde conceptul de *cuvânt bivoc* (M. Bahtin). Deși comportă anumite stângăcii, calchieri din rusă, fraza lui Donici nu este seacă, observă autoarea, ci una „care încearcă toate determinativele, toate culorile și nuanțele, toate gusturile și aromele” (p. 44).

După Lilia Porubin, prozatorul basarabean se încadrează în canonul modernist anume prin sincretismul artelor, dialogul textelor, tematica antiutopistă, tehnicile cinematografice etc. Intertextualitatea este lucidă, deliberată. Aceasta se manifestă, în primul rând, la nivel de multiple citate, mottouri, adaptări, mențiuni infratextuale, aluzii la alte texte. Prin numeroase construcții de *mise en abyme* textul se autorefectă în suprasecvențe ce-i concentrează și rezumă semnificațiile. „Donici în mare parte a prefigurat o scriitură la modă la sfârșitul sec. al XX-lea, pentru care un text este rezultatul derivării, transformării sau continuării altor texte. Un text ce-și denunță relația intertextuală cu alt text se anunță, de regulă, chiar din titlu. E vorba de cele două povestiri omonime *Pe drum spre Emaus* (...) raportul dintre cele două nuvele omonime și textul original din Biblie se realizează prin intermediul relațiilor para- și hipertextuale. Ambele texte sunt variante hipertextuale ale paratextului biblic, păstrând intact caracterul lui religios și profundele lui valențe semantice” (p. 55). Citind textul *Pe drum spre Emaus* și din alt unghi, autoarea descoperă în el mitul etern al triumphiului amoros Hefaios-Afrodita-Ares. Schema fundamentală este păstrată, dar Donici re-construiește mitul, preferând ieșirea bătrânului profesor din triumphiul amoros. Lilia Porubin analizează relațiile intertextuale și cu largi intruziuni în psihanaliză, mitologie, arhetipologie. Astfel se conturează următoarea **concluzie**: „De-construind și re-construind miturile eterne ale creației, Leon Donici le investeste cu semnificații noi și produce o operă care intră în dialog cu Textul, polemizând cu el și impunându-și o perspectivă insolită de interpretare” (p. 63).

De o mare forță sugestivă este interpretarea, dintr-o perspectivă intertextuală insolită, a povestirii *Poet și Femeie*. Cercetătoarea recunoaște în basm paratextual eminescian al *Luceafărului*. Ca și poemul eminescian, basmul lui Donici, remarcă autoarea, e alcătuit din tablouri: „Primul tablou reprezintă, tematic, dragostea dintre Poet și Femeie. Cadrul este idilic și, în același timp, marcat de un dramatism ce provine din incompatibilitatea celor doi îndrăgostiți. Tabloul al doilea reflectă familiarizarea Poetului cu lumea îndrăgostiților care, trecând pe lângă el, își șopteau cuvinte de dragoste. Tabloul al treilea ar corespunde în poem cu zborul hyperionic spre Demiurg, cu dorința de a fi dezlegat de nemurire. Poetului i se oferă dezlegarea similară în vis, unde Demiurgul îi smulge inima (...). Celelalte două tablouri se rezumă la evocarea renunțării Poetului, ca și a Luceafărului eminescian, la viața printre oamenii obișnuiți” (p. 59). Abundența de semnificații ale acestui text comutează

investigația și spre alte paliere de percepție. Conduita Poetului se pretează interpretării și prin *complexul lui Narcis*, o manifestare a subconștientului individual. Anume dese intruziuni în zona onirică a personajelor doniciene permit Liliesi Porubin să decanteze cele mai variate nuanțe ale complexelor acestora. Somnul este terenul predilect de manifestare a latențelor, iar experiențele diurne sunt purtătoare de semnale subconștiente: *Complexul Casandrei*, *Complexul lui Oedip*, *Complexul lui Narcis*, *complexul lui Prometeu* etc.

În volum impresionează grila de investigație aplicată pe „un anume sincretism al artelor” la Leon Donici. Muzica și plasticitatea se topesc dezinvolt în proza lui, dirijează lectura și comportă semnificații multiple. Autoarea se lasă preocupată de modalitățile în care culoarea armonizează cu sunetul, capabile să sensibilizeze „ochiul” și „urechea”. O analiză fină și subtilă scoate în evidență semnificațiile uneori contradictorii ale culorilor. Astfel, albul „sugerează absolutul,” dar și „complexitatea și varietatea unei lumi exuberante”. Albul mai este „armonie și desăvârșire”, dar și „neantizare, absență provizorie”, „geneză”, dar și „sfârșit al fiecărei ființări”. Negrul evocă, înainte de orice „haosul, neantul, cerul nocturn, întunericul terestru al nopții, răul, angoasa, depresiunea. Albastrul indică un vid acumulat, vid al aerului, al apei, al cerului, dar e și culoarea raiului, a speranței, a purității și a idealului” (p. 97). Aplicate pe text, aceste considerațiuni probează complexitatea și finețea scriitorului, care, conform autoarei, imprimă cuvântului forța „de a se face văzut și auzit”.

La lectura cărții Liliesi Porubin asistăm la un spectacol de semnificații puse în mișcare de o analiză modernă. Suportul teoretic al lucrării probează lecturi dintre cele mai de autoritate: Gaston Bachelard, Gerard Genette, Jaap Lintvelt, Umberto Eco, O. Ducrot ș.a. Autoarea nuanțează opinii consacrate despre creația lui Donici, dar vine în cea mai mare parte cu intuiții de profunzime proprii și formulează judecăți susținute, consistente, exprimate succint și elegant.

Dincolo de unele sincope geometrice, textul respiră o ordine și o coerență interioară aparte. Autoarea deschide noi perspective de interpretare a prozei interbelice, îndreptându-i coloana verticală și provocând spre o relectură a recuzitei estetice a acesteia.

Note

1. Alexandru Burlacu, *Literatura română din Basarabia. Anii '20-'30*, Editura Tehnica-Info, Chișinău, 2002.
2. Alexandru Burlacu, *Texistențe. Scara lui Osiris*, Chișinău, Tipografia Centrală, 2008.
3. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, 2008.

Nina CORCINSCHI. Lilia Porubin through the mysteries of Big Archimedes

Taina Marelui Archimedes. Eșeu despre proza lui Leon Donici (Big Archimedes's Mystery. Essay about Leon Donici's prose) is a study of Leon Donici's short prose. Among the author's interests there are the anti-utopian dimension, poetics of the discourse, and, in general, the modernity of Donici's writings. What impresses in the book is namely the interdisciplinary perspective of analysis: psychoanalytical, mythological-archetypal, poetic and narrative. According to Lilia Porubin, the writer of Bessarabia is placed peremptorily into the modernist cannon namely due to the syncretism of arts, the dialogue of texts, anti-utopian thematic, motion picture techniques, etc.

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

It was founded in 2000

Year IX, number 3-4 (21), 2009

TABLE OF CONTENTS:

| | |
|---|-----|
| ESSAY | |
| Mihai CIMPOI. Cioran vs. Nietzsche | 3 |
| Andrei ȚURCANU. Poetry between the will for identity and „the will for power” | 12 |
| Adrian Dinu RACHIERU. A „looking” I: Grigore Chiper | 17 |
| Iosif TAMAȘ. Nadia-Elena VĂCARU. A nephast separation between belief and reason | 19 |
| NICOLAE BĂIEȘU – the 75th anniversary | |
| Ion BURUIANĂ. An ethnologist that honors us | 27 |
| Tatiana BUTNARU. Christian holidays and customs | 30 |
| POETICS | |
| Alexandru BURLACU. <i>Din calidor</i> by Paul Goma: polyphony of the novel | 32 |
| Aliona GRATI. The novel <i>Schimbarea din strajă</i> by Vitalie Ciobanu. The issue of the dialogue authenticity in literature | 37 |
| Lidia PIRCĂ. Style and expressivity in Magda Isanos’ poetry | 47 |
| LITERARY THEORY | |
| Sergiu PAVLICENCU. Systemic approaches in literature: the theory of the poly-system | 65 |
| Ion PLĂMĂDEALĂ. Narratological approaches to the text | 71 |
| Diana VRABIE. Tentative of Projection of Descendent metalepse in Anton Holban’s Novels | 81 |
| HISTORY OF LITERATURE | |
| Natalia COSTIUC. Ethics and religion in Ioan Slavici’s short prose | 87 |
| Polina TABURCEANU. Sosipatru Dvuedinov: a typical representative of clergy | 93 |
| COMPARATIVE LITERATURE | |
| Tatiana CIOCOI. Elsa Morante and the feminine meaning of History | 99 |
| Jozefina CUȘNIR. The hero and universe in <i>The Great Gatsby</i> by Francis Scott Fitzgerald | 107 |

| | |
|---|-----|
| TRADUCERS | |
| Michael HOLQUIST. Language as Dialogue (translated from English by Lilia PORUBIN) | 113 |
| CRITICISM | |
| Liviu ANTONESEI. A brilliant confirmation. A strong native and uncontrollable talent: Dan Giosu | 120 |
| Nina CORCINSCHI. Lilia Porubin through the mysteries of <i>Big Archimedes</i> | 123 |

Founding Director:
Alexandru BURLACU

Editor in Chief:
Aliona GRATI

Deputy Editors:
Tatiana CARTALEANU
Anatol GAVRILOV

Stylistic editor:
Mihai PAPUC

Responsible for English version:
Felicia CENUȘĂ
Lilia PORUBIN

Editorial office:
Vlad CARAMAN

Editing and Design:
Galina PRODAN

Editorial Board:

Liviu ANTONESEI (Iași)
Alexandra BARBĂNEAGRĂ
Nicolae BĂIEȘU
Nicolae BILEȚCHI
Mihai CIMPOI
Theodor CODREANU (Huși)
Nina CORCINSCHI
Inga DRUȚĂ
Nicolae LEAHU
Dan MĂNUCĂ (Iași)
Andrei NESTORESCU (București)
Sergiu PAVLICENCU
Elena PRUS
Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)
Andrei ȚURCANU
Maria ȘLEAHTIȚCHI

-
- The authors are responsible for the opinions expressed in this magazine.
 - 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 Creanga" State Pedagogical University.
-

**The address of the Editorial Board: 1, Stefan cel Mare si Sfant Avenue,
MD-2001, Chisinau, Republic of Moldova, office 416.
Tel: 022-27-21-50
E-mail. metaliteratura@gmail.com**

www.metaliteratura.110mb.com



Nicolae BĂIEȘU la 75 de ani

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

ISSN 1857–1905

Metăliteratură

Anul IX, nr. 3-4 (21), 2009

critică

*

istorie

*

teorie literară
