

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. 5-6 (22), 2009

SUMAR

ESEU	
ALEXANDRU BURLACU Dumitru Matcovschi – un poet „condamnat”	3
ADRIAN DINU RACHIERU Mihai Eminescu și canonul literar românesc	10
ALIONA GRATI Despre traducere ca artă și dialog intercultural	18
IOAN DERȘIDAN Iluzia trenului și călătoria	23
EMILIAN GALAICU-PĂUN Cenotaf pentru Marin Mincu	30
TEORIE LITERARĂ	
ANATOL GAVRILOV Conceptul bahtinian de cititor	34
OLESEA GÂRLEA Conexiuni dintre mitul originar și mitul literar	45
POETICĂ	
ALIONA GRATI Hortensia Papadat-Bengescu și poetica romanului polifonic	53
LIDIA PIRCĂ Stil și expresivitate poetică în poezia Magdei Isanos (II). Nivelul lexico-semantic	62
LITERATURĂ COMPARATĂ	
ELENA OPREA Hamletismul – „curent de personaj”	71
EMILIA TARABURCA Postmodernismul în opera lui Iordan Radicikov	78
ISTORIA LITERATURII	
POLINA TABURCEANU Profesorul de teologie Nichita Terpsihorov – personajul ipocrit	83
CRITICĂ	
ALINA TOFAN Autobiografia ca eseu. Constantin Cheianu despre <i>Pere-stroika</i> la moldoveni	88
VITALIE RAILEANU Masca ironică a prozatorului Anatol Moraru sau triumful asupra uitării	93
LILIA PORUBIN Romanul din Republica Moldova. O perspectivă dialogică	95

DIALOG

LIVIU ANTONESEI „Da, asta cred eu că sunt, un scriitor” 100

INEDIT

LIVIU ANTONESEI Victimele inocente și colaterale ale unui sângeros război cu Rusia care până la urmă nu s-a mai întâmplat (proză) 106

CĂRȚI NOI

117

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

ALEXANDRU BURLACU
Institutul de Filologie al AȘM

DUMITRU MATCOVSCHI,
UN POET „CONDAMNAT”

Cu siguranță, poezia lui Dumitru Matcovschi trebuie căutată în *Casă părintească* (1968), *Descânțete de alb și negru* (1969) și *Melodica* (1971), ultima o rescriere a „descânțecelor”. Mai ales aici, dar nu numai aici, originalitatea eului poetic e în pornirea lui donquijotească de restaurare a normalității într-o lume, eufemistic spus, a arbitrarului. Poetul, în cele mai bune poeme, polemizează cu spânii regimului totalitar, în mod ostentativ își etalează identitatea românească, are un nedisimulat respect pentru cultura clasică, scrie simplu și stilizează folcloric bucuria de a fi; aduce în prim-plan, elogiază alte valori decât cele indicate.

Într-o *ars poetica*, poate nu cea mai profundă, dar foarte reprezentativă pentru întreaga sa carieră de scriitor proscris, se desprind, în germene, relațiile antitetice ale unui sistem poetic, ale unei existențe guvernate de principiile binelui și ale răului, iar versul său devine în permanență un descânțec de alb și negru: „Mi-am făcut un strop de casă/ într-un strop de rouă, mic./ Numai eu și numai cerul/ într-un strop de rouă, mic”. Prin urmare, universul său intim e „un strop de casă”, un „strop de rouă, mic” (cum stropul reflectă globul), un microcosmos care încapă macrocosmosul infinit, pentru că interiorizarea, ca „stare de grație”, este condiția *sine qua non* a poeziei. Într-o lume închisă, cum e societatea comunistă, poetul trăiește și gândește liber „într-un strop de casă”, pentru că numai în fabuloasa casă nu se profanează (nu se bastardizează) arta.

Într-o lume ca un teatru (uneori, ca o poveste, ca un spectacol, alteori, ca un scenariu, ca un film), poetul încearcă, histrionic (neamul Cain încă nu s-a stins!), mai multe măști emblematică: fie a unui „mare nebun înțelept” (în marea literatură numai nebunii spun adevărul), fie a unui osândit, „condamnat” (însemne sigure ale poezicii moderne).

În criza identității poetice, la masa tăcerii, el caută să exprime adevărul care într-o destăinuire folclorizată îl șochează, căci ia proporții și efecte magice, ca într-un film de groază: „Masa mea de scris/ spânzură-n abis”. Dar nemaiauzit, libertatea sa, „într-un strop de casă”, mai poate fi curmată doar de frica de hârtie: „dar mi-i teamă mie/ numai de hârtie” (*Destăinuire*). Și era o nebunie ca tot pe atunci să întrebe răspicat: „Omule, de ce-ai tăcut/ când pe suflet ți-au călcat/ și ți-au spus că ești un altul,/ nu ești cel adevărat?” (*Omule, de ce-ai tăcut*, 1967).

„Mi-am făcut un strop de casă” este „tema cu variațiuni” ale altor arte din *Descânțete de alb și negru*, intertextualizate, reluate cu aceleași imagini esențializate, devenite obsedante, dar mai toate centrate pe ideea, potrivnică sistemului, „mă știu stăpân aici”, pe această „palmă de pământ”, „mai departe de secure,/ mai aproape de izvoare”, ca după aceste sincerități să rămână pe drumuri, fără o sursă de subzistență, iar elementul biografic, de acum încolo, transfigurându-se organic în structura liricii sale.

Într-o altă definiție a poeziei se face dezvăluirea: „Ș-apoi casa nu mi-i/ la capătul lumii./ și nu mi-i cetate/ cu porți ferecate/ și cu zid de stâncă./ și cu apă-adâncă/ de jur-împrejur./ și eu nu sunt fur./ și nu sunt ocnaș./ .../ și nu știu să vând/ palmă de pământ/ ce-o am moștenire -/ numai cimitire/ lângă cimitire./ Casa mea-i o casă/ cu streășina joasă./ cu poarta deschisă./ fereastra deschisă/ și ușa deschisă./ Soare-afară./ soare-n cămară./ soare-n călimară./ Noapte-afară./ noapte-n cămară./ noapte-n călimară./ Niciodată nu voi ști/ să fac zi din noapte/ și noapte din zi” (*Destăinuire*).

Poemul cu care se deschide volumul *Melodica* este doar în aparență o cântare în simboluri lejere, un joc, se pare, gratuit. Simbolistica, într-o lectură pripită, se arată foarte transparentă, dar raportată la regimul aluziv al volumului precedent, retras din vânzare, interzis de cenzură, multe imagini reiterate obsesiv fac, în ultimă instanță, apologia reîntregirii, rotunjirii neamului, a suflării noastre, căci cum altfel ar putea fi înțelese aceste interogații ludice și inocente, la prima vedere, dar nu și pentru „ochiul vigilent”: „Cine-a vrut/ să-mpartă-n două/ stropul de rouă?// Cine-a vrut/ să taie-n două/ stropul de rouă?// Stropul de rouă/ s-a risipit./ Poate cuțitul/ n-a fost ascuțit./ sau poate că cel/ ce tăia/ avea/ mână grea?// Stropul de rouă/ s-a-mprăștiat./ Stropul de rouă/ în pământ a intrat./ Și-a rămas firul de iarbă mic./ Și n-a mai rămas nimic” (*Cine-a vrut...*). Norocul unor asemenea bucăți este că artistul triumfă asupra profetului: „N-are geam și n-are ușă/ către noapte casa mea./ ci-are geam și are ușă/ către ziua casa mea”.

Lumea poetului e o casă miraculoasă, metamorfozată în leagăn, iar soarele, rodul, sămânța și viața în toată splendoarea ei alcătuiesc temele fundamentale ale unei poezii de formulă tradițională, ușor stilizată în armonii și sonuri, ritmuri, legănări și descântece folclorice, dar cu hiperbolizări și litotizări (deformări imagistice, însemne certe ale modernității). Poezia acum e ca o casă fermecată: „Către ziua, către soare,/ către strugur, către sat,/ către frunză, către floare,/ către spic de grâu bogat./ Și cum bate vântu-afară/ mai în sus și mai în jos./ casa mea se face leagăn/ și mă leagănă frumos./ Mai aproape de albastru./ mai aproape de senin./ mai departe de amarul/ rădăcinii de pelin” (*Mi-am făcut un strop de casă*).

Această *ars poetica* prefigurează, de aici încolo, o lume maniheistă, un univers imaginar structurat antitetice, cum zice poetul, „între da și nu” („Între da și nu încape/ un pământ cu două ape./ Una-n zbucium ca o soartă./ alta tulbure și moartă”), dar care nu se deosebește, în spirit, de celelalte arte de mai târziu. O precizare se impune totuși. Chiar dacă spațiul fictiv al poeziei lui Matcovschi e populat și marcat de ființe și lucruri cu semne bune, casă părintească, sămânță, fructul dulce, măruș de pe ram, soarele rotund, sânii tari de fată, Harap Alb, Făt Frumos, Don Quijote etc., dar și de semne rele, oarecum generale și abstracte: secure, coasă, pelin, „apa care ne desparte” sau personaje malefice de sorginte folclorică, biblică, mitologică sau livrescă: spâni, păgâni, câini, furi, omul negru, Cain, Baraba, Moțoc, pigmei, mirmidoni, iar mai încoace, satrapi, cadâne, rozătoare care: „Rod și rod, se-aud cum rod./ rozătoarele rod, tot./ În pământ rod, rădăcina./ Și în soare rod, lumina” (*Purificarea*), totuși lumea nu e văzută doar în alb și negru; regimul contrastelor, de regulă, se aplică preponderent în satire și blesteme mult mai târziu, când piciorul de plai, într-o viziune deformatoare, devine un „eden sinistru”.

Proclamarea și practicarea de către Matcovschi a unei, doar în aparență, arte poetice rudimentare, dar simple și eficiente care uza (și chiar abuza de) o astfel de simbolistică, elementară, foarte accesibilă, venea după ce „îngerii roșii” i-au interzis volumul *Descântece de alb și negru*, care nu excela în ambiguități sau cine știe ce parabole, aluzii, mai mult sau mai puțin transparente.

Într-o notă, la volumul *Neamul Cain* (2008), poetul ironizează pe seama unuia dintre „clasicii vii”: „Aveau experiență «clasicii». Băgătorii de seamă și-au făcut hatârul în voie așadar. Negru pe alb, în recenzia din 6 ianuarie 1969, George Meniuc scria, cu trimitere la unele poeme din volumul «cu clenci»: «Moțoc» e un nonsens în condițiile noastre de viață”; „Tristetea acestui poem devine de plumb când se destăinuiește că palma de pământ moștenită e «numai cimitire lângă cimitire». Astfel, „clasicul viu” știa foarte bine ce vor „responsabili” și deschidea paranteza: „Firește, după cele două războaie, după răzcoale și revoluții, foamete și nedreptăți sociale, «palma de pământ” e adânc rănită de multe drame umane. Dar numai asta a rămas? Și de ce «masa de scris spânzură-n abis», oare creația nu-i o bucurie prin sine însăși, ca înflorirea merilor, ca triful păsării?”. Ca o replică la un atare mod de a înțelege poezia, Matcovschi avea să-și releve esența statutului său de poet damnat: „La masa tăcerii divine,/ în fața cuvântului drept,/ se luptă poetul cu sine,/ un mare nebun înțelept// ... Prostimea așteaptă, nu vine/ Mesia, icoanele cad./ La masa tăcerii divine/ poetul ca un condamnat”. (*Condamnat*).

Vocația socială a poeziei lui, în linia mesianică, va răbufni mult mai târziu, abia după '86, când cetățeanul o ia înaintea poetului, iar unele versuri (ale cântărețului, ale tribunului) se disting favorabil prin limpezime, prin deplină claritate, dar mai având și ceva din durerea și farmecul poetului anonim: „Trecută prin foc și prin sabie./ Furată, trădată mereu./ Ești floare de dor, Basarabie./ Ești lacrima neamului meu” (*Basarabie*).

Deocamdată însă, multe poezii seamănă cu simularea unui spectacol dramatic. Un spectacol fără sfârșit. Într-un poem mai recent, *Prin absurd*, lumea e ca un scenariu continuu: „Viața lumii, de când lumea, un scenariu”, iar poetul, un regizor care pune în scenă natura dilematică și contradictorie a ei. Câte o poezie este o perfectă bijuterie: „Murea pe scenă cineva,/ Un foarte bun actor murea,/ Și-un spectator aplauda,/ Iar altul lacrima-și ștergea.// Cel spectator ce-apluda/ Actor și el a fost cândva,/ Iar cel ce lacrima-și ștergea/ Un muritor de rând era// S-au poate invers. Dar acum/ Nu mai importă ce și cum –/ Eu doar atât am vrut să spun:// Un foarte bun actor murea/ Și-un spectator aplauda,/ Iar altul lacrima-și ștergea” (*Murea pe scenă cineva*). Frumusețea unor asemenea poezii stă în muzicalitatea lor, atinsă prin reiterări abundente la nivel fonetic, lexical și sintactic, fapt care intensifică și accentuează armonia lor intrinsecă. Unele bucăți, având parcă ceva din „lirica de estradă”, cer a fi puse în scenă.

Tot o înscenare, în spirit justițiar, e antologica și memorabila *mea culpa*, „Sunt vinovat” (1987), concepută într-o binecunoscută descendență a marii literaturi. În viziunea lui Matcovschi, artistul e dator să fie mai întâi un bun cetățean: „Sunt vinovat, Moldova mamă,/ sunt vinovat că ani de-a rândul/ un parvenit, cel mai de seamă,/ nebun, ți-a pângărit cuvântul// și obiceiul, și durerea,/ și sărbătoarea, și durerea/ și sărbătoarea, și lumina,/ și dorul, taina, haina, miera/ pe care-o aduna albina.// Sunt vinovat și rău îmi pare,/ că versul prea mi-a fost de odă,/ de osana, de înălțare,/ cum poruncise Despot vodă”. Această violență acuză în fața maicii, într-un sens mai larg, al țării, este un fel de rechizitoriu, o autocondamnare pentru infracțiunile unui supraeu (păcate, desigur, Matcovschi a avut, ca omul, dar exagerează, ca poetul).

Comanda socială, înțeleasă ca o poruncă a lui Despot vodă, la care tribunii răspundeau cu imnuri și ode, e total blamabilă: „Sunt vinovat că-am spus minciuna,/ să fug am vrut de «complicații»,/ când mi s-a oferit tribuna/ și mi s-au pregătit ovații.// Sunt vinovat că-ai mei, amicii,/ m-au părăsit, principialii,/ și m-au înconjurat piticii/ cu ordine și cu medalii.// Sunt vinovat că-am plâns în mine/ și n-am avut curaj odată/ să plâng de față cu vecinii,/ să mă-nțeleagă, să mă creadă.// Mă pedepsește, maică, dară./

nu mă jeli, nu-i omeneste./ M-am poticnit odinioară/ și teama grea mă urmărește./
Nu cer un pic de îndurare./ Pentru păcate se răspunde./ Mi-ar fi povara mult prea mare./
de-aș încerca a mă ascunde”.

Sintagma „sunt vinovat”, reiterată anaforic, intensifică sentimentul regretabilei culpabilități. E în această spovedanie și o imensă dramă a „omului sub vremi”. Altădată, caracterizând generația șaizecistă, poetul avea să atenționeze: „Din marea conflagrație venea, din foamete și deportări. N-a făcut de răs și de ocară Basarabia. Niște descântece, de alb și negru, mi-au apărut în anul 1969. Era cea de a patra carte a mea. În câteva zile a dispărut din librării, nu că s-a realizat, o, nu, a fost arestată, pur și simplu. Nu cenzurată. A scris, a editat o carte cu săgeți și Petru Cărare, în anul 1972. Și cartea lui a fost arestată, pur și simplu. Nu cenzurată. A scris, a publicat un volum de poeme și Mihail Ion Cibotaru, în anul 1977, *Temerea de obișnuință*. Și acesta a fost arestat, pur și simplu. Nu cenzurat. A scris și Gheorghe Cutasevici o plachetă de versuri, în anul 1980. Tot arestată a fost, un acrostih nu le-a convenit băgătorilor de seamă, România”.

Oricât de paradoxal ar fi, estetica lui Dumitru Matcovschi este, într-o expresie la modă astăzi, o est-etică, adică, mai întâi, o etică a scrisului post-sovietic, a scrisului la libertate, scăpat din menghina cenzurii (între altele: Matcovschi a fost supus unei critici acerbe din partea unor lachei ai sistemului totalitar, unii dintre ei, din păcate, ajunși academicieni, dar nu fără concursul poetului). Uneori în versul său răzbate o sinceritate absolută și amară: „Trăiește fiecare/ cum poate, nu cum vrea”. Și astăzi, chiar dacă nimeni nu se pronunță deschis, est-etica scriitorului basarabean, în ochii mai multora, rămâne, fără mult înconjur, totuși oarecum bizară, chiar stânjenitoare, cel puțin, din punctul de vedere al unor neofiți ai „ismelor” de ultimă oră.

La prima vedere, e o estetică, într-adevăr, greu de înțeles. Într-o dezvoltare normală, într-o evoluție de după poezia unui George Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi sau Ion Barbu, dar mai ales după Eminescu, pentru care D. Matcovschi are un respect, un cult deosebit, sunt foarte riscante unele dialoguri de texte, experimentele intertextuale în maniera lui Goga, Coșbuc, Alecsandri sau Eminescu într-un caz ca acesta: „Ce-ți doresc eu ție, maică Românie,/ dorul și nădejdea sufletului meu?/ Să rămâi aceeași veche ctitorie/ unde face slujba însuși Dumnezeu./ ...Ce-ți doresc eu ție, maică Românie?/ Niciodată sclavă, roabă să nu fii./ Iar pe mucenica față Basarabă,/ supărare, rog-te-rog, să nu mai ții./ A vândut-o cine, că-i și azi vândută?/ La străini vândută, slugă a rămas./ Umblă sărăcuță, umblă abătută,/ umblă singurică, plină de necaz”. Cu asemenea versuri din poemul *Întâi decembrie* (1998), dacă ar fi fost scrise ceva mai înainte, poetul nici nu ar fi fost băgat la pușcărie, ci – zdrobit sau dispărut fără urmă. (Andrei Lupan, un stâlp al regimului, rima „România” cu „pântecăria”).

Postmoderniștii sunt mult mai inventivi în transfigurările lor lupanare. Dar nu de aici provin și animozitățile dintre șaizeciști și optzeciști, dintre moderniști și postmoderniști: „Voi credeți în icoană,/ eu nu cred în pustiu./ Fără podoabe slova/ mi-o scriu, nu-i de muzeu./ Rămâneți voi cu moda./ Eu cred în scrisul meu” (*Izvod*). Și aceasta, în pofida faptului că atât unii, cât și alții își revendică modelele de la aceeași mari înaintași. Este vorba nu numai de o altă sensibilitate sau mentalitate, de o dispută de creație dintre „părinți” și „copii”, ci, mai curând, de o criză profundă a artelor poetice, de lipsa unor idei clare și idealuri noi pe potrivă unei societăți deschise, într-un alt secol și mileniu. Discursul lui Matcovschi e de o mare virulență: „Ca o cohortă, un nou, un val./ Un front, o frondă, dezmaț fatal./ Lăieți de serie, poeți în grup./ Scriu cu mizerie, sub// orișice limită, orice nivel,/ orișice critică, orice drapel./ Oameni de ceară, un calapod./ Fac de ocară parnasul tot./ Oameni de paie, fără de rost./ Bârzoii, bârzoaie. Restant, un post//

Mustesc de ură: „Suntem, vom fi!”/ O lume sură, o ceată gri./ N-au nici criterii, nici simțământ./ Nu că mă sperii, mă înspăimânt./ Nici o morală, nici un temei./ Se bat, se-mbală, ei înde ei./ Băute mure de parpaleci./ În suflet – cutre, în veac – beșlegi./ Cuvinte sterpe înșiră sterp./ Venin de șerpe, clocesc și fierb./ Pe două maluri, cu nu și da./ mari idealuri nu vor dura./ Fără virtute pe buză, dar/ cu altă muză și cu alt har./ Le dete soarta puțin noroc/ și spurcă arca orice flaimoc” (*Parnas de ocară*). Nu cunosc la noi un poem satiric mai dur.

Dacă ideologii comuniști nu ar fi fost niște cretini incurabili, iar reacția postmoderniștilor ar fi fost mult mai puțin extremistă (e adevărat: lucru imposibil de imaginat într-o permanentă bătălie canonică), poate că n-am fi avut explicații simple, simple ca acestea: „Nu poate fi poetul certat cu morala. Mărgioara, Basarabia, întotdeauna a preferat etica esteticii. Omul nostru nu face umbră pământului. Luptă din greu pentru viață, cu nevoile luptă, cu antihristul, cu cel viclean. Stupidă fanfaronada unor colegi care și-au drapat, își drapează nula cu meritele altora. Stupidă tăcerea unor poetaștri care acceptă viața așa cum este, dar mai ales cum vor cei de sus, puterea. Stupidă amicitia nonvalorilor care-și fac pedestal și se burică să ajungă cerul cu mâna... Am crezut și cred, mai cred, că poezia a fost, este și va fi întotdeauna ardere, zbatere, clipă unică, dor. Poetul, dacă nu e luptător, nu e nimic. Pe cei care aleargă la palat cu ditirambii în gură – îi ocolesc, îi neg, îi deneg. Colaboraționistul rămâne și azi trădător, fie chiar dăruit cu har”. Aceste note, în prefața autorului la volumul *Neamul Cain*, sunt de fapt replici dure la o stare de lucruri din literatura noastră de ultimă oră: „Fără cititori, poetul nu face un ban chior...” Și în imediată continuare: „... rezist curentelor, torentelor, nu mă satur de viață”.

Ideea angajării sociale a poeziei (veche cât lumea) dă apă la moara mai tinerilor care se arată furioși pe „versurile idioate ale lui Grigore Vieru” și pe poezia basarabenilor în linia mesianică a lui Goga și Cotruș. Cosmopolitismul este damnat cu patosul unui naționalist sadea, într-o lume pretins civilizată: „Eu am crezut și cred, mai cred,/ ca-ntâia oară,/ că nu-i poetul, nu-i poet/ fără de țară” (*Acord*).

Matcovschi expune concepția sa despre statutul poetului și al poeziei într-o formă esențializată în *Ce-i poezia*, un adevărat poem în proză. El insistă pe idei mai vechi și noi și lansează declarații antologice că, de naționalitate, e poet sau că s-a născut și trăiește în țara poeziei, că poezia este aerul pe care îl respiră, poezia este dor, este har și muncă de Sisif, iar poetul – un mare înțelept nebun, un ocnaș, un condamnat, dar, prin deducție, și un Orfeu, și un proroc; Matcovschi (are țară, are datină, are casă părintească, ar putea susține că „Europa are nevoie de mine, nu eu de Europa”) este un conservator nu doar prin atașamentul său de o claritate clasică pentru trecutul și idealul național, dar și prin opțiunile și ideile sale literare, prin poetica sa. Iată, într-un limbaj abrupt și sincopat, o definire complexă, metaforică a poeziei sau, mai bine zis, câteva caracterizări aforistice, în stilul său inconfundabil: „Stare poezia, ca și dorul. În cuvânt, în vocală, în vers poetul renaște. Îmbătător aerul, mai blândă lumina, mai frumoasă lumea, mai veșnică. Eu nu sunt de fier, tu nu ești de fier, trăiesc, trăiești, mă bucur, te bucuri, plâng, plângi, pământul ne ține, care altă minune mai mare decât pământul? Ca și pământul – cuvântul. În fața naturii, în fața cuvântului, sfâșiat de gânduri, prin însăși menirea sa, dar și prin absurd, poetul singur e, ca orișice creator, umilit de putere, nedreptățit de cruda rânduială”.

Sau: „Întâi și întâi să nu viclenești, să te contopești, una să fii cu sufletul bătuit de jelanii. Omul de alături va căuta în tot și în toate semnul. Dăruitul cu har. Prorocul. Să-l apere de răutăți. Omul crede, vrea să creadă. Și se roagă. Și cuvântul astfel de rugăciune e. Și răul astfel nu sloboade rădăcini, nu lăstărește, nu ne încovoiaie, nu ne cătrânește”.

Sau: „Poetul adevărat nu-și spune aleanul de dragul aleanului, de mântuială. Superficialitatea în artă, aidoama cancerului, distruge vieți, molipsitoare, otrăvitoare”.

Sau: „Ca sărbătoarea poezia, ca tămada, ca învierea, ca binecuvântarea. Partea esențială a caracterului nostru. Tânăr poetul în veci vecilor cu bucuria și durerea acestei lumi. Ca și profetul tânăr. Ca și preotul tânăr. Creator de frumos. Creator de valori. Purtător de făclie”.

Sau o altă definiție a poeziei: „Gândul sec, rece fără tremure, fără simțământ – repugnă. Nu pot exista poeme fără simțire. Muncă de Sisif munca poetului. Neînțeleasă de mulți, nedreptățită de lege. Numai și numai de aceea, că poetul a fost, este, va fi întotdeauna în slujba adevărului. Poetul, repet. Nu scribărețul. Nu gașca”.

Sau: „Lupta de contrarii, aceasta este și va fi sursa existenței, dănuirii noastre; cu cine suntem, cine suntem, - ne vom întreba, ai luminii sau ai întunericului, cu Baraba sau cu Fiul Isus, cu Abel sau Cain, cu Mozart sau cu Salieri, cu monstrul sau cu Mielul, cu binele sau cu răul”.

Sau o altă autocaracterizare: „Sunt și mă bucur că sunt poet de naționalitate. În țara poeziei m-am născut și trăiesc...” („Ce-i poezia”). Mai pe scurt, Matcovschi crede că poezia trebuie să redevină, cu adevărat, dor, să redevină o viziune atotcuprinzătoare asupra lumii sau, cum afirmă filozoful, o dimensiune ontologică românească.

Nu e un alt poet basarabean, mai ritos, care, cu atâta ardoare, să deteste antipoezia (deși în multe atitudini e un foarte hotărât antipoet, în spirit anarhic, de o manieră avangardistă în expresie, cum e, spre exemplu, în *Ce-i poezia*). Fără a exagera, Dumitru Matcovschi este o mare conștiință suferindă și, cum spune Adrian Păunescu, un „mare român”. Stropul de rouă, lacrima, pământul, sămânța, rodul, în poezia lui Matcovschi de ultimă oră, trec prin strașnice metamorfoze: „Rătăcitor muncitul,/ pământul, strop abia./ în univers, în vidul/ cel ca prăpastia.// Adânc vuia abisul/ și noaptea se lăsa,/ și eu eram proscrisul/ străin în țara sa.// Năprasnică furtuna/ a fost și a rămas./ De spini, de crini, cununa/ aceeași, ieri și azi.// O poartă, spân o poartă,/ o poartă și arap./ Unul bătut de soartă,/ altul bătut în cap”. (*Erată*). Imnurile și rapsodiile de odinioară tot mai frecvent sunt înlocuite de blesteme și descântece, poetul rămâne unul dintre puținii care „simte enorm și vede monstruos”. Ca să nu scandalizăm pe nimeni, ilustrăm afirmația printr-o gradație descendentă de epifore dintr-un superb poem *Neamul Cain* (cu un moto eminescian, „*încă nu s-a stins*”), care dă și titlul ultimului său volum:

„De necrezut: căzuți și decăzuți,
dar nu se trec, nu pier, împart, despart
iubiri, năpăstuirii, trăiri, virtuți.
Nu te deplâng, nu voi popor bastard.

De necrezut: și samurasla soi.
Rar soiul, cel mai rar, necompromis.
Nu-i nicăieri în altă parte ca la noi.
Nu te deplâng, nu voi, popor proscris.

De necrezut: nepoți și strănepoți,
Vajnici și strajnici – n-au mai fost nicicând! –
Osia ung, ajuns mari patrioți.
Nu te deplâng, nu voi, popor înfrânt.

De necrezut: părinte, frate, fiu,
Beau cu stacana votcă și se bat,
Se dau în pără, scriu, denunțuri scriu.
Nu te deplâng, nu voi, popor ingrat.

De necrezut: vii, morți, pomanagii
În țintirim ca la comédie se strâng.
Unul pustiu și încă unul, sute, mii.
Nu te deplâng, nu voi, popor nătâng.

De necrezut: nici of, nici aoleu.
Săraci lipiți, de bani avizi, delaoaltă
Jucăm pe funii, râde Cain, semizeu,
Pâraie lacrimile curg și put a baltă”.

Cu tânguială și tăgadă, cu durere și „blasfemii”, se dau alte dimensiuni ale degradării piciorului de plai, unde încă mai rămâne stăpân „omul negru”, lumina se întunecă, lacrima se strică. Acest poem, plin de foc, este ilustrativ nu numai ca artă poetică, dar și ca expresie în linia „poeziei de granit”, și ar putea deveni esențial pentru lirica tribunului. Poetul crede, mai crede și astăzi că poate schimba lumea unui „eden sinistru”, deci existența noastră, oricât de trist ar fi, a unui „popor bastard”, „popor proscris”, „popor înfrânt”, „popor ingrat”, „popor nătâng”. Întâmplător, „baltă” e poanta acestui virulent poem? Simbolic sfârșit!? Nimic de zis.

Alexandru BURLACU Dumitru Matcovschi – a “convicted” poet

The study attempts to define Dumitru Matcovschi’s poetics which, generally, oscillates between the Orphic and Messianic temptations. As the lyric poems somehow helped the poet to impose himself as far back as in the 60s, his Messianic poems made him a „convicted” poet. In Matcovschi’s opinion, the man of arts is to be firstly a good citizen. In his best poems he polemizes with heads of totalitarian form of government, in an ostentatious way he shows off his Romanianism, he has an unhidden respect for classical culture, he writes simply and stylizes using folk elements the happiness of existing; he brings in the fore-ground, praises other values but not those imposed. In this confession there is an immense drama of „a man under the times”.

„Să-l apărați pe Mihai”
(maica Benedicta/
Zoe Dumitrescu Bușulenga)

Încercând a desluși, după „două luni de lectură cu creionul în mână”, *catalogul canonic* propus de Nicolae Manolescu [1], Theodor Codreanu îi consacră o carte în care, prioritar, e discutată centralitatea eminesciană [2], uzurpată însă în „hibridul” manolescian. Înainte de a constata dacă Eminescu, investit cu rolul simbolic de poet național, s-a degradat esteticeste, dacă inerția canonică și recepția clișeizată abia îl țin în „viață” sau dacă asistăm la eroziunea mitului, ar fi util, bănuim, a afla, fie și aproximativ, *ce este canonul*. Strămutat din teologie, nebeneficiind de un cadru conceptual adecvat, termenul a provocat largi dezbateri la noi. Și, pe bună dreptate, Theodor Codreanu se întreabă: „înseamnă altceva canonul decât adevăr în cultură?” [2, p. 32].

Așa fiind, credem în necesitatea canonului (într-o epocă, vai, confuză axiologic) dar nu și într-o istorie literară „canonică”, obsedată de liste, precum a noastră. Pentru simplu fapt că o istorie a literaturii – avertiza Marian Popa – „nu poate fi doar un panteon”; altfel zis, și „literatura stupidă”, spunea același, poate fi „material muzeal”. S-ar cuveni, cred, întâi, să detaliem chestiunea și, mai ales, să (ne) definim termenii. Să însemne canonicitatea intangibilitate, adică mortificare? Să fie canonul un „import fraudulos” (cum crede Cosmin Ciotloș) sau, mai degrabă, un transfer fraudulos, preluat din sfera religiosului? Oricum, canonul laic *nu e închis*, poate fi „penetrat” prin lărgirea listei canonice (firește, în aceleași condiții de omologare); încât, inevitabil, asistăm la înmulțirea acestor liste, de uz didactic (presupus diferite). Totuși, unde mai e *stabilitatea canonică*? „Dacă nu e canon, nimic nu e” – zic suporterii (și nu se înșeală). Canonul, negreșit, e în prefațare (acumulări, sedimentări, negocieri) și suportă verificări succesive. Așa fiind, el este doar reproducere sau o continuă reînnoire? El se îmbogățește (cum credem noi) sau e deconstruit, până la distrugerea „dispozitivului canonic”? În fine, în epoca globalizării, involburată de cruciadele socio-politice (feminism, afrocentrism, neoistorism, deconstructivism etc.), purtate în numele unor „reparații istorice”, *canonul național* mai supraviețuiește? Asistăm oare la generalizarea canonului occidental? Totuși, constatase chiar Harold Bloom, „nimeni nu are autoritatea de a ne spune ce este canonul occidental” [3, p. 63]. Și atunci? Încât cea mai „firească” replică e, din păcate, denaturarea conceptului, manevrat dezinvolt și aproximativ, pe gustul ideologilor postmoderni și a epocii „haotice”; ceea ce chiar se întâmplă...

Să nu uităm că autoritatea canonică, gestul canonizator – prin „fixare” – au, totuși, un caracter resimțit ca opresiv și stimulează avântul contestatar. Dar atacul anticanonice

ce va să însemne? Distrugerea canonului (cum ar dori numita „Școală a resentimentului”, prin atitudine decanonizatoare) sau doar înlocuirea lui (cu repetate „divorțuri canonice”, impunerea canonului generaționist, altă listă de „supraviețuitori”)? Adică *un alt canon*... Observăm că sub flamura revizuirilor (cerând, imperativ, reșezarea valorilor), gestul canonizator se deschide ambivalent. Canonul, preciza același H. Bloom, este *un etalon de vitalitate* (selecționând „oameni reprezentativi”, asigurându-și „nemurirea”) și, în același timp, poate fi *mesagerul Morții*, expediind în neant scriitori considerați cândva reprezentativi. Cu atât mai riscante sunt profețiile canonice. Mai ales că, avertiza H. Bloom, canonicitatea are nevoie de *timp*, ar trebui să treacă două generații pentru a spera că nu greșim optând și întocmind, cu hărnicie, liste. Graba unora de a se considera *scriitori canonici*, forțând intrarea în manuale e cel puțin hazlie dacă nu deplin ridicolă. Soarta unui scriitor (în pofida gloriei conjuncturale și a abilităților relaționale) nu se joacă în timpul vieții; iar posteritatea e nemiloasă...

Afirmația apodictică a lui N. Manolescu („canonul nu se discută, el se face”) este doar o glumă. În realitate, canonul – ca operă colectivă – chiar se discută; el se face fiind în pre-facere. Spunea bine Nicoleta Sălcudeanu: „canonul este un copil cu mai multe moașe”. Vechiul canon se restrânge, unii, canonizați, ies din actualitate, noile achiziții își fac loc (uneori cu coatele), circumstanțele/standardele de epocă intervin în „joc”, selecția poartă pecetea gustului dar și a idiosincraziilor. Fiindcă acceptăm *realitatea canonului ca dat subiectiv*, rod al interpretărilor într-un spațiu de certă varietate polifonică, supus în permanență interogațiilor critice. Ce ne facem însă cu o concluzie „elegiacă” a aceleiași H. Bloom, potrivit căruia „criticii nu pot crea canonul” [3, p. 532]. Cine atunci s-ar încumeta și ar avea și autoritatea canonică să o facă? Și, în fond, o sumă de subiectivități poate fi garantul obiectivității? Deci: 1). Nici un critic nu face canonul, el fiind, spuneam, o operă colectivă; 2). Canonul funcționează în variante naționale; 3). El are ca fundament esteticul, este un cumul de singularități și este o listă în prefacere, confirmând lovinesciana mutație a valorilor. Testul operelor canonice ar fi *recitirea* (H. Bloom *dixit*): „dacă nu impune o recitare, opera nu poate dăinui”, scria el [3, p. 56], analizând „ciclul de viață al poetului puternic” cum o va face și în *Anxietatea influenței* [4]. Dar în epoca „analfabetismului TV” (cum zic sociologii), a internauților, lectura e în recul. Recitirea, e limpede, vizează cercul îngust al inițiaților.

Evident că scriitorul român trăiește *anxietatea consacării canonice*. Reamintim că istoria manolesciană a fost așteptată cu înfrigurare; indiscutabil o carte-eveniment, bucurându-se de o receptare zgomotoasă, pasională, ea a provocat și mari deziluzii. De ecou bloomian (și nu ne referim doar la „nostalgia esteticului”), impozantul tom aparține unui cronicar – „direcționist”, deghizat în istoric literar, funcționând – să recunoaștem – ca *brand cultural* (cf. Mihaela Ursa). Sub un subtitlu nefericit și inexact (5 secole de literatură), amestecând vârstele lui N.M. (reper, mize, stil – cum observa Daniel Cristea-Enache), jurând în era postestetică pe „procustianismul estetic” (cercetat capricios), expediind nume grele pe lista „dicționarizaților”, operând inexplicabile excluderi, *Istoria critică* s-a vrut canonică. Ne întrebăm: este un „edificiu în lucru” (cf. Sanda Cordoș) sau un proiect încheiat? Este N.M., și el, un „mare canonizator”, alături de Maiorescu, Lovinescu și Călinescu (careul de ași, după S. Alexandrescu, instituind *ordinea literară românească*) sau „doar” un *contributor* (zice Doris Mironescu), lucrând, ca „benedictin cartograf”, – prin acest *opus magnum* – la „lărgirea” canonului? În sensul (paradoxal) că numărul autorilor, implicit al operelor valide sporește, cantitatea de literatură devine

copleșitoare iar spațiul locativ oferit nu poate fi la fel de generos! Lista canonică, găzduind autori „inoxidabili”, nicidecum cărți ridate este, se înțelege, restrictivă. Luptele (generații, grupări, direcții) s-ar vrea și câștigătoare în instituirea canonului (acele râvnite și definitive „lovituri canonice”). Iluzorii, finalmente. Totuși, ce ne facem cu *intervalul-tampon* cerut de un H. Bloom, un argument de bun-simț la urma-urmei, acele „două generații” după moartea scriitorului? În cazanul vanităților (care e viața literară), renegocierea canonului literar/ reformarea lui se rezumă, de regulă, la un lobby generaționist. Or, statutul canonic are în vedere *opera* dar și *influența* ei (misterioasă), nicidecum traficul de influență. Iar *bătăliile canonice* au nevoie de două tabere (firește, în conflict). Altă întrebare privește puțința sustragerii. Bloomiana „anxietate a influențelor”, *interanimarea* lui Steiner sau *interglosarea infinită* a lui Manolescu numesc tocmai marele adevăr al influenței literare, instituind „o anxietate irezistibilă”. Dar dacă H. Bloom se împărtășește „anxios” din Shakespeare (cel care a scris „textul vieții moderne”), lanțul de receptări invocat de un Jauss este „liber” oare de orice influență? Evită receptarea capcanele impresionismului? Sau, altfel spus, ne putem sustrage presiunii contextului, rămânând *numai pe teren estetic*? Greu de crezut și imposibil de înfăptuit. Iar dilemele canonice ne asediază. Și dacă Fowler are dreptate (susținând că fiecare epocă are genuri canonice) atunci reevaluarea e chiar presantă. Acel catalog de autori (supraviețuitori), construit pe „retorica imortalității” se vede confruntat cu „repertoriul activ” al epocii/ epocilor, suportând răsturnări în „topul” genurilor literare. Ceea ce e vizibil cu ochiul liber.

Canonul, credem, se instituie doar prin consens. E drept, la noi mentalitatea curentă cere ca un critic de oarecare autoritate să-și scrie propria istorie literară ca un apoteotic „discurs de legitimare”. În afara obișnuitelor cărți, a unor execuții de cafea și a prizei emoționale, lipsesc, regretabil, discuțiile aplicate. A propus cineva un canon alternativ (ca demonstrație temeinică, nu fluturând liste încropite „de azi pe mâine”)? În deghizament postmodern, opul manolescian este, desigur, *cartea vieții*, adăpostind – s-a observat – „mai mulți Manolescu”. El impresionează, dincolo de recepția foiletonistică, prin forța de absorbție dar, în mare, se pliază pe ierarhiile consacrate. Vom accepta apoi că orice canon (laic) este *o creație a conștiinței ordonatoare a criticilor*. Autorii canonici, ne prevenea Coleridge, sunt *veșnic vii*, exercită – prin „demnitate estetică” – o supra-influență, *postfigurând* (zicea H. Bloom) canonul. Reamintim (alte) câteva adevăruri: canonul e alcătuit din singularități (stânjenitor de puternice), iar intrarea în canon, prin individualitate, înseamnă *fixarea* în memoria colectivă. Ceea ce nu presupune și o venerație somnolentă, pietrificată. Astăzi, *publicultura*, prin forță mediatică, penetrând zgomotos piața și falsificând relația valoare/ succes tulbură și listele canonice. Ce să mai vorbim despre culturile mici, închise în propriile granițe lingvistice, incapabile să gestioneze acel huli *management al vizibilității*. Or, în absența lui, societatea mediatică te condamnă la inexistență. Să mai adăugăm, sub presiunea globalizării, și soarta grea a canonului național, supus și din interior deconstrucției (prin vocile resentimentare). G. Călinescu a impus, descurajant, o viziune (ca narațiune identitară) și a împlinit dezideratul canonic, afirma tăios M. Mincu. Să înțelegem de aici că alte Istории literare ar fi „inutile”?

Întrebarea stă în picioare deoarece se zice că epoca istoriilor integrale, „de autor”, a apus. Generaliștii au cam dispărut, izvoriștii și istoriștii pun în circulație, de regulă, banalități didactice, ies la rampă criticiștii condamnând vehement „efervescenta mitologică” și punând la zid teza evoluției organice. Iar ambițioasele Istории, tratate ca obiect de cult pot invoca alibiul subiectivității câtă vreme folosesc un operator empiric:

„gustul” (departe de a fi infailibil!). Deși nu concepem o Istorie literară în absența unei percepții contextuale (culturală, istorică, politică), inventariind școli, curente, reviste, ideologii etc., deși nu credem că rostul ei ar fi canonizarea, până la urmă, să recunoaștem, o istorie literară instituie/ poate institui canonul. Dar poate fi ea un laborator aseptice, apărând purismul conservatorismului estetic?

Evident nu orice autor poate penetra canonul. Pentru Bloom, Shakespeare rămâne „cel mai original autor cunoscut vreodată”, cu acces la o *universalitate fundamentală*. El înseamnă canonul laic. El, spuneam, ar *posfigura* canonul, exercitând acea de neocolit influență (anxioasă). Dar valoarea, în sine, nu ajunge. Mari scriitori pot rămâne necunoscuți, ilustrând doar canonul național; sau stimulând asaltul contestatarilor, deranjați de centralitatea unui nume (să exemplificăm: Eminescu) câtă vreme, zice tot Bloom, opoziția definește centralitatea. Și căutându-se, cu înfrigurare, alternative pentru canon (să exemplificăm: Cărtărescu). Iar recuperarea celor din exil, „întoarcerea proscrisilor”, îmbogățind – astfel – literatura noastră, cultura, în sens larg (și nu doar anexionist, strict cumulativ, prin extensie geografică) e necesară. Șansele de a intra în canon sunt mici dacă ne cramponăm (cum altfel?) de conceptul de *influență*. S-ar putea însă ca pe termen lung acel „afară” al literaturii române, adus *acasă*, în matca (corpusul) literaturii-mamă, metabolizat, să penetreze, prin anumite voci, canonul. Chiar dacă N. Manolescu, într-un recent interviu, mărturisea că „literatura exilului nu este interesantă” (v. *Scrisul românesc*, nr. 2/ 2009). Categorie, *romstrăinii* (vorba lui Sorin Alexandrescu) contează. . .

O ultimă chestiune stârnește, și ea, nedumeriri; canonul contabilizează opere sau scriitori? În bună tradiție postmodernistă, vom răspunde *și-și*. Dilema însă rămâne. Dacă acceptăm că fundamentul estetic contează decisiv, canonul ar trebui să includă opere. Niciun scriitor nu produce doar capodopere. Dar aura canonului se răsfrânge asupra autorului în cauză și, pe bună dreptate, vorbim de *scriitori canonici*. Iar în vremurile noastre, trăind în publicură, ecuația se tulbură convertind fraudulos succesul comercial în valoare (prestigiu). Se înțelege însă că astfel de „victorii” (mincinoase) au viață scurtă. Totuși, viermuiala literaților e întreținută de o obsesie: „*ajustarea*” canonului. . .

În numele *ajustării* lui, Eminescu e repus, periodic, în discuție. Ceea ce, desigur, nu e stânjenitor. Doar că propunându-și „detronarea”, atacând centralitatea eminesciană ca maladivă, mortificantă etc., discuțiile cad în încrâncenare, provocând polarizări: fie exagerări pioase, fie furii demolatoare, ignorând tocmai esențialul, aprofundarea analitică. Oricum, n-am putea discuta onest despre „povara ontologică a canonului” [1, p. 102], despre tentativele de „transbordare a centrului canonic” [1, p. 98] ignorând necesare recontextualizare. Recent, dorind *a nu menaja trecutul* [5, p. 8], Eugen Negrici ne invita să examinăm *realitatea psihologică a unei literaturi* (a noastră, bineînțeles), scuturând iluziile ei.

Lansată cu fast, suspectată de intenții denigratoare, fiind o apariție provocatoare, „răsfățată”, șocantă, fermecătoare și nedreaptă, incitantă și iritantă, cartea a cules, previzibil, opinii împărțite. Certamente, nu avem de-a face cu o istorie a literaturii, ci cu o tentativă de investigare a istoriei mentalităților (miturile colective), de citit *în complementaritate* (fie și „contradictorie”) cu alte aparițiuni ale ultimului an editorial. Așezată, deci, lângă „bomba Manolescu” (cf. Al. George), de un subiectivism estet și un firav simț istoric ori alături de *Istoria secretă* a lui Cornel Ungureanu, scotocind subteranele (culisele) literaturii, interesată de contextele receptării. În fond, Negrici taman despre criza receptării povestește, blamând amortirea spiritului critic. Adică mitologizarea imaginărilor literar,

inventariind iluziile criticii noastre, iscate de frustrări, complexe, impulsuri compensatorii, inerție canonică ș.c.l. Încercând, așadar, a descrie circumstanțele care au provocat/ întreținut astfel de discursuri de legitimare (idealizări, tabuizări) în procesul receptării și cerând ca textul/ textele să „funcționeze” în *starea de semioză deschisă*.

Față de fabuloasa Istorie călinesciană (un „roman deghizat”, cum s-a spus), cheltuind fără economie erudiție și imaginație, „pușcașul” E. Negrici (cf. N. Coande) vrea să zdruncine canonul („toxic”?). Trece de la *eroizare* la *dezvrăjire*, denunță falsa opulență și mecanismele compensatorii în scurta noastră istorie, servituțile politice și miturile istoriografice. Să reamintim că autorul, aliniat tendinței demitizante făcuse un util antrenament în echipa lui L. Boia (1998), reactivând, sub lupă critică, *mitul patriei primejduite* în imaginarul politic comunizant, simbolistica națională atingând „faza monumentalității”. Fie că discută despre marasmul proletcultist (bolșevizare, presiune totalitară, bruiaj ideologic, voluntarism politic), fie că are în vedere „al doilea comunism românesc” (dinozaurii internaționaliști făcând loc megalomaniei ceaușiste, deriva naționalistă eșuând în cult delirant), cartea lui E. Negrici înțelege experimentul comunist (o ideologie „materializată”) ca un *viol național*. Conducând, în plan literar, la multiplicarea formulelor defensive: „migrarea funcțiilor”, cultivarea „literaturii de nișe”, esopism etc. Cu observația, de neocolit, că *prezența obstacolului* a trezit un sentiment energizant și că, îndeosebi, „răstimpul radios” [1965-1971], în pofida patologiei estetice, a vestit o sperată renaștere.

Dar *emisia mitologizantă* (mitogeneza) funcționează pretutindeni. Și alții sunt „bolnavi”. Să nu uităm că „miturile au făcut Franța”... Mutațiile în zona politicului conduc la anexarea și remodelarea trecutului (vai, imprevizibil). Discursul politic are, inevitabil, o încărcătură mitologică, râvnind autolegitimarea. Scuzele istorice (invocate la nesfârșit) oferă explicații, nicidecum justificări. Citită pasional, „cu toate simțurile la pândă” (cum s-au lăudat unii), cartea lui Negrici re-pune în discuție, de fapt, cu luciditate rea, atât forța noastră de auto-iluzionare (confuzia cultural/ estetic), cât și „îmbătrânirea” valorilor (declasare). Implicit, prin impunerea altor standarde de lectură, prilejuind perimarea, dar și înnoirea valorilor, cu o dublă deschidere: *artistică* și *expresivă* (potențând puterea de semnificare). Altfel spus, provocând satisfacție estetică.

Până la urmă, fără a fi o „revizuire capitală” (cf. Gelu Ionescu), demersul lui Negrici este un necesar exercițiu de salubritate. O literatură „abia întremată” nu are voie să cadă în *mistica definitivului*; „minciuna pioasă a respectului” îmbie – zice Negrici – la „detonare”. Alungând (vorba vine!) atâtea dileme și frustrări, „curățând” imaginea trecutului, d-sa se bate cu opiniile de uz obștești (automistificare, supraevaluare, fixism, insinuarea în canon a unor autori), dorind a ne reaminti că operăm cu atributele tranzitoriului și că revizuirile sunt inevitabile pentru un metabolism cultural normal.

Apetitul eseistic, privirea sintetică, afirmațiile generale – hrănite de un sarcasm amar – izvorăsc din iubire, reanalizând (revizitând) operele „curajoase” și prizonierii canonului, modificând viziunea, discutând cu sinceritate despre paralizia spiritului critic, fracturile istorice, fragilitatea ființei naționale, etc. Doar că o întrebare ne dă târcoale. Îndepărtează, oare, op-ul lui E. Negrici „perdeaua de iluzii”, dinamitează șablonul perceptiv, este un gest cu consecințe? Decretând „eliberarea” de mituri, diverși analiști constată că ar fi prea multe statui în imaginarul românesc. Ele, așadar, ar trebui alungate, ne trag în jos, cică. Ce ne facem însă, miturile fondatoare sunt „țepene” (vorba lui Eugen Simion), revin în actualitate, demitizările merg braț la braț cu remitizările, ăsta e mentalul colectiv, n-avem

ce face. Literatura română există (e drept, nu de cinci secole cum crede N. Manolescu), vechimea poate fi probată (chiar dacă nu apelăm la tehnicile de iluzionare ale „divinului critic”), în fine, cohorta de complexe, angoase, frustrări e și ea prezentă. Iar „spaimile” ființei naționale nu dispar peste noapte. Deci: care ar fi replicile seismului? Cartea lui Negrici destramă o vrajă? Ce va să însemne afirmația: „eu nu demitizez”? Că n-am avea valori îndreptățite la propensiune mitică?

Ca reductibil „vechist”, E. Negrici a pus umărul la cosmetizarea actualei imagini de sine a literaturii române. Putem citi cartea domniei-sale (și) ca un discret *auto-denuț*. Fiindcă, ne amintim, dacă istoria literaturii este mistificatoare (inventând stratageme pentru a ne convinge de lizibilitate), chiar Negrici, lansând în circuit sintagma de *expresivitate involuntară* (cu mare ecou critic), se numără printre „melomanii limbii”, marșând pentru faimoasele „cumulări expresive”, „tescuind” literaritatea. Repetăm, din interior, în rol de autorizat *insider* (cum bine observa Paul Cernat). Încât acest trafic de iluzii, vechi de când lumea, nu e doar al nostru, vom zice concludiv. *Culturile mici*, se știe, au nevoie de legitimare și compensare, iar iluziile, câte sunt, aparțin criticii, nu literaturii. Nu cred însă că i-am putea pune în cârcă lui E. Negrici acuza de „poftă distructivă”. Pledoaria (antropologică și politică) e convingătoare, fragilă însă pe latura examenului comparatist. Doar așa, în acest registru, vom pricepe că de mituri consolatoare au nevoie toți, că și alții păcătuiesc. Curios, Eugen Negrici e vizitat de o altă himeră, nutrind iluzia că am putea scăpa de iluzii. Și atunci, denunțând tăios toate iluziile și aruncându-le la coș, ne putem întreba alături de Mircea Martin: *Cu ce rămânem?* Asistăm, astfel, la „o execuție capitală fără rost, pregătită și dusă la bun sfârșit cu o plăcere sadică” [6, p. 9], nota Al. Dobrescu.

Chiar Eugen Negrici face un pas înapoi; după ce a denunțat „germinarea energetică de mituri” [5, p. 9], modelând, neîndoielnic, mentalul românesc [5, p. 291] va recunoaște spășit că *mitul eminescian* n-ar trebui „rănit” [5, p. 76], enumerând ca suport motivațional: statornicia în credință și sentimente, tenacitatea zidirii, trăirea în ideal etc. Acest biet popor, mai zice criticul, are dreptul să afle un personaj în care să creadă [5, p. 76]. Iar chipul nimbant al tânărului Eminescu satisface pe deplin „tiparul” mitului romantic al geniului tânăr, ieșind din „timpul profan” [5, p. 73].

*

Mitizând istoria și identificându-se cu neamul său, Eminescu displace profund „cominterniștilor mutanți” (C. Coroiu), azi purtători ai steagului „corectitudinii politice”. Un poem precum *Doina*, citit la *Junimea* în 5 iunie 1883 și provocând „un tunet de aplausuri” (potrivit mărturiilor lăsate de Iacob Negruzzi), purtând peste veacuri „durerea de neam” (cf. Petru Creția) suportă blamul feroce al noilor revizioniști. Dar poetul, un „suflet etic”, scria Călinescu, în ipostaza sa crepusculară, așa cum ne-a lăsat-o fotograficul botoșănean Jean Bielig (în octombrie 1887, bănuia I.D. Marin) ne privește iertător. Această ultimă fotografie ne înfățișează un om trudit, obosit de viață, surpat în sine, lăsând în urmă chipul angelic, de zeităte tânără. În posteritatea imediată Eminescu era, să recunoaștem, un nume vag. O minoritate doar (lumea scriitoricească, amatorii de artă, femeile cu educație literară) îmbrățișaseră cultul eminescian. Necunoscut marelui public, raționa „ardelenește” canonicul Grama, Eminescu purta fraudulos „coroana de geniu”: ori generația sa nu l-a priceput și, în acest caz, recunoașterea ar veni abia după stingerea ei, ori poetul (a cărui faimă fusese potențată de calvarul bolii, chetele publice și moartea sacrificială) nu era un geniu. Din fericire, Grama s-a înșelat. Iar literatura noastră,

cu atâtea defazări, salturi, supralicitări și, evident, sincronizări în regimul urgențelor e definită încă de „învechitul” canon călinescian. Suspectată de megalomanie identitară, impunând și vehiculând etichete hiperbolizate, clișee de uz didactic etc., această *hartă canonică* suportă asaltul deconstrucțiștilor, lansând exerciții de demistificare, implicit de relativizare. Febra deconstrucțiilor identitare, vizează – în numele necesarelor primeniri critice – dislocarea canonului, lansând pe piață „teribilisme”. Eminescu, devenit simbol identitar, reprezintă, neîndoielnic, o țintă „privilegiată”. Acuzele curg: instituția criticii literare e condamnată, failibilitatea unor Istorii e de ordinul evidenței, clasicii ar practica (postmortem, firește) *terorismul cultural*. Să nu uităm că reconstituirea canonului, posibilă prin anii '70 (pe fundament călinescian) repara grosolanele imixțiuni și erori ale proletcultismului, filtrând ideologic producția literară. Atunci, un A. Toma (Solomon Moscovici) ca „noul Eminescu”, îl „rescria” chiar pe Eminescu (epurat), infuzând *Glossei* un optimism robust, caționat tot de „pacostea de Călinescu”, acesta elogiind ironic/subversiv – „căruntețea combatantă” a „profesorului de energie”.

Nici azi pasionalitatea receptării nu poate evita circuitul etichetelor hilare. „Grupul compact al idolatriilor basarabeni” e pus la zid pentru cultul eminescian, ignorându-se situația specială de aici; „saltul” din „crângul fermecat” al poeziei [5, p. 76] la proza politică, cu a sa retorică tumultuoasă creează turbulențe, însoțite de sfatul de a nu mai fi retipărită (cum sună îndemnul iresponsabil al lui Neagu Djuvara, cu strămoși liberali). Eminescu ar suporta o diminuare istoricizantă. Dar tot Eminescu, cu potențialul său canonic și aura sa axiologică ne modelează; teoria bloomiană a *influenței ca fatalitate* atrage atenția asupra *postfigurării canonului* prin opere majore, relații intra-poetice, lecturi creativ-deviate în rândul urmașilor. Și aceștia, spectaculos, își „creează”, la rându-le, precursorii, sensibilizând bursa valorilor.

Tradiția, în fond, nu e moștenită ci mereu re-cucerită și depășită. Ea întreține o *situație conflictuală*, provocată de agresivitatea noilor veniți, doritori a penetra canonul, reconfigurându-l, impunând belicos un alt raport de forțe. Dar presiunea nu e doar canonică (prin indubitabilă „forță estetică”) ci și una relaționată, nelipsind vectorii politici în această complicată ecuație.

Departate de a fi *un autor expirat*, însoțit în posteritate de o complezență dulceagă, Eminescu nu ar trebui să trezească *dileme canonice*. Chiar dacă eminescologia, adunând o uriașă bibliotecă critică, acuză impasul exegetic. Ce mai poate fi spus? Ce noutăți șocante ar mai putea fi dezvăluite? Mai grav, „veleitățile filosofice” ale unor interpreți speculativi, captivi ai limbajelor hiper-specializate, în proliferare, *ne îndepărtează* de specificul eminescianismului, constata – îngrijorat – Alex Ștefănescu. Totuși, Eminescu „va trăi cât versurile lui vor răsuna în inimile generațiilor”, ne asigura Sadoveanu. Adevăratul test rămâne lectura. Iar timpul „crește” în urmă-i...

Note

1. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

2. Theodor Codreanu, *Istoria „canonică” a literaturii române*, Princeps Edit, Iași, 2009.

3. Harold Bloom, *Canonul Occidental (Cărțile și școala Epocilor)*, ediția a II-a, într-o nouă versiune. Traducere: Delia Ungureanu; Prefață de Mircea Martin, Grupul editorial ART, 2007.

4. Harold Bloom, *Anxietatea influenței: o teorie a poeziei*; traducere și note de Rareș Moldovan, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

5. Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008.

6. Alexandru Dobrescu, *Eugen Negrici și iluziile sale asupra literaturii române*, în *Însemnări ieșene*, an I, nr. 1, septembrie 2009.

Adrian Dinu RACHIERU Mihai Eminescu and the Romanian literary cannon

The article struggles against suspicions regarding the validity of Eminescu cannon in the context of the contemporary literature. The author polemizes with those literary critics who have promoted the idea that Eminescu cannon, undergone clichés, is aesthetically degraded. Thus, the canonicity of an author is established only through a consensus and it cannot be a prerogative of a History of Literature signed by a single author, no matter how ingenious he is. The conclusion that can be drawn after some contradictory opinions that belong to Nicolae Manolescu, Eugen Negrici, Theodor Codreanu, Alex Ștefănescu, is that Eminescu is far from being an *expired author* and thus shouldn't give birth to *canonic dilemmas*.

La baza culturii Europei de azi au stat diversitatea spirituală și lingvistică. Interferența „câmpurilor stilistice” (L. Blaga) de pe mapamondul babelic și dialogul intercultural au creat mozaicul imaginarului contemporan. Se știe, fiecare limbă și cultură oferă o imagine specifică a vieții și a conștiinței umane și, prin urmare, merită a fi cunoscută. Arta, în special literatura, ar putea constitui o platformă comună pentru toate culturile, o posibilitate de a interacționa și a-și împărtăși experiențele, dar și de a crea împreună. În acest context, e firesc ca exponenții unei literaturi să fie preocupați de promovarea propriei imagini în exterior prin elaborarea unei strategii eficiente a traducerilor și această preocupare să fie direct proporțională cu dorința și necesitatea cunoașterii felurilor „străine” de a reflecta artistic realitatea, care tot prin tălmăcirii iscusite poate fi realizată. Utilitatea traducțiilor și rolul lor în afirmarea oricărei culturi în lume demult nu mai trebuie demonstrate. A te mișca între limbi și a traduce înseamnă „a trăi experiența uimitoarei tendințe a spiritului uman spre libertate” (G. Steiner)

Cultura și literatura română și-au manifestat reiterat disponibilitatea și deschiderea spre lume, spre alte universuri cu mentalități, moravuri și trăsături specifice. Dar oare în toate momentele de dezvoltare culturală a societății românești au fost posibile aceste deschideri și împărtășiri firești de revelații literare? Să aruncăm o privire îndărăt cu câteva decenii și să urmărim cum se desfășoară acest fenomen pe teritoriul dintre Nistru și Prut. Mutilată și trunchiată ideologic, aflată în imposibilitatea de a pretinde la o imagine competitivă în exterior (e vorba aici de alte popoare ale URSS-ului, la un alt spațiu „exterior” nici nu se putea visa pe atunci), literatura română din RASSM și RSSM a fost orientată să asimileze valorile culturilor din fostul imperiu sovietic. Golul creat de eliminarea clasicilor și a moderniștilor români interbelici trebuia acoperit de urgență cu importuri „potrivite”. Iată de ce în această perioadă traducerii i se acorda un rol deosebit și acei puțini oameni de litere rămași neexterminați de tăvălugul proletcultist au fost nevoiți să se adapteze și să practice această meserie (prin anii '70, traducerile constituiau 50 la sută din literatura artistică editată la noi). Din raționamente lesne de înțeles, cunoscute fiind și imperativele esteticii internaționalismului sovietic, în calitate de literatură donatoare era indicată, în primul rând, cea rusă. Lipsa specialiștilor vorbitori de română, care să posede și limbile tadjică, cazahă, letonă etc., dar și necesitatea de a rezolva problema în timpul cel mai scurt posibil i-au determinat pe traducători să folosească limba rusă ca mijloc de acces la celelalte literaturi ale popoarelor din fosta URSS. Prin urmare, majoritatea traducerilor nu au fost efectuate direct din limba-sursă, suportând intermediari nu întotdeauna benefice.

Apropierea geografică a celor două republici – RASSM/ RSSM și Ucraina – și chiar conviețuirea pe o parte din teritorii au creat oportunități de traducere calitativă pentru specialiștii din ambele culturi. Se poate undeva vorbi chiar de un „dialog intercultural moldo-ucrainean” care a avut loc în secolul trecut fie și sub „auspiciile” dezastruoase

ale partidului. Dincolo de deformările ideologice de atunci, o examinare actuală, *sine ira et studio*, a influențelor literare reciproce ale celor două entități culturale este întru totul justificată, chiar necesară. Despre evoluția și natura acestor interacțiuni se apucă să judece cercetătorul literar Dumitru Apetri (născut în regiunea Cernăuți și bun cunoscător al limbilor română, rusă și ucraineană) în cele două cărți apărute la Chișinău: *Dialog intercultural. Aspecte ale receptării literare*, 2006 și *Arta replăsmuirii artistice*, 2008. Astfel, dialogul literar moldo-ruso-ucrainean – fenomen de durată și neomogen – este prezentat ca o imagine de sinteză, înglobând fapte și interpretări diferite într-un ansamblu inteligibil și coerent.

Potrivit unor informații, primele faze ale acestui dialog țin de finele veacului al XVIII-lea, rezultatele benefice fiind evidente mai spre sfârșitul secolului trecut. Primul volum secționează problema „receptării prin traduceri a literaturii ucrainene în republica noastră”, chit că această receptare prevalează cu mult interesul ucrainenilor pentru fondul de aur al Moldovei ca și inexistent mai ales în anii maniheismului proletcultist („moldovenii traduc din poezia ucraineană cam de două ori mai mult decât ucrainenii din creația Moldovei”). Ca să ne dăm seama de amploarea traducerilor în română din literatura ucraineană e suficient să trecem în revistă constatările cercetătorului: timp de șaizeci de ani în arealul est-prutean au apărut circa o sută douăzeci de cărți (proză, poezie, dramaturgie, folclor); sunt editate ample culegeri antologice de diverse genuri (*Nuvela ucraineană*, 1953, *Cununa soarelui*, 1979, *Lumina inimii*, *Povești norodnice ucrainene*, 1957, *Scriitorii Ucrainei de vorbă cu copiii*, 1954, *Pagini alese din literatura ucraineană*, 1973, *Opere ale scriitorilor ucraineni*, 1978); este tradusă aproape în întregime poezia lui T. Șevcenko și unele dintre scrierile lui O. Gonciar.

Printre traducătorii mai cu har din perioada interbelică se numără Z. Arbure, G. Madan, S. Dumitrașcu, I. Buzdugan, B. Istru, N. Costenco, Em. Bucov; după cea de-a doua conflagrație se afirmă L. Deleanu, V. Teleucă, Vl. Belistov, An. Ciocanu, V. Levițchi și I. Gheorghită. Până în anii '60 au existat însă traduceri foarte proaste cu erori, inexactități, platitudini, exprimări stângace, asupra cărora își îndreaptă săgețile critice autorul, găsindu-le explicație în „nivelul scăzut al măiestriei literare” al unor tălmăcitori limitați în a folosi „numai lexicul uzual” și lipsiți cu totul de „cunoștințele teoretice privind arta traducerii artistice”. Nu ni se par potrivite argumentele lui N. Dobroliubov privind rostul benefic al unor atari versiuni cu lacune serioase asupra unei literaturi cu un tezaur de veacuri obnubilat din motive ideologice. Criticul rus considera că e mai bine să dispui de o tălmăcire rea a unei opere excelente, decât să n-o ai defel.

Importante și interesante ni s-au părut paginile consacrate receptării poeziei lui Eminescu în spațiul ucrainean. Rezonanțele produse de poetul român în spațiul slav fac subiectul celei de-a doua cărți, *Arta replăsmuirii artistice*, la care Dumitru Apetri hotărăște să ajungă după un periplu teoretic privind fenomenul traducerii literare și a receptării artistice. Abordarea amplei și controversatei probleme a traducerilor dintr-o limbă în alta nu este o întreprindere facilă, ci dimpotrivă, presupune multiple și complexe dificultăți sesizate, de altfel, de majoritatea cercetătorilor care au abordat-o anterior. Originea traducerilor se pierde în negura timpului, se știe însă că primele practici de transfer literar în română au loc prin secolul al XV-lea, constituind cărțile cele mai importante pentru spiritualitatea noastră – *Biblia*, spre exemplu. În secolele următoare traducerile au evoluat sincron cu limba, la început fiind de multe ori literale, conținând calcuri, împrumuturi generalizate ca, mai apoi, să devină obiectul unei discipline – traductologia – cu tot mai multe fețe și profunzimi. Studiile care susțin teoretic această disciplină sunt multe, unele dintre acestea, cele mai importante, autorul le trece în revistă. E vorba de nume consacrate

atât din spațiul românesc: Paul Cornea, Sara Buium, Gelu Ionescu, Elena Loghinovschi, Emil Iordache, Magda Jeanrenaud, cât și din cel slav: M. Alekseev, K. Ciukovski, M. Râlski ș. a. În spațiul dintre Nistru și Prut puțini sunt cei care scriu despre traduceri și traductologie, Dumitru Apetri numărându-se printre aceștia.

Într-un paragraf aparte, intitulat *Aspecte teoretice ale traducerii artistice*, cercetătorul se arată a fi nesolidar cu cei care vehiculau constant poncifele despre „fidelitatea” traducerii cu laitmotivul devenit clișeu *traduttore – tradittore*. Se știe că traducerea este o practică hermeneutică și e firesc ca nostalgia perfecțiunii să înmulțească permanent numărul de versiuni, fiecare autor străduindu-se să transpună cât mai adecvat opera dintr-un limbaj în altul. A devenit astfel un truism extinderea teoriei lecturii plurale la traducere, or, traducerea ca și lectura recrează sensul de fiecare dată. Fiind prin excelență un act interpretativ, traducerea implică și multe neajunsuri, anumite efecte stilistice din original nu pot fi menținute. Pierderile uneori se dovedesc a fi necesare pentru adaptarea, explicitarea sau omogenizarea textului. Depinde mult de așa-numita *deontologie a traducătorului*, dacă aceste reproduceri sunt până la urmă benefice sau nocive pentru imaginea textului original. Poetica traducerii implică câteva „universalii ale traducerii” care constituie un ansamblu de reguli, de norme, valabile, după Magda Jeanrenaud, indiferent de limbile implicate în acest proces „imperfect” de redare a unei semnificații.

Dar să revenim la ceea ce formează *momentul forte* al acestei cărți: receptarea lui Eminescu în spațiul est-slav. Pe de o parte, studiul formează acea greutate care are rostul de a echilibra talerele cântarului în dialogul „moldo-ruso-ucrainean”, pe de altă parte, acesta trebuie înregistrat ca un aport la efortul de valorificare a tălmăcirilor din Eminescu în alte limbi pe care l-au făcut cercetători ca Paul Cornea, Elena Loghinovschi, Libuše Valentová ș. a. Elocvent este destinul meandric al traducerilor din Eminescu în limba rusă și ucraineană. Prima traducere datează cu 1891, când în revista „Русская мысль” (luna mai, vol.5, p.183) a apărut *Посмертный сонет М. Эминеску (Oricâte stele...)* în tălmăcirea lui Fiodor Korș. Sentimentul de admirație față de calitatea primei versiuni în rusă a lui Eminescu ne determină să o reproducem aici, însoțind-o cu originalul.

Посмертный сонет М. Эминеску

Напрасно звёзд на небе исчисленье,
Числа им нет и в зеркале морей;
Но никому не ясен из людей
Их блеска смысл, их трепета значенье.

Какое хочешь жизни дай теченье:
Будь благ, велик иль гнусный будь злодей, –
Всё тот же прах, все та же снесь червей,
А твой и общий наш удел – забвеньё.

Мне кажется, конец уж близок мой,
Могильщик ждёт, напев гудит унылый,
Свет факелов я вижу гробовой.

Ко мне, ко мне, приди, о призрак милый!
О, пусть парит дух смерти надо мной,
Со влажными очами, чёрнокрылый!

Oricâte stele...

Oricâte stele ard în înălțime.,
Oricâte unde-aruncă-n față-i marea
Cu-a lor lumină și cu scânteierea
Ce-or fi-nsemnând, ce vor – nu știe nime.

Deci cum voiești tu poți urma cărarea.
Fii bun și mare, ori pătat de crime,
Același praf, aceeași adâncime,
Iar moștenirea ta și-a tot: uitarea.

Parcă mă văd murind... În umbra porții,
Așteaptă cei ce vor să mă îngroape...,
Aud cântări și văd lumini de torții.

O, umbră dulce, vino mai aproape –
Să simt plutind deasupra-mi geniul morții
Cu aripi negre, umede pleoape.

Peste șase decenii, în 1950, la Moscova, în culegerea *Зарубежная литература* (*Literatura universală*) apar noi versiuni în rusă din Eminescu, semnate de V. Levik, M. Pavlov, I. Mirimski și E. Aleksandrov. În același an, la Editura de Stat de Literatură Artistică apare un volum în exclusivitate cu poeziile lui Eminescu, care conține deja comentarii, adnotări și un studiu introductiv al savantului Iuri Kojevnikov. Nu fără anumite lacune sub aspectul calității, volumul conține cincizeci de opere poetice, antume și postume, ale poetului român în traducere de același prefațator și alții ca V. Levik, I. Mirimski, Gr. Perov, M. Zenkevici. O parte din versiuni este reluată în 1958, iarăși la o editură din Moscova, într-o amplă *Antologie a poeziei românești* (776 p.).

Anul 1968 reprezintă o nouă etapă în procesul de receptare a poeziei eminesciene, consemnat de volumul consacrat poetului nostru, ce face parte din seria *Сокровища лирической поэзии*, editat la Moscova. Elementul de noutate al acestui volum constă în prezența unor traduceri noi, cu mult superioare celor precedente, în interpretarea Anei Ahmatov și a lui Leonid Martânov, a lui Serghei Șervinski și a Iuliei Neiman. Anul 2000 – proclamat de UNESCO *Anul Eminescu* – i-a determinat pe editorii de la prestigioasa *Русский парламент* să scoată la lumină volumul bilingv *Opere alese – Избранное* însoțit de o anexă care, pentru a ilustra „frumusețea rezonanțelor versului eminescian”, oferă trei texte în limba ucraineană (*De ce nu-mi vii... , O, mamă... și Luceafărul*).

Creația poetului Mihai Eminescu deține întâietatea incontestabilă și în preferințele traducătorului ucrainean interesat de spiritualitatea românească. În secolul trecut la Kiev apar patru culegeri antologice: *Поэзии (Poezii)*, 1952 cu un tiraj de zece mii de exemplare; *Поэзии (Poezii)*, 1974; *Зневірений дух (Geniu pustiu)*, 1989 și *Из хвиль часів (Din valurile vremii)*, 2000. Primul care a inclus câteva opere eminesciene într-o culegere apărută la Lvov la 1903 a fost traducătorul V. Șciurat; în perioada interbelică apar variantele bucovinenilor Olga Șevciukevici, V. Olesenko și Denis Onișciuk. După cel de-al doilea război mondial printre cei mai buni traducători în ucraineană ai lui Eminescu se numără M. Râlski, V. Sosiura, Iar. Șporta, S. Kelar' și V. Kolodii.

Am consacrat intenționat un spațiu extins acestei treceri în revistă a momentelor importante din receptarea lui Eminescu în cadrul spiritualității ruse și ucrainene pentru a prezenta o imagine concretă a evoluției acestui proces. Nu trebuie trecute cu vederea nici comentariile lui Dumitru Apetri pe marginea traducerilor mai mult sau mai puțin reușite, or, autorul nu se limitează la consemnarea unor date bibliografice, ci urmărește cum au fost selecționate și realizate versiunile operei eminesciene în aceste două spații, cum au fost redată componentele semantice și fonice ale originalului, tradițiile tematice și asociațiile culturale etc.

Problema competenței traducătorului ocupă mai multe pagini, iar concluzia este limpede: traducătorul trebuie să aibă acces la cinci tipuri diferite de cunoștințe, vizând 1) limba-țintă, 2) limba-sursă 3) tipul de text, 4) domeniul din care face parte subiectul traducerii, 5) cunoștințe de analiză contrastivă. Toate împreună compun, fapt confirmat și de studiul *Arta replăsmuirii artistice* care postulează necesitatea unei neîncetate activități de retraducere, schimb de idei, teme și diverse mijloace de realizare artistică, influențând în mod benefic progresul cultural și spiritual al omenirii. Cunoscutul filosof poliglot, eseist american George Steiner a ajuns cândva la o concluzie similară în faimoasa sa lucrare *După Babel*: „Repetarea unei cărți deja existente într-o limbă străină constituie «sarcina misterioasă» a traducătorului și este o muncă grea. Ea este irealizabilă, dar – în același timp – trebuie încercată. Realizarea unui text identic, cuvânt cu cuvânt cu

originalul (făcând din traducere o transcriere perfectă), depășește ca dificultate imaginația omenească. Când traducătorul, care nu ia în considerare timpul și reconstruiește Turnul Babel, este aproape de reușită, trece în acea stare de reflectare care este descrisă în «Borges și eu». (...). Un adevărat traducător știe că efortul său aparține «uitării» (fiecare generație, retraduce, în mod inevitabil) sau «celuilalt», umbrei sale inspiratoare, precedente. El nu știe «care din noi rescrie această pagină». În această «ignoranță transsubstanțială»... rezidă chinul acestei întregi activități de traducere, dar și singura reparație pe care o putem aduce Turnului distrus ” [1, p. 105]. Și poate, cine știe, gândind astfel, nu vom mai fi tot atât de sceptici cum a fost Nabokov în versurile: „Ce este traducerea? Pe o tavă/ Capul palid strălucitor al unui poet,/ Țipăt de papagal, pălăvrăgeală de maimuță/ Și profanare a celor ce-au murit.”? Să acordăm traducerii respectul, aprecierea pe care le merită din plin, pentru uriașul serviciu adus culturii, literaturii, spiritului uman și, respectiv, oamenilor care au problematizat-o științific.

Note

1. George Steiner, *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*, traducere de Valentin Negoită, Univers, București, 1983.

Aliona GRATI On translation as art and intercultural dialogue

This work reminds us about the utility of translations and their role in affirming any world culture. It is known that each language and culture offers a specific image of the reality or human consciousness and deserves to be known. The premises of the new approach to the issue of translations are presented in the works signed by the researcher Dumitru Apetri, *The intercultural Dialogue. Aspects of literary perception*, 2006 and *The Art of Artistic Re-Drawing*, 2008. The novelty of these books consists in affirming some „intercultural Moldovan-Ukrainian dialogue” – a long lasting and heterogeneous phenomenon – which is presented as a synthetic image, comprising facts and interpretations different in a clear and coherent ensemble. The strong part of these investigations is Eminescu’s perception in the Slavic area: both Russian and Ukrainian.

Mașina și computerul sunt zei moderni și postmoderni. Avangardiștii invocau programatic mașinile. În 1909, în ziarul craiovean *Democrația* se publica manifestul trimis de F. T. Marinetti, *Le Futurisme*, în care acesta scrie că „un automobil de curse e mai frumos decât Victoria din Samotrace”. „Modernolatria” înseamnă astfel și adorarea idolilor vremii noastre. Elogiul mașinii și mașiniștilor și prezentarea *cimitirului de mașini* la Ion Stratan, de exemplu (la care apare ca o ilustrare a temei morții), are astfel o lungă tradiție la noi și în cultura universală. „Îngerul a traversat în fugă, în fugă,/ El, care este de fapt doar o rugă/ Și-a fost lovit frontal de-o mașină/ Fără de vină, fără de vină/ Fără de frână, fără de far/ Fără portiere și bar”, scrie Ion Stratan, despre această lume în care „îngerii se vând la bucată”.

Un cult al avionului și aviatorului întâlnim într-un poem precum *Faust și aviatorul* (1921) de Horia Petra-Petrescu, citat mai rar, dar nu mai puțin definitoriu pentru elanul (solitar) spre „steaua polară” și pentru căutarea izbăvirii: „sferele cerești m-au izbăvit”...

Apologia industrializării și a mașinismului (de secol XIX) și a vitezei, ca început pentru viitorul „om dispersat” nu a eliminat (încă) preocupările pentru „omul lăuntric”, care se definește, se apără și-și apără valorile tradiționale. În târgul de provincie din *Take, Ianke și Cadâr* de Victor Ion Popa, schimbarea vine cu trenul și tinerii/ generația tânără o realizează: *asociația Take, Ianke și Cadâr*, deasupra stratului etnic, dovedind pricepere și lucrând în spiritul tradiției și al noilor vremuri.

Fascinația și nelimitatele acestor mașinării complicate scot în evidență limitările omului, inerțiile, trenările și neputințele sale, căutările și eșecurile, dramele sale „mocnite”. În *Trenul de noapte*, de Ioan Groșan, mirajul acarului este întreținut de domnul Fotiade, cel care se pricepe la gări și la trenuri. Acarul Simion accede în tren așa cum scutierul Sancho Panza ar intra în cetatea imaginată de Don Quijote, umblând la morile de vânt. Până la urmă acarul va urca în trenul de noapte, în al treilea vagon... Va distinge, în viteza trenului în care urcase, câinele „zbătându-se-n lanț”, felinarul „rămas în pragul ușii”, cantonul dispărând, „grinzile verticale” ale magaziei de lemne, „fața” îngrozită a domnului Fotiade, fântâna și, mai ales, când ușa se deschise, „mirosul de trandafiri”, „izbindu-l greu”... Iluzia are, în acest caz, miros de trandafiri, așa cum trenul Anei Karenina, între iluzie și pedeapsă/ realitate, mirosea a zgură. Procedeu literar (asemănător) de descriere a elanului și a stingerii înlesnește abordarea *treceții* doar ca o limită și ca o provocare.

Garnitura feroviară, în descrierea „din cap” a șefului de haltă Fotiade, este neluminată, are culoarea indigo albastru și miros de trandafiri și-l încape pe acarul Simion, cel care n-a ieșit din perimetrul haltei. E halta în care cândva o femeie/ babă aștepta mereu un tren anume, cu viori/ ceteri. Zmeura de pe dealuri și păsărețul din curte sunt

sacrificate de acarul Simion pentru momentul sărbătoresc/ pregătit al accederii în trenul iluziei/ vedeniei. Aici viața se desfășoară între trecerea unui personal și a unui mărfar: căldura, trezia, somnolarea, nădușeala. Sunt pustietăți desfășurate între intrarea și ieșirea din perimetrul haltei: Fotiade are în cap o gară mare, cu tren ales, cu miros de trandafiri. El venise, se pare, cu această vedenie, în haltă. Vedenia se ia de la om la om, în acest caz pe cale ierarhică, prin viu grai și într-un timp îndelungat – numai când timpul e smuls din poveste și are răbdare cu lumea prezentată.

Viziunea „împlinită” a acarului din *Trenul de noapte* de Ioan Groșan poate fi asemănată/ continuată cu „saltul grozav” din *Adio, Robinson Crusoe* de Emil Brumaru și intrarea „în compartimentul” de tren de pe insulă, cu „fagurii (viespile) în plasele de bagaje rupte și parfumate”...

Târgușorul provincial din *Take, Ianke și Cadâr*, de Victor Ion Popa, este cuprins de zăpușeală și de iluzii. Românul Take, ovreiu Ianke și turcul Cadâr au prăvăliile alăturate, iar curțile dau în calea ferată. Calea ferată, copacul din grădină și banca/ lavița „aparțin” celor trei curți, iar visarea trenului locuitorilor acestora. Viața însăși este comparată de autor cu un automobil cu viteză. Suntem într-un mediu în care trenul vine (crește) și pleacă (dispare). Așa scad (dispar) și mușterii lui Take și Ianke după ce li s-au însurat copiii (Ana și Ionel, evreică și român) și au fugit/ au dispărut (în cetatea lui moș Cadâr). Este una din reacțiile imediate ale târgului la asemenea însoțire și la chestiunea națională.

Trenul apare ca *un personaj* în piesă, căci e legat de schimbări, de venituri și plecări, de vise și necazuri, de bucurii și moarte. Pe distanță lungă (de timp și de spațiu) schimbările vin/ se întâmplă cu trenul. Cântecul trist al flașnetei explică amurgul acestei lumi provinciale/ existențe patriarhale, de negustori, care aruncă unii în alții cu săpun, ca să nu sforăie. Generația tânără, cei care vin vor face o singură firmă din trei, împăcând astfel, în târgul de provincie, pe români, evrei și turci. Soluția/ vestea vine, parcă, odată cu trenul, ca o experiență și ca o salvare. Este o soluție modernă, între secolele XIX și XX. Căci suntem într-un mediu provincial de sfârșit de secol XIX, în care oamenii trăiesc amestecați și-și fac semn/ e cu mâinile și cu mărfuri ieftine și mai puțin/ mai rar cu pistoalele, cu războiul – în secolul XX se/ ne mondializează/ globalizează războaiele, rachetele, petrolul, comunicarea electronică etc. Cei doi, tinerii, Ionel și Ana văd la un moment dat trenul ca o ipoteză, ca o apariție posibilă pe calea ferată imaginată în spatele casei, pentru orice eventualitate. Biletul lor este întreg, dus-întors, cu pașaport pentru viitor și cu speranța familiilor și a etniilor.

Umorul și comicul de situație și de limbaj contribuie la o valorizare stimulatorie a întâmplărilor piesei, ale căror semnificații privesc felul în care ne trăim viața și dragostea, experiențele și amintirile, între oameni, alături de familie și de vecini, în rândul lumii. În piesă mirajul trenului poartă cu el reminiscențe de lectură, aspirații și vise, experiențe din care rezultă proiecte de viață și prosperitate și un final optimist. Lumea provincială a celor trei nații de negustori (român, evreu și turc) învață/ știe destule despre orizonturile spre care vin și pleacă trenurile din halta lor.

Radu Stanca scrie *Trenul fantomă*, care cântă lent „o muzică de sfere” și are, negreșit, „actele stelare”, pentru a ne duce „cine știe unde”: „Și nici un călător de prin vagoane/ Nu se dă jos vreodată-n gara noastră./ Pare adus de-o negură albastră/ Ce-i învește coșuri, uși, tampoane”. Căci misterul, iluzia și istoria/ realitatea sunt ale unui „călător imaginar”, un dandy valah. În alt text (*Buffalo Bill*) se preconizează o lovitură „cum încă nu s-a dat”: „Diseară poștalionul aduce un domn de seamă./ Un călător de vază

și-un hoțoman de soi,/ Aduce Timpul – domnul pe care nici o vamă/ Nu l-a putut vreodată întoarce înapoi”. Sunt ghiduri pentru împropătarea iluziei, pentru „călători imaginari”, pentru timpuri și stări stăpânite de *umbre*, *stranietate* și enigmă. Capodopera lui Ion Pillat, *Acı sosi pe vremuri*... surprinde „casa amintirii” la care a fost așteptată „bunica-mi Caliopi”: „Nerăbdător bunicul privise de la scară/ Berlina legănată prin lanuri de secară/ Pe-atunci nu erau trenuri ca azi și din berlină/ Sări, subțire-o fată în largă crinolină”. Suita imaginilor cuprinde „amurgul cu berze” (oprit) și *vremea*: „Ce straniu lucru: vremea. Deodată pe perete/ Te vezi aieva numai în ștersele portrete/ Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta,/ Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita”... Din aceeași *casă a amintirii*, scrie poetul, „m-am dus, m-am dus în lume, cu-atâția morți în mine”.

La Lev Tolstoi, în *Anna Karenina*, de exemplu, eroii își croiesc drumuri determinate în viață. Romancierul prezintă neliniștile și nefericirile eroilor, „fiecare în felul ei”. În finalul romanului Anna Karenina se pedepsește pe sine însăși și pedepsește și pe alții aruncându-se sub roțile trenului „uriaș și neîndurător”. Cartea vieții sale era „plină de zbulcium și înșelăciuni, de durere și răutate”, ca o flacăra vie „sfâșiind bezna” și apoi stingându-se „pentru totdeauna”.

Jupânul Dămian, „creștinul bine hrănit”, „bărbat bărbos cu căciulă și giubea”, după sezon, este *negustorul lipscan* din *Hanu Ancuței*, de Mihail Sadoveanu. El are „dugheană la Ieși, în ulița mare” și, negustor fiind, a petrecut mult prin țări străine, mai ales la Livov și Lipsca. El și-a dus batalii în Europa cu trenul, mașinăria „care fluieră și pufnește” și „umblă singură cu foc” și trage după ea „căsuțe pe roate”, pline cu oameni și mărfuri. La Lipsca, în iarmaroc, întâlnește „nemțaria pământului”. Pe drumuri fiind, el își plătește ca un holtei „dările și vămile”. Trenul său este unul real și negustorul își plătește călătoria. Interesante pentru cititor sunt aici și reacțiile auditorului și intervențiile sporadice, uluite, ale ascultătorilor, care înțeleg în felul lor „balaurul”, întâmplările negustorului și țările străbătute.

Tată, fecior și babă (în nuvela *Proștii* de Liviu Rebreanu) nu apucă să urce în tren/ „năprasnicul tren” („până la Salva și Beclean”), căci sunt îmbrânciți și opriti să urce. „Se cățără de clanță și o smuci cu putere, dar ușa nu îngădui”.

Călătoriile, când se fac, schimbă oamenii și paradigmele existenței, iar spațiul (cunoscut și necunoscut) se modifică. Lumea veche și lumea nouă, tradiționaliștii și modernii întrețin idealitatea și iluziile cu privire la ceea ce se întâmplă dincolo de orizont și boltă, în legătură cu noi și cu ceilalți, cu posibilitatea evadării, a fugii, schimbării și evoluției diferite, a unei întoarceri răscumpărătoare etc. Globalizarea se produce treptat, istoric și geografic. Știm (și din cărți), pe de altă parte, că tragicul indică adesea o „fenomenologie a limitei”. Unele din cele mai interesante călătorii (crăiești, alese, după stirpe) le întâlnim în opera lui Mateiu I. Caragiale – patru tipuri de călătorii/ evadări (în real, în timp/ istorie, în spațiu/ geografie și în vis/ transcendență) și utopia limbajului care încearcă să cuprindă deodată toate aceste viziuni. Sunt forme simbolice de reprezentare a lumii și de explicare unitară a omului, a unor alegorii ale acestuia. Aici călătoria este și o „trâmbă de vedenii”, ieșire la mare/ ocean, tăcere, „odrasle de dinaști într-o caravană”, alte forme de îndepărtare/ plecare, chemare, vagon–restaurant pentru eu, pentru noi și celălalt/ ceilalți (străin, prieten, eu-însumi). Astfel, în cele patru hagiălăcuri (în *Craii de Curtea-Veche*) există zei/ divinitate, poduri și bolți uriașe, speranțe și farduri astrale, supoziții și iluzii pentru surghiunul nostru pământesc. Ne aflăm la Porțile transcendenței, între Orient și Occident, în căutarea asolvirii, a unui Centru și într-un vagantism al eroilor îmbătați de spiritualitate și drapați într-un stil.

Călătoriile calfelor din romanul *Mara* de Ioan Slavici sunt în legătură cu tăietura de măiestru, dezvoltarea economică și spiritul muncii, valsul la cramă, cu romanul formării și romanul dragostei. În romanul *Mara* de Ioan Slavici *valțul la cramă* reprezintă un icon al Europei Centrale, care însoțește călătoria calfelor și reprezintă dragostea dintre Persida și Națl. Verboncul lui Trică îi reprezintă călătoria. Drumul și călătoria sunt toposuri ale creației lui Ion Creangă. În basme călătoria este formatoare, spre țință și spre centrul ființei, cu tot sacrificiul și cu toată înzestrarea eroului. O deschidere extraordinară (în spațiu și în timp) există în cap. IV al *Amintirilor din copilărie*, unde la regretul despărțirii de sat se adaugă disponibilitatea spre nou și spre alte popasuri și moduri de locuire a ființei și spațiului, de descoperire a spectacolului vieții – între copilărie, adolescență și maturitate, spre ceilalți.

În gară eroii sunt/ pot fi „la înălțimea patriotismului vostru” (25 de minute..., schița lui Ion Luca Caragiale). Căci „vagonul domnesc intră la peron”, pentru freamătul provinciei. „Cazanul fierbe, fanfara țipă, școlarii intonează imnul – un concert monstru”. O altă anecdotă „realistă” prezintă I. L. Caragiale în schița *În tren accelerat*, care, la viteza vârstei tinerești și a trenului (maiestuos) face „târzie” orice urmărire a unui cuplu. În schița *C.F.R.* mușteriu „mai mult tânăr ca bătrân” înregistrează (pentru Niță și Ghiță, în berărie) traseul nevestei (Mița, „mândrețe de femeie”) plecată cu trenul 163, în cupeu, cu ... fratele. *O zi solemnă* prezintă preparativele neobositului primar Leonida Condeescu, din Mizil, ca expresul București-Berlin să oprească în gara din urbea lor. Eroica luptă va fi „încoronată de succes”.

Reamintim și că semnalul de alarmă tras de Goe (în schița *Di. Goe*) e ca un paratrăsnet și ca un gnomon, care trimite la steaua polară a plutonului unu (alta decât steaua polară a plutonului doi, după seri, serii și sezoane). Marinar și simțitor, Goe stabilește meridianul gării, casei, clasei și al zilei de 10 Mai, pentru o largă categorie de călători, chiar dacă scoate capul pe fereastră, îi zboară pălăria și rămâne captiv: „semnalul de alarmă, trei fluier scurte, și trenul se oprește pe loc”... „Linia de metal din colțul coridorului” e manipulată de pușor, răsturnând manivela, rupând ața plumbuită și stabilind ora solară locală, „cu o întârziere de câteva minute”. Intuiția lui G. Călinescu din *domina-bona* privind suavitatea personajelor lui I. L. Caragiale măsoară „exercițiul facultăților”, dobândirea experienței, calea „naturală” a cunoașterii, stabilirea reperelor locului și spiritul faustian („din turbulentul Goe ar putea să se nască Faust”).

Un univers al creației, călătoria dus-întors și emblema evaziunii se pot *reface* pornind de la mărturisirile poetului Emil Brumaru cu privire la copilăria sa, petrecută în gări, hălți, cantoane, pavilioane C.F.R. și noduri de cale ferată. „Aveam cinci ani și familia mea, refugiată din Basarabia, locuia la un canton C.F.R.: Merișani. Acolo am descoperit spectacolul uimitor al avioanelor americane, care umpleau cerul cu beteală sclipitoare, pentru a deruta radarele nemțești. Acolo am trăit pentru prima oară fascinația trenului regal, albastru strălucitor, țâșnind pe linii ca o săgeată metalică. Poezia începe de la avioane și trenuri”. Ceea ce ne reamintește de manifestul futurismului, dar și de modul de înregistrare a frumuseții/ a spectacolului în condiții de presiune/ de periclitate și de „cântec”: „Ieri a venit un cerb frumos la gară/ Să-și ieie un bilet de rouă moale./ Vroia să plece. Pentru prima oară/ Pe la ghișee vechi dădea târcoale./ .../ Femei se ofereau ca să-l protejeze/ Să intre elegant la clasa-ntâia./ Să aburească – oglinzile cu nara,/ Când leșină să-i stoarcă lin lămâia/ Pe limba lui blajină cum e ceara./ Dar l-au predat în haltă conductorii/ Și a rămas, cu iuți băți de pleoapă,/ Să plângă-adânc la marginile orei/

În umbra unui turn opac de apă” (*Cerb*, vol. *Versuri*). În volumul *Cântece naive* apar cantoane și bariere pentru *fluturi*: „Trăiesc la barieră/ Mari fluturi ce disperă/ Că nu mai pot să treacă/ La noi din lumea greacă./ Ci țipă-acolo singuri/ Până ce morți de friguri/ Sunt îngropați sub șine,/ Printre traverse line,/ Pe unde trec marfare/ Cu scânduri răpitoare/ Și-s palide cantoane/ Muiate-n bulioane”. Una din multiplele *elegii* este *bilet* „pentru un marfar pierdut”. „O, magazii de mărfuri!/ O, sfecle vechi de zahăr!/ .../ În săli de așteptare/ Cu miros de harbuz/ Beau iar dulci deciletri/ De-amurg și fac abuz/ Cu timbre dăruite/ De factorul poștal,/ Și-ador cântarul gării/ Și-aromele de cal,/ Și-ascult traverse calde/ Sub linii spunând: ah!/ Și scriu scrisori naive/ Pe benzi de telegraf/ Cu chemicul, în gură/ Muiat, ca la-nceput./ Mi-e sufletul biletul/ Pentru-un marfar pierdut” (*Elegie*). De aici și *Bocet de adult*: „În gară la Merișani/ Cad castane din castani/ Și am patruzeci de ani./ Și-aș mai sta și n-aș mai sta/ Să beau apă la cișmea/ C-un acar alătura”. În alt registru apar *stațiile* așteptării, în *Cânticel*: „Spune drept, ce chiloți ai./ Bleu – jandarm sau galben – pai./ Când treci gingașă-n tramvai/ Pe la margine de rai/ C-am înnebunit cu toții./ Să-ți vedem un pic chiloții./ Stând de-o săptămână-n stății/ Cu gâtul pe șina roții”.

În *Întoarcerea caravelor* de António Lobo Antunes (Editura Humanitas, 2003, traducere și note de Micaela Ghițescu) demitizarea istoriei și a călătoriilor spre colonii și intertextualitatea înseamnă reevaluare a trecutului magic și forța imaginărilor alcătuit din aceste straturi diverse, care funcționează ca un palimpsest: „În diminețile de duminică, dacă era soare, regele Dom Manoel claxona de pe stradă, dintr-un ford străvechi, ruginit și decapotabil, iar vecinele, încă mahmure, îl pândeau în cămașă pe monarhul cu coroană de tablă pe cap și în bluzon cu mânecile suflecate, care-i făcea semn lui Vasco da Gama cu sceptorul poruncindu-i că coboare ca să pornească pe șoseaua de centură și să disece Orientul în rostogolirea șchioapă a biețelor, înconjurați de vălătucii de fum negru de la motor.”/ .../ „Vrei să te cațeri pe un catarg și nu reușești, vrei să citești cartea de telefon și te dai bătut, fii atent cum cu vârsta zgomotul valurilor devine trist acolo jos, când se sparg pe șisturile fără nisip, într-o foială de spital noaptea, fii atent cum ni s-a îngroșat nasul, ehei...” ș. a. m. d. Reparcursă și repovestită, călătoria este selectivă și amestecată: din istoria unei aventuri (limbajul aventurii, al imaginărilor tradiției) a rămas aventura unei istorii, patina timpului și vechea emblemă, descifrată (aventura limbajului): „Racheta de Madrid a acostat într-o baie de aburi suflând apă și arzând la bot, iar un marfar a plecat de la ultima linie cu o nesfârșită încetineală, cu coarne de boi din Minho și nări de catări la ferestrele vagoanelor. Luminițele verzi ale taxiurilor au început să balizeze întunericul, așteptând, cu motorul pornit și cu incredibila răbdare a păianjenilor”. Și: așteptarea unui emisar/ „adolescent blond” (“când ne scuipam sângele în tuburile de la spital”) și imaginea finală a cărții, a „oceanului gol până la linia orizontului acoperită din loc în loc de o crustă de moluște, familii de vilegiaturiști întârziați făcând camping pe plajă, și maiștri pescari, cu pantalonii suflecați, privind fără să înțeleagă stolul nostru de pescăruși în halat cocoțați printre tuse pe cârme și pe elice, unde așteptam, în sunetele unui flaut amuțit de măruntaiele mării, nechezatul unui cal imposibil”...

Unele soluții sunt aduse astfel de modernismul economic/ industrial (prezența trenului și a avionului, a calculatorului etc.), altele de modernismul cultural (legi, societăți culturale, ziare și reviste, cărți, școli, biserică etc.). Spiritul veacului și mentalitățile conturează iconi/ coduri aflate la întâlnirea istoriei/ realității cu literatura. Imaginarul individual și colectiv îi preocupă pe istorici, literați și antropologi. Una din cele mai clare

reprezentări a codului unui timp (al unei epoci), la 1877, a mentalităților, o reprezintă iconul capului de turc, așa cum apare el în romanul *Papucii lui Mahmud* (1932) de Gala Galaction, un tatuaj pe brațul drept al lui Nicolache Piua-Petri: „un arnăut cu fustanelă ține într-o mână un iatagan și în cealaltă un cap de turc, proaspăt tăiat”. Migrația acestei embleme de pe braț (la Nicolache Piua-Petri) înspre inimă (la personajul Savu Pantofaru), de la pecetea vremurilor și a conjurației la marca personală, interiorizată, de la desen la imaginea devoratoare și eliberatoare reprezintă specificul cărții și imaginea lumii la 1877, în care în centrul emblemei se află „vâltoarea setoasă, neiertătoare”. Reamintim și că heraldica Brâncovenilor cuprinde „În câmp albastru, cu tărâmul verde, un călăreț înveșmântat și înarmat în felul roman, ținând în mâna dreaptă ridicat un gladiu de aur în care stă înfipt un cap de Turc, iar în stânga dârlogii și călare pe un cal alb avântat în goană (s. n. – I. D.). Călărețul, calul și capul de Turc sunt de culoarea firească, veșmântul, armele și coiful călărețului de aur, piețarul, penele coifului și încălțăminteaa călărețului purpurii, cealmaua Turcului albă cu fundul roșu. Deasupra scutului, casca de argint cu șase gratii de aur și cu chenarul de jos de același (metal) purtând în creștet vechia coroană (sau diademă) regească de sub care se desfășoară lambrechini de aur și albaștri la dextra, de argint și roșii la senestra”. (*O contribuție heraldică la istoria Brâncovenilor*, 1933). Această stemă o vom întâlni în romanul lui Gala Galaction, *Papucii lui Mahmud*, în care faptele bune și milostenia însoțesc eroul pe drumul vinovăției, al căinței și răscumpărării și absolvirii.

Motivul luminii și extazul religios apar limpezi în paginile finale ale romanului *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu, care valorifică tema războiului și crucificării, a condiției intelectualului. Confruntarea este cu războiul și una etnică, dar și individuală, desprinse din algoritmul cărții: 1. Apostol e cetățean...; 2. Apostol devine român...; 3. Apostol devine om... Românul/germanul ca om și ca cetățean (sub vremuri), datorită și aspectele naționale, etnice (și soluția cumpătării și a iubirii) apar și în creația lui Ioan Slavici și Eginald Schlattner (în *Mănușile roșii* și *Cocoșul decapitat*), în care scrisul trimite direct la formele supraviețuirii și la traiul în istorie. Sunt tensiuni și rezolvări diferite (tematic, structural și estetic) a unor probleme istorice, naționale, sociale și de relaționare a unor indivizi și colectivități (prezentate în literatură). În proporționarea noțiunilor amintite intră în joc și alte aspecte legate de specificul acestor opere care dezbate problematica utopiei și a idealului, tentarea unor limite, tema călătoriei destinale, a celei inițiatore sau a traumei: teroarea istoriei mari și mici, cataclismul/războiul, apocalipsa, datorită și onoarea, familia, educația și etnia, tragicul existenței etc. *Cocoșul decapitat* este simbolul acestei lumi amenințate, în care au pătruns nenorocirile și moartea. Turma de bivoli pe ulițele satului pare desprinsă din fantasma rinocerilor. Ca să scape de cireadă, un „cocoș cu pene roșii” se înalță în aer, dar e lovit de mânerul în mișcare al roții de scos apa din fântână, și se prăbușește în praf, sub picioarele hoardei de trupuri negre, dezlănțuite, „gata să împungă totul”. Este *decapitată* astfel adolescența și înălțarea și sunt arătate vulnerabilitățile ființei în fața istoriei, a destinului și haosului. Întâmplările prezentate, dilemele eroilor și psihisme nuanțate arată deschiderea literaturii spre istorie și a istoriei spre literatură și constituie unele încifrări și răspunsuri la aceste provocări ale veacului. Iluzia trenului și formele ei de scriere literară (în exemplele alese de noi) se întemeiază pe călătoriile mari și mici ale participanților la trafic. „Sosesc corăbiile”, scria simbolistul Ion Minulescu. „Vino,/ Să le-ntrebăm ce ne-au adus”... „Sosesc din larg, misterioase/ Ca niște semne de-ntrebare”...

Ioan DERȘIDAN The illusion of train and the trip

The essay identifies a modern and postmodern *topos* in literature of some well-known writers from the last century: F. T. Marinetti, Ion Pillat, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Mateiu I. Caragiale, Radu Stanca, Ion Stratan, Ioan Groșan, Emil Brumaru, Lobo Antunes and others. Beginning with modernisms, the elements of mechanization were not absent in literature, but the apology of industrialization, engineering and speed hasn't eliminated (yet) the preoccupations for an „inner human” which is self-defined, defends himself and defends his traditional values. The metaphoric expression „the illusion of train” designates the works which focus on the utopian aesthetics and ideals, temptation of limits, the topic of destination trip, of the initializing trip or a trauma, the terror of great and small history, cataclysms, wars, apocalypse, duty and honour, family, education and ethnics, the tragic of existence, etc.

Vestea m-a dat peste cap: s-a stins, fulgerător, cum a trăit toată viața – la cea mai înaltă tensiune! –, scriitorul Marin Mincu. Tulburarea mea ia proporții dat fiind că, la ultima noastră întrevedere din cadrul Târgului de Carte *Gaudeamus* de la București, maestrul era într-o formă de zile mari, iar planurile lui erau pe măsura talentului său prodigios. Tocmai împlinise, pe 28 august '09, 65 de ani. Pe 28 noiembrie curent, când m-a căutat la standul Cartier de la *Gaudeamus*, nimănui nu putea să-i treacă prin cap că i-au mai rămas de trăit câteva zile, și că, odată cu închiderea Târgului de Carte, la care sigur era prezent și cu o noutate, volumul de critică literară scos la Paralela 45, avea să se întoarcă pagina uneia dintre cele mai strălucite cariere literare.

Marin Mincu tocmai se călătorise, când vestea cumplită a ajuns la noi.

La o *altfel* de călătorie îi era gândul, cum stă mărturie dedicația pe care mi-a semnat-o pe volumul său antologic, *Proba de gimnastică*, scos recent în seria „Ediții definitive” la Editura Vinea: „*cu emoția lirică a periplului nostru comun pe ruta Chișinău-Bălți-Cernăuți*”, chiar dacă intuiția trebuie că-i șoptise ceva de vreme ce, după schimbul de cărți (tocmai îi scrisesem câteva cuvinte pe foaia de titlu a *Arme-lor grăitoare*), mi-a cerut – în maniera sa aristocratică, inimitabilă – să-i dăruiesc *Jurnal de doliu*, de Roland Barthes, pe care l-am tradus în primăvara lui 2009 pentru Editura Cartier. E ca și cum și-ar fi luat bilet de ducă, într-o singură direcție, iar eu i l-am pus în mână. (Oh, intuiția artiștilor!!! – în aceeași dimineață, directorul de la Paralela 45, Călin Vlasie, tocmai îmi povestise cum prietenul nostru comun Ioan Flora, prezentându-i manuscrisul volumului de poeme *Dejunul sub iarbă* și izbindu-se de reticența patronului, de meserie psihiatru, a exclamat: „Bătrâne, dar e un titlu mortal!”. Cu asta s-a și dus în mormânt.)

Atâta mângâiere: încă din timpul vieții i-am arătat lui Marin Mincu prețuirea noastră, într-un text redactat în 2007, pe care-l reiau mai jos – acum, pe post de cenotaf.

„Împotriva” lui Mincu

Că „nu există operă care să nu se întoarcă împotriva autorului ei: poemul îl va strivi pe poet, sistemul pe filosof, evenimentul pe omul politic” (E.M. Cioran) o ilustrează – ca nimeni altul în literatura română de astăzi – Marin Mincu. Poetul e subminat de critic, exegetul de mentor (a cel puțin două generații/ promoții, chiar dacă unii nu au întârziat să-și trâmbețeze, la primul semnal de alarmă venit dinspre conducerea URSS, despărțirea de maestru), prozatorul român de romancierul de expresie italiană cu același nume, dar cu o cotă de popularitate net superioară (*Il diario di Dracula*, Ed. Bompiani, Milano, 1992, figurând printre cei cinci

finaliști ai Premiului Bergamo), în fine, scriitorul *cvasitotal* – dacă ar fi să judecăm după genurile pe care le-a abordat de-a lungul unei strălucite cariere artistice, cu rezultate de fiecare dată notabile (de bună seamă, cine ar putea să-mi numească o singură carte *ratată* ce-i poarta semnătura?!) – de cititorul cuprins de febra aurului extras din textele altora. Cât despre omul public, ei bine, doar prezența Domniei Sale în agora stârnește „unde” asemenea circumvoluțiunilor celebrului *Țipăt* munchian. Într-un climat de sfârșeală instituționalizată, singură intervenția sa este în stare să primenească atmosfera, structurând-o în linii concentrice de forță (un adevărat șoc intelectual, alocuțiunea sa – cu cărțile pe masă! – în cadrul celei de-a Doua Întâlniri a Scriitorilor Români din Diaspora granițelor țării, din octombrie '97). Marin Mincu dă o pâine de mâncat celor dispuși să mizeze totul pe (o) carte și circ „privitorilor ca la teatru” veniți să caște gura, și una și alta adeseori concomitent. Astfel încât – repet și eu după alții, *faute de mieux* –, dacă Marin Mincu nu ar fi existat, ceea ce e greu de crezut dată fiind omniprezența sa în Cetatea Literelor, el ar fi trebuit cu orice preț inventat, dar... cine să-l inventeze fără riscul de a și-l ridica în cap, din te miri ce?!

Primul care are de suferit, scăzut (din ecuația poeziei române de la origini până azi de către unii alcătuitori de antologii ce-l „sar” cu nonșalanță) sub multiplele învelișuri ale personalității (și nu am spus un cuvânt despre editorul & profesorul universitar, primul scoțând titluri ce au făcut epocă după '89 încoace: *Parcul*, *Poeme aristocrate*, *Aleea Mimozei nr. 3*, *Maniera* etc., etc.; ultimul fondând în 1990 Universitatea de la Constanța), este – se putea altfel?! – poetul. Unul *a rebours*, mai pe românește spus – îndărătnic, în egală măsură asediat și asediator. Întreaga fascinație & complexitate a liricii lui Marin Mincu se regăsește în acest poem cu valoare de manifest, datat 1964 și inclus în volumul de debut, *Cumpănă* (1968), poem pe care-l citez integral, respectându-i verticalitatea:

Satul cu lupi

Lupii veniră în sat nechemați și calmi,
împărțiră satul după familii și rudele mai apropiate,
cu ochii sfărâind de foame jăcuiră întâi vitele mari
adormind de oboseala mâncatului pe ciolanele lor.

Se treziră la trâmbița burții cu puteri noi,
acum deteră iama printre rămătoare și oi,
și apropiați de case lingeau geamurile cu liniște,
oamenii privindu-i lupește se strâmbară urât spre ei.

După ce înfulecară măruntele orătănii proaste
se începu asediul lupilor de afară asupra celor ascunși;
își rodeau cozile câinii jigăriți de foame,
până și lupilor le era scârbă să-i mănânce.

Satul tăcea pustiu de oameni și parcă părăsit
soarele drept înțepa blana lupilor suri
se auzea mârâit ca de lupi prin case
în urmă, lupii se târâră-n păduri.

Sleiți, câinii râcâiră la praguri și uși,
ușile scârțâiră bolnave-n țâțâni,
un miros de lupi se rostogoli dinăuntru,
niște umbre târâte se repeziră spre câini.

Un fel de *Încă pe atunci vulpea* (în cazul de față – *lupul*; nota mea) era vânătorul, de-a-ndoaselea, poemul. Ceea ce izbește de la bun început este precizia desenului – o precizie demnă de școala flamandă de pictură –, liniar în primele 7 versuri și „răsfânt” începând cu al 8-lea. Cu mișcări de mare maestru de ceremonii (de iarnă, aș adăuga între paranteze, singură senzația de frig ce-ți îngheață sângele-n vine pe care o degajă textul, în special versul parcă ieșit din atelierul lui Spinoza: „și apropiați de case lingeau geamurile cu liniște”, fiind suficientă pentru a sugera atmosfera hibernală), poetul mută când o piesă („Lupii veniră în sat nechemați și calmi”), când alta („oamenii privindu-i lupește se strâmbară urât spre ei”), într-un joc pe viață și pe moarte în care nu există jumătăți de măsură („câinii jigăriți”, un fel de corcitură, nu?, sunt într-o primă fază scoși din cărți: „până și lupilor le era scârbă să-i mănânce”), astfel încât tabloul contemplat din exterior la un moment dat te absoarbe înăuntru, printr-o spectaculoasă răsturnare de perspectivă, și abia de-acum încolo poemul capătă o turnură vizionară. Pe măsură ce se golește de acțiune (până la refuzul desăvârșit al acesteia, din versul citat mai sus: „până și lupilor le era scârbă să-i mănânce”), asediul – iată un termen tocmai potrivit pentru a desemna poetica lui Marin Mincu – se infiltrează pe sub pielea „celor ascunși”, până la contaminare: „se auzea mârâit ca de lupi prin case”. Procedeu mai degrabă pictural, după cum o atestă iconografia medievală: „în numeroase imagini sau lucrări pictate de la sfârșitul Evului Mediu reprezentând arestarea lui Iisus și sărutul trădării, roșeața apostolului mișel pare a se fi transmis, ca prin osmoză, părului și bărbii lui Christ; călăul și victima sa, care nu se pot confunda prin nimic, sunt uniți simbolic prin aceeași culoare” (Michel Pastoureau, *O istorie simbolică a Evului Mediu occidental*). Cu totul altfel funcționează osmoza în poemul lui Mincu: primul lucru pe care-l fac supraviețuitorii asediului (dar mai pot fi oare numiți astfel de vreme ce oamenii s-au lăsat cucerii pe din interior: „un miros de lupi se rostogoli dinăuntru”) este chiar ultimul lucru pe care l-ar fi făcut – și nu l-au făcut, nota bene – lupii: „niște umbre târâte se repeziră spre câini”. De împrumut pentru oameni, natura fiarei este compromisă prin alterare. Remarcabil jocul de lumini și umbre: pe cât de calmă acțiunea exterioară, desfășurată într-un regim diurn („soarele drept înțepa blana lupilor suri”), pe atât de neliniștitoare și întunecată reacția oamenilor claustrați, mai mult niște spectre („niște umbre târâte”, ca să citez exact). Totodată, asaltul final, din interior spre afară, are ceva dintr-un acvaforte de Goya, *Somnul rațiunii naște monștri*.

Nu știu ce impact a avut textul de mai sus la data scrierii, acum patru decenii, și dacă a apărut în presa literară a vremii înainte de a fi inserat în volumul de debut din '68; negreșit însă, poezia trebuie să fi lucrat în carnea artistului la tinerețe ca o boală de care acesta nu a mai dorit să se vindece. Sau poate ca un vaccin împotriva tuturor (bolilor). În tot cazul, l-a marcat *à jamais*. Altfel spus, de patru decenii Marin Mincu se află în regim de asediu. Întrebarea ce se pune ar fi chiar aceasta: de care parte? Cum este foarte greu, dacă nu de-a dreptul imposibil, să ni-l imaginăm luat prin surprindere sau constrâns să se apere, răspunsul se-nțelege de la sine. Punct și de la capăt.

Împotriva naturii luminoase (meridionale) a poetului, creația sa este traversată de la un capăt la altul de spectrul întunecat al demonului lăuntric. Bizantinul levantin se lasă locuit cu chirie de un protestant din epoca Inchiziției, unul încălzindu-se la rug tot cu ochii la Steaua Polară. *Vine frigul!* (titlul antologiei apărute în seria „Biblioteca pentru toți”, Editura Minerva, 2000), iată formula prin care poetul găsește de cuviință să dea sfârșit țării. Un titlu ca o auroră boreală.

Emilian GALAICU-PĂUN A cenotaph for Marin Mincu

The text is written in memory of Marin Mincu, a poet, a semiotician, a literary critic and theoretician with world-wide recognition, passed away on December 4, 2009. A literary analysis of the poem *The village with wolves (Satul cu lupi)* from his first book, *The Ordeal (Cumpănă)*, 1968) is made. There we find the whole fascination and complexity of Marin Mincu's poetry. The poem has a characteristic of a manifesto that strikes with precision of art, similar to the creation of the Flemish School of art, with remarkable alternations of lights and shadows, things that give the poem a visionary feature.

TEORIE LITERARĂ

ANATOL GAVRILOV
Institutul de Filologie al AȘM

CONCEPTUL BAHTINIAN DE CITITOR

Cititorul ca noțiune teoretică este relativ de dată recentă. Această noțiune devine obiectul unor investigații speciale abia în a doua jumătate a secolului al XX-lea, când se constituie teoria lecturii în care cititorul devine eroul principal, luând adeseori locul autorului. Preocuparea principală devine clasificarea tipologică a cititorului (lectorului). În lucrările lui R. Barthes, Tz. Todorov, M. Corti, U. Eco, W. Izer, P. Cornea, M. Călinescu și N. Manolescu cititorul devine o noțiune mult mai complexă decât cea de cititor empiric. Diferențierea lui tipologică ne dă o reprezentare teoretică mult mai cuprinzătoare despre actul lecturii și interpretării textului literar. Cu toate aceste achiziții valoroase problema cititorului, concepută preponderent și chiar exclusiv ca una taxonomică, scoate la iveală o insuficiență teoretică generală – lipsa unui criteriu unic de clasificare, făcându-se simțită necesitatea unei concepții integratoare asupra conținutului estetic-artistic al acestei noțiuni, din care derivă funcțiile specifice ale cititorului ca participant principal al comunicării literare.

Din această perspectivă, ideile lui Bahtin despre cititor ca partener al dialogului intratextual și extratextual cu autorul ni se par pe cât de originale, pe atât de actuale în contextul controverselor contemporane, în pofida faptului că multe din aceste idei au fost lansate încă în anii '20-'30. Deși nici în lucrările și manuscrisele inedite de mai târziu ele nu și-au găsit o sistematizare conceptuală și o unificare terminologică într-o lucrare consacrată special problemei date, din ansamblul lucrărilor sale se degajează un nucleu filosofico-estetic în jurul căruia gravitează observațiile și reflecțiile sale referitoare la cititor (contemplator, ascultător, spectator, adresant, subiect comprehensiv etc.).

Lipsa unei lucrări speciale nu înseamnă că cititorul ar fi fost pentru Bahtin o problemă secundară. Dimpotrivă, ea este una de importanță primordială pentru concepția sa despre „estetica creației verbale”. Cititorul este unul din subiecții principali ai comunicării literare, el formând împreună cu autorul și eroul o triadă dialogică. Dialogul intradiegetic dintre doi subiecți (autor vs erou, autor vs narator, erou vs erou) implică numaidecât terțul subiect, care, fără să participe direct la dezvoltarea diegetică a dialogului, îndeplinește o funcție semiotică și hermeneutică esențială, constitutivă pentru mesajul estetic-artistic al operei literare. Aceasta nu există decât pentru și prin cititor, prin lectura, înțelegerea și interpretarea lui.

Conceptul bahtinian de cititor, ca și alte concepte fundamentale ale sale (dialog, cuvânt bivoc, metalingvistică, polifonie, text ș. a.), își dezvăluie din plin subtextul lor filosofico-estetic numai în contextul filosofiei dialogului*. Două contribuții ale acesteia au o importanță principală pentru înțelegerea conceptului bahtinian în discuție:

1) fondarea antropologică de către Martin Buber a unui nou concept de subiect, bazat pe ideea dualității interne, funciare, a omului ca ființă esențialmente dialogic-comunicativă în toate activitățile ei vitale; 2) fondarea de către Karl Jaspers a teoriei existențialiste despre comunicarea umană, bazată pe ideea legăturii esențiale dintre existența umană și comunicare ca două laturi inseparabile ale ființei umane. Bahtin va formula aforistic această idee: pentru om „a fi înseamnă a comunica”. Omul, conform teoriei „comunicării existențiale”, nu **este**, adică nu-i un dat (Gegebenheit) preexistent comunicării, ci-i o **devenire** în procesul continuu (în „dialogul infinit” va zice Bahtin) al comunicării-interacțiunii dintre două existențe individuale. Omul se împlinește, își întregeste ființa nu prin cunoașterea de sine a individului izolat, ci printr-o transcendere existențială a lui „eu însumi” în comunicarea cu altul. Existența individuală obiectivă a celuilalt ca **alt** „eu însumi” deschide perspectiva reală pentru eul propriu de a fi și altfel, perspectiva alterității pentru identitatea sa. Conștiința de sine nu cuprinde existența individuală ca un cerc închis, ci este con-știință, adică o știință a sinelui, a „omului din om” (Dostoevski), la care eul ajunge continuu numai împreună cu alt eu printr-o comunicare existențială interpersonală. Conținutul conștiinței umane nu se formează în conștiința de sine a fiecărui individ în parte, ci în „spațiul între doi”, cum poate fi tradus termenul lui Buber *Zwischen*, într-un spațiu social-istoric de valori, într-un „orizont axiologic”, cum a definit mai concret acest spațiu Bahtin. Acest conținut obiectiv al comunicării interpersonale, fiind interiorizat, alimentează conținutul subiectiv al conștiinței de sine, aceasta fiind prin originea și activitatea ei vitală, de natură dialogică. Bahtin va aprecia drept una din cele mai mari descoperiri ale „dialogologiei (диалоговедение) artistice” a lui Dostoevski anume dezvăluirea naturii dialogice a conștiinței umane în trăirile cele mai intime ale eroilor și în exprimarea lor verbală. Un exemplu clasic este analiza bahtiniană a structurii dialogice a monologului interior al lui Raskolnikov din *Crimă și pedeapsă*, prezentat ca o interiorizare și dezvoltare imaginară a dialogurilor „reale” purtate în ajun de către acesta cu alți eroi [1, p. 334-339].

Într-un fragment de manuscris intitulat *Schițe pentru antropologia filosofică*, care are ca subiect de meditație „Imaginea mea despre mine însumi”, Bahtin își notează următoarele întrebări: „Ce caracter are reprezentarea despre mine însumi, despre *eul* meu în ansamblu. În ce constă deosebirea ei principală de reprezentarea mea despre altul (...). Modul ființării acestei imagini. Care este componența acestei imagini (cum pătrund în ea, de exemplu, reprezentările despre corpul meu, exteriorul meu, trecutul meu etc.). Ce înțeleg eu prin *eu* (...). *Eu pentru-sine și Eu-pentru-altul*. Ce mie îmi este dat nemijlocit și ce numai prin altul (...). Constituția eterogenă a imaginii mele. Omul în fața oglinzii. *Non-eu* în mine, adică ființa în mine este ceva mai mult decât sinele meu. În ce măsură este posibilă unirea lui eu și a altuia într-o singură imagine neutră (depersonalizată – n.n.) a omului (...). Mie nu-mi sunt date limitele mele spațiale și temporale. Eu intru în universul spațial, altul totdeauna se află acolo. Deosebirile dintre spațiul și timpul *meu și celuilalt*. Aceste deosebiri sunt în percepția vie, însă gândirea abstractă le șterge. Gândirea creează o lume unică, generală a omului, făcând abstracție de relația dintre *eu și altul*.” [2, p. 351].

Anume această concepție dialogică intuitivă despre ființa omului și conștiința lui de sine stă la temelia descoperirilor artistice ale lui Dostoevski, care i-au permis să învingă gândirea abstractizantă, monologizantă, unificatoare și să creeze o nouă structură a imaginii omului având ca dominantă conștiința de sine a eroului

și autoexprimarea lui prin cuvântul propriu, să creeze astfel „*acel model artistic al universului*” romanului polifonic cu multe voci-conștiințe inconfluente într-o conștiință unică și generală asumată de autorul romanului monologic. Acest tablou artistic este similar cu „lumea lui Einstein, cu pluralitatea sistemelor sale de referință” [1, p. 380-381] din teoria relativității a marelui fizician.

Tot această concepție, bazată pe percepția vie a manifestărilor naturii duale a omului în cuvântul său, dar filosofic elaborată, i-a permis lui Bahtin să generalizeze teoretic descoperirile artistice ale marelui scriitor și să pună în lumina filosofiei dialogului, într-o „iluminare existențială” (K. Jaspers), relațiile noi dintre autor și erou, pe de o parte, dintre autor și cititor, pe de altă parte, în romanul polifonic. Atât în primul raport cât și în cel de-al doilea se manifestă natura dialogică a ființei omului, a conștiinței și cuvântului său, adică unitatea dialectică a contrariilor *identitate și alteritate*. Conștiința de sine a lui Eu și conștiința de sine a Celuilalt (alt eu) nu pot exista izolat una de alta, fiecare fiind produsul comunicării existențiale interpersonale, dar nici nu pot fi identice, încât să poată fi unificate într-o singură conștiință în general, produs al gândirii teoretice abstracte, sau în conștiința atotcuprinzătoare a scriitorului monologist. Adevărata conștiința de sine se formează și există nu printr-un raport de identitate metafizică „eu sunt eu”, ci printr-o comunicare dintre „*eu-pentru sine*”, „*eu-pentru-altul*”, „*altul pentru mine*”. În sinea lui eu există totdeauna și un non-eu sau un „tu înăscut” (M. Buber), în sensul că Eu nu poate deveni și exista, nu se poate afirma cu întreaga-i ființă umană decât în relație ontologică cu Tu. Nu e vorba de *alter ego* al Eului romantic, adică de o proiecție imaginară a eului acestuia, de obiectivizarea sa artistică în imaginea eroului ci, dimpotrivă, de o introiecție în sinea eului a imaginii unui altul real, care există aieva și, anume ca existență obiectivă, devine o componentă intrinsecă, imanentă a conștiinței lui *eu-pentru-sine*, impulsionând transcenderea identității sinelui prin deschiderea către non-eu: *eu-pentru-altul și altul-pentru-mine*.

Această concepție existențial-antropologică despre structura internă dialogic-comunicativă a ființei și conștiinței umane stă și la baza conceptului bahtinian de cititor. Acesta, ca partener-contemplator la marele dialog imaginar între eroi (fiecare din ei cu propria conștiință de sine, cu propria idee și poziție axiologică exprimate prin propriul cuvânt al fiecăruia), are și el o natură duală și o dublă funcție în comunicarea artistică din imaginarul uman. Pe de o parte, el este, ca și personajul, un produs al imaginației creatoare și anticipatoare a autorului, fiind totodată și un non-eu, un „tu înăscut” al conștiinței acestuia. Pe de altă parte, el, ca și autorul, nu se găsește în „lumea reprezentată”, ca personajul, ci la graniță cu aceasta. Cititorul face parte împreună cu autorul din „lumea creatoare”, ci nu din lumea imaginară creată de autor. La rândul lui „ascultătorul-cititor real” își poate crea pentru el o imagine a autorului, dar el, ca și autorul care își creează imaginea „cititorului ideal”, creează doar „o imagine artistic-istorică a autorului”, care, „dacă este veridică și serioasă, îl ajută pe ascultătorul-cititor să înțeleagă mai exact și mai profund opera autorului respectiv”, dar această imagine a autorului creată de cititor (exeget) „nu poate, desigur, să intre în canavaua imagistică a operei.” [3, p. 489].

Cu alte cuvinte, „eu pentru sine” atât al autorului, cât și cel al cititorului se reflectă în conștiința artistică a fiecăruia ca o interacțiune dintre imaginile „eu-pentru-altul și „altul-pentru-mine” ce și le creează unul despre celălalt. Dar nici imaginea cititorului creată de autor, nici imaginea autorului creată de cititor nu intră în „lumea reprezentată”, în țesătura imagistică a operei create. Ambii se află în afara „lumii reprezentate”, și anume

la granița dintre aceasta și „lumea reflectată” în operă, mai mult: și unul și altul sunt existențe individuale „reale” cu cronotopii lor istorici reali. Între „lumea reală creatoare” și „lumea reprezentată în operă” există o „frontieră netă” care trece prin conștiința de sine a fiecărui plăsmuitor de imagini, în cazul operei literare: prin cea a scriitorului (ca autor-creator și ca individ cu existență istorico-biografică) și prin cea a „ascultătorului-cititor” (ca autor-concreator și ca individ cu propria existență istorico-biografică). Imaginea pe care unul și-o creează despre celălalt nu se substituie existenței obiective al celuilalt „eu însumi”; „cititorul ideal” (produs al imaginației anticipatoare a autorului, la un scriitor romantic acesta devenind un *alter ego* al autorului, un autoportret narcisiac al acestuia) nu îl poate înlocui definitiv pe cititorul real, cu răspunsurile diferite ale acestuia izvorâte din experiența lui existențială proprie, din alteritatea lui existențială obiectivă, din afara conștiinței autorului. Alteritatea, acest principiu fundamental al „comunicării existențiale” jaspersiene, funcționează eficient și în estetica lui Bahtin, în tratarea relației dialogice dintre autor și cititor prin intermediul „operei în plenitudinea ei evenimentială, care include și realitatea materială, exterioară, și textul, și lumea reprezentată în ea, și autorul creator și ascultătorul-cititor”, plenitudine pe care o „percepem (în calitate de cititori reali – *n. n.*) în unitatea și indivizibilitatea ei, dar concomitent înțelegem și deosebirea dintre elementele care o alcătuiesc.” [3, p. 487].

Această deosebire se referă și la nonidentitatea cititorului ideal (sau model), ca imagine a autorului sau concept teoretic al exegetului, cu cititorul real. În însemnările din ultimul său manuscris una vedește intenția de a-și preciza poziția sa diferită în legătură cu includerea cititorului în structura operei: „cercetătorii literari contemporani (în majoritate structuraliști) definesc ascultătorul imanent al operei ca pe un ascultător ideal, atotînțelegător (...)”. De observat că Bahtin utilizează termenul „ascultător (auditor)” [слушатель] nu în sensul îngust de receptor al unui mesaj oral, ci în sensul larg de percepere sinestezică a textului, care presupune numaimedcât auzirea cuvântului ca voce umană în timpul citirii în gând, în regim mut, a romanului, cuvântul bivoc neputând fi rostit adecvat, rostirea prevalând o voce și eclipsând-o pe a doua. Includerea noțiunii de „cititor” în cea de „ascultător” relevă importanța pe care Bahtin o atribuia conceptului său de „cuvânt-voce”. Într-o notă următoare din acest manuscris el relevă: „Împotriva închiderii în text, (...) Eu pretutindeni (în text) aud voci și relațiile dialogice dintre ele” [2, p.372]. Cititorul nu poate percepe textul doar cu văzul, cu o percepție pur optică a textului, el este „ascultător-cititor”.

„Cititorul ideal, în concepția structuraliștilor, continuă Bahtin, nu este, desigur, un ascultător *empiric*, nici o reprezentare psihologică, o imagine din conștiința autorului. El e un construct ideal abstract. Lui îi este contrapus un autor la fel de abstract și ideal. Într-o asemenea concepție ascultătorul real nu este, în esență, decât o reflectare în oglindă a autorului, pe care îl dublează. El nu poate induce nimic propriu, nimic nou nici în opera înțeleasă ideal, nici în concepția autorului, la fel de completă și ideală. El se află în același timp și spațiu cu autorul, mai exact el, ca și autorul, este în afară de timp și spațiu (ca și orice construct ideal și abstract), de aceea el nu poate fi un altul (sau un străin) pentru autor, nu comportă nici un surplus [„избыток”] determinat de alteritate. Între autor și un asemenea ascultător nu pot exista nici o interacțiune, nici un fel de relații dramatice active, nu avem nici voci, ci o egalitate între noțiuni abstracte. Aici avem numai abstracții tautologice mecaniciste sau matematizate. Aici nu găsim nici un dram de personalizare” [2, p. 368].

Vom reține din această notă ideea corelării rolului creator, înnoitor al înțelegerii dialogic-active de către cititor a mesajului adresat lui, cititorului real extratextual, pentru că, relevă Bahtin, „orice operă literară este orientată *în afara ei*, spre ascultătorul–cititor și într-o măsură anticipează reacțiile posibile” [3, p. 489]), cu *alteritatea* poziției lui axiologice, interpretative-evaluative, determinată de alteritatea situației lui cronotopice în lumea istorică reală. Aceasta este: pe de o parte, lumea istorică a autorului din care ea pătrunde transfigurată în operă și, pe de altă parte, lumea reală, în care ea năzuiește să supraviețuiască istoric – lumea istorică a cititorului real. Imaginația umană creatoare de „lumi ficționale” (Toma Pavel) își are izvorul în lumea istorică reală vie – contemporaneitatea autorului și contemporaneitatea cititorului.

Într-un manuscris postum Bahtin scrie cu ironie despre literații care nu cunosc decât cuvântul „lume” și care, inspirându-se din operele creatorilor autentici, nu pot produce decât „scrieri efemere, care se nasc, trăiesc, mor între filele revistelor” [4, p. 69]. Creatorul artistic este nu numai original în forma operei sale, ci este și originar prin conținutul de viață reflectată, adică el în opera sa „apare ca cel dintâi artist, el trebuie să ocupe nemijlocit o poziție estetică față de realitatea extraestetică a cunoașterii și a faptei”, să se angajeze ca artist în “conflictul primar, cel mai important, definitoriu, cu realitatea” pentru formele noi, fiindcă „forma semnificativă din punct de vedere estetic nu cuprinde un vid, ci fluxul de sensuri al vieții, cu caracterul lui perpetuu și cu legile lui proprii” [2, p. 70].

Și „problema complexă a ascultătorului-cititor”, a poziției lui cronotopice diferite și a rolului lui de „înnoitor al operei (în procesul existenței ei)” [3, p. 489], trebuie concepută în același sens cu cea a artistului originar și original. În contemporaneitatea sa, în contextul literar și cultural al epocii sale, el trebuie să fie un cititor originar și original al operei celui „dintâi artist”, să parcurgă aceeași cale, prin desigurul de lupte literare și exegeze savante și erudite, spre izvorul viu al creației – „conflictul primar” dintre conștiință și realitate, să intre a doua oară în „fluxul de sensuri ale vieții” care și-a găsit reflectare în „lumea reprezentată” în opera literară, dar care își continuă cursul înnoitor în contemporaneitatea cititorului, în propria lui existență individuală. Rolul său de înnoitor al operei acesta îl poate juca eficient numai plecând de la noua sa experiență existențială, de la cursul înnoitor de sensuri al lumii sale reale, care formează conținutul propriei lui conștiințe de sine.

Trebuie să facem o precizare în legătură cu „cititorul originar”, pentru a evita o posibilă confuzie conceptuală. Această noțiune fusese lansată de Schleiermacher, care postula drept condiție primordială a interpretării hermeneutice a textului poetic necesitatea transpunerii în contextul istorico-cultural al cititorului primar, contemporanul autorului și destinatarul direct al operei acestuia. Acest concept a fost supus unei critici temeinice de Gadamer.

Gadamer considera acest concept hermeneutic eronat pentru că: 1) transpunerea în altă epocă istorică este principial imposibilă, conștiința istorică a interpretului este determinată de existența istorică în limitele epocii sale, altfel ea nu ar mai fi istorică, ci una absolută, adică, o iluzie idealistă a spiritului absolut; 2) identificarea cu cititorul originar (sau primar) s-ar solda cu o sărăcire a conținutului istorico-cultural nou al epocii interpretului, deoarece acesta, neputând recupera integral conținutul comunicării cititorului originar cu opera, elemente esențiale ale acestuia fiind inevitabil pierdute, se lipsește de avantajele oferite cunoașterii de distanța istorică parcursă între timp de tradiția culturală până la propria epocă a interpretului în care contemporaneitatea cititorului originar și-a

găsit o dezvoltare istorică și îmbogățire culturală, materială și spirituală, în virtutea existenței istorice reale a omului.

Conceptul bahtinian nu cade sub incidența acestei critici, el nu are nimic în comun cu ideea transpunerii în epoca în care a fost creată opera, idee pe care și Bahtin a respins-o, în manifestările ei mai noi, în consens cu dialogismul său: „Există o concepție foarte vivace, dar unilaterală și eronată, conform căreia pentru o înțelegere mai bună a culturii străine trebuie ca și cum să ne strămutăm în ea și, uitând de propria cultură, să vedem lumea cu ochii acestei culturi străine [...] *Înțelegerea creatoare* nu renunță la sine, la locul și timpul său, la propria cultură, dar nici nu uită nimic. Un lucru mare pentru înțelegere este *exotopia* subiectului înțelegerii – în timp, spațiu, cultură – față de ceea ce el vrea să înțeleagă creator [...].

În domeniul culturii exotopia este pârgăia cea mai eficientă a înțelegerii. Cultura străină numai în ochii *altei* culturi se descoperă mai plener și mai profund [...]. Un sens își dezvăluie adâncimile întâlnind și comunicând cu un alt sens, străin; între ele începe un *dialog*, care depășește claustrarea și unilateralitatea acestor sensuri și culturi. Noi punem culturii străine întrebări noi, pe care ea însăși nu și le punea, noi căutăm în ea răspunsuri la aceste întrebări ale noastre și ea ne răspunde manifestând noi laturi ale sale, noi adâncimi de sens. Fără întrebări *proprii* este cu neputință înțelegerea creatoare a tot ce este altfel, străin [...]. Prin această întâlnire dialogică a două culturi ele nu se confundă și nu se amestecă, ci fiecare își păstrează unitatea și *integritatea deschisă*, dar și se îmbogățesc reciproc” [2, p. 334-335].

Istoria acestei comunicări dialogice dintre culturi străine, dintre epoci îndepărtate sau contemporane, nu este anonimă, ci există ca proces real prin comunicarea dintre subiecți individuali, purtători vii ai unor culturi concrete și ai unor experiențe existențiale individuale. În procesul comunicării literare, mijlocită de texte literare, istoria reinvie în momentele de grație ale întâlnirii dintre *autorul originar* și *cititorul originar*, în sensul că fiecare este înrădăcinat existențial adânc în contemporaneitatea sa, definită de Dostoievski ca „nervul viu al istoriei”. Comunicarea literară ca orice comunicare umană veritabilă, în care omul se angajează cu întreaga-i ființă” (M. Buber), este o comunicare existențială în care se produce „iluminarea existențială” (K. Jaspers) a conștiinței umane, a rosturilor fundamentale ale condiției umane în situațiile – limită. Acest proces de comunicare literară, care cuprinde mai multe etape de la prima lectură la cercetări teoretice, demarează prin actul lecturii operei de către cititorul originar, ca primul destinatar al ei pentru că, relevă Bahtin, „autorul, creând opera sa, nu o destinează cercetătorului literar și nu presupune o *înțelegere* specializată literaturologică” [2, p. 367]. Aceasta din urmă este secundară și eficiența ei este determinată în primul rând de profunzimea comunicării existențiale-culturale cu autorul operei în actul lecturii. Anume prin actul lecturii opera literară există cu adevărat în posterioritate, nu în lucrări de istorie și teorie literară, ci în lumea reală a cititorului, originar din altă epocă istorică. Bahtin a pus deci în acest termen un alt conținut conceptual: unul existențial-dialogic. Prin urmare, teza principală a sa că rolul cititorului de „înnoitor al operei” este condiționată de situarea cronotopică proprie în lumea reală, diferită de cea a autorului chiar dacă ei sunt contemporani, vizează două aspecte problematice diferite și totodată inseparabile.

De aceea dacă nu trebuie ignorată frontiera netă dintre „lumea reală creatoare și lumea reprezentată în operă”, tot atât de „inadmisibilă este și conceperea acestei frontiere principale ca absolută și de netrecut (apreciere dogmatică simplistă). În pofida

imposibilității fuzionării între lumea reprezentată și cea creatoare, (...) ele sunt strâns legate și se află într-o permanentă interacțiune (...). Opera și lumea reprezentată în ea intră în lumea reală, iar lumea reală intră în operă și în lumea reprezentată în ea, atât în procesul creării ei, cât și în procesul vieții ei ulterioare, în regenerarea continuă a operei prin receptarea creatoare a ascultătorilor-cititori. Acest proces este el însuși cronotopic: el are loc, în primul rând, într-o lume socială care evoluează istoric, dar fără a fi rupt de spațiul istoric în schimbare” [3, p. 185-186].

Deci, comunicarea literară dintre autor și cititor prin opera literară, atât prin lumea reală reflectată, cât și prin lumea reprezentată în ea, este în esența ei o comunicare dintre două existențe individuale, dintre două situații cronotopice diferite în lumea reală, în unitatea și devenirea ei istorică. Lumea reprezentată nu rămâne închisă în text între copertele cărții, ci renaște și trăiește atâta timp, cât se scaldă în apa vie a fluxului înnoitor de sensuri al lumii reale creatoare, cât continuă comunicarea dialogică existențial-culturală dintre autor și cititor.

Fiecare act de lectură creatoare este o „întâlnire” (un alt concept buberian la care apelează Bahtin) dintre Eu și Tu ca doi exponenți a două experiențe existențiale, o întâlnire-destin [событие со-события], evenimentul-verigă într-un lanț infinit de sensuri-rosturi care leagă în marele dialog transistoric unitatea (identitatea) și devenirea (alteritatea) ființei prin structura duală a formei artistice a operei literare.

Conceptul bahtinian de cititor, fondat pe ideea dualității interioare a omului (a naturii dialogice a ființei, conștiinței și limbii lui) și pe concepția existențială a comunicării interpersonale (межличностное) deschide perspective noi în tratarea unor probleme teoretice controversate vizavi de receptarea și interpretarea textului operei literare.

Aceste perspective nu pot fi concretizate decât după elucidarea conținutului filosofico-estetic al conceptului bahtinian de autor, care a fost supus la diverse interpretări monologice, unele ajungând până la expulzarea autorului din opera sa. Nu putem intra aici în această extinsă arie problematică, însă în încheierea acestui articol trebuie să mai aducem unele lămuriri privitor la modul cum ideea dualității ființei umane își găsește dezvoltare în tratarea de către Bahtin a corelației dialogice dintre cititor și autor în dubla lor ipostază: ca protagoniști ai lumii reale creatoare și totodată ca doi subiecți ai comunicării dialogice care se realizează prin opera literară. În actul acestei comunicări ei reprezintă o unitate duală, un cuplu ce se formează anume în relația ontologică constituită prin dialogul „între” (zwischen) *Eu* și *Tu* (sau *El* dacă este un alt *Eu*). Conținutul lui *Eu*, releva Buber, diferă esențial în funcție de tipul de relație în care se angajează cu celălalt participant: una între doi subiecți *Eu* și alt *Eu*, alta între subiect și obiect (*Eu* și *Es*, o ființă impersonală, un lucru fizic, fenomen natural sau persoană umană tratat ca obiect al acțiunii verbale, al interesului, poftelor erotice etc. În funcție de statutul de subiect sau de obiect al celui alt partener, *Eu* se afirmă sau nu cu întreaga-i ființă umană. Conținutul fiecărui element al relației nu este dat, ci este determinat de realizarea eficientă a conținutului uman al tipului de relație dintre elemente.

Spre deosebire de comunicarea reală dintre doi subiecți empirici, care există în realitate și independent unul de altul, comunicarea artistică dintre autor și cititor are loc în universul imaginarului artistic și rolurile lor funcționale, ca participanți la un dialog imaginar, sunt reciproc condiționate: nici unul nu se poate realiza și exista ca atare (ca autor sau ca cititor) fără celălalt. Prin forma artistică comunicarea existențială dintre doi

subiecți empirici se transformă într-o nouă formă de existență a lor – existența estetică. Aceasta nu se poate realiza decât prin relația dintre fenomene fizice și fenomene psihice ca reprezentări subiective, interiorizate ale fenomenelor obiective. Aceste relații nu se pot realiza decât printr-un material semiotic obiectiv, verbal sau nonverbal. Numai astfel devine posibilă comunicarea dintre conținuturile conștiințelor individuale. De aici importanța principială pe care o are modul de a concepe rolul materialului semiotic, specific fiecărui gen de comunicare, în primul rând rolul cuvântului ca material care ca semn de bază este semn al tuturor semnelor neverbale, acestea neputând funcționa decât prin mijlocirea comunicării verbale.

În tratarea rolului materialului semiotic în comunicarea umană s-au afirmat două concepții estetice extreme, pe care Bahtin le-a denumit: „estetica materială” și „estetica expresivă”. Prima absolutizează rolul materialului și identifică de fapt forma artistică este identificată cu forma fizică a materialului specific fiecărei arte, respectiv creația artistică cu tehnica modelării materialului, cu „facerea” (делание) operei ca lucru meșteșugit în limbajul formalistilor ruși. „Estetica materială” mai este numită „estetica impresivă” pentru că explică efectul estetic al percepției operei de artă exclusiv prin impresiile senzoriale produse de forma materială exterioară a operei și obținute prin anumite procedee de prelucrare a materialului. Cea de a doua, care este o transpunere în estetică a psihologiei Gestalt-ului, neglijează rolul specific al materialului semiotic și identifică forma artistică a obiectului estetic cu forma psihică a trăirii lui subiective în actul contemplării. Această concepție, care căpătase în secolul al XX-lea o bogată ramificație și-a găsit expresia teoretică cea mai consecventă în estetica „Einfuhlung”-ului (a intropatiei, empatiei sau simpatiei cum se traduce în românește), conform căreia subiectul se transpune în obiectul său estetic și se contemplă în forma obiectualizată a trăirii estetice. Ambele aceste concepții constituie obiectul unei analize filosofico-estetice critice în două manuscrise din 1924, rămase nepublicate până în anii '70: „Problema conținutului, a materialului și a formei în creația verbală artistică”, în care Bahtin polemizează cu „estetica materială”, în special cu poetica formală, și „Autorul și eroul în activitatea estetică”, în care în polemica cu „estetica expresivă” își fondează unele idei de bază ale esteticii sale de pe poziția tratării dialogice a problemei formei artistice. Aceasta fiind concepută ca expresie a relației dintre autor și erou, anume ca o relație dintre Eu și Altul („tu” sau „el”), are o structură internă similară cu natura duală a omului, care se manifestă prin corelația funcțională dintre autor și cititor.

În contextul problematic al acestui articol prezintă un deosebit interes polemica sa cu modul în care este conceput în estetica expresivă raportul dintre artă și joc, în special analogia dintre artă și jocul copiilor. Bahtin relevă că această analogie este unilaterală și neconcludentă. Ea se bazează doar pe o singură trăsătură comună pe care o are arta cu jocul – închipuirea unor situații și acțiuni fictive în care participanții la joc își asumă anumite roluri, fără să fie definit mai concret conținutul diferit pe care îl are imaginația în jocul copiilor și în artă, în special în spectacolul teatral. În jocul copiilor este numai închipuire (воображение), dar lipsește cu desăvârșire întruchiparea (изображение) conținutului vieții închipuite (a războinicului, de exemplu) în forma artistică a conținutului estetic care se manifestă prin trăire, dar este ireductibil la conținutul închipuirii ca proces pur psihic, acesta putând avea conținuturi diferite (cognitiv, social, moral etc.). Conținutul estetic și forma lui artistică nu rezultă din conținutul și forma trăirii psihice, din expresia nemijlocită a conținutului psihic al înșeși vieții trăite, or tocmai cu aceasta din urmă se

identifică copilul în timpul jocului. Farmecul jocului copiilor constă anume în această identificare totală cu altul, care înseamnă dispariția oricărei deosebiri, granițe dintre ceea ce sunt în realitate și ceea ce își închipuie că sunt în rolul asumat în acțiunea jocului. Nu e vorba aici de o trăsătură specifică a psihologiei infantile, deși pentru această vârstă este caracteristică imitarea altuia până la uitarea de sine. O identificare similară însă este proprie și conștiinței omului matur, care, cuprins de reverie, se visează eroul unei povești romantice. Ea este proprie și percepției neestetice a cititorului sau spectatorului care se identifică totalmente cu personajul, cu conținutul lui uman, ca și cum ar fi un om viu, ci nu imaginea artistică creată de autor, deci ignorând „granița netă” dintre lumea reală și lumea reprezentată care există în orice operă de artă și pe care percepția estetică nu o poate ignora fără a se anihila ca atare.

Între jocul copiilor (sau visarea adultului, sau percepția neesthetică a operei de artă de către cititorul naiv) și arta dramatică există o deosebire esențială, calitativă. Prima formă, neesthetică, de imaginație ca închipuire se caracterizează prin absența principală a autorului și spectatorului. Copii se joacă numai pentru propria plăcere, ei nu reprezintă altceva pentru altcineva. Lumea închipuită de ei este o lume închisă în locul și timpul ireal al jocului, care nu este adresat altuia, unei vederi din afară. Prezența unui spectator din afara jocului, neangajat în joc, nu ar putea decât să-i stânjenească, să le strice jocul. În timp ce imaginarul artistic este destinat spectatorului ca subiect al unei percepții din afara jocului, interiorul unei locuințe ca loc reprezentat al imaginii cronotopice a acțiunii dramatice are numai trei pereți, precum este deschisă în afară și lumea interioară a personajului jucat de către actor. Teatrul este nu numai scena, ci și sala cu spectatori, este scena deschisă către sală, pentru vederea jocului din afară. Spectatorul nu este doar o prezență fizică, el este prezent și atunci când sala este goală în timpul repetiției, funcția lui fiind reprezentată de către regizor. Spectatorul ca subiect al vederii din afară, poziția lui exotopică față de lumea reprezentată prin jocul dramatic, este o componentă constituantă a concepției regizorale și al jocului actorului, a spectacolului în ansamblu ca operă dramatică, ca operă a conlucrării creatoare dintre autorul textului dramatic, regizor, actori și spectator. Succesul realizării acestei colaborări se adeverește prin efectul estetic manifestat prin „reacția totală” a percepției exotopice a spectatorului. Însă această poziție exotopică este inerentă fiecăruia dintre subiecții creatori ai jocului dramatic - autorul, regizorul, actor, fiecare din ei are în „eu însumi” un non-eu, un „tu înăscut”. Prin această dualitate imanentă se deosebește jocul actorului de jocul copilului. Spre deosebire de identificarea totală a copilului (a visătorului percepției neartistice, a cititorului naiv, necultivat artistic), jocul actorului reprezintă o unitate a contrariilor identitate-alteritate: el se transpune în personajul jucat și totodată rămâne în afara lui și tocmai această poziție exotopică îi permite să-i ofere personajului „darul formei artistice”, să aducă o îmbogățire estetică proprie a conținutului psihic al trăirii vieții anume ca altă viață. Anume prin acest „dar al formei” care nu este o autoexprimare directă a vieții trăite a personajului, ci produsul activității estetice creatoare a actorului, se deosebește interpretarea aceluiași rol de actori diferiți. Fiecare actor-creator nu reproduce conținutul pus în personaj de către autorul textului sau de către autorul concepției regizorale, ci aduce o anumită „excedență a poziției exotopice” proprii. Ca autor al propriei interpretări a rolului jucat, el comunică dialogic cu personajul, pe de o parte, și cu spectatorul, pe de altă parte, căruia îi adresează propria sa vedere din afară a vieții întruchipate în forma artistică a personajului. Începând cu lectura textului

și de la o repetiție la alta actorul, ca și regizorul, ca și autorul, anticipează și creează o anumită perspectivă de receptare a spectatorului, adică se situează într-un orizont de așteptare, de înțelegere și de evaluare estetică.

De aceea Bahtin consideră că „Jocul începe să se apropie cu adevărat de artă, de spectacolul dramatic, abia din momentul când își face apariția un nou participant – spectatorul care nu participă la joc, ci urmărește cu drag jocul copiilor, din punctul de vedere al reprezentării evenimentului vieții ca un tot întreg, contemplându-l estetic activ și creându-l într-un anume fel (anume ca un întreg estetic semnificativ, transferându-l într-un plan nou, estetic); însă prin această contemplare evenimentul inițial al jocului se transformă, se îmbogățește cu un moment principal nou – spectatorul-autor, ceea ce implică o transformare a tuturor elementelor evenimentului care formează un nou întreg: copiii-jucători devin eroi, adică ceea ce ni se prezintă nu mai este evenimentul jocului, ci evenimentul artistic al dramei, fie și într-o formă încă embrionară [2, p. 67-68].

Astfel autorul și spectatorul (sau cititorul) formează un cuplu „spectator-autor” având o origine comună în poziția față de evenimentul reprezentat pe care îl contemplă estetic-activ din afara lui. Dacă spectatorul renunță la poziția sa estetică și sub imboldul compasiunii va interveni în jocul actorilor ca participant în acțiune, pentru a preveni o faptă criminală și a veni în ajutorul victimei, evenimentul artistic al dramei va dispărea. Spectatorul se autodesființează ca spectator-autor și ca urmare se desființează estetic și toate celelalte elemente constitutive ale dramei ca întreg estetic-artistic: „lipsește spectatorul și totodată lipsește și autorul” [2, p. 66], lipsește regizorul–autor al concepției regizorale a spectatorului, lipsește actorul-autor al interpretării rolului. Fiind prezenți în teatru ca persoane fizice, ei sunt absenți ca factori constituenți ai operei dramatice pentru spectatorul care renunță la poziția exotopică de contemplare estetică din afară a lumii reprezentate pe scenă.

Asemenea cazuri de intervenție fizică a spectatorului pe scenă, cunoscute în istoria teatrului, nu sunt decât exemple mai izbitoare și mai evidente ale desființării comunicării artistice ca urmare a încălcării graniței dintre lumea reală și cea, fictivă, reprezentată. Însă această autodesființare estetică a spectatorului, cu toate consecințele ei, se produce și atunci când spectatorul, rămânând pe locul lui din sală, se transpune într-un personaj sau altul și participă activ împreună cu eroul, prin imaginația-reverie, la acțiunea reprezentată ca la un eveniment din viața reală. Printr-o asemenea viziune (sau lectură) neestetică numită de Bahtin „realism naiv”, imaginația-întrupare artistică degradează la forma de închipuire din jocul copiilor. Un asemenea spectator (cititor) se exclude din actul comunicării literare, pentru ca el în eroul său narcisiac în care se transpune nu se vede decât pe sine, într-o închipuire idealizată, și nu percepe în conținutul personajului nimic din ceea ce îi comunică, prin forma lui artistică, autorul, regizorul și actorul, nu percepe contribuțiile fiecăruia la îmbogățirea estetic-artistică a conținutului imaginii omului în opera de artă.

Deci cititorul (spectatorul, auditorul), pentru a-și realiza eficient în comunicarea artistică rolul de „inovator al operei”, trebuie să îndeplinească două condiții principale: să fie cititor original, înrădăcinat în propriul context existențial-cultural, și să adopte o atitudine estetică față de lumea reprezentată în operă, adică să fie conștient de natura duală a imaginii artistice care reprezintă o unitate a contrariilor: lumea reală vs lumea reprezentată și identitate vs alteritate, adică este o „formă-graniță” ce mediază această unitate.

Note

1. Bahtin, M. *Problemele poeziei lui Dostoievski*. București, Univers, 1970.
2. Бахтин, М.М. *Эстетика словесного творчества*. Москва, Искусство, 1979.
3. Bahtin, M. *Formele timpului și ale cronotopului în roman* În: Idem. *Probleme de literatură și estetică*. București, Univers, 1982.
4. Bahtin, M. *Problema conținutului, materialului și a formei în creația literară* În: Idem. *Probleme de literatură și estetică*. București, Univers, 1982.

* Legătura dintre estetica creației verbale a lui Bahtin și „filosofia dialogului” (Gadamer), care se afirmă ca un nou curent filosofic, ca o „nouă gândire” (Franz Rosenzweig) în anii 20 ai sec. 20, abia în ultimul timp a intrat în câmpul de cercetare al bahtinologiei. Vezi: Махлин, В.Л. *Я и другой (Истоки философии «диалога» XX в.)* СПб., 1995; *Я и другой: к истории диалогического принципа в философии XX в.*, М., 1997; Gavrilov, A. *Subtextul filosofico-estetic al conceptului bahtinian de dialog*, în: *Metaliteratură*, 2005, vol. 11 și vol. 12; Gavrilov, A. *Conceptia dialogică a comunicării intersubiectuale*, în *Criterii de științificitate a terminologiei literare. I. Principiul obiectivității. O mutație paradigmatică de la raportul subiect/ obiect la raportul subiect/ subiect. Eseu de epistemologie literară*. Chișinău, 2007.

Anatol GAVRILOV Bakhtin's concept of the reader

The work is a theoretical representation a valuable issue of a reader, an issue that is extremely important in the context of the second half of the 20th century. Russian theoretician's ideas about reader as a partner in an intertextual and extra-textual dialogue with the author are considered original and worth being re-actualized. The reader is one of the main subjects of literary communication. He forms, together with the author and the character, a dialogic triad. In order to realize efficiently his role of “the innovator of the work” in artistic communication, the reader has to fulfill two main conditions: to a primary reader, rooted in his own existential-cultural context, and to adopt an aesthetic attitude towards the world represented in fiction, that is to be conscious of the dual nature of the artistic image which represents a unity of contrasts: the real world vs. the represented world, and identity vs. alterity.

Relația dintre mit și literatură a constituit, dintotdeauna, una dintre problemele cele mai interesante, care a atras atenția cercetătorilor preocupați de studierea aspectelor conștiinței umane. Plasată în plan *ontologic*, ea deschide căi de înțelegere a modalităților prin care omenirea „ființează” și se „manifestă” nu în planul realității fizice, ci în acela al existenței spirituale. În orizont *gnoseologic* relația în discuție oferă căi de cunoaștere a mutațiilor de ordin spiritual datorită cărora omenirea ajuns la conștiința identității de sine, delimitându-se de natură și aventurându-se în fascinanta și dramatica tentativă a cunoașterii de sine prin sine. Privită în perspectivă axiologică, legătura dintre mit și literatură ne indică aspectele care fundamentează comportarea și activitatea oamenilor conferindu-le acestora semnificație și valoare [1, p. 121].

Evoluția tratării temelor mitice în literatură a suferit modificări esențiale în diferite epoci istorice. Adepții clasicismului au preluat mitul ca pe un element programatic. În literatură clasicismul a promovat prezența miturilor și a personajelor mitologice doar în interpretare alegorică. Romantismul a manifestat un interes deosebit pentru mit, făcând apel nu neapărat la mitologia elenă, ci la o mitologie creștină și la legendele naționale ale popoarelor. Întoarcerea romanticilor spre mit a favorizat proliferarea fantasticului în literatura romantică. Romanticii germani au încercat să împace păgânismul antic cu spiritualitatea creștină. Moderniștii (în special realiștii, naturaliștii, parnasienii) au negat în mare parte interesul pentru temele mitice, deși au existat și unele încercări conștiente de folosire a mitului. Postmoderniștii manifestă o regresie spre arhetip, mit, începuturi, matrice, fantastic, mitologic, antimit, amestecarea diferitor sisteme mitice într-o metamitologie.

Astfel conglomeratul mitologic moștenit de-a lungul evoluției literare este inteligibil din punct de vedere istoric ca reflex al nevoilor omenești schimbătoare de-a lungul multor generații, dar din punct de vedere al culturii intelectuale a omului modern creează o serie de confuzii. Mitul este tratat, pe de o parte, ca având un conținut inteligibil și veridic. Bunăoară călătoriile lui Ulise au fost interpretate ca un curs geografic în care totul ar fi veridic. La începutul sec. XX elenistul francez Victor Bérard și-a propus să urmeze drumul lui Ulise. A vizitat pe malurile și insulele Mediteranei toate locurile descrise de Homer și a strâns într-un album frumos o bogată colecție de fotografii, atestând o corespondență frapantă între descrierile din poem și peisajul actual. În aceeași ordine de idei, mitologia se poate dovedi un domeniu neinteligibil și fals, spre exemplu veridicitatea mitului despre nașterea Atenei din capul lui Zeus, poate fi supusă îndoielii. Majoritatea zeilor și personajelor mitologice sunt create după chipul și asemănarea oamenilor, însă o parte din ele sunt adevărate produse abracadabrante ale reprezentării fantastice a chipului omului:

Minotaurul (om/ taur), Pan (om/ țap), centaur (om/ cal), cinocefal (câine/ om), Amon (zeul egiptean al fertilității apare înfățișat cu cap de berbec și cu chip de om), Kekrops (regele Atenei om/ șarpe), Sirenele (om/ pește). Raportul contradictoriu despre gândirea mitică și gândirea acțională cuprinde o arie vastă și care ridică probleme insolubile, în cazul în care conținutul adevărat sau fals al mitului arhaic din perspectiva îngustă a unei gândiri logice, raționale, are o istorie veche.

Odată cu formarea gândirii filosofice, logice și științifice a raționalismului antic, miturile arhaice sunt supuse unei tratări critice și interpretării raționaliste.

Primul grec care a recunoscut că mitologia i se părea caraghioasă a fost Hecateu. Acesta încerca adesea să dea răspuns la întrebările de tipul: Cine a născocit toată masa de legende inteligibile, indecente, din care ascultătorii nu-și pot face decât o idee cu totul eronată cu privire la zei? Cine a îndrăznit să le atribuie zeilor un comportament nedemn de sfințenia lor? Nu se știa foarte bine, însă, dat fiind că era totuși nevoie de un vinovat, acesta a fost identificat în persoana lui Homer, în aceea a lui Hesiod și în general a poezilor. Acesta este motivul pentru care Homer va fi „izgonit” din cetate la îndemnul lui Platon, care-i considera pe poeți „fabricanți de mituri”. Aristotel a fost primul care „a abordat din punct de vedere teoretic folosirea mitului în literatură cerând autorilor să păstreze mitul transmis prin legendă și, în același timp, să aducă un element de noutate în tratarea subiectului mitologic. El pretindea autorilor să transfigureze artistic nu atât faptele reale din mit, cât pe cele care ar fi putut exista, pentru a trezi în spectatori sentimente și gânduri noi. Astfel au fost create pe baza acelorași subiecte personaje mitice cum ar fi: *Oreste* a lui Eschil, *Electra* a lui Sofocle, *Electra* și *Oreste* ale lui Euripide” [2, p. 27].

Paul Veyne dedică un întreg studiu întrebării dacă *Au crezut grecii în miturile lor?* și constată că, pe de o parte, faptul că, miturile adaptate de demagogi la diferite interese politice creau reacții adverse celor scontate inițial: „grecii par de multe ori a nu fi crezut în miturile lor politice, ei fiind primii care râdeau de ele atunci când le etalau sub formă de ceremonii (...) mitul ajunsese un adevăr pur retoric (...) conținutul discursurilor sociale nu era resimțit nici ca adevărat, nici ca fals, ci ca pur verbal” [3, p. 101]. Tendința demitizantă a tratării mitului vine de fapt și din convingerea că acesta nu mai era decât o superstiție de semialfabetizați, pe care spiritele docte o opuneau în chip radical sub semnul întrebării. Pe de altă parte, Veyne constată că grecii considerau zeii ca fiind reali, chiar dacă acești zei existau, pentru ei, într-un spațiu diferit, într-un mod enigmatic, de cel în care-și duceau viața fideliilor respectivilor zei. Totuși credința grecilor nu ne obligă să credem și noi în zeii lor. Și asta nu pentru că fondul mitologic al epocii noastre este mai puțin dotat decât cel al primitivilor, ci pentru că, relevă L. Boia avem tendința de a numi credințele *celorlalți* mituri, iar *credințele noastre* adevăruri. Lucian Boia, ajunge la următoarea concluzie: „chiar dacă rațiunea a purtat o bătălie nemiloasă împotriva vechilor configurații ale imaginarului: credințe religioase, tradiții folclorice, mituri și superstiții, în locul lor rămas liber s-au înălțat noi construcții mitice, foarte diferite, însă, în același timp, foarte apropiate de construcțiile tradiționale” [4, p. 63].

De-a lungul evoluției omenirii au fost înregistrate două tendințe opuse în ceea ce privește credința în supranatural, astrologie și mit. Prima încuraja credința supranaturală și-i pedepsea aspru pe cei bănuiți de ireligiozitate. E. R. Doods în lucrarea *Grecii și iraționalul* relatează fapte de persecuții pe motive de natură religioasă ce au avut loc în Atena în sec. al V-lea. În jurul anului 432 î.e.n. a nu crede în supranatural, mit și în astronomie era o crimă urmărită judiciar. În istoria ateniană au loc o serie de procese

de erezie: „Printre victime se numărau majoritatea gânditorilor progresiști din Atena – Anaxagora, Diagora, Socrate și Protagoras. În toate cazurile urmările judiciare și-au atins ținta: Anaxagora a fost amendat și exilat, Diagora a scăpat fugind din Atena, la fel și Protagoras. Socrate a refuzat sentința de exil și a ales să rămână și să bea cucută. Arma acuzării de ireligiozitate a fost folosită de profeții profesioniști, care au privit progresul raționalismului ca pe o amenințare a prestigiului lor și chiar a principiului lor de trai. Diopeithes a fost cel care a propus decretul care a pornit seria de persecuții” [5, p.186].

Cea de a doua tendință nega credința în supranatural, magie, mit și astronomie și-i pedepsea pe cei care credeau în ele. În secolele XV-XVI putem vorbi de o cenzură impusă imaginației de către gândirea teologică, care considera interesul față de practicile culte un păcat atotcuprinzător, identifica divinitățile păgâne cu demonii creștini și condamna vrăjitoarele la moarte. Corin Braga face o scurtă descriere a acestui fenomen în modul următor: „Proclamând creștinismul religie de stat împărații bizantini au interzis cultele păgâne, biserica a satanizat și a cenzurat atât sistemele filosofice ale gentililor (neplatonism, neopitagoreism, stoicism, epicurism etc.), cât și panteonul oficial, cultele de mistere, disciplinele hermetismului popular (teurgia, taumaturgia, goeția, magia, alchimia astrologia și tehnicile divinatorii...) sectele gnostice și eretice. Dintr-o religie reemergentă din substrat, creștinismul a devenit religie europeană mediteraneană dominantă petru mai bine de un mileniu, fără mari ocurențe, deși nu trebuie uitat bogomilismul și catarismul. Șocul cel mai mare l-a avut de înfruntat în timpul Renașterii, când credințele antichității târzii au revenit la suprafață, sub forma neoplatonismului și hermetismului, a cabalei, astrologiei, magiei, vrăjitoriei, alchimiei, medicinei spagirice” [6, p. 252-253]. Totuși această moștenire mitologică a putut fi acceptată și asimilată de creștinism pentru că nu mai era purtătoare de valori religioase vii. Ea devine un „tezaur cultural”.

Mitul a polarizat energiile unor armate întregi de exegeți, care nu au ostenit să facă distincția dintre mitul religios și cel literar, între mitul ca adevăr absolut și mitul ca ficțiune. Mircea Eliade a vorbit despre opoziția celor două moduri de confruntare a realității fenomenale și numenale: abordarea *mitomorfică* și *logomorfică*. Prima presupune tratarea mitului în contextul său sociologic și originar, ceea ce denotă înțelegerea unei structuri unice a mitului și anume: personaje-ființe supranaturale, desfășurarea evenimentelor într-un „timp al începuturilor”, prezența sacralității și a ideii de „istorie sacră” sau de „istorie adevărată”. Abordarea mitomorfică este echivalentul a ceea ce Eliade numește „a trăi miturile printr-o experiență cu adevărat religioasă”. Această religiozitate se datorează reactualizării de evenimente fabuloase, semnificative și co-prezenței la operele creatoare ale ființelor supranaturale, omul nu este văzut decât ca o jucărie a zeilor, iar ca să obțină fericirea, acesta trebuie să fie obiect în fața lor. Diferența dintre zei și oameni, din punct de vedere mitomorfic, constă în capacitățile supranaturale ale zeilor și posibilitatea lor de a cunoaște soarta din timp: „prin oracole zeii le preziceau oamenilor viitorul care nu putea fi schimbat în nici un fel, oamenii fiind condamnați la pasivitate și resemnare – orice încercare de a schimba ceva și orice acțiune contra prevestirilor fiind zadarnice (...). Predestinarea fatalistă constituia piatra de temelie a miturilor, inclusiv a multor interpretări ale acestora” [7, p. 104]. Cunoașterea mitico-religioasă rămâne insuficientă dacă nu se deschide, către o dezvăluire a realității, pornind de la un nivel transcendent, care „poate fi trăit în mod ritual și care sfârșește prin a face parte integrantă din viața omului. Această lume transcendentă a zeilor, a eroilor și a strămoșilor mitici (...) nu acceptă ireversibilitatea timpului (...) ritualul suprimă timpul profan cronologic și recuperează timpul sacru al mitului”

[8, p.131]. Mitul antic este opus termenilor de „istorie”, de „știință”, de „alegorie” și de „filosofie”.

Abordarea logomorfică a mitului (care presupune o rațiune hermeneutică ce-l interpretează în mod deschis, liber, în funcție de o interogație) a deschis noi itinerare aventuroase în receptarea și interpretarea miturilor. Această tendință a fost observată încă la vechii greci, care au golit mitul de valoarea lui religioasă și metafizică, aceasta sfârșind prin a indica tot ceea ce nu poate exista cu adevărat. Demitizarea incipientă se întâmpla chiar și în culturile arhaice, în care mitul golit de semnificațiile sale religioase devenea basm sau legendă. S-a întâmplat astfel că mitul „și-a schimbat statutul în funcție de contextul cultural: produs de (și pentru) unii ca adevăr, mitul a fost primit de alții ca o credință neîntemeiată și reciclată ca ficțiune” [9, p. 131]. Fapt ce confirmă păstrarea acestui sens (ficțiune) de către cuvântul mit în majoritatea limbilor europene. Această bifurcare a ficțiunii a dus la eliminarea strictă a distincției dintre religios și estetic și a permis coabitarea contrariilor pe baza principiului dialogic. Resurgența „religiosului” (a mitului) în literatură, și respectiv despuierea acestuia de orice semnificație magică (și sacră), a fost posibilă prin cunoașterea miturilor sub formă de „document” literar și artistic, iar nu ca „expresie a unei credințe religioase solidară cu un rit” [8, p. 148].

Mitul se supune unui principiu de mimesis, care a suferit și el o serie de modificări de la termenul ortodox de imitație a unor acțiuni dictate de Dumnezeu, la un termen mai larg în artă de imitație pur și simplu. Întrebarea este dacă în urma acestor modificări putem recepta o poveste religioasă ca fiind veridică și literară, dacă o putem deopotrivă recepta ca mit și ca adevăr, or a recepta o poveste ca pe un mit, înseamnă a o recepta totodată ca pe un text literar. Se știe în același timp că un act de ficțiune poate eșua dacă destinatarul său nu i-a perceput ficționalitatea. Pentru J. J. Wunenberger mitul se prezintă ca o poveste „metapersonală, care trimite la o gândire fără subiect (acel „se” care lasă emițătorul nedefinit), pune sub semnul întrebării un narator sau un purtător de cuvânt („eu” narator) și, în sfârșit, este adresat unui destinatar („tu” cu dimensiune pragmatică, căruia îi revine responsabilitatea interpretării la diferite niveluri)” [10, p. 289]. Mitul literar constituie o categorie de opere verbale, care presupune o demitologizare prealabilă ca rezultat al cunoașterii raționale, al „contaminării” sistemelor filosofice tradiționale cu elemente religioase venite din diverse surse. Mitul literar are o structură deschisă, ceea ce denotă faptul că în succesiunea temporală diacronică, acesta capătă conotații noi, în funcție de idealurile unor epoci, condițiile istorice, tendințele estetice dominante, climatul social și politic, năzuințele, concepția și personalitatea scriitorului, curentul dominant. Receptorul acestui tip de ficțiune este omul modern, care s-a îndepărtat de zei și personajele mitologice, percependu-și existența în afara lor. Mitul literar încetează să mai fie o realitate trăită. Miraculosul sub forma intervenției zeilor în desfășurarea evenimentelor, trece pe planul al doilea sau este eliminat, trecerea de la mitul antic spre mitul literar a marcat trecerea de la contemplarea obiectivă la participarea subiectivă. Omul (personajul) nu mai este privit ca o marionetă în mâinile zeilor condamnat la supunere oarbă, pasivitate și resemnare, fără perspectiva de a schimba ceva, ci devine conștient de propria sa individualitate. Caracterul profan este considerat elementul său definitoriu. Trăsătura esențială a mitului literar este umanizarea personajelor, manifestarea lor în situații existențiale concrete, libera manifestare a voinței și gândurilor acestora, eliminarea dependenței de profețiile oracolelor și dreptul de a-și decide singure soarta.

Interferența și disocierea dintre povestea mitică și scriitura poetică a fost explicată de Jean Burgos în lucrarea sa *Pentru o poetică a imaginarului*. Burgos atribuie în calitate de elemente comune atât poveștii mitice, cât și scriiturii poetice „caracterul hierofanic”, „nostalgia începuturilor” și „căutarea timpului sacru”. Mitul, relevă Burgos, „își propune să reactualizeze, repetând la nesfârșit, aceeași situație exemplară inițială”, povestea poetică, dimpotrivă „își propune să inaugureze mereu noi situații”, mitul presupune „actualizarea perpetuă a unei povestiri virtuale”, iar scriitura poetică contribuie la „realizarea posibilităților pe care le deschide la nesfârșit scriitura” [11, p. 186-187].

Considerațiile lui M. Eliade despre relația artă-mit sunt de orientare antropologică. Astfel Eliade distinge două categorii de receptori atunci când vorbește despre prezența sacralului și profanului în lumea modernă. Primul este *homo religiosus*, care integrat în realitatea mitului pe care o trăiește, „crede că are o origine sacră și că existența umană își reactualizează toate potențialitățile în măsura în care este religioasă (...) omul religios se instalează și se menține aproape de zei” [12; p. 182]. Omul religios, consideră M. Eliade, trăiește într-un timp sacru al sărbătorilor (periodice), reversibil, circular, recuperabil, etern prezent, în care se integrează periodic prin intermediul riturilor, el trăiește în acel timp primordial neidentificabil cu trecutul istoric. El nu se recunoaște pe sine decât în măsura în care îi imită pe zei, el nu este dat, ci se face pe sine însuși apropiindu-se de modelele divine. Singura istorie care-l interesează și pe care o consideră adevărată este istoria relevantă de mituri, pentru el spațiul este unul neomogen, sacralitatea spațiului se manifestă printr-o „hierofanie”, „un punct fix”, „un Centru”, *imago mundi*, *axis mundi* care echivalează cu crearea lumii.

Omul areligios refuză orice chemare în transcendență și chiar i se întâmplă să se îndoiască de sensul existenței, „el se face pe sine însuși în măsura în care se desacralizează pe sine și desacralizează lumea. Sacrul este un obstacol prin excelență, în afara libertății sale (...) își asumă o existență tragică” [12, p. 189]. El se vrea constituit de *istoria umană*. Pentru el durata temporală este una obișnuită, timpul nu constituie un mister, are început și sfârșit, moartea, stingerea existenței. Deși face o distincție clară între cei doi receptori, M. Eliade ajunge la concluzia că omul religios în stare pură este un fenomen destul de rar și că majoritatea celor „fără religie” încă se mai comportă în mod religios.

Pornind de la distincția celor doi receptori (omul religios și cel profan) făcută de M. Eliade putem spune că elementul definitoriu al celor două mituri (originar și literar) îl constituie modul diferit de a concepe existența omului în timp. Primul apare în „*illo tempore*”, în acel timp primordial, fabulos al începuturilor, cel de al doilea poate fi determinant din punct de vedere cronologic, spre exemplu legenda despre Faust (devenită apoi mit literar) apare în sec. al XVI-lea în Germania, Anglia; mitul lui Don Juan apare în sec. al XVII-lea în Spania.

Putem vorbi astfel despre o dualitate axiologică a operelor de artă, când același subiect poate să comporte două receptări diferite, același mit a fost mai întâi receptat ca adevăr absolut, apoi în alt mod ca ficțiune. Romanul lui Miguel de Cervantes *Don Quijote* este un bun exemplu de demitologizare în literatură, cavalerul ia „au pied de lettre romanele (...) este un prost cititor al romanelor cavalești: le ia în litera lor. Dacă ar fi fost un cititor bun, ar fi știut că (...) toate ficțiunile literare se citesc printre rânduri” [13, p.1] ca la final să constate că romanele cavalești nu sunt decât „cărțile care l-au dus la pierzanie”.

Am încercat să stabilim disocierea dintre mitul originar (antic) și cel literar prin schema de mai jos:

Mitul originar – ficțiune sincretică cu conținut religios	Mitul literar – ficțiune artistică
<i>Povestește o istorie sacră, relatează un eveniment care a avut loc într-un timp primordial, timp fabulos al începuturilor. Altfel zis mitul povestește cum mulțumită isprăvilor ființelor supranaturale, s-a născut o realitate, fie că e vorba de realitatea totală, Cosmosul, sau numai de un fragment: o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituție (M. Eliade).</i>	Are ca model nucleul mitului originar Apare ca rezultat al „impurificării” miturilor originare, al dezvoltării cunoașterii raționale (filozofice), al contaminării sistemelor filozofice tradiționale cu elemente religioase venite din diverse surse (Zaraustra, Buddha, creștinism etc.).
Are următoarele sensuri: <i>istorie adevărată, memorie populară, simbol moral.</i>	Are următoarele sensuri: <i>ficțiune, născocire, fabulă alegorică, povestire istorică.</i> În limbaj jurnalistic ajunge să însemne ceea ce este <i>contrar realității commune.</i>
Este opus termenilor de „istorie”, de „știință”, de „filozofie” și de „alegorie”.	Este opus termenului de „adevăr sacru”.
Apare după ritual, este legat de acesta „este partea vorbită a ritualului” [14, p. 252]. Ritualul sacralizează lumea înconjurătoare și oferă omului principalele metode de comportament.	Disocierea de ritual, pierde legătura cu ritualul.
Este receptat ca istorie adevărată.	Este receptat ca ficțiune, ca neadevăr.
Are o structură închisă. Are origine anonimă cu rădăcini în credințele primitive.	Are o structură deschisă, supusă fenomenelor de demitizare, desacralizare și remitizare. Capătă conotații noi în funcție de idealurile unor epoci, condițiile istorice, tendințele estetice dominante, climatul social și politic, năzuințele, concepția și personalitatea scriitorului sau artistului, curentul dominant. Include în sfera sa și simboluri non-narative, alegorii, chiar și sloganurile unor epoci, poate fi atașat unui eveniment sau personaj istoric. Are un autor creator care-și exprimă atitudinea sa axiologică față de conținutul mitului antic. Individualizarea și finalizarea conținutului receptat al mitului antic.
Receptorul mitului trebuie să devină neapărat <i>homo religiosus</i> , care se caracterizează prin respectarea învățăturilor mitului, prin imitarea zeilor.	Receptorul acestui tip de ficțiune este omul modern, non-religios „se recunoaște pe sine în istorie refuzând chemarea în Transcendență; în acest mod el își asumă o vină tragică, care nu este lipsită de măreție” (M. Eliade).

Caracterul <i>sacru</i> constituie elementul definitoriu al noțiunii.	Caracterul <i>profan</i> constituie un element definitoriu al noțiunii. Este „golit” de semnificația sacră, de elementul fantastic și miraculos, de caracterul religios, veridic și explicativ.
Funcția principală a mitului original este cea educativă, mitul este considerat fapt de cultură și oferă receptorului un „model exemplar”.	Funcția mitului literar este <i>găsirea unui sens pentru ființa umană într-o lume care este opacă la prezența ei</i> [15, p. 67].
Eroii mitizați sunt atemporal, nemuritori. Se caracterizează prin universalitate și atemporalitate sau eternitate.	Eroii mitizați sunt localizați istoric. Se caracterizează prin transistoricitate.
Are o temporalitate cíclică, care presupune o repetabilitate.	Are o temporalitate liniară, care presupune un început și un sfârșit, dar și o deschidere spre viitorul istoric.
Are următoarele caractere: a) sacru și religios; b) adevărul sacru al narațiunii mitice; c) explicativ; d) permanența și repetabilitatea.	Are următoarele caractere: a) repetabilitatea și schimbarea; b) caracterul simbolic al personajelor.
Constituie o importantă sursă de inspirație pentru literatură, <i>formează matricea din care se naște literatura</i> (John Vikery).	Preia mitul antic într-o nouă formă simbolică.

În concluzie putem spune că miturile și personajele mitologice nu au fost date uitării în urma lungului proces de desacralizare, însă conținutul lor religios a fost înlocuit cu un nou conținut – estetic-artistic. Literatura a luat asupra-i miturile în forma lor originală sau transfigurată în diverse moduri: fie relatând istorii mitologice, fie metamorfozând vechi mituri, fie urmând propria-i logică a povestirii (Clod Bremond) prin apelul la procedeul intertextualității. Parafrazând afirmația lui Romulus Sfichi, care spune că „granița dintre ficțiune și știință se îngustează..., acesta tinzând a se întrepătrunde” [16, p.1], putem spune că granița dintre mitul antic (original) și cel literar se îngustează aceasta tinzând a se întrepătrunde, fără a înceta totuși să reprezinte două tipuri de imaginar calitativ diferite, ce exprimă raporturi diferite dintre ficțiune și realitate. Când dispăre semnificația sacră a mitului, apare semnificația estetică, „mitul nu mai este azi accesibil decât în forma sa mediată, selectată, literaturizată, deci în bună parte desacralizată. Mitul elen, viu, autentic, ancestral, „a murit pentru totdeauna și el supraviețuiește în conștiința noastră doar ca poezie epică și dramatică [17, p. 384]”. Dar încă de la romantici a început, cum am spus, reorientarea spre mitologiile naționale ale popoarelor europene și spre mitologia orientală. Această arie problematică însă depășește cadrul articolului dat.

Note

1. Parfene, C., *Teorie și analiză literară* (Ghid practic), București, 1993.
2. Abrudan, E., *Structuri mitice în proza contemporană*, Cluj-Napoca, 2003.
3. Veyne, P., *Au crezut grecii în miturile lor?*, București, 1996.
4. Boia, L., *Pentru o istorie a imaginarului*, București, 2007.
5. Doods, R. E., *Grecii și iraționalul*, Iași, 1998.
6. Braga, C., *Zece studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, 2007.
7. Grosu-Chiriac, C., *Mitul Medeei în literatura germană contemporană*, Chișinău, 2007.
8. Eliade, M., *Aspecte ale mitului*, București, 1978.
9. Genette, G., *Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune*, București, 1994.
10. Wunenburger, J.-J., *Filozofia imaginilor*, București, 2004.
11. Burgos J., *Pentru o poetică a imaginarului*, București, 1998.
12. Eliade, M., *Sacrul și Profanul*, București, 1992.
13. Manolescu, N., *Cărțile care ne duc la pierzanie*, în: *România literară*, (Anul XLI), 4 septembrie, 2009, p.1
14. Wellek, R., Warren, A., *Teoria literaturii*, trad. în românește de Rodica Tiniș, Studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, 1967.
15. Surdulescu, R., *Critica mitic-arhetipală, (de la motivul antropologic la sentimentul numinosului)*, București, 1997, p. 135.
16. Sfichi, R., *Unde se termină știința și unde începe ficțiunea?*, în: *Sygnus*, nr. 1-2, Suceava, 2009, p.1-2.
17. Marino, A., *Hermeneutica lui M. Eliade*, Cluj-Napoca, 1980.

Olesea GÂRLEA *Similarities between the ancient myth and literary myth*

The paper points out similarities and differences between the ancient myth and the literary myth from the point of view of the development of literary trends and diachronical change of mentality. The paper's target is to point out mythical relationship between fantasy and rational thinking, the conflict between Christianity and ancient religions, which was solved with the transformation in cultural treasures of ancient mythological heritage. The article provides the definition of literary myth and reveals its main features and its main characteristics.

ALIONA GRATI
Institutul de Filologie al AȘM

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU
ȘI POETICA ROMANULUI POLIFONIC

„Era aproape cu neputință să treci câteva zile în șir pe faimoasa Calea Victoriei fără să întâlnești pe oricine ai fi vrut sau n-ai fi vrut. Bucureștiul rezolvă problema de a fi mare și de a fi mic deodată, provincie și capitală. Atribute duble, combinate în proporții dozate machiavelic, ce-i compun caracterul distinctiv. Progresul chiar al orașului respectă aceeași lege, se desfășoară pe orice distanță și în orice direcție, fără a-și pierde mișcarea în jurul nucleului. Firele, cât de lungi, se deapănă în jurul aceluși miez viu, care, astfel, nu se deplasează din nicio schimbare. Tot ce e nou se intercalează în spațiile libere sau se substituie fără a rupe ritmul special al urbei, și oamenii, asemeni prin toate prefacerile lor, vin de pretutindeni acolo, în inima strâmtă a orașului, ca și cum viața le-ar fi o permanentă recreare.”

Arhitectonica acestui fragment din romanul *Concert din muzică de Bach* este revelatoare, ca și sugestia muzicală din titlu, privind modelul de organizare a lumii și a textului unuia dintre cei mai importanți romancieri din literatura română interbelică – Hortensia Papadat-Bengescu. Este revelatoare în sensul cronotopului literar, care desemnează arhitectura interioară a romanului, figura relațiilor interne, pe care l-am numit *cronotopul orașului*. Toate nivelurile și articulațiile romanului se ajustează la acest cronotop, toate segmentele de semnificație lucrează în vederea conturării unei lumi românești care, prin denunțarea infirmităților sufletești și a monstruozițăților morale ale unui clan de noi îmburgheziți ai orașului, intrați în iureșul transformărilor istorice, proiectează alegoric imaginea ideală a umanului și a omenescului.

Modalitatea complicată de concepere a romanului pornește de la convingerea că personajul modern al romanului, selectat din orașul în care progresul „se desfășoară pe orice distanță și în orice direcție” și în care forțele reformatoare și cele conservatoare coexistă „combinat în proporții dozate machiavelic”, necesită instrumente mai cizelate de zugrăvire, adaptate la noua epistemă, la noua viziune asupra lumii. Într-un interviu cu I. Valerian, Hortensia Papadat-Bengescu mărturisea asupra etapelor preliminare de constituire a viziunii din romanul *Concert...*, care s-a arătat a fi chiar de la început „deodată ca titlu și ca arie de construcție. Concertul nu e propriu-zis subiectul romanului, e însă coloana în jurul căreia acțiunea se desfășoară, rampa de sprijin al întregului parcurs. Acest titlu la început se adapta unui episod al romanului, pe măsură ce scriam însă, aveam impresia că îmbinarea și dozarea caracterelor și acțiunilor mă împresoară în chip *simfonic*” [1, p. 145]. Edificiul românesc este văzut ca o construcție ce are structura unei simfonii; temele și motivele sunt preluate contrapunctiv, într-un echilibru schimbător și într-o lumină îndreptată variabil asupra scenelor în continuă restructurare. Romanul ne oferă suficiente

paralele între ideile de *construcție, oraș, muzică*. În acest sens este semnificativ rolul jucat de una dintre eroinele acestui roman – Elena Drăgănescu-Hallipa –, despre care se spune că ar fi „clădit” prin sunete simfonice „geometria solidă a unor orașe albe inundate de o lumină egală”. Structura orașului și arhitectura muzicală determină *universul romanului, construcția narativă și modelul de organizare a textului**.

Ceea ce a determinat critica literară să deosebească așa-numita proză de maturitate, apreciată unanim, de cea timpurie, a cărei nouitate se discută în ultimul timp, a fost modul de raportare a naratorului la realitatea exterioară – „subiectivă” și „obiectivă”**, cel de-al doilea mod fiind văzut ca o certitudine de modernizare și maturitate artistică. Au fost însă și alte păreri, poeticianul Nicolae Manolescu a remarcat că performanțele de care scriitoarea a dat dovadă în ciclul *Hallipa* nu țin de trecerea de la o fază „subiectivă”, adică psihologică, lirică și confesivă, la una „obiectivă” a maturității, ci de *flexibilizarea perspectivei narative*, de trecerea de la *perspectiva narativă interioară unică* la una *relativă și schimbătoare*, care îi permite să sesizeze viața ca pe o simultaneitate de mici evenimente în desfășurare [3, p. 297-342]. În fond, Hortensia Papadat-Bengescu nu a renunțat niciodată la „tensiunea interioară”, care face din spațiul artistic o realitate secundă a conștiinței reflexive. Experimentând în romane *punctul de vedere variabil*, scriitoarea înmulțește canalele de comunicare a adevărilor fundamentale general-umane.

Hortensia Papadat-Bengescu începe cu câteva proze*** care reprezintă o succesiune de *documente sufletești*, în special, ale unor personaje feminine suprasensibile. Materialul sufletesc asupra căruia se apleacă o *conștiință reflectoare unică* constituie nucleul coagulant al acestor narațiuni. Centrarea pe experiența personală și factorul psihologic determină diminuarea epicului, faptele din exterior devenind un fel de „decor” al stărilor interioare. În contextul afirmării romanului realist modern, în care primează fapta, epicul, gesturile tranșante, scrisul Hortensiei Papadat-Bengescu, cu accentul pus pe personajul ambiguu, pe surprinderea legăturilor dintre trup și suflet, pe explorarea ființei interioare etc., ce condiționează o pronunțată *perspectivă narativă secvențială*, constituie o alternativă care risca să nu fie percepută ca valoare.

Relația spațiu-timp din aceste proze de început este una specială, marcată de reprezentările sociale și descoperirile pe care modernitatea le-a adus în domeniile fizicii, filosofiei, fenomenologiei, psihanalizei etc. Subiectul lor este sufletul, trăirea autentică, sensibilitatea, viața interioară, percepute și ca modalitate de cunoaștere. Observarea universului prin intermediul simțurilor, al senzorialității acute ar putea conduce la cunoașterea tiparelor abstracte ale existenței, se prea poate cu mai mult succes decât pe cale cerebrală, deliberează scriitoarea pe ici, colo, racordându-se la discuțiile filosofice ale timpului. O astfel de abordare a lucrurilor presupune o altă percepere a *timpului artistic*. Timpul prozelor bengesciene de început este cel al duratei pure bergsoniene, un timp al conștiinței, al percepției profunde, condiționate de coborârea în structurile abisale ale ființei. Recunoașterea victoriei „duratei” (a timpului subiectiv sau a timpului trăit) asupra „timpului obiectiv”, „al ceasornicelor”, modifică substanțial criteriul ordonator al arhitectonicii românești. Ceva mai târziu, într-un articol din revista *Vremea* (an. III, 4 septembrie 1930), Hortensia Papadat-Bengescu asemuiește literatura cu o „incursiune în elementele secrete, dar pozitive ale universalului”, o încercare de a „reconstitui elementele necunoscute ale cosmicului”. În spirit simbolist, muzicii îi revine rolul facilitării pătrunderii în spațiul universalului: „Operele de artă ale fanteziei se adresează unei admirații la care nu participăm cu esența noastră, deși ele trebuie presupuse a fi captațiuni miraculoase

ale misterului din care suntem desprinși. Muzica singură în formula ei simfonică reușește a ne transpune prin traumatism în stări de perturbare a normelor senzoriale, deci în prima etapă a evaziunii în planul universalului. Poezia, încă prin tratarea muzicală a temelor și prin malversiunea noțiunilor dintre real și imaginar, reușește până la o măsură aceeași transgresiune..." [4, p. 13]. Literatura e eficace în frumusețea ei doar atunci când captează perfecțiunea universalului în una din formele existenței terestre.

Imaginea existenței este un „produs” al unui proces psihic, al privirii cu ochiul interior al ființei, majoritatea eroinelor bengesciene trăiesc un raport tensional între ceea ce este și ceea ce pare a fi. Experiența de *privitor* creează un „minus” al integrării în relațiile sociale, comunicarea cu semenii realizându-se printr-un *dialog interior, fenomenologic*. „Prin firele subțiri ale undelor sensibile comunicarea între vasta rețea universală și rețeaua fibrelor noastre nervoase e mai directă decât pe calea socotelilor matematice ale raționamentului”, meditează una dintre eroinele sale. Analiza psihologică constituie un *cod al comunicării* dintre personaje, al acestora cu creatoarea lor sau al tuturor cu lumea însăși. Analizând reacțiile psihicului la impulsurile lumii exterioare, scriitoarea pune în evidență, de fapt, acea *comunicare directă a omului cu lumea* care constituie însăși condiția umană și socială a personajelor. „«Performanțele» psihicului eroinelor și naratorului, constată exegetul Ioan Holban, indică modalitatea *dialogului* cu lumea și cu ei înșiși, calitatea raporturilor de cunoaștere și, implicit, le stabilește *identitatea* în limitele texturii relațiilor sociale” [5, p. 30]. Trecând la perspectiva „obiectivă” în cea de-a doua etapă a creației sale, Hortensia Papadat-Bengescu nu va abandona totuși modalitățile dialogului fenomenologic.

De regulă, în relațiile sociale personajele feminine sau naratorul, tot femeie (Lilia, Bianca Poporata, Alisia, Mamina, Adriana Praja, Laura, Manuela etc.), prinse între „deficitul de existență” și „dureroasa perfecțiune de exagerare a sensibilității”, au mai întotdeauna o experiență de *privitor*, care își trăiește intens obsesiile interioare, imaginea societății construindu-se subiectiv, prin prisma acestor trăiri. Titlul unei proze, *Femeia în fața oglinzii*, este unul revelator în sensul focalizării narative în jurul vocii unei „sacre feminități”. Sugestiile mentorului și discuțiile din cadrul *Sburătorului* au determinat-o pe scriitoare să caute în materie de tehnică narativă rezolvarea care să o ajute să depășească senzorialitatea debordantă a naratorului observator în vederea creării unui spațiu românesc veritabil, a unei arhitectonici a romanului modern, riguros organizată. Întregul ciclu dar mai ales romanul *Concert din muzică de Bach*, textul-efigie al scriitoarei, conturează un spațiu-timp românesc încheșat pe noile relații dintre *eu - lume, eu - celălalt*, iremediabil mai complexe, care creează freământul semantic în continuă metamorfoză și re-creare.

În primul rând, trebuie menționat că psihologismul rămâne în continuare „placa turnantă” (Ioan Holban) a Hortensiei Papadat-Bengescu, în cărțile ciclului însă acesta este transpus în epic. Obiectivul scriitoarei era să surprindă artistic acele tensiuni ale individului, proaspătul burghez al orașului care, aflându-se încă sub auspiciile unui suflet elementar, este nevoit să le reprime și să se adapteze de urgență la noile convenții sociale. Necesitatea ancorării în spațiul securizant al obișnuințelor și imperativul adaptării rapide la curentele înnoitoare creează agitația majorității personajelor din ciclu și nucleul focalizator al narațiunii. Această tensiune se păstrează și la nivelul discursului românesc în încercarea de comunicare directă, interioară, cu ajutorul unui „limbaj cosmic”, „fără cuvinte”, al psihicului și în comunicarea în afară, prin cuvinte și alte convenții sociale. Limbajul romanului modern este unul propriu culturii care l-a generat, mult mai nuanțat,

dar mai arbitrar și deci mai convențional decât cel fundamental, protoarhaic. Așa se explică oscilarea Hortensiei Papadat-Bengescu între dorința rostirii primare autentice și necesitatea de convertire a comunicării la convențiile romanului obiectiv.

Romanul este cea mai expresivă formă artistică a poliglosiei lumii noi și a conștiinței literare creative care a impulsionat-o. Mutația esențială din *Concert...* are loc în planul analizei prin înlocuirea *reflectorului unic*, „neutru” și „impersonal” printr-un *reflector flotant*, care a generat *fenomenul polifoniei*. Vocilor interioare ale personajelor li se suprapune o altă voce, fie a naratorului (N. Manolescu), fie a unui „agent epic” (I. Holban), care distorsionează unitatea stilistică a vocii unice („sacra feminitate”) din primele proze. Apariția unui narator sau personaj-agent pe lângă reflector creează distanța dintre cele două moduri de producere a vieții și a textului: prin prisma *subiectivității privitorului* și cea care prezintă *obiectiv „mecanica existenței personajelor”*. Potrivit lui Ioan Holban, în primul roman al ciclului *Fecioarele despletite* aceste două modalități se afirmă în mod egal, căci „planul psihologiei individului este dublat de cel al grupului din care acesta face parte (...) naratorul (Mini – n. a.) vizează acum profilul temperamental al unei categorii umane, al unei «serii», pe care îl studiază cu ochiul personajului-reflector în detaliile manifestării lui la nivelul fiecărui individ sau abordând direct configurația grupului” [5, p. 79]. În *Concert...* însă balanța înclină spre a doua modalitate de producere a vieții și a textului, fără să o anuleze pe cea dintâi. De aici înainte romanul începe să reprezinte forma unei aspirații de cuprindere polifonică, fiind realizat într-un contrapunct de destine ca un *dialog al experiențelor*.

Dialogul experiențelor are loc între feluri de a vedea lumea și de a trăi, între generații, între cuplurile romanului și chiar în modalitatea de a scrie. Felul în care sunt dispuse cele două generații în confruntare urmează legile cronotopului. Pe de o parte, se află intelectualii răvășiți de război – „generația neurastenică” (Greg, Lenora, Doru Hallipa, Rim, Lina, Maxențiu, Drăgănescu) și, pe de altă parte, sunt cei care le amenință certitudinile – „generația lucidă” (Mika-LéLică trubadurul, Ada Razu). Ioan Holban vede o paralelă sugestivă între existența oamenilor din roman și arhitectura orașului: „arhitectura veche a orașului, cochetă și variată, armonioasă este amenințată de cea nouă, disproporționată și «ponderoasă»: două stiluri arhitectonice care exprimă două moduri diferite de a trăi” [5, p. 81].

Confruntarea dintre indivizi în plan social are o formă analogă în plan narativ: *alternarea de perspective și voci*. Materialul investigat în *Concert...* este tot *ființa interioară*, se modifică însă modalitatea de prezentare a acesteia. Imaginea ființei interioare nu mai apare ca rezultat al privirii din interior a unui singur *personaj-reflector*, ci ca unul al *multiplicării unghiurilor de vedere*. Mai multe personaje ale romanului capătă rolul de „reflector”, *multiplicând vocile interioare* ale romanului. Mai mult decât atât, vocea personajului-reflector intrat în scenă este bruiată de o altă voce, *identificabilă cu cea a naratorului omniscient*, care își permite imersiuni directe în sufletul și în voința acestuia. Auzim pretutindeni această voce la persoana a treia, care devine personajul cel mai important al romanului, personaj fără identitate socială, dar având cu certitudine o identitate morală (un cod moral). Este vorba de un *personaj-voce, ton*, pe care îl auzim la toate nivelurile textului. Chiar și atunci când aparent este vorba de monolog, se poate lesne disocia vocea interioară a personajului și vocea de cele mai multe ori ursuză și ironică a naratorului (monolog fals). Această voce-narator care urmează o *poetică a supervizării* permanente a eroilor din roman constituie noutatea narativă și marca scrisului Hortensiei Papadat-Bvengescu.

Vom pune în evidență această mutație analizând cel mai comentat fragment al romanului: scena întrevederii Ada – Lică – Maxențiu. Textul e în stare într-adevăr să aducă cele mai concludente argumente pentru *metoda narativă hibridă* a Hortensiei Papadat-Bengescu. În acest fragment relațiile complicate ale triumphiului erotic sunt privite și interpretate din perspectiva lui Maxențiu, care preia rolul de „reflector”. În conformitate cu rigorile romanului tradițional, dar și cu exigențele de la *Sburătorul*, naratorul ar fi trebuit să se identifice pe rând cu vocile fiecărui actor intrat în scenă, să fie ceea ce s-a numit un *narator extradiegetic*. De altfel, această formulă narativă reprezintă crezul poetic declarat al scriitoarei: „Socot romanul propriu-zis, afirmă autoarea într-un interviu apărut în 1926 în *Viața literară*, ca însemnând realizarea vieții, deci a adevărului, în consecință pe ceva riguros și grav. (...) Adevărul se cercetează cu lupa și la microscop. E bine știut că în acest țel apar toți porii obiectivismului examinat. Severitatea mea e lupa de care mă servesc” [4, p. 81]. Însă intuiția sănătoasă o orientează pe scriitoare spre altă formulă, mai complexă și mai maleabilă, infinit mai creativă decât cea pe care i-o poate da „obiectivismul riguros”. Vocea naratorului din acest fragment nu se suprapune până la identitate cu vocea interioară a personajului, ci încearcă să ia atitudine față de punctul de vedere al acestuia. De cele mai dese ori, această atitudine a naratorului față de personajul său este una persiflantă, ironică, dinamitându-i discursul din interior, polemizând cu el. Astfel se creează distanța stilistică dintre vorbirea naratorului și cea a personajului, distanță generatoare de efecte polifonice.

Vorbirea interioară a lui Maxențiu este reprodusă într-un *discurs indirect liber* în care se poate lesne vedea că vocea naratorului, structurată pe un anume cod ironic, amenință în fiecare cuvânt „obiectivitatea” demersului, stilizându-l. Această voce doar simulează asemănarea cu cea a eroului, în realitate ea trădează malițiozitatea unui arbitru moral care consemnează, alege, comprimă, organizează vocea neuzită a eroului. Dar nu numai atât, nu numai subiectivitatea perspectivei auctoriale generează distanța. Am spune că aici are loc un fenomen mult mai interesant și anume se poate vorbi de o anumită rezistență a eroului față de creatorul său, or, aici Maxențiu își revendică un anumit drept de a spune adevărul propriu. Nu numai că vocea naratorului are rolul de a completa prin nuanțare vocea eroului său, ci și invers, la un anumit moment, aceasta însăși se contaminează și este completată de vocea eroului. Naratorul preia boala imaginației lui Maxențiu, explorând împreună cu acesta realitatea fantastică a viscerelor, viziunile lui delirante venite din spațiul subconștientului. Această întretesere a vocilor are efecte stilistice polifonice impresionante și relevă un fond al relațiilor interumane, intersubiectuale în opera literară.

Polifonia este menținută și în vorbirea externă a eroilor, în dialogul dramatic al actorilor din scenă. Un anume limbaj convențional caracterizează fiecare replică rostită, cuvintele ascund cu greu însă tensiunea interioară creată de nedorința de a se conforma la contractul social. Ca și celelalte personaje din roman, Maxențiu încearcă ostentativ să-și ascundă condiția de bolnav care l-ar descalifica în plan social, punându-și o *mască searbădă de carnaval*, preferând să arate ca o „păpușă de panoptic”, ca un manechin, decât să fie scos din viața mondenă. Transferându-și foarte rapid atenția de la vorbirea exterioară la cea interioară a personajelor și invers, naratorul orchestrează sensurile romanului în continuă nuanțare și amplificare.

Dubla orientare a cuvântului naratorului – după obiectul vorbirii și după vorbirea celui alt creează o complexitate de profunzime, unde subiectivitatea umană nu e de ignorat. Se poate vorbi acum despre o *interacțiune intersubiectuală* ce capătă în roman funcția de

narare, reprezentare, interpretare etc., atribuite de regulă unei singure voci a naratorului „subiectiv” sau „obiectiv”. Instanța discursului narativ nu mai e în exclusivitate un *eu-centru*, ci *relația eu-tu*, care adaugă un „plus de viață” universului creat din cuvinte, din „contracte sociale” ale romanului. Cine mai poate afirma acum că opțiunea pentru „obiectivismul absolut” din următorul roman, *Drumul ascuns*, este cea mai corectă de vreme ce, totuși, romanul *Concert din muzică de Bach* este considerat cel mai reușit sub aspect estetic din toată creația scriitoarei. Nepotrivirea formulei „obiectivismului absolut” cu formula subiectivismului ființei creatorului interesat de „documentele sufletești”, pentru care viața textului este viața însăși a personajului reflector, a făcut din ultimul roman din ciclu un demers experimental, artificial, „programat”, privat de fluxul secret al comunicării autorului cu propria sa operă, care e și condiția valorii estetice, de aceea marca scrisului Hortensiei Papadat-Bengescu rămâne subiectivismul (cu toate elementele lui: dialogul cu sine, dialogul intersubiectiv, dialogul cu lumea), în pofida exigențelor colegilor de la *Sburătorul*, marcă cu care autoarea se lansează în „dialogul mare” al creatorilor de romane. În același timp, principiul „obiectivității” a determinat-o să dea mai multă libertate personajelor sale, care au posibilitatea să-și afirme un punct de vedere personal.

Odată cu trecerea la etapa de creație consemnată de *Concert...* dispare nu subiectivitatea, ci lirismul și impresionismul primelor proze. Trecerea de la *imaginile eului* la lumea *din afara* lui condiționează transpunerea subiectivității în tehnici, în stil și ton, în reluarea unor motive și obsesii și chiar în construcție. Atitudinea subiectivă a naratorului față de lumea ficțiunii, față de cuvintele eroilor și față de cele ale cititorului facilitează arhitectonica polifonică a *Concertului...* Inflexiunile vocii narrative se schimbă în funcție de personajul intrat în scenă și de discursul lui, în legătură cu acesta sunt regizate și motivele contrapunctate. Polifonia se leagă de sensibilitatea naratorului, orientată la limbajul personajelor realizat în gesturi, discursul direct și monologul interior și, concomitent, la obiectele înconjurătoare: arhitectură, costume, obiecte. Toate împreună creează imaginea artistică a omului într-un anumit spațiu și timp.

Ceea ce caracterizează omul din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu este *snobismul* – facultatea unor naturi de ambițioși, a unor „însetați de putere” și de „prestigiu social”. Dorința irepresibilă de ascensiune și afirmare rapidă în high-life-ul burghez le dictează acestora un *cod al disimulării* și un *modus vivendi* desemnând adaptarea socială completă în vederea atingerii nivelului unei civilizații citadine exemplare. Burghezii care formează noua societate bucureșteană din roman simt nevoia de a-și masca ascendența mediocră și pornirile haotice ale senzualității și de a opera un complex angrenaj de norme, ceremoniale, habitudini menite a pune în evidență un cod al manierelor elegante, al „comportamentului aristocratic”. Niciun personaj al romanului nu e cu desăvârșire sincer cu semenul său, jucând permanent în două planuri: unul al sensibilității reale, vulnerabile, și altul al convenției, măștii care asigură reușita relațiilor sociale. Criticul Ioan Holban menționează faptul că până și relațiile stabilite între membrii celor trei cupluri din *Concert...* stau fie sub semnul convenționalității, fie sub cel al autenticității: Lina-Rim, Maxențiu-Ada Razu și Elena Hallipa-Drăgănescu-Drăgănescu formează cele trei „eșantioane” ale *cuplului social*, iar Elena Hallipa-Drăgănescu-Marcian, Rim-Sia și Lică Trubadurul-Ada Razu sunt ipostaze ale *cuplului erotic*. Premisa constituirii primelor perechi constituie *pactul disimulării*, al „contractului” care asigură echilibrul și saltul social; a celor secunde – desfacerea „contractului”, dosind forțe subversive și centripete,

creative prin excelență. De aici o altă temă obsedantă a imaginarului bengescian – *iubirea* – mecanism compensator, care le dă personajelor senzația că trăiesc, că nu sunt simple marionete ale codului social și moral. Confruntările dintre cele două modalități de constituire a cuplurilor în *Concert...* repetă conflictul dintre re-prezentările *ordinii* și *dezordinii*.

Prin reluarea acestor motive obsesive cu nuanțări la toate nivelurile textului, scriitoarea inventează o lume în care își proiectează propriile întrebări și valori, dar „nu-și lasă personajele să sugereze decât prin contrast o posibilă, oricum visată umanitate ideală” [6, p. 265]. Scena înmormântării Siei este o descriere în miniatură a acestei lumi panoptice, înecate în falsitate, asupra căreia își varsă scriitoarea sarcasmul. Decorul de gală aristocratică a funeraliilor, ipocrizia, curiozitatea nepotrivită, dorința de a fi în rând cu toată lumea „bună”, bârfele, aranjamentele participanților la acest eveniment fac impresia unui veritabil *festin al morții*. Sugestia muzicală din acest fragment de text, transmisă deopotrivă la nivel fonetic, morfologico-sintactic și lexical, lasă de întrevăzut o lume posibilă beatificată, o umanitate ideală. Sub hipnoza melodiei sacre a corului bisericesc, actorii încearcă unele remușcări vizavi de moartea tinerei Sia, muzica având pe moment un efect purificator:

„Tocmai atunci, curmând isonul popesc, se auzi un zvon nou. Lui Mini îi păru că vine din catapeteasmă, unde licărea cu noblețe conturul de aur al unor crini.

Cutremurarea ușoară pornea, în adevăr, de la amvonul din fund. Ca și cum acolo, deasupra corului, se clătinau gonguri de aur și vestmintele de mătase vechi ale icoanelor foșneau. Corul intona un fragment de oratoriu. Pe scărița în spirală, unul câte unul, bachiștii coralului se adăogase camarazilor. Elena își simți ochii deodată umezi și îi șterse fără sfială cu batista fină, tivită cu negru. Ar fi voit să se uite spre locul unde văzuse stând pe Marcian, dar nu cuteza să întoarcă capul. Nici nu observase că e lângă Ada Maxențiu, de lângă care Marcian dispăruse.

Vocile păreau a porni o șoaptă, îndată stinsă în văzduh, un fel de suspin cules de cer, pe când același vuiet slab, pornit ca din gonguri de aur, răzbătea cu preludiul lui.

Fraza asta întreruptă și repetată și încercarea vocilor de a-și vorbi durerea lor una alteia trecea fiori prelungi peste trupul acum uniform al asistenței. Sub acel efluviu, toată lumea se încovoia ca sub o cădelniță. De vreo trei-patru ori, aripile vocilor împreunate bătură în surdina unui sunet unic, combinat în delicatețea lui istovită din atâtea sunete suprapuse și acoperite încă de acompaniamentul ca de un zăbranic moale... Apoi porniră încet, de departe, clopote de glas ce se apropiau. Crescură până răsunară peste toată zidirea, făcând să tremure zimții candelabrelor. Puterea sunetelor era acum uniformă și cu intensitatea crescendoului, mereu umflată, dar părea totuși a trece printr-un nor ce-i netezea orice stridențe. Lui Mini i se păru că vede parcă intrând de afară o procesiune numeroasă. Erau privirile acelor din amvon acum înclinați spre interiorul bisericii și care își pornise într-acolo sufletele. Cu un vuiet surd, imens, ascensiunea vocilor fu curmată... se auzi o chemare ascuțită ca un tăiș de lamă subțire, un sopran special, un glas fără sex, ca de arhanghel, urcând zigzagul unei slave, ca serpentina luminoasă a unui trăsnet... Apoi se așeză un ecou permanent, pe care-l slujeau toate vocile scoborâte în *mezzo*.

...Ici-colo o invocare debilă se urca de la tenor sau soprană și printre toți începu a trece panglica neîntreruptă a unei melodii ce părea desfășurată dintr-un ghem fără capăt, ce-și întorcea vulturile de mătase asupra lor înseși în sute de unduiri. Așa neîntreruptă,

melodia îți da intermitențe de puls și firul ei înnodat ca ochiuri în jurul gâtului îți făcea o împletitură sufocantă prin care respirația se strecura ca un suspin de plâns. Toți ochii se muiaseră ușor... Armonia uneori se umfla ca de un ferment, creștea cum crește un aluat, și alteori se destrăma ca un putregai... Voci îngemănate succesiv, apoi întreite, începură a aclama osanale... Atunci, din gongurile de aur ale acompaniamentului de bas porniră acorduri regulate, egale, care se urmăreau unele pe altele metodic, mereu mai pline, mai sonore... Erau fraze aprigi, care întrebau neantul... Acordurile se înteteau, goneau unele după altele, cohorte sistematice, dar frământate de însuși mersul lor succesiv, aproape simultan. Se repetau mereu mai frecvente, deși în cadență, obsedau, cuprindeau în spațiul lor auzul ca într-un haos prins între munți. Dure, inexorabile, durerile împietrite în marmura acordurilor vocale urcau în legiuni grele, pline de jale, pe suișul lor neisprăvit spre Eternitate. Părea că pasul lor nu se va mai isprăvi niciodată acolo sus, în infinit, pasul lor aci, jos, înfipt în camera convulsionată de un același spasm, în trupul unic al celor ce erau *vii* acolo în biserică (...)

Odată hipnoza muzicii risipită, toți se strecurau lin spre ieșire. Își reluau cu grabă bucuria zilei minunate. Indiferenți către ceremonie, o uitau repede și porneau ca o ceată molcomă spre primăvară”.

Virtuozitatea tehnică și sensibilitatea muzicală, atenția pentru ritmurile moderne fac din acest fragment un model exemplar de *arhitectură acustică polifonică*, desprinzând evenimentele de temporal. Meritul romancierei, noutatea demersului său constă în căutarea febrilă a unui mod de expresie, a unei modalități de concepție apte a atinge luarea în posesie a lumii înconjurătoare în vederea realizării unei „istorii sociale” nu prin descriere și creare a unui tablou general de mentalități, moral etc. al unei epoci, ci prin re-crearea arhitectonică a ansamblului, căutarea unor legi interne care condiționează arheologia umanului. Rezultatul este o lume sferică – „între” – în care temele și motivele se organizează polifonic pentru a transpune esențialul după principiul tonurilor și semitonurilor unei arii muzicale. Romanul configurează nu numai un spațiu-timp de reprezentare între zidurile „Cetății vii”, dar și o lume violent tulburătoare a întrebărilor și răspunsurilor fundamentale, sub semnul unei profunde nostalgii. Privită *din interior* și *din afară*, această lume prefigurează un spațiu-timp social, al complexității interrelațiilor umane.

Note

1. De vorbă cu Hortensia Papadat-Bengescu, interviu acordat lui Valerian I., în *Viața literară*, I, nr. 29, reprodus în volumul *Cu scriitorii prin veac*. București: EPL, 1967, p. 144-48.
2. Sharon Spencer după Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*. Ed. a III-a, Paralela 45, Cluj, 2003.
3. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura 100 + Gramar, București, 2003.
4. Hortensia Papadat-Bengescu după Vancea Viola. *Hortensia Papadat-Bengescu. Universul citadin, repere și interpretări*, Eminescu, București, 1980.
5. Ioan Holban, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Princeps Edit, Iași, 2002.
6. Nicolae Crețu *Constructorii ai romanului. Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu*, Eminescu, București, 1982.

* În studiul său, *Space, Time and Structure in the Modern Novel* (1910), Sharon Spencer, definind principiul de construcție a romanului modern, alege ca metaforă cu valoare emblematică, o metaforă spațială – **orașul**. Potrivit cercetătoarei, romanul contemporan „arhitectonic” se construiește, spre deosebire de cel tradițional, în care narațiunea se lasă călăuzită după un principiu cronologic, pe o relatare **simultană** a evenimentelor situate pe axa timpului, ceea ce produce un fenomen de *spațializare a temporalității*. Romanul arhitectonic preconizează o narațiune ce nu se mai desfășoară în timp, ci una ce se construiește cu predilecție în spațiu, amintind forma orașului: „Orașul reprezintă modelul cel mai popular pentru romanul arhitectonic. E lesne de înțeles pentru ce trebuia să fie așa, deoarece un oraș – plin de oameni de toate soiurile și compus din cele mai diverse feluri de **lieux** – constituie o imagine microscopică a universului, încărcată de infinite sugestii, atât simbolice, cât și de ordin structural. Varietatea de romane înălțate pe ideea unui oraș este imensă” [2, p. 97]. Concluziile cercetătoarei americane își au premiza în analiza categoriilor de spațiu și timp artistic, ceea ce ne justifică să facem o legătură dintre metafora ei și ceea ce Bahtin a numit roman polifonic în cadrul poeziei istorice. Vom pune arhitectonica romanului Hortensiei Papadat-Bengescu sub auspiciile *cronotopului orașului*.

** La originea acestei clasificări se află cunoscuta teză a lui E. Lovinescu din *Istoria literaturii române contemporane*: „În traiectoria literaturii doamnei Hortensia Papadat-Bengescu înregistrăm traiectoria literaturii române înseși, în procesul ei de evoluție de la subiectiv la obiectiv”.

*** *Ape adânci* (1919), *Sfinxul* (1920), *Femeia în fața oglinzii* (1921), *Balaurul* (1923), *Romanța provincială* (1925), *Desenuri tragice* (1927).

Aliona GRATI *Hortensia Papadat-Bengescu and the poetics of polyphonic novel*

The technical virtuosity and musical sensibility, the attention for modern rhythm make the novel by Hortensia Papadat-Bengescu an exemplary model of polyphonic acoustic architecture. The novelist's merit, the novelty of her discourse is mainly a feverish search for a way of expression, a way of conception apt to catch the surrounding world in order to realize some “social history”, not through description and creation of a general picture of moral, mentality, etc. of an epoch, but through architectonic re-creation of the ensemble and search for some internal laws which condition the archeology of the novel. The result is a spherical world in which the themes and motives are organized polyphonically in order to transpose the essence according to the principle of tones and semitones of a musical aria. The novel outlines not only a space-time of representation between the walls of a “living Stronghold”, but a violently exciting world of fundamental questions and answers, under the sign of profound nostalgia. Viewed from the *inside* and from the *outside*, this world prefigures a social space-time, a world of complex interpersonal relationships.

2.1. Particularități lexicale. „Lexicul unui autor este cel mai bogat în mijloace de expresie, prin care se imprimă amprenta proprie asupra izvoarelor lingvistice” [1, p.12] utilizate, pentru a putea deduce specificul său. „Lexicul poate îndeplini funcții stilistice diverse, de la datarea unui eveniment și localizarea unei acțiuni, până la caracterizarea unui personaj” [1, p.12]. Analiza asupra liricii Magdei Isanos a scos la lumină numeroase mijloace de expresie, ecoul firesc al frământărilor și trăirilor interioare fiind reprezentate în țesătura profundă a discursului liric.

Astfel în opera Magdei Isanos predomină:

2.1.1. Arhaisme. Arhaismele sunt forme fonetice, sens sau construcții gramaticale, care aparțin, în evoluția limbii, unei perioade istorice, dar sunt folosite în perioade ulterioare, în scopul recreării epocii, conferind autenticitate. Arhaismele lexicale sunt interpretate ca având valoare stilistică arhaică, de evocare a culorii locale. Din punct de vedere stilistic, funcția arhaismelor în comunicarea literară face parte din ansamblul de elemente lingvistice expresive, prin care faptul de stil se poate defini ca deviere de la norma standard a limbii române.

șade, fereștile (*Flori*)
de-apururi (*Copilăria mea*)
cucernici (*Multe chipuri*)
chivără, platoșă, coif, pajura, cavalerul, sulțița (*Cavalerul*)
amnar (*Ion*)
laur, centauri (*Zei*)
tumult (*Rădăcina*)
cupe, hangere, unghere (*Solii pământului*)
oșteni (*Îngerii*)
vei huzuri (*Poemul femeii care iubea primăvara*)
m-a tămâia (*La marginea cimitirului*)
focul căminului stâns; fruntarii; nevârstnic (*Aștept anul unu*)
zale și săbii (*Zăriți veșnicul munte?*)
lănci (*Cântarea adormiților*)
teacă (*Dumnezeu*)
pilda (*Nu pot înțelege de ce ...*)
stindarde, lănci (*Din orașe arzând*)
cumpene (*De-am fi-mpărțit pe dreptate*)
faclă, smerit, făuresc, pășim (*Din dragoste de oameni*)
șade, haiducilor și pandurilor, sugrumat, flamuri și sfeșnice (*În pădurile țării mele*)
trâmbițașii, stindardele, trâmbițele (*Munții lumii, pe inima mea*)
nerozii (*Am văzut și eu oameni plecând*)

chiaburii, țarini, trestiiș, strai, zvastică, goarnele, paserilor, ciocoilor, pruncii, toiegele, arcanele, securile, norodul (*Prin el am cunoscut norodul...*)
trâmbița, mă-mbuib (*Primăvară*)
zloată, suduia, lepădându-și (*Bărbatul*)
zale, platoșe, hangere, oști (*Anotimpuri*)
platoșă, despresurați, telegari, armurile (*Pâlc de stejari*)
nu zăbovi, potici (*Trebuie să plec astă-seară...*)
urieșii, stihiiile, prăvălit (*Cortul singurătății*)
țimbalelor (*Echinox*)
zvârliți, vatră, dezmierde (*Zâne de rouă*)
puzderie, îndărătul (*Immuri pentru pământ*)
au smuls (*Insula scufundată*)
nădăjduiam (*În asfințit*)

2.1.2. Neologisme. Neologismul este un cuvânt introdus în secolul al XIX-lea în terminologia internațională, indicând o unitate lexicală care a pătruns recent într-o limbă, contribuind astfel la îmbogățirea vocabularului. Majoritatea neologismelor sunt împrumuturi de diverse origini, asimilate de limba română. Observăm deschiderea poetei către modernitate:

simplicitate (*Nu știu cum s-a făcut*)
atlas (*Lampa*)
astralele pleoape (*Cerul acela*)
templele, safirul, astrele (*Zei*)
mister (*Rădăcina*)
termometrele, orizont, instrumente (*Febră*)
efemere (*Poemul femeii care iubea primăvara*)
incendiată, auroră, iachtul, imaculată, havana (*Aștept anul unu*)
incendii, transparentele, ecuatorul, cercuri polare (*Am fost departe de oameni*)
opace, orizont, oază (*Mă gândesc la oameni risipiți*)
martirilor, fascinată, necombatante (*Sângele*)
zenit și nadir (*Ospăț*)
meridianele, paralelele, ecuatorului (*Munții lumii, pe inima mea*)
convulsii demente (*Serile*)
meridianele, glorie (*Prin el am cunoscut norodul...*)
astre (*Țara luminii*)
ibiși și asfodele, meduzei (*Îngerii morții*)
solemn, opace, fosfor, oxigen și H₂, ireale (*Ploaia*)
melancolic (*În crâng*)
confesiuni (*Confesiuni*)
zenit, mister (*Nici o frunză nu se clatină sus...*)
melancolic, mister, transparentă (*Lumina asta*)
crepusculare, marini, verticali (*Spital*)
echinoxului, undele circulare (*Echinox*)
terase, safir, marin, coral, splendoare (*Insula scufundată*)
eternitate (*În asfințit*)
mareele, superbe (*Nuntă*)

2.1.3. Regionalisme. Regionalismul este faptul stilistic specific unei regiuni, ținând de forma fonetică sau gramaticală, de sensul și de circulația pe arii determinate a unor termeni caracteristici. Din punct de vedere stilistic, regionalismul are ca și arhaismul o funcție evocatoare ori de caracterizare a vorbirii personajelor dintr-o anumită regiune, întâmplător sau cu caracter intenționat expresiv.

m-ademenește (*Nu știu cum s-a făcut*)

colori (*În diminețile clare*)

mugind (*Solii pământului*)

Vom menționa în cazul utilizării regionalismelor **monoftongarea, evitarea epentezei**

pâine (*Înger din lumină*)

măinile (*Când cel iubit*)

fer (*Flori*)

păpușoi, mătasă (*Întoarcere*)

gudurând (*Copilăria mea*)

măcieșul (*Cavalerul*)

curechi, bostani, grumaz, țarină, nouri (*Ion*)

fereștile, pasere, mart, donița (*Dimineață de primăvară*)

pripășite, m-oi măhni, m-oi pătrunde, și-oi scoate (*La marginea cimitirului*)

s-azvâr!; să șază (*Zăriți veșnicul munte?*)

întraripați; pâine; țintirim; (*Doamne, n-ajung pân' la tine*)

măinilor; mâne, să între (*Peste câmpiile viitoare*)

hulubi, mâne, tăiușul, Vavilon (*Cântarea adormiților*)

catapitezme, finic, păpușoaie, ciopârțind, iară (*Dumnezeu*)

se gârbovesc, cetiți (*Nu pot înțelege de ce ...*)

blid, năframe (*De-am fi-mpărțit pe dreptate*)

pâine, tâmpine, măgură (*Voi n-ați aflat*)

mătasă, streșina, perna, pâinea (*În pădurile țării mele*)

măinile, singuratec (*Sângele*)

măinile, pâinii, prispele (*Prin el am cunoscut norodul...*)

paserile, ranele (*Doamne, unde-ai să ne așezi pe noi?*)

Aceste analize scot în evidență atât preferința poetei de a creiona o epocă apusă, cât și deschiderea către modernitate.

Câmpuri lexico-semantice

Dacă expresivitatea lexicului se remarcă pe baza cercetării categoriilor lexicale puse în evidență prin analizele anterioare, prin reconstituirea unor ansambluri se observă o relație evidentă între lexicul utilizat și semnificația globală a textului.

Remarcăm în primul volum preponderența cuvintelor din câmpul lexical al *naturii*: pomi, pământ, zăpezi, plante, fructe, brazi, semințe, flori, mesteceni, grădini, mări, râu, pasăre, trandafir, frunze, ploi, crengi, morcovi, cepe, castani, arbore, păsări, stea, soare, lună, cocori, hulubi, salcâm, râu, pădure, stejari, ulmi, alune, păr, măceș, măr, goruni, furnici, melc, iarbă, crin, ram, brazde, cireș, curechi, bostani, trifoi, vie, albăstrele, turturică, broaște țestoase, lalele, corb, rădăcină, iarbă, păpădii; al *timpului*: dimineață, seară, vară, nopți, octombrie, auroră, clipă, moarte, anotimp, răsărit, cea dintâi zi, toamnă, amiază, amurg, azi, ultima zi, răsărituri, timpul primăverii, veșnicie.

Câmpurile lexicale întâlnite în volumele postume sunt ale *naturii*, completându-se seria de mai sus cu următoarele cuvinte: lanuri, pițigoii, botgroși, ciocârlii, vânt; al

timpului: apus, noapte, ore, (fuga) timpului, ceasul, minutar, ore, ani, (ceasul) târziu, la care se adaugă *religiosul*: Dumnezeu, îngerii, clopote, (harul) ceresc, raiul, Doamne, rugăciune, duhuri.

2.1.4. Din punct de vedere lexical, al îmbogățirii vocabularului poetic, cea mai importantă contribuție o reprezintă **derivarea cu prefixe și sufixe**. Acest procedeu reprezintă și o modalitate de obținere a valorilor stilistice:

stră-: străluceau, străbunii, străbat, strălucitorul, străluce, strălucea, strălucitoare, strălucind (în volumul *Poezii*); strălucitoare, străbate, strămoșești, strălucirea, strălucitoare, străbătuț, străbăteau (*Țara luminii*)

ne-: neauzit, nesigur, nesăgetat, nefolositoare, nedumerire, nevăzută, neștiutoare, necruțătoare, nepământene, nerăbdătoare, neîmpăcată (în volumul *Poezii*); neînvinșă, nevârstnic, nevăzut, nevinovate, necombatante, neînfricați, nedrept, nerușinarea, nemernicia (*Cântarea munților*); nevăzut, neînflorite, neclătinate, nepământene, nebănuie, necuviință, neconținut, neîncolțite, neauzit, nerăbdătoare, nevinovată, nesfârșită, nemișcare, nestinse, nerăbdătoare, necuprins, nefiresc, neschimbat, nemișcarea (*Țara luminii*)

des-, dez-: desfrunzit, desface, desfă-ți, desfăceau, desfășura (în volumul *Poezii*); despletit, dezghețat, dezgolit, deznădejde, despletitele, desfac (*Țara luminii*)

prea-: preamăresc (în volumul *Poezii*)

pre-: presimte, preface, prelungit (în volumul *Poezii*); preface, presimțire, preface (*Țara luminii*)

ră-: răsunat, răsunătoare, răsună, răstignit (în volumul *Poezii*); răsună, răsară, răsași (*Țara luminii*)

îm-: împodobit, împovărați, împărțind, îmbrățișa, am împletit, îmbogățitule (în volumul *Cântarea munților*); împărțite (*Țara luminii*)

în-: înflorite, încondeiat, îndepărtat, încălzește, înflorim, înrudesc, înnoptate, îngândurată, întomnată, înflăcărare, înrudită, întunecate, îngândurați, înflorească, înnoptare, întunecată, înviaț, înghețate, încălzi, -nnoptare, -nforească (în volumul *Poezii*); înghețată, înfricoșat, întârzie, înfrățite, învie, întârziată, înflăcărare, înroșit, înălțându-se, înflăcărare, îngrășându-se, însângerate, înghețați, înfricoșată, îngrădit, întinereai, înflorească, încolăcit, înflăcărare, înroșit, întristare, încrezătoare, înflorească, încărunească, înfricoșate (*Cântarea munților*); -nverzească, însângerate, -ndelung, -ngheață, înverzit, -nflorească, -nveșmântată, -ndoita (*Țara luminii*)

răs-: răstimpuri (*Țara luminii*)

re-: retras, recunoscut (în volumul *Poezii*); revărsate, revărsate, revărsatul (*Cântarea munților*); redau, refac, redeșteptate (*Țara luminii*)

sub-: subpământene (în volumul *Poezii*);

stră-: strălucitoare, străbătând (în volumul *Cântarea munților*); străveziile, străvezii, strălucesc, străbătător, străvechea, strălucitoare, străveziul, străbătea (*Țara luminii*)

supra-: suprapuse (*Țara luminii*)

Sufixele adjectivale sunt numeroase în acest volum, având rol calificativ.

-tor/ toare: asurzitor, mirositor, gânditoare, răcoritoare, batjocoritoare, pieritor, visător, răcoritoare (în volumul *Poezii*); arzători, muștrătoare, covârșitoare, strălucitoare, încrezătoare, (*Cântarea munților*); trecătoare, stătătoare, lucitoare, (*Țara luminii*)

-ic/ ică: feciorelnică (în volumul *Poezii*); singuratică, falnic (*Cântarea munților*); tainic, singuratic, (*Țara luminii*)

-it/ ită/ ite: lărgit, înrudită, grăbită, răstignit, risipit, adormit, pripășite, răstignit (în volumul *Poezii*); pustiite, aurite, ghemuită, urmărită, împodobit, îngrădit, părăsit,

(*Cântarea munților*); dezgolit, sărăcit, liniștit, neconținut, înverzit, prăvălit, cumpănite, liniștite, (*Țara luminii*)

-**ar**: plugar, frunzar;

-**os**: răcoros, luminos, sfărâmicios, prețios (în volumul *Poezii*); pietros,

-**at/ ată**: plecată, întunecată, adevărată, aruncată, înviat (în volumul *Poezii*);
întunecat (*Cântarea munților*), miresmată (*Țara luminii*)

-**in**: cristalin;

-**ață**: îndrăzneță, verdeață,

-**esc/ ească**: omenească (în volumul *Poezii*); păsăresc (*Cântarea munților*),
pământescă, pământesc, ceresc, copilărescă (*Țara luminii*)

-**oasă**: luminoasă (*Țara luminii*)

Onomastica și toponimia

Utilizarea onomasticii și a toponimiei specifice este ecoul achizițiilor culturale acumulate de poetă și ingenios valorificate, mai ales în poezia în care ea se face apărătoarea celor „mulți și oprimați”, într-o atitudine mesianică, de Prorocitoare.

Putem identifica în volumul *Poezii* numele personajelor de basm, *Făt-Frumos*, *Cenușăreasa*, *Zâne*, pentru că substanța lirică a poeziilor antume reflectă vârsta inocenței autoarei, basmele copilăriei, dar și paradisul epocii triste. Toposul descris acum este grădina casei părintești, unde poeta descoperă bucuria și suferința naturii cu care mai târziu se va contopi întru eternitate. Grădina va fi substituită în volumele următoare cu *corabia*, simbol al călătoriei „pe toate mările avem o corabie”, dar mai ales cu *insula*, loc sacru, privilegiat pentru cei aleși, în care adesea ne refugiem.

Un alt personaj de basm întâlnit în acest volum este *Cavalerul*, în poezia omonimă, în care imaginea ploii - cavaler care înaintează călare pe „calul ei”, fiind înarmată cu „suliță și cu chitară”, „cu platoșă strălucind și cu pene/ deasupra coifului alene” sugerează puterea transformatoare a ploii.

În poezia *Ion*, portretul eroului este creat de Dumnezeu după chipul și asemănarea Sa, este un gospodar, iar Creatorul – plugar. Chipul sfântului va zâmbi într-o zi poetei din nori, atunci când somnul nu va mai fi urmat de o altă zi.

Dumnezeu este omniprezent în creația Magdei Isanos, el este antropomorfizat, îi iubește pe săraci și îi disprețuiește pe bogați. Dumnezeu este prezent în *floarea de finic*, pe pământ alături de cei care suferă, ocrotind natura, dar uneori poeta îi invocă înstrăinarea pe o tonalitate ce amintește de Psalmii arghezieni, reproșând Atotputernicului „Doamne, de ce ți-au crescut aripi/ și-ai zburat?”. Divinitatea este o prevestitoare a morții, zâmbetul Tatălui Cereșc ameliorează durerea „Chipul lui din nori va zâmbi” (*Ion*).

Maica Domnului coboară din icoană la căpătâiul soldatului bolnav, binecuvântându-l (*Icoana*): „Și Maica Domnului a venit. (Albastră/ era haina ei ca-n icoană)/ A luat de pe masă o cană/ și-a dat să bea soldatului din stânga noastră.”

Iisus apare la patul unei bătrâne „răstignit și înviat”. Secvența din poezia *Bătrâna* amintește de scena învierii lui Lazăr, deși coborârea Mântuitorului pe pământ este o eliberare de păcate înaintea inerentului sfârșit: „Dar Isus a mai stat și a zis,/ «Uită acest vis»/ «Și păcatele? – întrebă ea mirată»/ «Nu ți le aminti niciodată»”.

Volumul *Cântarea munților* este deosebit sub aspectul onomasticii. Apar antroponime istorice, mitice, dar și biblice: *lady Machbet*, *Meduza*, *Pegas*, *Fecioara Maria*, *Dumnezeu*. Toponimele descriu acum o geografie universală, amintind de lirica simbolizatorilor și de dorința lor de evadare în spații exotice: *Marea Sargaseilor*, *de la Gange*, *de la Congo*, *din continentul lui Columb*. Nu trebuie omis nici spațiul în care se desfășoară

războiul, spațiu încărcat de semnificații afective pentru că i-a înstrăinat poetei bărbatul plecat la luptă: *Rusia*. Sunt prezente și toponime românești amintite cu aceeași încărcătură emoțională: *Siret, Ceremuș*.

O ipostază care se conturează în mai multe poeme din acest volumul este aceea de *prorociță*. În poezia *Moartea prorociței*, Magda Isanos se vrea „prorocița vremurilor noi implorând pacea sau cerând cu vigoare dreptatea” [2, p. 12], din păcate este ucisă, iar prorocițele devin utopii, pentru că semenii, pentru această cutezanță îi distrug nu numai cartea, ci și steagul, ca simbol al luptei pentru realizarea înaltelor idealuri.

Îngerul este un alt personaj des invocat de poetă, el este cel care însoțește sufletul din „cortul singurătății” spre Dumnezeu: „Numai omul printre toate pășind,/ auzea îngerii morții cântând un colind” (*Îngerii morții*). Echivalentul religios al îngerului, identificat mai ales în volumul *Țara luminii*, este zâna mitică. Uneori o zână a izvoarelor apărea în păpurii „cu părul verde, rochii verzi” (*Zâna*). Fantome lunatică în împărăția nopții, zânele nu se arată oricui, doar celor care le pot admira perfecțiunea: „apărea în pajiște sau lângă bălți,/ o zână pe care o văzusem și-n alte dați./ Numai picături de apă, văpăi,/ de fosfor era frumusețea-i dintâi” (*Ploaia*).

Aripile de pene albe „mari până în tavan” ale îngerilor sunt substituite acum cu veșmintele verzi-străvezii ale Duhurilor pământului: „limpede glas aveau, verde cunună”. Dialogul cu Uriașul-Duhul pământului amplifică sentimentul morții, sinonim cu toamna și cu noaptea, care favorizează apariția în lumina lunii a celor „mai frumoase iele și zâni” (*Duhurile pământului*).

În *Antume* întâlnim un alt personaj biblic, *Eva*, care grație lui Adam conștientizează transformarea ei: „eram asemeni unui strop de lut” și înțelege că „suferința poate/ de la un timp plăcere să devină.../ ca tu, de-acum încoace,/ să fii puterea slăbiciunii mele” (*Cuvântul Evei*).

În *Postume*, aluzia la poeta Sapho cu care se identifică, trădează originile grecești ale Magdei Isanos: „Străbuno, chipul tău i-așa-divin,/ că piatra-n care-i migălit respiră viață/ și-aieva parcă buzele suspin/ pe palida și oacheșă ta față”.

2.2. Particularități semantice. Analiza lexicului pune în evidență crearea valorilor stilistice prin folosirea unor clase lexicale (regionalisme, neologisme, arhaisme), prin existența unei relații dintre lexic și semnificația textului, relevată de reconstituirea unor ansambluri structurale de câmpuri lexico-semantice obținând expresivitate pe baza derivării, compunerii și schimbării valorii gramaticale a cuvintelor.

La nivel semantic se va urmări rolul omonimelor, al sinonimelor și al antonimelor în realizarea valorilor stilistice. Nivelul acesta vizează acel grad zero al scriiturii, în care poeticitatea relevă distanțarea de la normă, implicând aportul figurilor de stil.

2.2.1 Omonimele. În volumul *Poezii* omonimele sunt rare, evidențiind fie relația om-divinitate, fie sentimentul iminentei morți, ambele situații trădând neliniștea ontologică, generată de grabnica apropiere de neant.

În poezia *Înger din lumină* omonimia se stabilește între verbul *a zice* la prezent indicativ cu forma de imperativ *zi* (*roagă-te tare și zi*) și substantivul *zi* (*ultima zi*), care prefigurează fragilitatea ființei în fața legilor implacabile ale vieții, de aceea, se adresează îngerului, ființă care mediază drumul om-divinitate, și face mai ușoară *trecearea*. Valoarea stilistică a omonimelor intervine, după cum s-a văzut, la nivel prozodic.

Un alt tip de omonimie îl întâlnim în poezia *Bătrâna*, între adjectivul *dreaptă* (mâna dreaptă) și adverbul *drept*, din construcția eliptică de copulă, *piciorul, drept* care

în plan semantic vine să completeze prima omonimie citată, având aceeași semnificație a morții iminente.

Verbul *te-nalți* din poezia *Zăriți veșnicul munte?* face pereche în rimă cu adjectivul (*munții*) *înalți*, în care omonimia dobândește o valoare expresivă deosebită.

În volumul *Țara luminii* putem identifica o singură pereche omonimică, în poezia *Doamne, n-am isprăvit*, între substantivul *cer* și verbul *nu mă cer*, la nivel prozodic această construcție realizând rima împerecheată.

Putem concluziona că în poezia isanosciană omonimele sunt în general ne semnificative.

2.2.2 Sinonimele. Seria sinonimelor din primul volum nu este foarte bogată, dar vine să întregască aceeași sugestie a morții, de data aceasta exprimată la nivel verbal.

Construcția sinonimică *până-am scăzut și ne-am întunecat*, din poezia *Departate sunt volburi*, exprimă în plan stilistic coborârea spre abis, după ce viața a însemnat înălțare, lumină.

În poezia următoare, *Nu știi cum s-a făcut*, sinonimia apare tot la nivel verbal în versul: *Tineretea s-a dus, a trecut*, în care trecerea tinereții este clar echivalentă cu *scăderea, întunecarea*.

Presimțirea dramei pe care o declanșează conștiința existenței trecătoare se accentuează vizibil în volumele postume.

În poezia *Testament pentru fata mea*, copila este numită metaforic în seria *coroniță/ cunună*, sinonime ce exprimă gingășia, delicatețea, sensibilitatea.

Bărbatul plecat la luptă este definit prin cuvintele *omul meu, bărbatul meu (Prin el am cunoscut norodul)*, serie sinonimică în care se repetă adjectivul posesiv „meu”, trădând dorul de cel plecat să lupte în „îndepărtatele Rusii”.

Astfel, în *Țara luminii*, continuă seria sinonimică: lumină = viață = primăvară, la care se adaugă prin opoziție seria întuneric = umbră = moarte = toamnă = mister. În poezia cu care debutează volumul, *Țara luminii*, apare seria sinonimică *să dormim/ să murim*, în care folosirea verbelor la conjunctiv prezent exprimă o acțiune inerentă, somnul reprezentând contopirea cu natura, într-o armonie veșnică.

În poezia *Ploaia*, se întâlnește sinonimia *uscate/ goale*, în care epitetul citat descriu pustietatea naturii copleșită de ploaie.

Populată de ființe ireale, poezia Magdei Isanos aduce în prim plan imaginea stranie a făpturilor ce animă apele lacului *Primăvara, năluci/ iele*, sau *Duhurile pământului, iele/ zâni*, iar dialogul permanent cu natura, oferă șansa lansării unui avertisment către „hulubii sălbatici”, în poezia *În crâng*: „nu vă temeți, nu-i laț, nici capcană”.

Sinonime cu valori simbolice se identifică și în poezia *Echinoc*, cuvinte ce desemnează seninătatea cerului, aerul diafan al primăverii: *aur* era și *miere*-n toate cele. În poezia *Imnuri pentru soare* se întâlnește seria sinonimică: *cântecul/ imnuri/ laude* tot cu valențe simbolice, închinată fie pământului, fie soarelui, trădând setea de viață, bucuria luminii, victoria cuvântului. Spațiul transcendent este definit prin sinonimele *zări/ văzduhuri*, în poezia *Urcați ca fumul, imnuri liniștite!*, cu valoare simbolică.

2.2.3 Antonimele. Dintre clasele lexicale menționate, antonimele ocupă un spațiu mai amplu, și depășesc celelalte categorii în realizarea valorilor stilistice. Cercetarea acestora relevă aportul relației semantice de opoziție în realizarea antitezei.

În volumul „Poezii”, identificăm construcția antonimică *lucrurile blânde și întunecate* folosită de două ori, prima dată în poezia *Cine va cânta*, apoi în

poezia *Mama*. În fiecare din cele două situații substantivul *lucrurile* capătă valențe expresive, cu semnificații existențiale, fiind personificat în scopul redării limitelor ontologice ale ființei.

Sentimentul dominant ce transpare în poezia acestui volum este de tristețe metafizică, deoarece stigmatele morții sunt prezente pretutindeni. O poezie bogată în antiteze este *Clipă, desfă-ți aripile*, care relevă același sentiment de finitudine iminentă și inerentă: *oamenii se nasc, oamenii s-acopăr de moarte; nouri și soare; toate se-ntuncă, se luminează pe rând*. Alternanța întuneric-lumină, intră în sinonimie cu moarte-viață, ceea ce ne trimite cu gândul la atitudinea mioritică, în care moartea este valorizată în sensul integrării cosmice, moartea fiind sustrasă neantului și preschimbată într-o realitate eternă, împlinită rotund sub semnul metamorfozării în elemente vegetale.

Antiteza dintre *ziua și noaptea* din poezia *Copilăria mea*, prefigurează imaginea morții cu care eul liric-copil ia cunoștință prin intermediul unei întâmplări imemorabile când *bunicul dormea într-o cutie frumoașă. Ardeau lumânările ziua... toată noaptea m-am temut*. Astfel, relația lumină-întuneric își păstrează valoarea simbolică, sintetizând în nuce timpul vieții și al morții: *Au trăit, au murit în simplitate (Departate sunt volburi) sau jumătate-n umbră și jumătate luminată (Primăvară)*. În poezia *Călători*, antonimia *ziua și noaptea drumul să mă-nvețe*, exprimă ideea complementarității, a vieții urmate firesc de moarte.

În poezia *Mă scald în zi*, antiteza simbolică dintre ieri și mâine, puse într-o relație copulativă prin negație, definește o altă stare spirituală a eului liric, opusă celor identificate mai sus, și anume bucuria de a trăi din plin fiecare clipă, „bucuria de a fi tânăr sub soare”.

„Mă scald în zi ca un copil în râu.

N-am ieri nici mâine...”

Antonimia *bogații/ săracii* apare de două ori în volumul *Cântarea munților* și susține atitudinea mesianică a poetei, învrăjbite împotriva „îmbogățitului de război”. În poezia *Mama* identificăm antinomia *tinerii/ bătrânii*, care exprimă succesiunea generațiilor în lupta pentru apărarea demnității naționale.

Volumul postum *Țara luminii*, continuă să întregească seria antonimelor din volumele precedente: *umbră/ lumină, viață/ moarte, zi/ noapte*, cuvinte ce traduc obsesia poetei, devenind cheia de boltă a creației sale. Sugestia pătrunderii în lumea cealaltă o poartă nu numai coborârea, ci și ascensiunea unui *munte* sau înălțarea pe „treptele” unui arbore care îi va fi sădit pe piept. Suprapunându-se semantic *viața* cu *natura* veșnică, Magda Isanos poate auzi cerurile cum *se-nchid, se deschid*, în poezia *Ții minte-ntâia ploaie* sau cum *vântul învie, soarele apune*, în *Pâlc de stejari*. Timpul este măsurat „din *Apus până-n Soare-răsare*”, în poezia *Ploaia*.

Starea aceasta de trăire în prezent, într-un timp istoric dilatat, „existența neproblematizată, dragostea aproape sălbatică de viață o vom găsi și în unele poezii de mai târziu, ca stare paralelă și de contrapondere a ideii dispariției” [3, p.12].

Substantivele *plânsul și râsul* din poezia *Nunta*, nu sunt în relație de opoziție, ci se completează, ele trădeză sentimente umane, emoții încercate în momente cruciale ale vieții, fiind comparate cu „văratece, luminoase ploi”. Același antonimie poate fi identificată și în poezia *Prin el am cunoscut norodul...* cu care se încheie volumul *Cântarea munților*, „c-un ochi râdeau și cu unul plângeau”, imagine care anticipează râsul – plânsul stănescian, pe o lege a polarității, a contrariilor ce se atrag.

În structura imaginarului poetic isanoscian, *viața/ moartea* devin simboluri ale dedublării, completându-se, pentru că *viața* premerge morții, iar *moartea* este

o continuare firească a vieții, sub o altă formă, într-un loc ideal unde contrariile coincid și se suprapun.

Cercetarea particularităților lexico-semantice în poezia Magdei Isanos a urmărit descoperirea unor mijloace care constituie fundamentul valorilor poetice. Se remarcă prezența neologismelor (*echinox*), a arhaismelor (*zăbovi*, *armuri*, *să steie*) și a regionalismelor (*văpaie*, *pândește*, *hulubi*).

Se poate observa faptul că textul poetic este organizat pe baza unor câmpuri lexico-semantice, cum ar fi cel al naturii, predominant, al creștinismului, al timpului, al luptei, al mării, al spațiului cosmic. Elementele naturale sunt purtătoare ale unor semne ale transcendenței, care deseori coboară în plan teluric, populând acest spațiu decadent cu „Duhurile pământului”, pentru ca astfel să se reconstituie natura primordială, recuperabilă la nesfârșit.

În cadrul procedeelelor de îmbogățire a vocabularului se remarcă derivarea cu prefixe și sufixe. Prefixarea ocupă un loc mai însemnat, preferința poetei pentru prefixul *ne* fiind evidentă. Sufixarea este mai puțin valorificată, fiind folosită în derivatele cu sufixe de agent.

Particularitățile semantice au scos în evidență rolul antonimiei și mai puțin al sinonimiei sau omonimiei, care dovedesc faptul că antonimele contribuie la crearea de valori stilistice, pe când celelalte au mai mult rol prozodic. Antonimele creează construcții antitetice (*ieri/ mâne*, *plânsul/ răsul*) sau epitetul dublu (*văratece*, *luminoase ploi*). (va urma)

Note

1. Ștefan Munteanu, *Introducere în stilistica operei literare*, Timișoara, Editura de Vest, 1995, p. 285, p. 278.
2. Alexandru Piru, *Cântarea munților*, în *Tineretea*, nr. 20, 1945, p. 2.
3. Horia Bădescu, *Drumul spre Eleusis*, București, Editura Albatros, 1975, p. 12.

Lidia PIRCĂ *Style and poetic expressivity in Magdei Isanos' poetry (II).* *Lexical-semantic level*

The research on the lexical-semantic features of Magda Isanos' poetry has aimed at discovering some ways which represent the basis of creating poetic significances. It is noticed the presence of neologisms (*echinox*, “equinox”), of archaisms (*zăbovi*, “lingered”, *armuri*, “armouries”, *să steie*, “to stay”) and of regionalisms (*văpaie*, “flame”, *pândește* “[he] is spying”, *hulubi*, “pigeons”).

Isanos' poem is organised in some lexical-semantic fields, such as the lexical field of nature, predominantly, the lexical field of Christianity, of time, of battle, of the sea, of the space.

With the aim of enriching vocabulary there is noticed the suffix and prefix derivation. Prefixation has an important role, the poet's preference for the prefix *ne* is obvious. The semantic particularities have revealed more the role of antonymy and less the role of synonymy or homonymy, which prove the fact that antonyms contribute to creating stylistic significances, whereas the others are more important prosodically.

LITERATURĂ COMPARATĂ

ELENA OPREA

Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM

HAMLETISMUL – „CURENT
DE PERSONAJ”

Chipul etern al personajului shakespearean Hamlet rămâne și astăzi o problemă actuală de interes critic, teatral și nu numai. În spiritul investigațiilor contemporane ale literaților români I. Verzea, D. Tiutiuca, S. Pavlicenco, L. Ghițu ș. a. ne-am propus spre elucidare receptarea creatoare a lui Hamlet, și anume hamletismul – fenomen socio-cultural de anvergură universală din sec. al XIX-lea, cercetare în cadrul unui subiect mai larg cu tema: „Hamletismul și quijotismul în contextul european din sec. XIX-XX”.

Pentru a desemna categoria estetică de hamletism, termenul curent de personaj, enunțat în titlu, pare mai oportun din următoarea considerație. Urmărind raporturile ce se stabilesc în procesul interpretării între creator și opera sa vom semnala două tendințe importante: pe de o parte, autorul domină opera, pe de alta opera, în cazul dat, personajul, eclipsează plăsmuitorul său. Activitatea socială, stilul inimitabil, concepțiile morale și estetice sedimentate în creație în procesul epigonismului generează fenomene specifice ca petrarchismul, lamartinismul, byronismul, tolstoismul, eminescianismul, proustianismul, numite de teoreticianul român D. Tiutiuca *curente de autor* [1, p. 94-95]. Atunci când, vorba lui Goethe, opera întrece geniul, iar personajul obține o viață aparte, deosebită prin intervențiile altor maieștri ai cuvântului, al culorii, al interpretării scenice, apar fenomene ca quijotismul, hamletismul ș. a. Prin analogie cu termenul lui Tiutiuca am considerat nimerit să numim aceste orientări artistice, apărute drept consecință a distanțării protagonistului de opera literară și autor, ce concentrează ansamblul de trăsături ale personajului de la care provin și altele adăugate în procesul receptării și interpretării, *curent de personaj*.

În mod convențional, reieșind din criteriul temporal, am putea diferenția curente de personaj de durată (etern) ca prometeismul, hamletismul, quijotismul, faustismul, juanismul și de epocă, caracteristice unei perioade istorice concrete: oblovovșcina, tartarinism; conform codului moral propunem să distingem curente de personaj benefice (pozitive) ca quijotismul, pantagruelismul și malefice (negative, ce converg spre sterilitate) ca bovarysmul, forsytismul etc. Clasificarea propusă nu este exhaustivă. În cele ce urmează în obiectivul nostru se va afla hamletismul – un curent de personaj benefic de durată, vom explica cauzele apariției, trăsăturile specifice în raport cu alte fenomene similare, funcționarea lui în spațiul cultural european.

Premisele apariției unui curent de personaj, ca și de altfel, conceptul, nu au servit drept obiect de cercetare specială. Caracteristicile acestuia sunt dispersate în mai multe lucrări din care rezultă că apariția curentului de personaj este cauzată, în primul rând, de separarea eroului de lucrarea artistică, când, după cum consemnează regizorul și criticul de teatru rus G. Kozințev, „una din trăsăturile lui a devenit nume comun, s-a

transformat treptat în dominantă” [2, p. 143], alături la identificarea unui personaj sau a unei personalități cu Hamlet. De pildă, o primă autoidentificare cu Don Quijote face contemporanul lui Cervantes, dramaturgul Lope de Vega, L. Ghițu considerând că o atare situație semnalizează începutul quijotismului [3, p. 38]; primul care se declară Hamlet pare a fi scriitorul romantic englez S.T. Coleridge. Acest fenomen de autoidentificare a cuiu cu Hamlet îl vom numi *hamletismul personalității*. În consecință, prin efectul nominalizării, chipul literar dă naștere unor atitudini general-umane, devenind o categorie moral-etică, fiind utilizată ca metaforă publicistică [4, p. 424]. Cercetătorul englez Reginald Foakes în *The reception of Hamlet* propune o datare a hamletismului: “Hamletism as a term had become established by the 1840s., and had to come a range of meaning, all interconnected and developed from an image of Hamlet as well-intentioned but ineffectual”* [5, p. 1]. Ulterior Max Jacob, în articolul *L’Hamletisme* din a sa *Art poétique* (1922), printre primii disociază câmpul semantic al acestui lexem: hamlétisme, hamlétique, hamlétiser, hamlétomane, hamlétomanie, deshamlétiser, specificînd sensul cuvântului de bază: „L’hamlétisme est une façon inattendue d’expression tenant à la profondeur de la pensée ou tendant à la faire supposer”** [6, p. 39-40]. Lărgeste sfera de utilizare spre social cercetătorul ucrainean F. Grim, menționând că hamletismul „nu este doar o autoanaliză a dublării spirituale a personalității; este o analiză a sinelui și a societății, o critică și negare a realității repulsive, o căutare chinuitoare a adevărului” [7, p. 48]. „Diverse interpretări au generat hamletismul, – afirmă remarcabilul criticul rus I. Levin, - chinurile prințului danez conștientizate corespunzător erau privite drept manifestarea vieții spirituale a unei generații, a unui grup social, uneori chiar a unei națiuni întregi, ce trăiește o stare de criză a istoriei sale” [8, p. 158-159], în fine, „hamletismul înseamnă amânare a actului decisiv prin intensificare a reflecției”, susține notoriul critic literar Mihai Cimpoi [9, p. 9].

Din aceste remarcabile referințe critico-literare, ce varsă lumină asupra termenului analizat, putem conchide că termenul de hamletism apare la mijlocul sec. al XIX-lea și este derivat din prenumele personajului shakespearian cu atașarea elementului -ism, ce sugerează caracterul abstract al noțiunii. În sens larg acesta denumește un fenomen socio-cultural complex, alimentat din seva unei culturi naționale într-o perioadă de răscruce, ca de pildă hamletismul rus din sec. al XIX-lea; în sens îngust - o dimensiune existențială general-umană, o filosofie, caracterizată prin autoanaliză, sete de adevăr, dubiozitate (în limba română *a hamletiza* înseamnă a face din orice lucru o dilemă). Noțiunea de hamletism s-a țesut de-a lungul veacurilor, la formarea și constituirea acestuia dându-și silința atât literați, cât și regizori, actori de teatru, pictori și filosofi din ultimele două secole.

În calitate de categorie estetică curentul de personaj, în speță hamletismul, posedă unele trăsături specifice, printre care:

➤ Reprezintă *un semn al specificității* caracterului hamletian, acele particularități moștenite de la prototipul său ca înclinația spre filosofie, setea de absolut, amânarea actului decisiv, dar și acele obținute în procesul de receptare ca melancolia universală, reflexia paralizantă, complexul oedipic etc. Hamletismul nu se identifică cu eroul tragic renescentist, fiind o expresie a sa. Ca în cazul quijotismului, după cum menționează comparatistul rus A. Veselovschi cu privire la raporturile ce se stabilesc între determinat și derivatul lui: „Poetul s-a născut, însă materialul și dispoziția poeziei lui e pregătită de grupul din care descinde. Petrarchismul e mai vechi decât Petrarca, quijotismul e mai vechi decât Don Quijote, dar anume în el și-a găsit expresia plină” [10, p. 215].

Tot astfel Hamlet tinde spre restabilirea raporturilor pierdute, a echilibrului lumii prin aspirații de maximă generalitate umană, problema răzbunării individuale căpătând rezonanță universală. Hamletismul apare la absolutizarea uneia dintre trăsăturile eroului. Hamlet este mai profund, mai complex decât hamletismul. Ca semn al specificității, hamletismul e determinat de starea hamletiană, funcționând alături de alte curente de personaj ce constituie culmea piramidei estetice europene: faustism, quijotism, juanism, corelându-se și completându-se. Trăsăturile faustismului ca pasiunea pentru cunoaștere, slujirea unui ideal în viață, aspirația spre frumos și generozitate, au fost absolutizate și în figura lui Hamlet. După unii cercetători, faustismul prevede două componente: apolinică și dionisiacă, întruchipate de Faust și Mefisto, omul complet-dimensional din mitul lui Faust.

O altfel de dualitate se identifică și în romanul cervantesian: Don Quijote și Sancho Panza alcătuiesc o osmoză spirituală, o unitate indestructibilă și reprezintă adevăratul protagonist al capodoperei. Osmoză ce se sprijină pe sanchizarea lui Don Quijote și quijotizarea lui Sancho Panza, cum arătau V. Călin și S. Pavlicenco [11, p. 124], bobul încolțit al quijotismului conținându-se deja în roman. Criticul român M. Călinescu susține că prestigiul quijotismului constă în devoranta și mistuitoarea necesitate de iluzie, hamletismul simbolizează nevoia omului de a spulbera miturile și iluziile, de a se controla și de a-i controla pe ceilalți prin luciditate. [12, p. 147]. Sfera diferențelor poate fi continuată la nivel genealogic: mitul lui Hamlet pleacă de la un personaj din cronici, pe când Don Quijote este un mit livresc, născut de ficțiunea genială a lui Miguel de Cervantes. Hamletismul presupune conștientizarea crizei globale din univers, el știe *ce*, dar nu știe *cum* (Hegel). Din această perspectivă quijotismul caută să instituie idealul în viață prin bunătate și onestitate. Conform opiniei ilustrului critic rus V. Bagno, quijotismul, comparat cu hamletismul „este o noțiune mai voluminoasă și mai polivalentă, ce acoperă un cerc net mai larg de semnificații” [4, p. 426]. Ne raliem parțial părerii acestuia, dar vom adăuga că în virtutea specificității sale hamletismul posedă o conexiune sporită cu aspectele psihologice ale activității umane, fapt ilustrat de multe reprezentații teatrale, ecranizări, este mult mai deschis speciilor dramatice. Ambele sunt fenomene cu caracter internațional, feluritele semnificații încercate de hamletism în diverse timpuri.

Trăsăturile lui Don Juan, alt erou etern, răsărit pe câmpul fertil al Spaniei și înveșnicit de pana lui Tirso de Molina, reținute de Jean Rousse, pentru a-l descrie sunt: ostentația și simularea, înclinația spre nestatornicie și propensiunea spre metamorfoză, ca trăsături ale omului baroc [13, p. 53]. El este un idealist, având tentația căutării unei iubiri caste și ideale, a absolutului, virtuțile fascinante ale limbajului apropiindu-l de Hamlet. Ceea ce asigură coerența și supraviețuirea mitului lui Don Juan este interogația asupra morții, misterul și fascinația excitantă prilejuită de ea. De-a lungul diverselor istorii despre Hamlet s-a subliniat același motiv. Să nu uităm că opera este o tragedie de răzbunare în spiritul epocii elisabetane, astfel în Marșul funerar din uvertura-fantezie *Hamlet* (1888) de P. Ceaikovski, motivul e subliniat prin ritmul solemn și tonalitatea minor-funebră a muzicii.

Sub aspect psihologic, hamletismul are mai multe puncte de tangență cu juanismul. Această legătură rezultă din dorința ultimului de a căuta în femeie idealul, de cele mai dese ori al mamei sale (C. Jung), fiind animat de eroism, perseverență, înflăcărare. A. Camus vede pe omul absurd cuprins de juanism, care în setea pentru aflarea

semnificației transcendente caută încontinuu victorii, vrea ceva, dar nu știe ce anume, este un egoist în felul său. Cu toate acestea, este incapabil să atingă transcendentalitatea la care râvnește. Spre deosebire de Don Juan, Hamlet posedă un cod moral, dar nu știe cum să-l realizeze în viață.

Vitoria Lipan, o ipostază hamletiană română, e comparabilă sub aspect tipologic. Ea bănuiește cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentații trădătoare și când dovada s-a făcut, declanșează răzbunarea. Descoperind adevărul, Vitoria verifică implicit armonia lumii și reprezintă unul dintre reflexele lucrative ale hamletismului în spațiul literar românesc.

➤ Hamletismul reprezintă *o stare a literaturii* existentă atât înaintea lui, cât și după el. Shakespearologii sunt de părere că drept sursă de inspirație pentru Marele Brit a servit Cronică lui Saxo Grammaticus, prefigurări hamletiene identificăm în piesa lui Thomas Kyd *Tragedia spaniolă*, afine lui Hamlet se consideră unele personalități istorice contemporane precum sunt Conte de Essex sau Shakespeare în persoană.

Revendicarea imaginii acestuia are loc peste veacuri în creația romanticilor germani, realiștilor ruși, poezilor simbolști. Hamletismul a fost identificat cu însuși spiritul național englez, semnând o carte a Angliei și, după afirmația lui H. Bloom, un Canon occidental „Shakespeare is at the center of the Canon at least in part because Hamlet ... it remains the most elitist of all Western images, but without it the Canon is not possible”*** [14, p. 73].

Devenirea canonică a lui Hamlet începe la sfârșitul sec. al XVIII, în perioada de criză a idealurilor iluministe, când eroul goethean Wilhelm Meister, care a interiorizat și și-a însușit rolul central din înscenarea piesei, afirmă că Hamlet reprezintă „Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den helden macht, geht unter einer Last zu Grunde, die es weder tragen noch abwehren kann”**** [15, p. 231-232]. Poetul romantic F. Freiligrath, reluând ideea lui L. Bürne, își începe poezia *Hamlet* (1844) cu „Deutschland ist Hamlet!”. Germania devine cuibul hamletismului, determinând unele particularități în spiritul epocii romantice: inactivitatea cauzată de ezitarea unui suflet nobil, melancolia, detașarea acțiunii de voință. Aceste idei au influențat receptarea ulterioară a lui Hamlet: de Coleridge și Hazlitt în Anglia, de Herțen și Bielinskii în Rusia. Aici receptarea eroului shakespearean a generat un fenomen sociocultural complex, de cercetarea căruia s-a ocupat I. Levin. În *Problema hamletismului* criticul menționează: „Hamletismul rus apare, în primul rând, pe baza premiselor naționale social-literare, în raport cu care s-a interpretat tragedia shakespeareană și eroul său” [8, p. 160]. Primii interpreți ai rolului, Mocealov și Karatâghin, subliniau grandiozitatea, demonismul personajului. Receptarea lui Hamlet drept demon devine actuală în generația lui Mallarmé, se subliniază motivul tristeții și singurătății. Hamlet, după părerea criticului literar René Taupin, îmbracă haina pesimistului contemporan, precursor al decadentei [16, p. 444]. În ultimele desene ale lui Eugène Delacroix gesturile eroului emanau sinuozitate și manierism. Psihoanaliza, prin lucrările lui Z. Freud, E. Joanes și J. Lacan, a sublimat complexul lui Edip în Hamlet, în cheie psihanalitică interpretând rolul prințului și Lourence Olivie, apoi Franco Zeffirelli. De aici reiese o altă particularitate esențială, și anume:

➤ Hamletismul depășește sfera literarului extinzându-se către cea a culturalului prin faptul că personajul devine erou cultural. „Eroul cultural apare în calea tranziției de la starea mitologică la cea istorică și îl determină pe acela cu ajutorul și prin activitatea

căruia această tranziție devine posibilă” [17, p. 6]. Hamlet poate fi considerat un veritabil erou cultural, una dintre pietrele de temelie ale culturii, pentru că prin intermediul activității creatoare a plasticienilor, a sculptorilor, a muzicienilor, a regizorilor de teatru a obținut o valoare neperisabilă în istoria omenirii. Sub influență creatoare personajul depășește hotarele cadrului literar și a spațiului național. Atunci când Hamlet este solicitat doar ca prefigurare a poetului, melancolicului, nebunului, mai ales în lumina cercetărilor intertextuale, devine un anacronism. Astfel, jurnalistica lărgeste sfera literaturității către cultural, politic, social.

➤ Hamletismul este un curent de personaj generat de sensurile artistice ale eroului implicând procedeul *mitizării* și *demitizării* acestuia.

Pornind de la afirmația eliadiană că mitul este „o realitate culturală extrem de complexă, care poate fi abordată și interpretată în perspective multiple și complementare” [18, p. 5], ne vom ocupa de cazul în care un personaj literar prin forța de sugestie și influență devine o expresie a unei situații unice. Hamlet devine mit pentru că raportarea lui la realitate capătă dimensiuni general-umane și universale, ale unei modalități de cunoaștere deosebite. Acest proces atinge culmea la sfârșitul sec. al XIX-lea, fiind semnalat de R. Taupin în literatura franceză, de R. Foakes în procesul literar mondial. În accederea personajului hamletian la semnificația de mit propunem următoarele etape figurative fundamentale:

Hamlet – imagine-constantă a filosofului, concentrat asupra problemelor globale ale omenirii, cultivată în epoca romantică cu invariantele sale: melancolia, pana, vestimentația neagră.

Hamlet – simbol al poetului, spiritului însetat de absolut, din creația simboiștilor S. Mallarmé, A. Blok. Sunt sublimate trăsăturile hamletiene ca indecizia, autoanaliza excesivă, misoginism, interogația existenței, înclinația spre actorie și regizorie.

Hamlet – mitologemă. Hamlet accede la semnificația de mit pentru că îndeplinește funcțiile unei mitologeme, care în mod natural pierde unele trăsături ale prototipului (ca nebunia insinuată, omuciderile realizate de Hamlet) și adăunează altele noi (ca melancolia romantică, spleen-ul simbolist). Hamlet reprezintă un mit, nu însă în sensul tradițional, de dezvăluire a unei istorii sacre, dar ca imagine recurentă, devenită inerentă procesului literar mondial în calitate de mit literar modern.

Hamlet – cod literar, în descifrarea fluxului conștiinței eroilor moderniști Steven Dedalus, Enrico IV. Codul hamletian cuprinde acele elemente fictive din corpul unei opere, ce sunt imanente personajului Hamlet, transformându-l în arhetip, sau care amintesc de piesa shakespeariană. Reluarea eroului în operele artistice conduce la revitalizarea lui în conștiința literară, proces departe de a fi abandonat. Pe bună dreptate afirmă un cercetător contemporan că „chipurile plăsmuite de Shakespeare au obținut în secolul nostru semnificație de arhetipuri, figuri cu adevărat mitologice” [19, p.95].

➤ Demitizarea hamletismului are loc paralel cu constituirea lui și este un proces obiectiv, ce sprijină procesul de mitizare, conferindu-i valoare dialectică. El implică atât negarea valorii estetice a personajului, ca în cazul esteticianului de la Iasnaia Poleană, care îi impută lipsa de caracter a eroului [20, p.289-290], cât și ipostazele parodice hamletiene, de pildă lucrarea *Moralități legendare* a francezului J. Laforgue, unde se ia în dezbateră hamletomania în vogă la sf. sec. al XIX-lea. În limba rusă alături de termenul *гамлетизм* circulă și unitatea lexicală cu sens negativ *гамлетизация*, un fel

de indecizie cu grave consecințe [21, p.119-138], fapt ce denotă o largă difuziune, dar și subiectivitatea receptării. Situație semnalată și pentru *кихотизм* și *донкихотство*, ultimul prin activitatea iluminiștilor englezi este asociat cu un fel de țicneală, un comportament ce stârnește râsul. Am apelat în lucrarea de față la termenul *quijotism* din motivul că fiind interpretat de Miguel de Unamuno drept „o religie spaniolă”, atinge o semnificație sacră și perenă. În limba română accepția adâncă a fost enunțată de L. Ghițu în *Quijotismul în literatura română*.

➤ *Perpetuarea* hamletismului confirmă imperativul personajelor eterne: ele trebuie obligatoriu să polenizeze câmpul artelor, modelând umanul din cititori și producând alte personaje sau creații literare. Opera devine un metatext, iar Hamlet ca personaj proteiform, și-a afirmat permanența prin eroi din alte epoci: Ivan Karamazov, Bradly Pirson, Radu Negrescu ș. a. Aceștia resimt în viața lor o stare hamletiană, ce presupune o autoanaliză minuțioasă cauzată de dizarmonia universului ce generează ineficiența omului, dat fiind faptul că „starea hamletiană [...] se soldează cu combinarea evenimentelor istorice mari cu tragedia personală” [22, p.33]. În această ipostază, hamletismul devine un principiu artistic de reevaluare estetică, etică, filosofică, culturală, civică, în centrul cercetării noastre aflându-se cel literar.

Așadar, particularitățile analizate mai sus ale hamletismului ca semn al specificității caracterului hamletian, ca stare a literaturii, fenomen ce implică procesele de mitizare, demitizare, perpetuare ne permit să-l considerăm un semnificativ curent de personaj, intrat în patrimoniul cultural universal, cucerind drept de cetate nu numai în vocabularul filosofic, ci și în limba curentă. În concluzie, vom distinge principalele accepțiuni ale hamletismului: – una empirică, curentă, ca atitudine de viață, un fapt de psihologie curentă, observabil la fiecare om, căruia geniala acvilă a Nordului i-a conferit strălucire, caracterizat prin tăgăduirea acțiunii ca urmare a analizei judicioase, a reflexiei asupra naturii lucrurilor; - cealaltă metafizică, abstractă, ca fenomen determinant al unei epoci, națiuni, el îndeplinește oficiul unei grile în descifrarea evenimentelor sociale, furnizează un criteriu de apreciere a oamenilor, instituțiilor ca să le interpreteze ca indicii de viață ascendentă sau în declin.

Note

1. Dumitru Tiutiuca, *Teoria și practica operei literare*, Iași, 2006.
2. Grigirii Kozințev, *Contemporanul nostru William Shakespeare*, Moscova, 1966.
3. Lorina Ghițu, *Quijotismul în literatura română*, Chișinău, 2008.
4. Vsevolod Bagno, *Drumurile lui Don Quijote: Soarta romanului lui Cervantes*, Moscova, 1988.
5. *Shakespeare survey 45: Hamlet and its din Afterlife*, Cambridge, 1993.
6. Max Jacob, *Art poétique*, Paris, 1922.
7. F. Grim, *Concepția rusă și ucraineană a tragediei „Hamlet” de Shakespeare*, Kiev, 1958.
8. Iurie Levin, *Shakespeare și literatura rusă*, Leningrad, 1988.
9. William Shakespeare. *Hamlet. Romeo și Julietta*. Pref. de M. Cimpoi, Chișinău, 1989.
10. Alexei Veselovski, *Poetica istorică*, Moscova, 1989.

11. Sergiu Pavlicenco, *Caiet de studiu la literatura universală. Epoca Renașterii*. Vol.2, Chișinău, 2004.
 12. Matei Călinescu, *Eseuri critice*, București, 1967.
 13. F. Claudon K. Haddad-Wotling, *Compediu de literatură comparată*, București, 1997.
 14. Harold Bloom, *The Western Canon. The books and school of the Ages*, Florida, 1994.
 15. Johann Wolfgang Goethe. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – Kiev, 1954.
 16. *Modern Language Quartely*, Vol. 14, 1953.
 17. *Cultura: teorii și probleme*, Moscova, 1995.
 18. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, 1978.
 19. *Buletinul Universității din Moscova*. Seria 10. Jurnalism. Nr.5, 2001.
 20. Lev Nicolaevici Tolstoi, *Opere alese în 22 vol.* V. 15, Moscova, 1983.
 21. Israel Verțman, „*Hamlet*” de Shakespeare, Moscova, 1964.
 22. R. Samarin, *Realismul și raporturile lui cu alte metode artistice*, Moscova, 1962.
- * Hamletismul ca termen s-a constituit către 1840 și suportă diverse interpretări, toate izvorâte și dezvoltate din imaginea lui Hamlet drept bine intenționat, dar ineficace.
- ** Hamletismul este o modalitate neașteptată de exprimare, orientată spre profunzimea gândirii sau tendința de a fi intuită.
- *** Shakespeare se află în centrul canonului cel puțin din cauza lui Hamlet... care rămâne a fi cel mai de elită din toate chipurile occidentale, fără de care canonul nu este posibil.
- **** O făptură frumoasă, nobilă, de o mare elevație morală, dar fără tăria fizică ce-l desemnează pe erou, ajunge să fie doborâtă de povara pe care n-o poate duce, nici lepăda.

Elena OPREA *Hamletism – „current of carracter”*

The problem of Hamletism was considered by great European scientists. Max Jacob investigated the semantic field of this term; Rene Taupin examined the myth of Hamlet in France in Mallarmé's generation; Reginald Foakes confirmed its establishment by the 1840s. Basing on works of Dumitru Tjutjuca who determined the term “current of author” like balzacianism, eminescianism, we find out the more suitable definition for hamletism is “current of character”. We revealed the following particularities: the specification sign of Hamlet, the state of literature, its spreading in cultural sphere, mythologizing and demythologizing. So, we distinguish two meanings of this term: the first empirical like a life attitude and the second, metaphysical, as a socio-cultural phenomenon.

În perioada când în literatura bulgară domina așa-zisul „realism socialist”, unicul sistem artistic acceptat de către ideologia oficială, maniera neobișnuită a lui Radicikov de a scrie genera critici aspre din partea celor ce considerau că pot dirija evoluția procesului literar. Erau anii '60-'70, când Europa încă nu fusese „afectată” de postmodernism. Acest curent artistic va migra din America puțin mai târziu, în a doua jumătate a anilor '70, în țările Europei de Vest, iar în Europa de Est, unde nu se permitea circulația liberă de idei și valori literare, se va răspândi și mai târziu, pe la sfârșitul anilor '80. Prin opera sa I. Radicikov a anticipat evoluția procesului artistic, fiind postmodernist atunci, când în mod oficial postmodernismul în spațiul cultural bulgar încă nu era atestat.

Opera sa a încercat să fie poziționată în paradigmele unui realism „fără de hotare”, cu atât mai mult cu cât primele volume de povestiri permiteau acest lucru. Însă începând cu anul 1965, când este editat volumul *Furia*, în creația lui I. Radicikov se produce o metamorfoză radicală ce afectează atât conținutul (specificul firului narativ, accentele tematice, modelarea personajelor), cât și forma (prezența unui anumit stil, selectarea tehnicilor artistice etc.) textului său. Autorul nu impune cititorului o anumită viziune. Doar o propune ca pe una dintre multiplele posibile. De fapt, prin intermediul scrierilor sale, Radicikov nu analizează (existența, omul), ci interpretează, pornind de la convingerea (postmodernistă) că realitatea nu este altceva decât „un amalgam de interpretări” [1, p.253]. Receptarea textului său oferă libertatea de a-ți crea propria opinie. Însuși autorul și-a argumentat noua manieră de a scrie prin faptul că în societate (în anii '60) totul se schimba, se impuneau noi structuri, absolut diferite de cele anterioare, iar noile modele ale timpului au determinat alte structuri ale textului artistic.

Stilul său se caracterizează prin tendința de a cuprinde într-un singur text cât mai multe date, exemple, fapte, amintiri. După cum observă C. Dobrev, acest stil unește cele mai vechi substraturi ale tradiției cu concepțiile moderne [2, p.63]. Se creează o astfel de structură a textului, în care mesajul nu este concentrat într-un segment anume, ci formează un metasubiect, compus din mai multe centre ce colaborează reciproc, emițând semnificații noi. Sensul operei va fi dedus nu din fragmentele mozaicului, ci din integralitatea acesteia, apelându-se nu doar la textul concret, ci la întreaga creație, inclusiv la creația altor scriitori. Într-un text sunt introduse fragmente din alte texte, iar acestea sunt asamblate astfel, încât generează un joc intertextual, la care cititorul este invitat să participe. Personaje, teme, imagini, expresii, devenite datorită lui Radicikov aforisme în Bulgaria, sunt „conectate” la rețele nesfârșite de referință, care, la rândul lor, sunt conectate la altele, aflate într-un permanent proces de mișcare, schimbare, colaborare.

O astfel de literatură declanșează o varietate de interpretări, făcând trimitere la esența polimorfă a lumii ca sistem deschis, în care nimic nu există în mod izolat, o informație întotdeauna se adaugă unei alte informații, realizând un amalgam de conexiuni

și completări. În consecință, fiecare text nou va reprezenta un original palimpsest, care va stratifica informația din cele precedente. Pentru receptarea operei lui Radicikov se poate recurge la imaginea oglinzilor ce se autorefectă, frecvent utilizată în postmodernism. Aceasta presupune analogii, comparații, confruntări între diverse segmente ale textului. Concret, în operă, o astfel de privire reciprocă se manifestă prin repetări de situații, de linii de subiect, prin paralele semnificative (realizate prin intermediul motivelor folclorice, biblice, mitologice), prin distrugerea unor structuri inițiale (făcându-se recurs la ironie, parodie, grotesc, demistificare etc.), prin apariția „celuilalt” (cunoscut, necunoscut, apropiat, străin) etc.

În opera scriitorului bulgar realitatea este surprinsă în perioada schimbărilor dramatice, când are loc ruperea de tradiție, de un mod de viață ce a dăinuit secole. Modernizarea, accelerarea ritmului de dezvoltare, schimbarea permanentă a decorurilor, distrugerea ordinii sociale sunt trăite ca o criză de cei atașați de modul de viață și gândire tradițional. Ca și în postmodernism, prezentul în mare măsură este receptat ca perioada dinaintea apocalipsei (sau a potopului). Nu întâmplător Radicikov și-a intitulat romanul-testament *Arca lui Noe*. Totuși, ca și în cazul subiectului biblic, autorul parcă ar mai lăsa o ușă deschisă pentru o potențială soluționare a problemelor.

Concepția lui Radicikov despre timp de asemenea prezintă unele similitudini cu cea a postmodernismului. Scriitorul refuză regulile timpului liniar. În viziunea sa acesta este circular, simultan, nu atât diacronic, cât sincron, poate coincide cu sine. Deseori structura și semnificația operei sugerează posibilitatea unui nou început, care însă îl va repeta pe cel precedent, acesta, la rândul său, va genera un alt început și tot așa până la nesfârșit. Dispar continuitatea și progresul. Se consideră că, chiar dacă este echipată cu ultimele cuceriri ale științei, lumea, ca sensibilitate, nu a evoluat. Valorile autentice sunt ignorate pentru a se promova cele superficiale, de moment, de consum curent. După Radicikov, viața „se învâрте în jurul său asemeni câinelui ce-și urmărește coada” [3, p.114], „mișcare este, dar dezvoltare nu-i” [4, p.65]. Ariciul mereu va lupta împotriva lumii străine lui, în încercările de a traversa autostrada și a ajunge la ai săi, și mereu va fi stâlcit ca o coajă de harbuș sub roțile automobilelor (*Ariciul, Autostrada*), capurile periodice își vor schimba pălăriile, dar tot pălăriile vor rămâne acelea care vor conduce capurile (*Cilindrul*), suveranii ignoranți întotdeauna își vor construi regatele după chipul și asemănarea lor și întotdeauna le vor ruina (*După chip și asemănare*).

La Radicikov, ca și în postmodernism, se urmărește reconceptualizarea categoriei timpului, reintegrarea trecutului într-un prezent continuu. Prezentul, de regulă, nu se manifestă autonom și poate fi înțeles doar în comun cu trecutul cu care formează un tot întreg. Textul se desprinde de paradigmele istorice concrete, pentru a se include într-un timp acronic, fără hotare sociale, politice sau ideologice bine determinate. Și în această situație poate fi aplicată imaginea oglinzilor paralele: conform scriitorului, prezentul este timpul când se privesc față în față eternitatea și actualitatea, tradiția și civilizația, norma și haosul. Și astfel cum se întâmplă în imaginile reflectate, formele inițiale se răstoarnă, se schimbă, se umbresc, se multiplică, până când în mulțimea de imagini noi se pierd cele inițiale, autentice. Similar concepției postmoderniste, Radicikov vede realitatea ca fiind decentralizată, lipsită de integritate și totalitate, fragmentată.

Accelerarea ritmului vieții, desprinderea de tradiții, fragmentarismul au determinat fracturarea identității umane. Radicikov consideră că omul nu mai reprezintă un plan fix, la care s-ar raporta toate celelalte. Acesta nu mai este plasat în centrul universului, constituind doar o parte din el, egală cu toate celelalte. Dispare ierarhia valorilor: totul este la fel de important (sau lipsit de importanță, depinde din ce perspectivă are loc

receptarea). Omul nu poate fi înțeles în multitudinea manifestărilor sale. Când totuși autorul face încercări de a explica fenomenul uman, cele mai frecvente aprecieri trimit spre taină, întuneric, ambivalență. În romanul *Arca lui Noe*, de exemplu, sufletul omului este comparat cu un depozit întunecat [5, p.113], (depozit, deoarece acolo poate fi adunat și deseori uitat orice).

Omul este individul care joacă rolul pe care însă îl poate schimba în funcție de context și circumstanțe, se poate ajusta la aceea ce așteaptă ceilalți de la el; se reprezintă prin ceilalți, e așa cum pare, cum este văzut de alții, ceea ce este la momentul actual, constituie doar una dintre ipostaze. În această ordine de idei, la Radicikov satul este prezentat ca o arenă pe care se joacă un nesfârșit spectacol, spectacolul vieții, unde orice mișcare se transformă în eveniment la care toți locuitorii sunt spectatori sau actori. Există însă un rol pe care personajele radicikoviene refuză să-l interpreteze, rămânând în lumea lor patriarhală, acel de reprezentanți ai civilizației moderne.

Concepția despre viață ca spectacol (joc) a fost abordată de către mai mulți cercetători, printre care Ch. Darwin, F. Schiller, F. Schlegel, H.-G. Gadamer, E. Casirer ș. a., ajungându-se până la concluzii antinomice. De exemplu, Schiller considera jocul o manifestare exclusiv umană, în timp ce Schlegel afirma că acesta este o trăsătură a vieții în general. La Radicikov concepția despre viață ca joc o vedem mai evidentă în dramaturgie. În una din piesele sale, scena despre vulpea care doar simula că este moartă, păcălind țăranul, este repovestită de treisprezece ori. Fiecare dintre povestitorii-actori (țărani), prin varianta sa de prezentare-interpretare a aceleiași istorii, încearcă să-i impresioneze și să-i domine pe ceilalți, să fie cel mai bun (*Ianuarie*). Pentru eroul lui Radicikov jocul e un mod de viață.

Scriitorul bulgar lucrează cu personaje recurente, care se „plimbă” dintr-un text în altul. Acesta este nivelul intertextualității restrânse, atunci când interacționează diverse texte ale aceluiași autor. Uneori Radicikov apelează la personaje, rod al imaginației, spirite de tot felul, ele fiind parte organică a universului patriarhal, ce nu contestă, ba din contra, consideră ca ceva absolut normal existența lumilor alternative. Momentul acesta nu contravine sensibilității postmoderniste, deoarece, negăsind răspuns la întrebările sale în realitatea obiectivă, omul contemporan deseori se adresează ocultismului, ezoterismului, spiritismului (postmodernismul se caracterizează prin coexistența tendințelor antinomice, în cazul dat, a descoperirilor științifice avansate cu interesul față de irațional, „primitiv”). În povestirea *Torlacii scriu scrisori Torlacilor* este redată corespondența dintre diferite niveluri ale existenței (om-spirit). Torlacii (după numele personajelor) sunt cei care au părăsit lumea viilor, dar, din diverse motive, nu au ajuns în cea a morților, au rămas la jumătate de drum, fiind încă preocupați de problemele rudelor vii, chiar de propriile lor probleme, pe care nu au reușit să le rezolve cât au existat în ipostaza de om. Ei scriu scrisori celor vii și ele ajung la destinatari. Procedeu acesta (comunicarea dintre lumi diferite prin intermediul scrisorilor) este utilizat uneori și de către alți scriitori. De exemplu, la Márquez în romanul *Un veac de singurătate*, în ajunul morții sale, Amaranta adună de la cei vii scrisori pentru a le transmite celor morți.

Unii teoreticieni includ și „realismul magic” în contextul postmodernismului. Ceea ce le apropie este caracterul hibrid în perceperea existenței, unitatea contrariilor, sintetizarea a două perspective, care în mod obișnuit sunt receptate ca antagonice: perspectiva rațională asupra realității și acceptarea supranaturalului ca realitate prozaică, atunci când discursurile realiste se împletesc cu elemente fantastice și imaginare (de exemplu, la I. Radicikov în *Până la Lună și înapoi*, *Parisul are zi de odihnă*), când lumea

arhaică coexistă cu prezentul modernizat, când neobișnuitul se banalizează, transformându-se în obișnuit.

Se apropie de versiunea postmodernistă și relația dintre Radicikov–autorul cu cititorul său. Autorul parcă își invită cititorul să-și asume „un nou rol: acela de complice” [6, p.85] în crearea universului artistic. Cititorul este provocat să-și reevalueze atitudinea sa față de opera literară, se transformă în coparticipant la creație, în coautor, încetează să mai fie doar un consumator pasiv, se angajează în text, pentru a-l crea și recrea, compune sau descompune. Astfel, opera artistică se transformă într-un eveniment, la care cititorul este invitat să participe activ.

Maniera lui Radicikov de a prezenta „povestea” parcă ar presupune prezența interlocutorului. Și chiar dacă acesta e doar imaginar, el joacă un rol important în formarea concepției operei. Deseori în text se urmăresc chiar adresări directe ale autorului către cititor. Figura autorului e accentuată mai puternic atunci când începe să opereze cu terminologie literară, când amintește nume de personalități ce nu au legătură directă cu narațiunea. Rolul său de regizor se observă și în momentele de distrugere a formelor tradiționale prin intermediul celor mai variate procedee, printre care: fracturarea determinismului și a cauzalității, schimbarea perspectivelor de imagine, amestecarea arbitrară de stiluri, intonația parodică ș. a. Autorul își poate induce în eroare cititorul, uneori apropiindu-se, până la coincidență, de eroul său, alteori, din contra, măbind distanța până la separare absolută.

În creația scriitorului bulgar sensul operei-parabolă este codificat, descifrarea ei fiind permanent amânată, împrăștiată în mai multe direcții. Textul reprezintă o structură eterogenă, nu atât semnifică, cât provoacă, deschizând o ușă, nu descoperi adevărul, ci doar ești invitat să pășești pragul unde te așteaptă alte uși, pe care va trebui să le deschizi. Compoziția operei, de regulă, e stratiformă, deschisă, liberă. După E. Mutafov, Radicikov preferă să improvizeze, să contrapună linii de subiect, să includă noi și noi istorii [7, p. 71]. Autorul își compară maniera de a scrie cu albia râului care-și adună apele de peste tot de unde e posibil [8, p. 345]. Acesta poate fi modelul „subiect în subiect”, „text în text”, atunci când se reproduce o întâmplare, iar eroul, prin analogie sau asociere, își amintește alta, apoi intervine ceva, care se aseamănă cu altceva, de unde apare încă ceva, ce generează altceva ... Un astfel de text poate continua la nesfârșit, dar și se poate opri în orice moment. Radicikov considera că acesta este specificul gândirii țaranului, care, de altfel, se apropie mult de fluxul gândirii și al memoriei, ca tehnică artistică, frecvent utilizată în modernism. De altfel, relația dintre modernism și postmodernism (noțiunea de modernism fiind înscrisă în cea de postmodernism) include întreg spectrul de atitudini: de la deconstrucția discursului modernist până la dubla lui codificare, unii considerând postmodernismul un antimodernism, alții, din contra, o modernitate târzie. Cert este însă faptul că postmodernismul ca fenomen artistic de recuperare [9] a preluat unele coduri culturale din modernism, adaptându-le însă noilor valențe ale timpului, așa cum a preluat sau a interacționat cu diverse elemente din alte sisteme artistice și filosofice.

În creația lui Radicikov acesta este, după cum s-a menționat, realismul magic, realismul tradițional, elemente din literatura existențialistă ș. a. Cu referire la concepția existențialistă, viziunea pesimistă, chiar tragică, despre existență și om se aprofundează în creația scriitorului în special începând cu mijlocul anilor '80 și inițial este expusă în romanul *Arca lui Noe*, care prin titlul său sugerează că prezintă lumea înainte de dispariția sa, înainte de potopul biblic. Conform viziunii prozatorului și dramaturgului bulgar, astăzi individul pierde tot mai mult legăturile cu realitatea, aceasta rămânând necunoscută, nedescifrată („chiar dacă trăim în grădina vieții, i-am pierdut cheia”). Totuși

personajul radickovian nu se repliază în absurd. Poziția autorului urmărește mai multe afinități cu cea a revoltatului, revolta manifestându-se prin asumarea responsabilității de a trăi în pofida pierderii valorilor, semnificațiilor, prin atitudinea sisifică față de existență. Nemijlocit în text se realizează și prin multiplele repetări, reveniri la aceleași probleme, idei, linii de subiect, prin formularea din nou și din nou a aceluiași întrebări. Lipsa de sens încearcă să fie îndepărtată prin acțiune, primul pas spre depășirea absurdului fiind chiar conștientizarea acestuia, deoarece pentru a trata „maladia”, ea trebuie să fie descoperită și acceptată. E necesar de menționat însă că aceasta nu e poziția personajelor radickoviene, care după sensibilitatea lor nu au capacitatea de a se ridica până la rezolvarea problemelor existențiale, ci a autorului, acesta fiind unul dintre cazurile când distanța dintre autor și erou este evidentă.

Toate aceste particularități, de la receptarea existenței și a omului până la forma operei literare, ne permit să afirmăm că creația lui Radicikov denotă nu doar tangențe cu postmodernismul, ci este o parte componentă a acestuia, concretizând că se presupune postmodernismul anilor '70-'80 – parțial '90, când încă impulsiona cultura și era receptat ca un stil nou, de avangardă, și nu cel din prezent, care se desprinde tot mai mult de structurile artei autentice și alunecă în kitsch.

Note

1. M. Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, București, 1995.
2. Ч. Добрев, *Предопределението*, София, 1993.
3. Й. Радичков, *Луда трева*, Варна, 1980.
4. Й. Радичков, *Плява и зърно*, София, 1972.
5. Й. Радичков, *Ноев ковчег*, София, 1992.
6. M. Constantinescu, *Forme în mișcare: postmodernismul*, București, 1999.
7. E. Мутафов, *Бъди невероятен! Книга за Радичков*, София, 1998.
8. A. Лилов, *Към природата на художественото творчество*, София, 1979.
9. S. Pavlicencu, *Tranziția în literatură și postmodernismul*, Brașov, 2002.

Emilia TARABURCA Postmodernism in Iordan Radicikov's literary work

The article emphasizes a series of similarities between the works of I. Radicikov, a contemporary Bulgarian writer and Postmodernism. Among them we mention: the special manner of message presentation (he does not analyze as much as he makes interpretation, he does not signify as much as he confronts); the specific structure of the text, when the information is not concentrated in a certain segment but organizes a meta-subject composed of more centers that collaborate mutually, emitting permanently new significations; the open, free composition of the text; the intertextuality (general, comprised and internal); the re-conceptualization of the time category, the reintegration of the past into a continuous present; the confrontation of the ontological plans, the break down of determinism and causality; the re-current characters; the confusing of the hero by the codification and the postponing endlessly the meaning of the work, etc.

POLINA TABURCEANU

Universitatea de Stat din Tiraspol,
Chișinău

PROFESORUL DE TEOLOGIE

**NICHITA TERPSIHOROV* –
PERSONAJUL IPOCRIT**

Ca și alți slujitori ai cultului, profesorul de teologie Nichita Terpsihorov este un personaj lipsit de individualitate, căci „întotdeauna el se temea să spună ceva propriu, chiar dacă ar fi avut ceva de spus și prefera «să fie de acord cu ideile foarte bine bazate» ale anumiților teologi, îngustându-le și pervertindu-le” [p. 21], iar „în ședințele consiliului Academiei el întotdeauna era de părerea rectorului arhieru. «Sunt cu totul solidar cu părerea foarte prețioasă în chestiunea dată, a preasfințitului și preacinstutului rector»” [p. 21]. Mai era și un perfid. Este elocventă, în acest sens, comportarea dezgustătoare a lui Terpsihorov când află că profesorul Garusevici a fost rugat de rector să-și dea demisia sub pretext că acesta propagă în lecțiile sale idei primejdioase și că o parte din profesori vor să adreseze rectorului o petiție: „...eu am venit la Voi, Sfinte Vlădice, cu ocazia unui eveniment extrem de trist. (...) În Academie au fost remarcate de mine fenomene pe cât de nedorite, pe atât – îndrăznesc a crede – de intolerabile, începu a vorbi Terpsihorov cu suspine, privind fața de masă de catifea, cu motive țesute pe ea și alegând încet cuvintele trebuincioase pentru a povesti totul scurt și într-o continuitate convingătoare. Dispoziția voastră înțeleaptă, Sfinte Vlădice, relativ la îndepărtarea lui Vladimir Petrovici Garusevici din a noastră alma mater, provoacă o explicare inversată în mințile unor membri ai colegiului profesional... Și-anume, aceștia văd la dispoziția aceasta o lipsă de respect față de misiunea profesorală și doresc să prezinte preasfinției voastre un fel de protest...” [p. 61]. Tot atunci Terpsihorov nu uită să-și dea importanță ca nu cumva râvna sa să rămână neobservată: „Iar eu, din partea mea, continuă Terpsihorov încet, cu întreruperi, înclinându-și capul la o parte și clătinându-l, având în vedere că un asemenea protest, fiind un chip de a lucra necugetat și dăunător, ar putea să fie cunoscut de studenți, să zdruncine respectul lor față de educatorii lor și să dea prilej unor nedorite zvonuri și turburării minților, eu, îndemnat de conștiința mea și de iubirea mea față de academia noastră, precum și de râvna față de demnitatea misiunii noastre de profesori, m-am hotărât să aduc la cunoștința preasfinției voastre, ca să puteți înlătura pentru viitor urmările triste” [p. 62].

Nu numai fapta, dar și gesturile, și cuvintele pe care le alege vorbesc despre firea lui Terpsihorov. Cel puțin, el avusese curajul să refuze, de față cu alți profesori, să semneze petiția.

„Terpsihorov ridică mâinile și-și mișcă palmele, întorcându-și fața de la Liuțidarschi.

– Pe mine să mă lăsați în pace! Eu nu iscălesc nimic!

– Dar de ce n-ați iscăli și D-voastră?

– Nu pot, știți, dumneavoastră faceți ce vreți, eu – așa zicând – mă abțin din principiu.” [p. 56].

Îl va refuza chiar și pe Garusevici atunci când acesta va veni personal să-i ceară indulgența. Terpsihorov îl va refuza nu pentru că nu-i împărtășește privirile, ci pentru că se teme de mai marii săi. De altfel, Terpsihorov credea sincer că procedase corect, căci „întorcându-se prin grădina academică, el simțea că acum făcuse o faptă bună, care avea succes, un lucru de care își simți sufletul încântat” [p. 64]. Nichita Terpsihorov este zugrăvit în două ipostaze: la Academie, adică la locul de muncă, și în familie. „În cercurile savante el era considerat ca un cunoscător mare și adânc al teologiei morale. Iar rectorul vorbea neschimbat despre el: «Nichita Ivanâci este, așa zicând, stâlpul neînvinș al științei, este, ca să zic așa, lumina luminilor»” [p. 21-22]. Ce-i drept, această părere era dictată de felul de a se comporta al lui Nichita Terpsihorov cu mai marii și de a se lingeși pe lângă ei, căci „profesorii tineri nu-i plăceau, nu întrețineau cunoștința cu ei și adesea se plâneau de mișcarea bunelor și slavnicele, onorabilele tradițiuni academice printre educatorii contemporani ai tineretului” [p. 22]. Tot el era acela care în fiecare toamnă propunea consiliului academic „mijloacele sale pentru ridicarea și îmbunătățirea calităților morale ale studenților” și „înainte de toate, propunea să fie îmbrăcați în anteriori preoțești. Iar când vreunul din tinerii profesori făcea obiecțiuni, el, prefăcându-se speriat, dădea din amândouă mâinile «Nu cumva, întâmplător, sunteți dintre cei de stânga? De pildă dintre tovarășii eliberatori, păzi V’ar Dumnezeu! »” [p. 21]. Nichita Terpsihorov mai era și orgolios, căci avea despre sine o părere cum nu se mai poate de bună: „«Cine dintre noi – gândea el – a ajuns să aibă în viață o situație însemnată? Nimeni!» Dar imediat după acest gând, venea un alt gând: «Tu, numai tu! Și numai datorită faptelor, meritelor, calităților tale. Nu pe nemerite, nu degeaba! Tu ești un învățat cunoscut, meritosul profesor ordinar, tu ești respectat de toți, iubit și luat în considerare de autoritatea cea mai înaltă». Zâmbind cu condescendență, Terpsihorov reținea mângâios și mai multă vreme acest gând, își freca mâinile și suspina cu părere de bine” [p. 22-23]. Și de la studenți cerea să fie respectat, iar „studentul care la examen îl saluta cu un mai profund respect, căpăta întotdeauna o notă mai mare” [p. 21].

Leon Donici folosește cele mai variate mijloace pentru a-și caracteriza personajul, o modalitate interesantă este chiar ocupația acestuia. În cazul de față e vorba despre cursul de Teologie morală, „un curs încurcat, greoiu, plin de împrumuturi din scriitorii moraliști ruși și străini” [p. 21], pe care îl predă Nichita Terpsihorov. „În cursul său el clocotea de ură față de concepțiile contrarii concepțiilor lui, le respingea cu un limbajiu brutal și-i plăceau citatele lungi din opere străine” [p. 21]. Terpsihorov intra atât de bine în rolul de profesor pe care îl juca zi de zi, încât și în sânul familiei continua să se comporte la fel. Fiul său, obosit de „prelegerile” zilnice ale tatălui izbucni: „Tată!, îl întrerupse Alexandru, ciocănind cu degetele subțiri pe fața de masă și privind posomorât în jos, Scutește-ne, pentru Dumnezeu, măcar de data asta de lecțiile dumitale de teologie morală!” [p. 30]. Lipsit de personalitate, Terpsihorov apare ba în ipostaza unui Tartuffe, căci se plimba în fiecare zi „pentru îmbunătățirea digestiei și pentru o regulată circulație a sângelui” [p. 73], ba în ipostaza unui Harpagon: „Bun, bun de tot, zise, târăgându-și vocea, Terpsihorov. Așa, bine! Bun de tot! Apoi scoase bani, îi numără încetisor, șoptind din buze și-i dete bucătăresei. Iată bani de piață” [p. 27], sau un alt moment: „Gândind că va pleca din oraș, el își aminti că împreună cu el va pleca la vila lui și amanta sa; un zâmbet vesel trecu pe o clipă sub mustățile atârinate, și buzele lui pline se întredeschiseră. Dar imediat îi veni în gând că va trebui să cheltuiască bani de prisos și îi pieri veselia” [p. 28]. De altfel, din fragmentul citat se mai întrezărește

o caracteristică definitorie a profesorului: fățărnicia. El, care nu-i putea ierta nevastei sale că „zece ani în urmă, întorcându-se acasă de la o ședință a consiliului Academiei ca să ia din sertarul mesei de scris niște documente ce le uitase aici, Terpsihorov surprinsese pe soția sa cu docentul Prozorovski” [p. 35], însuși avea o amantă. Mai mult decât atât. Terpsihorov nu pregeta să o facă pe soția sa „să simtă toată gravitatea faptei sale” și tot o „împroșca” cu citate din Biblie: „Femeile asemănătoare vouă, îi spunea el, poartă o numire cunoscută, caracterizând, așa zicând, purtarea lor și într-un anumit fel firea lor, și anume numirea de desfrânate. Ele se găsesc într-o stare disprețuită de toată lumea. Știi dumneata ce spunea în antichitate prorocul Moise? În cartea Leviților el a spus astfel: cine va preacurvi cu o femeie măritată, cine va preacurvi cu femeia aproapelui său, să fie dați morții și ea și el! Înțelege dumneata? Te bucuri de stima tuturor. Pentru ce? Oare vina dumitale e întrucâtva mai mică? Deloc! Nu e mai mică deloc! Și de ce oare? Exclusiv fiindcă eu, condus de sentimente foarte ușor de înțeles, de mila și îndurarea creștină, am acoperit rușinea voastră, păstrând prin aceasta numele vostru cel bun în societate precum și stima tuturor celor ce vă cunosc. Făcând aceasta, nu caut de loc mulțumirea voastră sau cealaltă, ci numai pentru corijarea voastră și pentru împlinirea poruncii evanghelice. Numai singur Dumnezeu atotmilostivul va prețui tot ce am făcut eu pentru voi” [p. 37-38]. Sau, într-un alt episod, Terpsihorov îi dă o altă lecție de morală teologică soției sale: „...dumneata e bine să ai în vedere (...) cuvintele apostolului Pavel. Acest mare proroc al neamurilor a spus că cei desfrânați nu vor moșteni împărăția lui Dumnezeu, dar... dumneata roagă-te lui Dumnezeu, pocăște-te și e posibil ca Domnul nostru cel atât de bun și atât de milostiv își va apleca urechea Sa spre dumneata și te va milui în viața ce va să vină” [p. 40]. De fapt, Terpsihorov n-a întreprins „nimic din ceea ce fac de obicei soții înșelați, când surprind pe femeile lor cu amantii împreună”, adică „nu chemă pe Prozorovski la duel, nu-l rezezi în jos pe scară”, nu pentru că era „om religios, moral și temător de Dumnezeu” [p. 35], ci pentru că era laș sau se simțea și el cu musca pe căciulă.

Fariseismul, fățărnicia sunt stări obișnuite pentru Terpsihorov. Să ne amintim episodul când Garusevici, dat afară din lucru, vine să-i ceară ajutorul, iar Terpsihorov care numai ce fusese cu pâra la rector, îl întâlnește de parcă nu s-ar fi întâmplat nimic: „Îmi pare bine să vă văd, prea bunule Vladimir Petrovici, îmi pare foarte bine că vă văd! – zise îmbucurat Terpsihorov, ridicându-se din jilț și cu zâmbetul pe buze întinzând când o mână, când pe cealaltă. Vă rog foarte amabil să luați loc... uitate aici, în jilțșorul acesta, aproape de masă... aici e mai comod... nu bate soarele atât de tare... Vă rog din tot sufletul!” [p. 66]. Posac și ipocrit, Nichita Terpsihorov era un tiran în familie. În afară de faptul că o adusesse pe soție-sa până la demență, atitudinea inumană față de copiii săi îl face pe feciorul Alexandru să spună despre el: „Mai înainte îmi era frică de el. Acum mi-e scârbă. Mi-e scârbă și-mi vine să râd când mă gândesc la el... Știi, când eram mici, eu și cu sora-mea, tata ne interzisesse să zâmbim miercurea și vinerea fiindcă e păcat să ne înveselim în zi de post” [p. 44]. Iar în altă parte: „Ne temeam nu numai de vocea, dar și de privirea tatălui nostru” [p. 48]. De notat că anume miercurea (sau vinerea), când copiilor le era interzis chiar să zâmbească, însuși Terpsihorov își vizita amanta: „Astăzi e Miercuri, se gândi el. Ce bine ar fi să mă duc astăzi! Amintindu-și de Olga, el se opri; în memorie răsăriră dintr-odată amănuntele întâlnirilor lor, neștiute de nimeni și din pricina aceasta inexprimabil de atrăgătoare; ca un val viu și parfumat se legăna în amintirea lui părul ei lung și moale, strălucirea ochilor ei limpezi și întunecoși” [p. 73].

Un adevărat Tartuffe, care își ascunde interesele venale în dosul falsei pietăți: „Nu strică puțină dragoste... vorba aia..., își șoptea el cucerit de gânduri pofcioase și de dorințe. Ochii i se bulbucaseră prostește, buza de jos se răsfrânsese nestăpânită în afară și în colțurile gurii lui începură să albească bale, «ia vino la mine, pușorule să te înghit întreg...». Și tot drumul până la casa amantei sale, înăbușit de pofte, el repeta: «Ia vino la mine, pușorule dulce... ham! și să te înghit!...» [p. 73-74]. Însuși autorul constată: „Vorbind cu indignare despre desfrâu, despre căderea moravurilor și despre mănjierea păcătoasă a culcușului conjugal, el totuși nu considera drept desfrâu legătura cu amanta sa” [p. 84].

Ipocrit, Terpsihorov trata până și Biblia (atunci când era nevoie) după bunul său plac: „E desfrânat acela, gândea el adese, care comite împreunarea numai din înclinarea păcătoasă, iar nu din trebuință. Într-o nevoie extremă chiar Biblia ne povestește de fetele lui Lot, care au avut copii cu tatăl lor. Un caz de incest” [p. 84]. După întâmplarea cu Drozdov și amanta sa Terpsihorov începu să se îngrijească de reputația sa: „Ferească Dumnezeu să fi ajuns la urechea preasfințitului rector, ar fi suferit bunul meu nume, și limbile rele ar fi început să vorbească verzi și uscate! Ferit-a Domnul!” [p. 98-99], dar nici nu vroia să se lepede de amantă: „Voiu începe să mă duc la ea nu vinerea, ci în alte diferite zile, ca întotdeauna să fie de pază și să nu mai invite pe altcineva” [p. 99]. Nici răzbunarea nu îi era străină: „Deoarece Drozdov trebuia să-și țină licența în scris la teologie morală, și apoi împrejurarea că se apropiau examenele, Terpsihorov găsi dintr-odată două mijloace să se răzbune pe rivalul său tânăr și fericit. El zâmbi liniștit” [p. 99]. În familie Terpsihorov era crud. Încerca să controleze viața tuturor membrilor familiei sale. De exemplu, când fiul său a vrut să intre la Universitate, la Facultatea de științe, tatăl său nu i-a permis, forțându-l să intre în Academia teologică. Atitudinea inumană a tatălui față de fiul său, îl face pe acesta să conchidă într-o discuție cu unchiul Ivan: „Am gândit mult... și tot la tatăl meu. El, de pildă, profesor de morală teologică și nu știu de mai ce, dar mi se pare că e ceva în el extraordinar de imoral, de impertinent, de cinic. Se acoperă numai cu credința și cu tot felul de citate din Sfânta Scriptură...” [p. 49]. Anume felul de a fi al tatălui, atitudinea acestuia față de maică-sa, l-a făcut pe Alexandru să-și piardă până la urmă credința: „A cerut lumea și mai cere, plânge, cere, dar ce folos?... Parcă El aude!... Parcă pe El îl mișcă rugămintile și lacrimile?... Lumea aceasta e părăsită, toți suntem părăsiți și cu toții trăim în nefericiri și jale... Rugați-vă!... Cu mare dreptate!... Dar dacă acolo, unde este El în toată slava Sa, Alexandru întinse mâna-n sus și fața lui se desfigură chinuitor, e pustiu? Dacă acolo nu există nimeni? Atunci pe cine să chemăm, atunci de la cine să cerem?” [p. 80-81].

În aceeași cheie este caracterizat Nichita Terpsihorov și de către fratele său Ivan: „Tatăl tău, că de el e vorba... Rânjește și rânjește, tot mereu rânjește, dar de ce rânjește nimeni pe lume nu știe. Ce dracu o mai fi vrând și el? Face morală la toată lumea, se leagă de tot ce-i văd ochii! Piază-rea, nu om!... Omul adevărat trebuie să fie știu cum? Blând ca balsamul! Și să mai fie și vesel! Și cu vorba ca săgeata!” [p. 44-45]. Însă, în cele din urmă, aflăm de unde vine această inumanitate față de propriii copii. De la tatăl său, care, după spusele lui Ivan Terpsihorov, le „lua de pildă capul între genunchi, își desfăcea cureaua, purta o curea roșcovană, ne trăgea pantalonii în jos, și unde începea să ne ardă pe,...locul acela expresiv și dă-i cu textele din sfânta Scriptură... Arde, și încă o dată, și arde din nou!... Cum să nu simți moralitatea lui! Iar după aceea, bătut fiind până în pânzele albe, trebuia să-ți faci fața veselă și să-i sâruiți mâna cu smerenie:

asta se cheamă că ai înțeles, că ai simțit și că te-ai îndreptat... Am avut un tată crud, fie-i țărâna ușoară!” [p. 49-50]. Ce-i drept, Nichita Terpsihorov nu-și bătea copiii, dar îi lovea cu vorba, iar aceasta, după cum se știe, doare uneori mai tare decât o palmă. Până la urmă, Alexandru îi va spune în față tatălui său tot ce crede despre el: „...Ai adus-o pe mama până la boală și groază!... Știu asta... Tu ești vinovat că ea va fi închisă acolo. Unde trăiesc oameni ce și-au pierdut mintea!... Tu i-ai stricat, i-ai zdrobit viața și sufletul, și acum privești la lucrul acesta ca și cum nu este opera mâinilor tale!...” Și ceva mai departe: „Adu-ți aminte de copilăria mea! Te rog adu-ți aminte de ea!... N-am avut nici bucurii de copil, nici zbenguiri... De mic ai băgat spaima în mine... Am ajuns să mă tem de orice... Totul îmi era interzis, totul era înăbușit în mine... iar tu... tu ai înțeles măcar, ce făceai când ne insuflai bogăția, și când vorbind de dragoste, erai rău, ca...” [p. 92-93]. Iar, în cele din urmă conchide: „Tu mi-ai stricat viața, tu m-ai făcut beteag!... Tu ești inamicul meu de moarte! Iezuit blestemat!...” [p. 94]. Așadar, personajul lui Leon Donici este caracterizat prin portretul schițat de către autor, prin cuvintele altor personaje, se mai și autocaracterizează: prin comportament și limbaj.

Note

1. L. Donici, *Floare amară*. – București: Cartea Românească, 1952.

* Personajul va fi analizat în baza nuvelei *Profesorul de teologie*, în volumul *Floare amară* de Leon Donici, București, Cartea Românească, 1952.

Polina TABURCEANU Nichita Terpsihorov, the teacher of theology – an hypocritical personage

L. Donici-Dobronravov has created a world of clergy in his work through Dvuedinov, Nikita Terpsihorov, father Maurichie and a gallery full of teachers from Theological Academy. In the author's opinion, clergymen are mostly devoid of individuality and character. Nikita Terpsihorov is depicted by the author in two ways: at the Academy, at his place of work and in the family. Almost devoid of personality, the character is sometimes seen as one of the variants of Tartuffe, and sometimes as a variant of Harpagon.

CRITICĂ

ALINA TOFAN

Universitatea din Leipzig, Germania

AUTOBIOGRAFIA CA ESEU.
CONSTANTIN CHEIANU
DESPRE *PERESTROIKA*
LA MOLDOVENI

Cele mai incitante (dar, poate, și mai importante) apariții editoriale semnate în ultimii ani de scriitorii (originari) din Republica Moldova ilustrează ascensiunea scriiturii autobiografice în literatura română postsovietică din acest spațiu. De altfel, fenomenul resurecției autobiograficului caracterizează întreaga literatură posttotalitară din Europa de Est. Și prezintă un mod inspirat (mă refer la modelul ideal, dar și la numeroase texte publicate) de îmbinare a nevoii/ intenției de mărturisire individuală a unor experiențe sociale (de regulă, traumatizante, dar regula nu anulează nicidecum excepțiile tot mai numeroase) cu cea de „arhivare” sau actualizare retrospectivă – din unghiul de vedere al *martorului ocular* – a unor realități mai mult sau mai puțin apuse.

Scriitura autobiografică autohtonă are cam tot atâtea „fețe” câți autori, fiecare autor apelând într-un mod întotdeauna aparte (ca motivație, rațiune și efect) la propria biografie și oferind în final propria viziune despre evenimentele, situațiile, persoanele evocate. Indiferent însă de modalitatea de abordare autobiografică a trecutului, reperul istoric cel mai frecvent invocat în literatura din ultimele două decenii rămâne perioada 1989-1991, cu posibile extensiuni până în 1988, 1987 sau chiar 1985, cunoscută în general sub numele generic *Perestroika*. Este absolut indubitabil că perioada respectivă constituie un catalizator specific al scriiturii autobiografice, fie ca simbolic punct de referință („înainte de ...”, „după ...”), fie ca spațiu temporal *per se* al (re)construcției narative („atunci când ...”). Există o tentație copleșitoare (absolut legitimă, dacă ținem cont de importanță istorică și de valoarea simbolică a *Anno Domini* 1989 în spațiul dintre Prut și Nistru) a martorilor oculari de a „imortaliza” în textul literar *cele trăite* odinioară. Iar acest gen de narațiune axată pe istoria existenței individului reprezintă și (sau, poate, mai întâi de toate) un act de *reconstruire* din perspectiva prezentului și, concomitent, de asumare conștientă, lucidă – tocmai prin confesiune – a impactului celor trăite *în acei ani* asupra (evoluției) identității individuale și colective. *Perestroika* (în sens de concept politic) a creat, în mod special prin pandantul său mediatic *Glasnosti*, conjunctura istorică favorabilă reactualizării, reexaminării, revizuirii, reasumării critice a propriului trecut, care explică în bună parte și efervescența actuală a literaturii de frontieră. (E o teză enunțată de germanul Wolfgang Emmerlich, în *Istoria scurtă a literaturii din RDG* (1996), dar e valabilă pentru întreaga literatură esteuropeană.)

Eseul autobiografic *Sex & Perestroika* (Cartier, 2009) de Constantin Cheianu își revendică în mod explicit originea de la *Perestroika* gorbaciovistă. După zece ani de la debutul său ca prozator cu volumul *Totul despre mine!* (Cartier, 1999), Constantin Cheianu revine la scriitura autobiografică, parcă pentru a reconfirma că aceasta poate fi în egală măsură expresia literară a memoriei, de fapt a rememorării individuale și cadrul (aproape) perfect pentru dezbaterăa unor probleme/ teme incomode pentru memoria colectivă.

În pofida titlului aparent polarizat, care anunță intenția de problematizare a relației dintre privat și public/ politic în context (post)totalitar, textul are o singură dominantă tematică: *perestroika* și efectele sale în spațiul prutonistean. Prima vocabulă din titlu (*Sex*) este de fapt o metonimie – posibil de inspirație orwelliană, dar cu declarate implicații autobiografice – a revoltei individului împotriva (post)totalitarismului, dar și împotriva manipulării și stereotipizării absurde (până la denaturarea sensurilor) a revoltei colective. Remarcabilă este interpretarea – de esență (post-)postmodernistă, dar cu rădăcini în vechea și eterna Antichitate – a *erosului* ca *heros*. După toate evidențele, metonimizarea respectivă urmează să amplifice rezonanțele ideatice și afective ale elementului-cheie din titlu (*Perestroika*), mai întâi prin asocierea voit paradoxală a celor două cuvinte într-o sintagmă-generic, apoi, în mod decisiv, prin sensul conotativ, indus cu persistență programatică și (mai mult decât) transparent în întreaga construcție narativă.

Referitor la titlu, ar mai fi poate de menționat și faptul că sintagma *Sex & Perestroika* este una extrem de sensibilă la trecerea timpului. La sfârșitul anilor '80 aceasta ar fi fost receptată/ interpretată în mod unanim ca total insolită, provocatoare, nonconformistă. Un deceniu-două mai târziu este asociată deja cu un clișeu kitchos, cu priză la (un anumit) public și, din punct de vedere comercial, cu siguranță rentabil. Conștient de pericolele inevitabilei „perisabilități” semantice a cuvintelor, Constantin Cheianu regizează jocul/ interacțiunea valențelor semantice cu o virtuozitate demnă de toată admirația, mizând (cu succes) pe simbolistica – (încă) vie în memoria colectivă – a trecutului, dar mai ales pe efectele contrastante ale confruntării în plan sincron și diacronic a potențialului sugestiv al celor două cuvinte-cheie.

Perspectiva eului autobiografic este (re)construită cu ingeniozitate ludică și umor acid din fragmente savuroase de memorialistică și interpretări actuale ale timpurilor trăite. Protagonistul narațiunii se autodefinește franc prin generația sa, căreia îi atribuie, în vâltoarea evenimentelor precipitate din anii '80 ai secolului trecut, o „misiune specială”: „*aceea de a consfinți sexul la birou*”. Justificarea unei asemenea ne(o)ortodoxe *special mission* este livrată cu aceeași dezinvoltură: „Numai așa puteai aduce *perestroika* în redacția (a se citi „viața” – A.T.) noastră.” Această perspectivă (versus protagonistul narațiunii, generația sa, *perestroika* la moldoveni, sensul sexului la birou etc.) apare, se conturează în timpul evocat (*trecut*), în diverse strategii comportamentale „disidente” și ajunge omniprezentă în timpul evocării, adică al (enunțării) discursului narativ (*prezent*). Faptele biografice relatate se rezumă la „hărțuiala” cu miliția și armata în centrul Chișinăului, la 12 martie 1989, și la experiențele erotico-sexuale într-un anumit spațiu public (birou) în următorii zece ani, cu cele patru prezențe feminine (inegalabila în materie de sex Marcela Beviziconi, Ludmila-Ludmila, „dogmatica” colegă de birou și prietena-amantă-dezolantă). Legătura dintre acestea este, după cum rezultă din text, de tipul „cauză-efect”. Tocmai după participarea la protestele din centrul capitalei, soldată cu pierderea irecuperabilă a pantofului, protagonistul are revelația privind modul personal de *restructurare* a societății: „*Vouă vă place să vă bateți cu militarii? Foarte bine, eu, vorba lui Lenin, voi merge pe o altă cale. Eu voi eroda regimul din interior, ca o carie.*”

Să fii nemulțumit de tot și de toate, să-ți exprimi mereu și peste tot dezacordul, să sfidezi, să nu te temi să spui adevărul, să critici, să întârzi la serviciu, să înfrunți superiorii, să sabotezi locul de muncă socialist, să faci sex la birou! ...” (p.27). Relatarea „faptelor” este subordonată, fără excepții, interpretării retrospective, de la înălțimea (sau miicimea) zilei de azi, a mentalităților colective, în dinamica adaptării lor graduale la transformările

sociale produse. De fapt, *Sex & Perestroika* nu este o carte-mărturie despre experiențele existențiale ale protagonistului/ autorului, ci un text literar, în care documentarul, „adevărul” biografic funcționează ca sursă a ficțiunii, dar mai ales a reflecției critice. *Sex & Perestroika* este un (roman-)eseu autobiografic despre elitele intelectuale și politice din defuncta R.S.S.M. și din actuala R.M., despre iluziile, obsesiile, fobiile/ psihozele/ traumele și erorile acestor elite în anii 80 ai secolului trecut și în deceniile ulterioare.

Finalitatea explicită a textelor de natură egografică este, după cum bine se știe, (re)construirea viziunii *subiective* (de la „subiect” ca agent al acțiunii) asupra existenței umane în plenitudinea manifestărilor și conexiunilor sale sociale în intervalul de timp al unei biografii sau al unei anumite secvențe biografice. Recursul la experiențele existențiale individuale este o strategie verificată de asigurare a autenticității (re)construcției narative (a realităților și mentalităților sociale contemporane devenirii/ formării eului autobiografic). Constantin Cheianu exploatează pretextul faptului biografic pentru a urmări, sub aparența nonșalanței savuroase a etalării unor performanțe erotice cu aură de disidență (*să faci sex la birou!*...), traseul „aplicării”/ „developării” în realitatea moldovenească a unui concept politic (*Perestroika*), care urma să „umanizeze” un sistem totalitar și a ajuns să-l dărâme. Durata narativă a elanului ero(t)ico-protestatar al eului autobiografic (ultima partidă *narată* de sex la birou are loc la mai bine de un deceniu de la momentul deciziei pretins revoluționare) sugerează că *Perestroika* la moldoveni în acel moment încă nu-și epuizase obiectivele. După douăzeci de ani de la căderea „Cortinei de fier”, Cheianu insistă să(-și) explice, sub paravanul generos al egografiei, cauzele și efectele evoluției dezolante a reformelor sociale, politice, economice în contextul basarabean. Efortul explicativ-analitic are ca miză nu *istoria* actualizată a eului autobiografic, ci „biografia” subiectiv-autentică (în spiritul „autenticității subiective” a Cristei Wolf), fără farduri ideologice, a societății moldovenești actuale. Întrebarea-cheie a demersului narativ nu este „cine sunt/ cine suntem?”, ci „de ce sunt/ suntem așa cum sunt/ suntem?”. Pactul autobiografic (Lejeune, 1975) este acceptat și exploatat ca o convenție utilă reconsiderării critice a trecutului și, în ultimă instanță, a prezentului imediat. În consecință, este articulat un discurs autobiografic profund (auto)critic, care *rescrie* procesul complex, dinamic, contradictoriu de descoperire și (non)asumare (ulterioară) a semnificațiilor social-istorice ale celor *trăite* odinioară.

Capitolele despre imixtiunea agresivă a ideologicului, în perioada sovietică, în identitatea lingvistică și culturală a românilor basarabeni constituie o entitate distinctă în text, pot fi citite ca o istorie subiectivă despre situația limbii române în R.S.S.M. Recursul la autobiografic (în sensul de *cele trăite* sau *interpretarea* celor trăite) lipsește aproape cu desăvârșire în paginile (câteva duzine bune) despre „specificul” „limbii moldovenești” în perioada postbelică. Perspectiva eului autobiografic este susținută nu de evocarea experiențelor individuale, ci de actualizarea și, mai ales, interpretarea unei avalanșe de informații despre timpurile evocate, în bună parte anterioare existenței biografice a protagonistului. Aceste informații (despre concepția stalinistă a „celor două limbi”, „limbiști”, „clasicii literaturii moldovenești”, buclucaș-ghinionista literă „g” în alfabetul chirilic etc.) sunt preluate de autorul-narator de la o sursă externă, dar sunt încadrate în canavaua textului cu verva firească a narațiunii spontane, dirijată în mod decisiv de propria-i logică internă. Este pe față asumarea de către instanța naratoare a datelor memoriei colective despre subiectele discutate, pentru a pune în evidență „originea” întâmplărilor și situațiilor, dar și a atitudinilor și sentimentelor atribuite eului

autobiografic. Este un procedeu firesc în cazul articulării *teoriilor subiective* (un concept formulat pentru prima dată de Norbert Groeben (1987) cu referire la domeniul psihologiei subiectului reflexiv), care stau la baza deciziilor, acțiunilor, reacțiilor individuale. În *Sex & Perestroika* acest procedeu domină discursul autobiografic, memoria individuală prezentându-se cu precădere drept o proiecție comprimată a memoriei colective, faptul biografic fiind de regulă declanșatorul fluxului memoriei colective, asumate/ interpretate însă într-o inconfundabilă manieră individuală. (Mai există însă, alături de datele memoriei colective, și o altă „sursă externă”, care amplifică – mai mult decât probabil, fără știrea autorului – componenta sociolingvistică a textului. În fragmentul privind diferențele de ortografiere a celor trei puncte în limba română și în „limba moldovenească” (p. 57), intervine (prea) grăbit corectorul, atent doar la punctuația limbii române, și, corectând din inerție greșeala citată pe post exemplu de implementare a ortografiei „rusești” („?...”) în locul celei românești („?...”) în ortografia „moldovenească”, „actualizează” mesajul inițial într-un mod simptomatic pentru situația sociolingvistică de azi.) Reconstruirea a ceea ce autorul definește drept „*situația lingvistică handicapată din Moldova sovietică (dar și din Moldova democratică de astăzi)*” (p. 66-67) vizează nu atât trecutul, chiar dacă este indispensabilă înțelegerii fenomenului *Perestroika la moldoveni*, cât prezentul, urmând să clarifice relația actuală a eului autobiografic cu propria sa limbă maternă. Percepția stigmatizatoare ca „*fință aproximativă și, intelectual, schiloadă*”, „*din cauza unui trecut lingvistic handicapat*” (p.73) este diluată pe parcurs de efectele elaborării continue a experiențelor traumatizante. Astfel, ceea ce ar putea fi numit drept drama unei întregi generații de intelectuali basarabeni este exprimat în câteva fraze de un lirism tulburător de lucid:

„Trecutul meu lingvistic precar n-o să-mi permită, probabil, niciodată, să mă simt tot atât de în apele mele vorbindu-mi limba ca și frații români. Și dacă am amintit de ape, trebuie să spun că, de fiecare dată când mă pomenesc peste Prut, încă mă mai simt în postura înotătorului începător. Stau pe țărmul mării și mă uit cu invidie și admirație la mușchiuloșii ce se avântă în talazurile limbii române, tot atât de lejer cum mă aruncam eu în apa iazului din sat. Mă aventurez într-un târziu să avansez în marea „verbului matern”, numai că, la primul val întâlnit, începe dezastrul. Plaja se prăbușește brusc sub pământ, marea urcă la cer, iar eu plonjez în gol.

Și, după ce o putere străină mă proiectează pe vârful valului, tot ea mă zvârle la fundul unui șanț ce se cascadează din senin. Degeaba flutur din mâini în ideea unei aterizări blânde, sunt îngropat numaidecât de un alt val și știu precis că am murit. Gustul neașteptat de sărat al apei mă livrează unor convulsii vomitive devastatoare și numai asta mă readuce la viață.

Mă simt mai stăpân pe limba mea doar când scriu în ea. Atunci stau pe malul mării, contemplez înotătorii din larg și-i imit, dând din mâini și din picioare.” (p. 81)

În același registru stilistic al dezeroizării/ demitizării narative este tratată schizofrenia politicii „iubire interzisă”- „ură fraternală”, dominantă în relația RSSM–România socialistă. Paginile despre „particularitățile” percepției reciproce a românilor de pe cele două maluri ale Prutului înainte și după 1989 constituie preludiul perfect pentru demontarea unor „mituri fondatoare” ale „*Mării Minciuni Naționale*”, cum ar fi „disidența antisovietică” și „românismul militant” al intelectualității autohtone în perioada sovietică. Referitor la rolul elitelor culturale în procesul de democratizare a societății moldovenești, este formulată o concluzie năucitoare prin evidența și nonfiecțiunea sa: „*Paradoxul perestroicăii*

la moldoveni este că, de cele mai multe ori, ea i-a avut în frunte chiar pe acești scriitori-profitori din comunism. Nici nu au trebuit să iasă în primplan, au rămas acolo unde se aflau încă din vechiul regim.

Ceea ce au știut ei să facă, în 1989, a fost să reducă cu succes bătălia pentru adevăr în lupta pentru limbă.” (p. 37).

(Auto)ironic, frank, necruțător (de sincer) cu sine (*Pavlik Morozov* și *kagebist* eșuat din pură întâmplare, nu datorită verticalității convingerilor personale), cu generația sa de susținători fervenți ai salvatoarei Perestroika (*vaci sentimentale*), dar mai ales cu aeterna intelectualitate autohtonă („lovită grav de sindromul «muștii la arat», de care nu poate scăpa nici până astăzi”), Constantin Cheianu este preocupat aproape obsesiv de reconstruirea narativ-analitică nu a unor situații sau evenimente trăite, ci a efectelor acestora în societate. Radiografia reflexiv-critică a realităților și mentalităților autohtone de ieri și de azi generează un sentiment progresiv de dezolare („Ce bine că, în primăvara lui 1989 nu știam toate astea!”): peste iluziile romantic-revoluționare ale eului autobiografic se așterne, lent și implacabil, praful, iubitele de altă dată dispar în neantul cotidianului sau în seducătoarea (încă) străinătate. Indirect, este constatată chiar sterilitatea/ ineficiența contribuției eului autobiografic („sexul protestatar la birou”) la combaterea totalitarismului „din interior” („Pentru prima dată îmi văd perestroika amenințată!”).

În final, în notele auctoriale *În loc de încheiere și 29 iulie 2009, reînvățarea speranței* se încearcă totuși arborarea unui optimism precaut, dar ținta acestuia este viitorul, adică subiectul altei/ altor autobiografii. Eventual, despre reala schimbare.

Alina TOFAN *Autobiography as an essay. Constantin Cheianu about Perestroika with Moldovans*

The text analyses the autobiographical essay *Sex & Perestroika* (Cartier, 2009) by Constantin Cheianu. Firstly, the challenging title is analyzed, the title that claims explicitly its origin from Gorbaciov's *Perestroika*. Despite the apparently polarized title which announces the intention to issue the relation between private and public/ political in post-totalitarian context, the text has a single thematic dominant: *perestroika* and its effects in the area between the two rivers. The first word in the title (*Sex*) is actually a metonymy – possibly inspired from Orwell, but also with declared autobiographical implications – those of the individual's rebellion against (post) totalitarianism, as well as against manipulation and absurd stereotype (to misrepresentation of meanings) of the collective rebellion.

De la prima carte *Nou tratat de igienă*, apărută în 2002, arta literară a lui Anatol Moraru mi se pare că a făcut progrese vădite. Adevăr confirmat și de proaspătul roman *Turnătorul de medalii, Prut Internațional, Chișinău, 2008* în care autorul mărturisește într-un fel intențiile sale de a construi (sau reconstitui) biografia unui ins. În măsura în care *inventează*, cartea sa e o operă de pseudo-ficțiune: „*De unde nici nu pot să știu ce va fi în esență narațiunea dată: «artă de a iubi», «tratată de luptă», «carte ușoară», adică un «româncean? story», «povestire decoltată», «roman de gară», «cronică a trivialității existenței», «roman epidemic»... Ar putea rezulta, risc să afirm, «un mozaic de glume», ca la Kurt Vonnegut... Mai știu că nu va fi un text corpolent ca al lui Norman Mailer – americanul, știe lumea, dacă nu scrie 1000 de pagini, nici nu-l consideră roman. Principalul e să fie literatură spre luminarea și delectarea cititorului, adică să aibă read-appeal*”.

Volumul poate fi considerat ca reprezentând o *lume reală – ireală*, iar personajele folosind naratorului drept intermediari ai propriilor sale opinii existențiale. Romanul în stare pură, al scriitorului *b(o)ălțean*, reprezintă un moment de plenitudine în evoluția unui prozator care a descoperit, mirat el însuși la început, ce forță uriașă are imaginația, spunându-ne: „– *Ia stai puțin, onorabile. Or, nu am știut că ești un libertin notoriu. Veți fi fiind voi,ăștia tineri, necomplexați, dar nici chiar așa nu se poate, sunt profesorii tăi doar?!*”.

În lucrarea de debut există încă o anumită ostentație și, deci, o anumită încordare în utilizarea nenumăratelor posibilități ivite în urma hotărârii autorului de a nu mai respecta nicio restricție. Acesta seamănă cu proaspătul posesor al unui Jeep, care nu se mai satură să apese pe toate butoanele, să tragă de toate manetele pentru a vedea de ce este în stare modernul său „mustang”.

În *Turnătorul de medalii*, această exuberanță a luării în stăpânire a lăsat loc unei siguranțe de expert, și, prin urmare, unei libertăți desăvârșite. Anatol Moraru ne determină să-i percepem lumea romanescă cu intensitate, deoarece în fața noastră se deschid toate porțile ficțiunii, ca la rostirea unei formule miraculoase, dar prin viziune în absența cunoscătorului acestei formule, n-am putea-o descifra. Cu alte cuvinte, deși jocul caleidoscopic de întâmplări îmbracă haina obiectivității – ca la rotirea mecanică a tamburului din care cad numere câștigătoare –, autorul rămâne prezent. Nu-l vedem, dar îi auzim parcă respirația și înțelegem că el este scamatorul care întreține, din umbră, iluzia: „*Mda, am impresia că tot ce mișcă în facultate mușcă. Până și o notă mare, obținută pe merit în afara facultății, e condamnată la revizuire. Profii noștri parcă sunt odraslele Rubancăi lui Druță – dacă și-au făcut o impresie proastă despre student, n-o mai schimbă în veci, chiar dacă acela a devenit, între timp, atlet al calității*”.

Într-un film cu desene animate ce înfățișă, cu multă fantezie, viața de noapte a jucăriilor, lipsite de supravegherea copilului-stăpân, ele se dezlănțuiau într-o adevărată orgie a mișcării frenetice de foșnete, de clinchete. O similară dezlănțuire caracterizează romanul ce prezintă obiectul studiului nostru, ca gen, în spațiul *fanteziei* nelimitate a lui Anatol Moraru. Funcționând parcă de dragul de-a funcționa, romanul își demonstrează resursele-i inepuizabile, pe care acest gen de creație nu le utilizează decât parțial, atunci când are de îndeplinit sarcini exigente: să *mora(ru)lizeze*, să reproducă exact o anumită realitate etc. Să urmărim textul: „*La o adică, pe cine l-ar interesa blazările mele, dacă le-aș exterioriza? Am mai spus-o: nu mi-am propus o proză cu teme educative, cu transformări morale ale personajului ș. a. m. d. Pe urmă, dacă o ține cu asemenea «critică viguroasă, bărbătească»*, va ajunge să spună, ca în teoriile lui Camil, că scriitura mea e «fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie». Văd că se tot îngrijește și de formația mea intelectuală, i se pare șubredă. Domnule, dar i-am citit pe Gunter Grass, Ismail Cadare, Leonard Cohen, Jose Saramago, Max Frisch. Pe Haruki Muracami, în fine. Că Domnia Sa nu observa, după aceste digestii beletristice, intruziuni livrești în compoziția mea comprehensibilă? Am fost un lector inocent, se vede. Dar nu de asta îmi arde acum...”.

Prozatorul Anatol Moraru tinde să se scufunde, în cele din urmă, și în irraționalitate, ca un tren luminat care se pierde în noapte, romanul rămânând sub controlul – inteligent, dar și cam meschin – al autorului, de la început până la sfârșit. Cu alte cuvinte, romancierul ne conduce ca un bun ghid printr-un labirint pe care-l cunoaște. Nenumăratele comparații puse în pagină de scriitorul „nordist” – n-ar fi exagerat să vorbim despre o gândire asociativă orgiastică – reușesc să creeze impresia de frenezie a scrisului său, mai exact spus, de setea de frenezie. Personajele vorbesc cu însuflețire sau râd în hohote, numai din dorința de a simula o permanentă trăire intensă. Însă în simularea lor există ceva autentic și anume nevoia de exaltare. Așa se comportă, ca narator, și Anatol Moraru: el vrea – intens, copleșitor – să scrie un roman cum nu s-a mai văzut și vrerea lui reușește să ne emoționeze. Naratorul, fire introspectivă, renunță deliberat, uneori, la poziția strategic dominantă a *omniscientului*, se amestecă printre personaje, prin praful drumului, la o halbă de bere, lângă un grătar cu mici, se înconjoară de *incertitudini* dinăuntru și *realități* din afară, punând la îndoială realitatea celor trăite. Incertitudinea naratorului nostru este *textul* său, în vreme ce *realitățile* din afară constituie *viața*, ce va fi de-scrisă; cei doi termeni nu se *confundă* însă după rețeta binecunoscută, ci se caută *punctul coincidenței* lor; cu alte cuvinte, *textul* este *semnificantul*, iar *viața* este *semnificatul*.

Universul pe care îl creează această *viață* constituie spațiul de acțiune și re-acțiune a unui romancier care intră în text și iese din pagina albă cu aceeași dezinvoltură și, mai ales, fără alin, veridică pe cât ne-ar relata închiderea și deschiderea ușii de la apartamentul său.

Aceasta este, de altfel, regula romanului *Turnătorul de medalii* de Anatol Moraru: *trans-formarea* lumii prin și în literatură.

Vitalie RĂILEANU *An ironical mask of Anatol Moraru - the prose write or the triumph over forgetfulness*

The text is a short analysis of the new novel signed by Anatol Moraru, a prose writer from Balti. It is said that this novel manages to enliven the condition of prose in the Republic of Moldova.

LILIA PORUBIN
Institutul de Relații Internaționale
din Moldova, Chișinău

ROMANUL DIN REPUBLICA MOLDOVA.
O PERSPECTIVĂ DIALOGICĂ

Popularitatea pe care poetica lui Mihail Bahtin a căpătat-o în a doua jumătate a secolului trecut pe toate meridianele lumii este, incontestabil, spectaculoasă. Mărturie elocventă ne sta *Baza de date privind bibliografia lucrărilor despre Bahtin* a unui Centru de bahtinologie (*The Baktine Centre*) din Marea Britanie, condus de profesorul David Shepherd (www.shef.ac.uk/bakhtin). Dialogismul ca grilă interpretativă capătă tot mai mult teren atât în Est, cât și în Occident. Această epistemologie modernă a intrat și în atenția oamenilor de știință din Republica Moldova precum dr. hab. Anatol Gavrilov, dr. hab. Ion Plămădeală, dr. hab. Alexandru Burlacu ș. a. Mai mult decât atât, un grup de tineri cercetători coordonați de Alexandru Burlacu și-au propus să studieze manifestările dialogicului în procesul literar contemporan în cadrul unui proiect intitulat *Proza basarabeană din secolul al XX-lea. Text. Context. Intertext*.

Cartea Alionei Grati *Romanul ca lume postBABELică. Despre dialogism, polifonie, heteroglosie și carnavalesc*, Chișinău: Gunivas, 2009, 252 p. se înscrie cât se poate de reușit pe fundalul acestor demersuri literar-științifice. Cercetătoarea decide să abordeze realitatea romanului, urmând modelul poeziei dialogice, mai concret, poetica romanului lui Bahtin, care pune accent pe realitatea *umană și socială*, pe „tensiunea emoțională, volitivă a formei”, apărută în rezultatul dialogului dintre diferite persoane. Romanul este considerat o *arenă în miniatură* (după modelul pieții Agora) pe care evoluează dialogul vocilor ce „se aud reciproc, se încrucișează, răspund și se încarcă cu o pluralitate înnoitoare, asigurând creația și schimbul de sens fără de sfârșit”. Imitând discursul social dintr-o anumită epocă, romanul creează o lume a polifoniei, figurând „diversitatea vorbirii sociale concrete”. De vreme ce la sfârșitul secolului trecut comunicarea dintre oamenii care vorbesc limbi diferite și au viziuni uneori antagoniste asupra unor valori nu mai constituie o dificultate de netrecut, nici „catastrofa babelică” nu mai poate fi abordată doar în termeni negativi. Potrivit lui Umberto Eco, limba perfectă de comunicare a Europei de azi este cea care acceptă babilonia lingvistică și care se focalizează nu pe *logos*, ci pe *înmulțirea limbilor* și pe *dialogul* acestora: „Limba-mamă nu era o limbă unică, ci complexul tuturor limbilor. Poate că Adam nu a avut acest dar, care îi fusese numai promis, iar păcatul originar a curmat lenta lui învățare. Însă le-a rămas ca moștenire fiilor săi misiunea de a cuceri deplina și împăcata stăpânire a Turnului Babel” [1, p.280]. Judecând după textele vizate și alese pentru analiză, titlul ar însemna că pe la sfârșitul secolului al XX-lea, romanul începe să reprezinte o „lume postbabelică”, plurilingvă, în care se dialoghează lejer în stiluri și maniere diferite.

Pentru a înțelege cum s-a constituit această viziune romanescă asupra lumii, Aliona Grati face o incursiune în istoria gândirii moderne (Partea întâi. *Paradigma dialogică în știința literaturii. Viziuni și construcții teoretice*), pornind de la filosoful Martin Buber și trecând prin sistemele de gândire ale lui Franz Rosenzweig, Eugen Rosentock, Herman Cohen, Semion Frank, David Bohm, Francis Jacques, Claude Hagège, și românii Mihai Șora și Vasile Tonoiu. Gândirea modernă din variatele domenii cum sunt teoria cunoașterii, hermeneutica sau antropologia acordă limbajului, în general, și dialogului, în special, un rol central. Autoarea pune la îndoială accepția tradițională a dialogului („o convorbire între două persoane care urmăresc să ajungă la un consens sau pur și simplu să realizeze un schimb de informații”) și ajunge să constate că dialogul nu doar indică numărul de persoane participante, ci mai ales „descrie *evenimentul*, întrepătrunderea cuvintelor rostite” de către aceștia. Desigur, sub influența gânditorilor contemporani termenul a devenit unul foarte complex, „multiaspectual și greu de cuprins”.

Cum era de așteptat, de cea mai mare atenție s-a bucurat filosofia lui Mihail Bahtin despre dialog, care a instituit o epistemologie modernă a cogniției și a comunicării umane, intrată în circulație sub numele de *dialogism*. Pentru Bahtin dialogul reprezintă un fenomen cu semnificație universală: însăși existența este dialogică, o existență împărtășită, trăită ca o co-existență armonioasă. Omul se află în totalitate la granița cu ceilalți, el stabilește mereu relații dialogice cu alți oameni, cu natura și cu Dumnezeu. „A fi – postulează Bahtin – înseamnă a veni în contact dialogal”, căci viața îi pune omului întrebări în permanență, la care acesta este nevoit să răspundă din locul său unic în istorie. „Când dialogul ia sfârșit – continuă Bahtin – sfârșește totul”; moartea înseamnă starea de a nu fi auzit, de a fi uitat de viață și de ceilalți oameni. Dar filosoful rus nu și-a limitat teoria doar la existențialismul dialogic, ci și-a extrapolat-o în câmpul esteticii și a științei literare. Rezultatele acestui demers au fost benefice atât pentru definirea unei noi realități românești – **romanul polifonic** –, cât și pentru constituirea unei noi metodologii de interpretare a textului literar și, mai ales, a romanului – **poetica dialogică**. Ajungând la această constatare, Aliona Grati își va desfășura în continuare judecățile în linii generale pe două căi: pe de o parte, va urmări ipostazele romanului polifonic în secolul al XX-lea (*Poetica romanului contemporan. Strategiile înzestrării celuilalt cu voce sau „darul vorbirii indirecte”*), finalizând cu aplicații pe „romanul postsovietic” din Republica Moldova, nu înainte însă de a descrie câțiva *cronotopi* înscriși în „memoria genului”. Pe de altă parte, cercetătoarea clarifică și definește, într-o manieră polifonică, aparatul conceptual și instrumentele de interpretare dialogică, pornind, desigur, de la Bahtin, dar cutreierând mai multe discipline contemporane în căutarea „suporterilor”: sociolingvistica lui William Labov, lingvistica integrală a lui Eugen Coșeriu, sociopoetica lui Dell Hymens, psiholingvistica lui Leo Spitzer, fizica lui David Bohm, filosofia lui Mihai Șora, pragmatica literaturii în varianta Lilianeii Ionescu-Ruxăndoiu, lingvistica socio-operativă a lui Claude Hagège și desigur semiologia Julieii Kristeva, căreia îi rezervă un paragraf impunător și convingător în miez și argumentație. Reinterpretările cercetătoarei de la Tel Quel privind dialogismul lui Bahtin sunt puse sub lupă, conturate și analizate cu precizie. Conceptualizările bahtiniene au suferit modificări cel puțin sub trei aspecte: 1. Julia Kristeva regândește conceptul de *Alter* în spiritul psihanalizei freudiene (în calitate de argument apare afirmația lui Kristeva, făcută ceva mai târziu într-un interviu: „Eu însă, din partea mea, am dorit să-l aud nu

ca pe o altă persoană, ci ca pe o altă dimensiune ce deschide o altă realitate în interiorul conștiinței. Cu alte cuvinte, eu, într-un fel, am făcut dintr-un Bahtin «hegelian» un Bahtin «freudian»), înlocuind conceptul de „*cuvânt bivoc*” cu cel de „*cuvânt-discurs*”, care aparține mai multor instanțe discursive ale inconștientului, fiind deci spațiul coexistenței concomitente a unei mulțimi de euri; 2. conceptul de *intertextualitate* (dialogul dintre texte) a luat locul celui de *intersubiectualitate* (dialogul interpersonal); 3. iar *patosul protestatar*, care reeșea din viziunea carnavalescă asupra lumii, a devenit *patosul relativității sensului*.

Mihail Bahtin nu este unicul savant care s-a expus referitor la structura dialogică a actului de comprehensiune. Paragraful *Modelul dialogic de interpretare a textului literar* este dedicat unor filosofi-hermeneuți ca Dilthey, Heidegger, Ricoeur, ale căror idei s-au intersectat cu cele ale lui Bahtin. Voi trece peste ceea ce îi apropie și îi desparte pe marii gânditori decelați, pentru a mă opri asupra descrierii actului de interpretare echivalent, după Bahtin, cu cel estetic: „Actul estetic presupune două conștiințe emoțional-volitivă în condiții de exotopie, care nu coincid niciodată. Astfel că, în actul estetic, înțelegerea se desfășoară în câteva etape: 1. transpunerea intuitivă în interioritatea subiectivității creatoare și declanșarea trăirii simpatetice („*вчувствование-вживание-сопереживание*”). Aceasta presupune săvârșirea actului de empatie ca mișcare dinspre interior către exterior („*situarea în afară*”), pentru a mă deplasa pe mine, care mă văd și mă recunosc în orizontul celuilalt. A doua mișcare a aceleiași acțiuni trebuie să se răsfrângă asupra-mi, adică celălalt să se vadă și să se recunoască în mine. În așa fel se anulează *distanța* și se asigură întâlnirea în actul estetic. În momentul de întâlnire cu spiritul altuia, spiritul meu își cunoaște granițele și se identifică întru spirit cu celălalt. Identificarea prin intermediul întrepătrunderii spirituale este necesară pentru a mă determina să ies din limitele *eului*, pentru a atinge starea de *excentricitate estetică* ce îmi va permite să-l cunosc pe celălalt în ceea ce e diferit de mine și de sinele meu – în alteritatea lui (mai târziu Bahtin va numi segmentul – „*coapreciere*”). Cunoașterea dialogică însă presupune și direcția inversă – reîntoarcerea către sine în nouă ipostază, îmbogățită cu experiența celuilalt, căci anume de pe această poziție interpretul are posibilitatea să analizeze materialul obținut prin empatie; 2. realizarea acestor manevre de *du-te-vino* imagineare permit, în cele din urmă, crearea formei estetice a discursului interpretativ, adunând experiența subiectivă a tuturor participanților la dialog”.

Partea a doua, *Dialogismul în roman*, începe prin a clarifica noțiunea de *structură dialogică* pe care Bahtin o atribuia romanului, polemizând cu accepția acesteia impusă de metodologia formalistă. Bahtin folosește noțiunea în sensul de „*formă arhitectonică*” și „*formă artistic creatoare*”, care este dependentă de „*tensiunea emoțională, volitivă*”, creată de dialogul subiecților (dintre autor și erou, spre exemplu) din interiorul cuvântului. Astfel că romanul trebuie văzut ca „*o formă pur compozițională a organizării maselor verbale, prin care se realizează, în obiectul estetic, forma arhitectonică a desăvârșirii artistice a unui eveniment istoric ori social, fiind o variantă a încununării epice*” (Bahtin). Cel care a ilustrat cel mai bine această *nouă formă de roman*, impunând și *nou model artistic al lumii* a fost F. Dostoievski. „Prin Dostoievski, menționează autoarea, se instituie o nouă paradigmă a romanului suplu și versatil ca Protheu, structurat pluriform, înghițind pantagruelic mai multe tipuri de romane: psihologic, social, filosofic, de moravuri, biografic, de aventuri, fantastic etc. De la Dostoievski

Încoace, întâlnirea diferitelor poetici în cadrul unui roman a devenit inevitabilă, tot astfel cum e firească întrunirea mai multor tipuri de discursuri românești: romanul-tragedie, romanul-confesiune, romanul-foileton, creația cu caracter lirico-publicistic etc.". Noțiunea de *polifonie*, folosită de Bahtin la analiza romanelor dostoevskiene, este chemată să lărgescă semnificația termenului anterior de *arhitectonică*. Și aici Aliona Grati a avut un bun prilej pentru disocierile de rigoare dintre noțiunile de *polifonie* – *polifonism*, *pluriglosie* – *plurilingvism*, *heteroglosie* – *heterolingvism*, *hibridul artistic*, dictate de noile cercetări din domeniile teoriei textului și naratologiei moderne. Amintim că Bahtin considera că romanul polifonic vine dintr-o „percepție galileică a limbajului” (spre deosebire de modelul ptolemeic, geocentric al universului, Galileo percepea universul ca incluzând o pluralitate de lumi). Evident că aceste considerente nu puteau să nu animeze promotorii postmodernismului. Iată de ce Aliona Grati crede de cuviință să dedice un paragraf completărilor pe care semiotica, teoria textului, teoria comunicării, teoria actelor verbale, pragmatica etc. le face poeziei dialogice bahtiniene, pentru a o putea face fiabilă în analiza romanelor semnate de Joyce, Proust, Hesse, Musil, Kafka, Faulkner ș. a. și, nu în ultimul rând, a celor semnate de scriitorii români dintre Nistru și Prut după anii '90.

Obiectivul anunțat al părții a treia (*Structura dialogică a romanului basarabean*) constă în analiza formelor de prezentare poetică a omului și a realităților sociale în romanele unor scriitori din Republica Moldova ca Aureliu Busuioc, Nicolae Popa, Emilian Galaicu-Păun, Vitalie Ciobanu, Vasile Gârneț, Alexandru Vakulovski, Anatol Moraru, Ghenadie Postolache ș. a., supranumiți „postsovietici”. Se consideră că aceștia au produs un roman subversiv, polemic la adresa viziunii schematic-univoce a realismului socialist despre societatea comunistă și omul ei „perfect”, proliferând limbajele și deschizându-se către celălalt. Acest tip de roman constituie „expresia efortului de integrare în rațiunea modelului european, conceput ca unul interactiv și structural deschis, iar dialogul devine un mijloc eficace în acest sens. Cele patru romane alese pentru o interpretare mai extinsă – *Din calidor* de Paul Goma, *Spune-mi Gioni!* de Aureliu Busuioc, *Schimbarea din strajă* de Vitalie Ciobanu și *Gesturi* de Emilian Galaicu-Păun – sunt menite tocmai pentru a demonstra structura dialogică și deschisă către alte orizonturi culturale.

Paul Goma cu romanul *Din calidor* (1987) este, după Aliona Grati, primul scriitor care bulversează imaginea de basarabean contemplativ și uniform, resemnat și pășunist al canonului literar instaurat după refluxul realismului socialist, configurând o variantă alternativă a tipului literar de basarabean extravertit și excentric. Prin romanul *Spune-mi Gioni!*, Aureliu Busuioc își arată dezacordul cu promotorii unui discurs închis în dogmă și monologism, cu acei indivizi care vorbesc o „limbă de lemn”, asociată puterii și impusă de putere. Sincronizând cu experiențele literare ale textualiștilor optzeciști de peste Prut, Vitalie Ciobanu creează un roman care are ambiția să figureze realul în dialoguri, iar „perspectiva dialogică asupra lumii îi justifică comunicarea *live* cu personajele sale și, în același timp, îi permite să acționeze motorul intertextualității, mixând discursuri alogene și reciclând diferite poetici ale romanului”. Gustul pentru pluralismul postmodernist și refuzul ostentativ al proiectului unei singure variante de lume îl determină pe Emilian Galaicu-Păun să coopteze viziunile altora, prefigurând o viziune împărtășită asupra realității. Rezultatul este, nici mai mult, nici mai puțin, o *lume postbabilică* – modelul lumii contemporane.

Scrisă inteligent, cu vervă, lucrarea Alionei Grati se impune a fi de cea mai bună calitate. Grila analitică propusă ar putea fi aplicată pe segmente mai largi ale literaturii. Concluzionând, cartea *Romanul ca lume postBABELică* este una a cărei apariție merită salutăată pe potrivă, cu atât mai mult că demersul cercetătoarei de la Institutul de Filologie e unul ambițios, propunând o viziune inedită asupra literaturii române din Republica Moldova după anii '90 îcoace.

Note

1. Umberto Eco, *În căutarea limbii perfecte*, Polirom, Iași, 2002.

Lilia PORUBIN The novel in the Republic of Moldova. A dialogic perspective

The study is actually a presentation of the book written by Aliona Grati, *Romanul ca lume postBABELică. Despre dialogism, polifonie, heteroglosie și carnavalesc*, Chișinău: Gunivas, 2009, 252 p. (*The novel as a post-Babel world. About dialogism, heteroglossia and carnival*). The scientific explorer aims at analyzing the novel in the Republic of Moldova through the poetics of the Russian theoretician Mikhail Bakhtin. With sufficient arguments the author proves that the novel in this cultural area is an expression of an effort of integration in the European pattern of thinking, a pattern perceived as an interactive and structurally open one.

DIALOG

Liviu ANTONESCI
Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași

**„DA, ASTA CRED EU CĂ SUNT,
UN SCRITOR”**

– *Stimate domnule Liviu Antonesei, aveți o spectaculoasă carieră literară, dublată de una jurnalistică, la fel de impresionantă. Pe deasupra, sunteți cercetător și profesor universitar. Cum reușiți să împăcați toate aceste chemări și, de fapt, ce vă considerați la origine: poet, prozator, eseist, publicist, cercetător sau cadru didactic?*

– Când mă prezint, dacă este nevoie să-mi precizez și ocupația, meseria, eu spun că sunt scriitor, pentru că asta mă simt în toate cele pe care le fac, pe care le-ați și enumerat în întrebarea d-voastră. Chiar și cursurile mele universitare sunt împănate cu pasaje narative, mici povestioare sau anecdote, care încearcă să dea o anumită plasticitate, corporalitate conceptelor și teoriilor. Iar în calitate de cercetător, chiar când am cercetat educația, nu momente sau personalități culturale, mereu m-am simțit mai apropiat de metodele calitative și de diversele hermeneutici decât de abordările cantitative, de metodologiile statistice și de fenomenele de masă. Iar când s-a întâmplat să recurg și la cele din urmă, am făcut-o cu o prudență și cu un sentiment al relativității calculelor mai sporit decât al altor cercetători. Da, asta cred că sunt, un scriitor. Care, desigur, abordează mai multe genuri literare. De ce? Nu știu exact, poate pentru că simt nevoia să vorbească în mai multe limbi ale literaturii după zona abordată, după dispozițiile de moment, chiar în funcție de anumite capricii probabil.

– *Sunteți unul dintre cei mai prezenți comentatori ai procesului social și literar, avem posibilitatea să vă urmărim on-line pe cotidianul.ro, romanioliberal.com, liternet.ro și, în ultimul timp, pe voxpublica.ro. Știm că v-ați manifestat chiar de la începuturi în aceeași măsură, efervescent, ca poet și publicist. În ceea ce privește profesiunea de jurnalist, ați fost titular al rubricii de sociologie a revistei **Dialog**, redactor-șef adjunct al **Opinieii studentești**, redactor-șef adjunct al revistei **Convorbiri literare**, editată de Uniunea Scriitorilor din România, director literar-artistic al revistei **Timpul** și... vor mai fi fiind ele activitățile de acest gen ale Domniei Voastre pe care nu le cunoaștem. În ce măsură publicistul s-a împăcat cu poetul, considerați publicistica o supapă indispensabilă pentru un scriitor, un mod de a întreține flacăra actualității?*

– Mi-ar fi greu să vorbesc despre scriitori în general, de raporturile pe care le întrețin literatura și publicistica în cazul altor autori, abia dacă pot gândi ceva cât de cât coerent în ceea ce mă privește! În cazul meu, deci, cele două ipostaze s-au împăcat destul de bine, mai ales că, pe cât mi-a stat în puteri, am încercat să nu le amestec, deci n-am scris nici „poezie reportericească”, nici articole de ziar sau de gazetă literară „infuzate poetic”.

Eu sunt un scriitor, e foarte adevărat, uneori scriitorul din mine se manifestă ca poet, dar sunt și un om ca toți ceilalți oameni, deci mi se întâmplă tot felul de lucruri care ni se întâmplă tuturor – să citesc o carte care îmi place sau care mă enervează, să văd un spectacol sau o expoziție, să mă afecteze anumite politici publice sau legi, să mă scoată din minți prostia politicianilor etc. Uneori, simt nevoia să mă exprim în ce privește asemenea experiențe. Fiind scriitor, e probabil să-mi vină mai des decât altora. Și tot din acest motiv este posibil s-o fac mai expresiv și într-o limbă mai îngrijită decât un jurnalist ca atare.

– *Faceți parte din generația anilor '80, care a adus în poezie un „nou val”. Împreună cu Florin Iaru, Traian T. Coșovei, Mariana Marin, Ion Bogdan Lefter, Ion Mureșan, Mircea Cărtărescu și alții ați promovat redescoperirea realului și a discursului, angajând mai net poezia în social, moral, politic, neocolind „proza”, banalitatea, satira, didacticul, burlescul sau caricatura. În același timp, volumul Dumneavoastră de poezii, antologia **Apariția, dispariția și eternitatea Eonei** creează o imagine de ansamblu diferită, personalizată, care n-a eludat nici pe departe componenta modernistă de tip mallarméan. Faptul este anunțat prin titlul însuși, care amintește de ideea lui Nietzsche despre „eterna reîntoarcere” sau, mai profund în timp, de discursul filosofic neoplatonician sau de cel al gnosticilor despre spiritul emanat dintr-o inteligență divină – eonul. Cine este misteriosul personaj, „zeița” Eona? E cumva „ea”, poezia ca tensiune a rostirii ființei sau ca „încercare de a defini, de a exorciza bovarismul...”?*

– Dacă fac parte sau nu din ceea ce s-a numit „generația 80”, eu unul nu prea știu, pentru că mereu m-am simțit un autor individual, întreținând anumite afinități cu autori din diverse generații biologice, unele de multă vreme trecute, cum e cazul moderniștilor francezi, pe care i-ați și amintit, dar întrucât acesta a devenit un fel de loc comun al criticii și istoriei literare, nu am de gând să mă lupt cu el! Nu poți câștiga o victorie împotriva judecăților care au devenit locuri comune. Pe de altă parte, formându-mă ca autor și scriind o parte a cărților mele într-o epocă istorică măcar foarte dificilă, între mine și mulți din autorii amintiți de d-voastră, dar și alții precum Nichita Danilov, Ion Zubașcu, Marta Petreu, Liviu Ioan Stoiciu etc., s-au stabilit anumite legături și solidarități, în primul rând, umane, dar probabil și literare și estetice, așa că, poate, nici critica și istoria literară nu se înșeală chiar de tot.

Cine este Eona? O, dacă aș ști! Câteodată, cred că e poezia însăși, alteori cred că e un fel de sinteză, un fel de simbol transpersonal al tuturor femeilor pe care am avut norocul și onoarea, privilegiul de a le cunoaște și iubi, uneori să mă și iubească. Nici nu știu dacă nu cumva e doar o izbucnire inexplicabilă a inconștientului meu, apărută prin feminizarea mai celebrului și tradiționalului Eon, iar toate teoriile, ca și în cazul **Filosofiei compoziției** de Edgar Poe, nu sunt decât un fel de „raționalizări” ale iraționalului. Nu, sincer vorbind, nu sunt în stare să dau o explicație univocă.

– *Nu o să vă întreb despre modelele literare care v-au ghidat, ele fiind anunțate sau sugerate în volum: Mallarmé, A. E. Baconsky, Hölderlin, Ovidiu, Dante Alighieri, René Char, E. A. Poe etc. Putem recepta **Antonevrozele** ca fiind transpuneri artistice ale viziunii Dumneavoastră despre poezie, o ars poetica personală? Nu mă pot reține să nu citez versurile: „Drept care, în patria mea de gânduri ucise,/ de vinovate tăceri, de umile elanuri interioare,/ eu răspund și semnez propriu –/ Liviu Antonesei”.*

– Antonevrozele? Ar fi un *mot-valise*, apărut din alăturarea numelui meu și al mult mai celebrului cuvânt nevroză prin care, după câte îmi amintesc, adunam laolaltă acele poeme ce reprezentau un fel de reacții de apărare ale mele la diverși stimuli exteriori cu potențial de patogenie mintală, poeme prin care încercam, după cum cred eu, să-mi protejez sănătatea mintală. De unde se vede, măcar uneori, că literatura nu e doar o artă, că e poate fi și un fel de autoanaliză și autoterapie. Poemul din care citați se numește **În patria mea**, dar nu cred că seamănă cu ceea ce era atunci subsumat formulei „poezie patriotică”! Deși, chiar asta este, numai că, după canoanele vremii, a fost socotită exact pe dos, așa că nu a putut apărea decât în versiunea întregită, din 1990, a primului meu volum de poezii...

– *Vorbiți-ne, vă rog, despre poemele recente **Cele șapte povești cretane**. A reactualizat cumva călătoria făcută de Dumneavoastră pe insula Creta spiritul grec ca origine, ca „patrie ascunsă” a poeziilor?*

– E ceva ciudat cu experiența aceasta lirică, recentă, care o datorez Cretei! Nu mai scrisesem vreo poezie de mai bine de zece ani și m-am trezit acolo cu vreo paisprezece scrise în două săptămâni, de fapt în două zile din săptămânile cu pricina. Sigur, ca și Goethe, doar că el a avut infinit mai multe ocazii decât mine, eu sunt un poet ocazional, deci scriu poezii numai dacă „îmi vine”, dacă „mă apucă”, nu mă așez la birou, în fața teancului de hârtie imaculată să scriu o poezie, un ciclu sau un volum. Am avut mereu pauze mari între asemenea episoade lirice, dar în general, nu mai mari de 4–5 ani. Acum, se făcuseră mai bine de zece și nimic! Într-un fel, mă împăcasem cu gândul că „s-a terminat”. Și, iată, nu se terminase. Șapte poeme au ieșit cumva „din prima”, așa că le-am publicat aproape cum mi-au ieșit de la bun început, la celelalte șapte, am mai avut câte ceva de lucrat, dar sunt și ele gata. Nu știu exact din ce motiv mi s-a întâmplat asta, dar mă gândesc că nu e fără legătură cu faptul că în Creta m-am simțit „acasă”, mai acasă decât aici unde trăiesc, mai acasă decât oriunde altundeva în lumea pe care am apucat s-o cunosc până acum. Și cum Grecia e, pentru noi, patria poeziei, și cum Creta este leagănul cel mai vechi al civilizației noastre, poate a fost normal să mi se întâmple asta. Acum, îmi dau seama că și la precedentă călătorie acolo era cât pe ce să „mă apuce”, dar am ratat momentul sau, mai degrabă, n-am avut curajul să-l folosesc...

– *Să trecem la eseurile Dumneavoastră, care, cu siguranță, nu pot fi neglijate. Volumul **Semnele timpului (opinii, dialoguri)** consemnează debutul și ne permite a urmări lecturile formatoare și preocupările studentului Liviu Antonesei. Putem constata un spirit democratic timpuriu în tratarea subiectelor privind „infinitatea cărții, bibliotecii, literaturii, culturii”, antrenând prin provocare angajarea celuiilalt, a cititorului, într-un dialog creativ continuu. Solicitarea de a nu fi considerat un autor de tratat teoretic nu a fost acoperită în întregime, sunteți apreciat pentru contribuțiile teoretice care iau în dezbatere cele mai importante probleme ale fenomenului (voi zice – literar – ca să rămân la „oile noastre”) din acest eseu, dar și din celelalte care i-au urmat – **Nautilus. Structuri, momente și modele în cultura interbelică, Literatura, ce poveste! Un diptic***

și câteva linkuri în rețeaua literaturii ș. a. Întrucât se poate constata că trecerea de la primul la următoarele eseuri înseamnă și o glisare a analizei de la viziunea asupra literaturii promovată de un Mallarmé, Valéry și Blaga la începutul secolului trecut (cu linkuri și în literatura universală anterioară) până la cea a lui J.L. Borges, Umberto Eco sau Henry Miller, apare întrebarea: despre ce veți scrie în eseu următor, poate despre literatura de la frontiera mileniului III? Cum o vedeți? Ar mai putea cineva să creeze o imagine a literaturii mai convingătoare decât cea a Bibliotecii „n dimensionale” și a rețelei interactive infinite?

– Poate că altcineva ar putea să izbutescă o imagine a literaturii mai bună, mai convingătoare decât cea pe care am compus-o eu, plecând de la câțiva autori pe care îi iubesc foarte mult, dar eu nu mă cred în stare să alcătuiesc alta mai bună. Deci, dacă voi mai scrie eseuri – și după cât mă cunosc nu cred că voi reuși să mă abțin – voi merge pe alte cărări. Mă obsedează, de pildă, de mai mulți ani, de când am publicat **Despre dragoste. Anatomia unui sentiment**, tema morții, precum și cea subsecventă – a morții voluntare, probabil ca să închid cumva pandantul Eros – Thanatos. Dar, pentru moment, sunt tentat, mai degrabă, să încep unul din cele câteva romane ce mi se învârt în cap de mai mulți ani. Și, probabil, iarna asta nu voi mai avea încotro și o voi face, nu pot amâna la infinit, mai ales că nu am infinitul la dispoziție!

– Esteticianul rus Mihail Bahtin compara sentimentul estetic cu cel al dragostei unui om față de celălalt; sensul fiecărei imagini artistice fiind, după el, dorința de a-l cunoaște pe celălalt, de a comunica cu el, ceea ce un alt estetician, Herman Cohen, mai numea „trăirea simpatetică” (Sympatheigefühlen). Poate fi interpretat eseu Dumneavoastră **Despre dragoste. Anatomia unui sentiment**, în care realizați un pertinent și în același timp antrenant prin autenticitatea mărturiilor „portret al iubirii”, al fenomenului dragoste, ca fiind și unui care, la un anumit nivel, ia în dezbatere subiecte estetice? Și o întrebare legată de același eseu: cum le explicați studenților faptul că literatura erotică postmodernistă nu trebuie confundată cu obscenitatea sau pornografia apoetică și, respectiv, nonestetică, cum au fost unii tentați să o califice? (Aș putea face aici, desigur, un link spre paragraful **Henry Miller, pornografia și literatura**, dar le las cititorilor plăcerea de a vă mai urmări încă o dată părerile în acest sens.)

– Da, sigur că este posibilă această comparație între dragoste și receptarea estetică, în fond, amândouă au un substrat comun, pe care l-aș desemna prin conceptul psihologic numit *empatie*. Ambele au *empatia* în comun, numai zonele de manifestare și forma sunt diferite.

Ceea ce deosebește un pornografoarecare de un mare scriitor care frecventează zona amorului trupesc, sexualitatea, nu sunt gestica și recuzita, ca să spun așa, ci viziunea. La un mare scriitor, și chiar la un scriitor pur și simplu, însă nu un pornograf, există mereu o viziune, care atinge metafizica și care salvează totul. Prin viziune nu înțeleg, desigur, acele elemente exterioare care țin doar de stil, pentru că sunt pornografi care scriu bine!, ci ceva care ține de compoziție, de accesul la transcendență, ceva misterios, greu de explicat, aproape mistic. Însă, chiar dacă e greu de explicat, este imposibil să nu simți această diferență, dacă ai, desigur, o suficient de solidă experiență a lecturii.

– *Sunteți mereu alături de tineri atât în calitatea de profesor universitar, cât și ca o personalitate care a manifestat întotdeauna solidaritate față de tinerii scriitori ieșeni. Ați sprijinit noua generație pe toate căile: publicându-i la revista culturală **Timpul**, editându-le primele creații încheiate la **Editura T**, prefațându-le și prezentându-le cărțile etc. De unde se alimentează acest altruism? Este rezultatul convingerilor pe care le-ați acumulat prin predarea științelor educației?*

– Deși se vorbește despre asta, uneori chiar științific, deși probabil chiar există, eu n-am simțit vreodată ceea ce se numește „ruptura între generații”. M-am simțit însă mereu bine când am avut alături oameni cu un tonus bun, indiferent de vârstă – așa mă simt, de pildă, în prezența d-lor Mihai Șora sau Alexandru Zub, așa mă simțeam și în prezența regretaților Constantin Noica, Mihai Ursachi sau Cezar Ivănescu. Toți aceștia erau atât de ocupați să facă, să scrie, încât nu aveau vreme de depresii și melancolii – nu că ne le vor fi avut și ei vreodată, dar nu în public, cel puțin nu în prezența mea – astfel încât erau foarte tonici, emanatori de energii pozitive. Tinerii însă sunt cam în masă tonici, cel puțin cei pe care prefer să-i simt în preajma mea, așa că prezența lor îmi face bine. Nici nu știu dacă este vorba despre altruism, dacă nu cumva e un egoism feroce, un fel de „vampirism”, atât tot că nu îi lipsesc de energiile lor, ci doar, prin prezența lor, descopăr energii ascunse în mine însumi, pe care altfel nu le-aș descoperi.

Până la urmă, trăgând linia, pare să iasă un câștig reciproc. Și mai este și modul în care privesc eu „republica literelor” – deosebit de alți scriitori, eu nu privesc asta drept un spațiu al competiției, ci drept unul al confraternității. Toți scriitorii sunt egali, sunt chiar frați, nu inamici între ei, pentru că există inamici comuni, de la indiferența publicului, stimulată de industria cam imbecilă a divertismentului, și până la prostia masivă a așa numitelor „politici culturale”. Oricum, nu prezentul decide valoarea și viitorul nostru, așa că eu las competiția în seama viitorului însuși...

– *Și acum despre metaliteratură, mai concret, despre discursul critic. Cum am putea deosebi discursul critic propriu-zis de unul care are drept scop promovarea, publicitatea, susținut efectiv de alte mobiluri decât dorința de a cizela gustul cititorului? Sunteți cel mai avizat a ne spune acest lucru, or, am remarcat prezența sporită a Domniei Voastre cu recenzii în publicațiile literare, dar și cu demersuri de susținere în cadrul unor manifestări gen lansări de carte, organizate de editurile ieșene.*

– Înainte, era mai simplu, pentru că aproape nu exista publicitate, în afara lansărilor de carte și a afişelor terne care le anunțau! Acum, este mult mai dificil pentru că o bună parte a criticii consacrate a cam dat bir cu fugiții înspre îndeletniciri fie mai puțin riscante, fie mai lucrative ori aducătoare de avantaje simbolice, iar criticii mai noi, deși unii cu totul excepționali, nu se bucură încă de autoritatea celor plecați sau retrași de pe baricade. E și mai greu să te impui acum, când sunt atât de multe și atât de diferite canale de comunicare și când publicitatea face presiuni inimaginabile, inclusiv asupra spiritului critic, nu doar asupra spiritului public în general. Eu particip, desigur, din acel spirit de solidaritate, de confraternitate, la lansări de carte, scriu prefețe la unele din cărțile care îmi plac, particip la dezbateri etc.

În ceea ce privește însă critica literară ca atare, foarte rar mai procedez la „execuții” – pe de o parte, am ajuns la concluzia că non-valoarea nu poate fi obstaculată,

pe de alta, acum, cu hipertrofia sistemului editorial și a posibilității ca oricine să poată publica undeva o carte dacă are bani sau poate face rost de finanțare, acumularea de maculatură e imensă. Așa că, atunci când am vreme și dispoziția necesară, prefer să atrag atenția asupra unor cărți care îmi plac, pe care le socotesc bune, în virtutea gustului meu, desigur. Dar am destulă experiență de lectură ca să nu mă înșel foarte des și/ sau foarte tare.

*– Domnule Liviu Antonesei, vă mulțumim din partea cititorilor revistei **Metaliteratură** pentru răspunsurile oferite. Nu am abordat un alt gen de literatură pe care l-ați profesat: proza scurtă. Ne cerem permisiunea de a vă publica în continuare proza pe care Domnia Voastră ați binevoit să mi-o trimiteți încă fierbinte, îndată după ce a fost așternută pe hârtie, intitulată **Victimele inocente și colaterale ale unui sângeros război cu Rusia care până la urmă nu s-a mai întâmplat**, și de a lăsa la discreția cititorului dezlegarea „nodurilor”, identificarea „linkurilor” și imaginarea „lumilor posibile”.*

– Eu vă mulțumesc pentru atenție și vă doresc mult succes în ceea ce faceți acolo, peste Prut, în vecinătatea cea mai apropiată, în confraternitate.

Interviu realizat de **Aliona GRATI**

Liviu ANTONESEI „Yes, this is what I think I am, a writer”

The text is actually an interview with Liviu Antonesei, a poet, prose writer, essayist, columnist, research worker, PhD in social sciences, associate professor at „Al. Ioan Cuza” University of Iași, the president of „Timpul” Cultural Foundation.

LIVIU ANTONESEI

Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași

**VICTIMELE INOCENTE
ȘI COLATERALE ALE UNUI SÂNGEROS
RĂZBOI CU RUSIA CARE PÂNĂ
LA URMĂ NU S-A MAI ÎNTÂMPLAT**

Trecuseră câteva luni de la plecarea mamei din cea mai bună dintre lumile posibile și, în sfârșit, mă hotărâsem, îmi făcusem timp să fac ordine prin hârtiile rămase în urma ei și a tatei, plecat cu aproape trei ani mai înainte. Succesiunea o reglasem cu sora mea, de haine și alte obiecte de folosință personală ne dispensasem cu prilejul celor câtorva rânduri de parastase și pomeni care animă viața morților la noi, ortodocșii, indiferent cât de pravoslavnici suntem, eu purtam mica și eleganta sa cruce de aur, agățată de un lănțug subțire, cruce ce-i însoțise ultimii ani de viață, în vreme ce sora mea avea pe un deget al mâinii drepte unul dintre inelele sale. Făcusem o primă triere a cărților la puțină vreme de la înmormântare, înainte de a închiria întâia oară apartamentul, împărțindu-le, în manieră relativă egală în cele preluate de mine sau de sora mea, cele lăsate la fața locului și cele dăruite sau pur și simplu lăsate pe niște folii de plastic lângă locul de depozitare a gunoiului, să se autoservească fiecare după interes și trebuință. Ne uitasem atunci și prin albumele cu fotografii, prin cutiile în care erau depozitate alte poze, împărțindu-le și pe acestea fără mari dificultăți, multe cadre fiind de altfel de găsit în două și chiar mai multe exemplare. Acum, eram singur în micul apartament, înconjurat de cutii de carton de diverse origini și dimensiuni și de pungi de plastic pline de hârtii. Praf nu era că stătuseră adăpostite în spațiile închise din bibliotecă, în dulapuri și tot felul de sertare ale unor servante și alte corpuri de mobilier. Era mobilier mult, dar nu în exces în acest ultim apartament al mamei, pentru că avusese priceperea să folosească judicios spațiul camerei, sălii de baie, bucătăriei și holului aproape la fel de larg ca și camera, transformat într-un fel de cameră de zi. Nu era obișnuită înghesuială din casele persoanelor în vârstă, nu păstrase decât o mică parte din mobilierul din apartamentul spațios, cu trei camere, în care locuise cu tata de imediat după cutremurul cel mare din 1977 și pe care-l părăsise la vreo an după moartea acestuia, pentru a reveni aici, cumva vis-à-vis de casa demolată cu prilejul cutremurului, casă în care îmi petrecusem, între familiile românești și evreiești egal de numeroase, o mare parte a copilăriei mele, adolescența și începutul primei tinereți. Mai era printre noi și o numeroasă familie de țigani, oameni de treabă, ce număra în rândurile sale și pe Costache, un băiat cam de vârsta mea, ce avea să devină ulterior, după cutremur și împrăștierea noastră în cele patru colțuri ale orașului, când ne cam pierduserăm din vedere, mai puțin de treabă și să moară la puțină vreme de la ieșirea din una din numeroasele sale vizite în măruntaiele pușcăriilor. Făcuse multe vizite acolo, dar toate scurte, pentru că delicturile sale nu erau grave, mici furtișaguri de la numeroasele locuri de muncă, în care nu rămânea prea mult, pentru că rămăsese ceva de rătăcitor în el, chiar dacă-și terminase școala obligatorie și un fel de profesională. Nu se integrase, cum se spunea pe atunci, cum începe să se spună și acum, iarăși, în ciuda faptului că era la a treia generație de sedentari.

Stăteam, deci, pe patul din camera mamei, înconjurat de cutiile și pachetele de hârtii, arhivate cumva de ea, însă nu întotdeauna după cele mai clare și mai riguroase criterii, și le puneam în două categorii, cele pe care voiam să le păstrez, cele ce urmau să fie date uitării. Nu era ușor să fac asta, pentru că nu procedam nici eu suficient de limpede, ci după anumite impulsuri de moment, așa că m-am hotărât să fac o selecție mai degrabă laxă, urmată eventual de o alta, mai exigentă, când voi ajunge acasă, decât să risc să mă despart de hârtii cărora să le regret mai târziu pierderea. Aș fi nedrept dacă nu aș recunoaște că existase un anume spirit de ordine, chiar dacă nu perfect, și în modul de a proceda al mamei. Așa cum găsisem astă-vară colecțiile de fotografii cât de cât grupate, scrisorile și ilustratele erau și ele totuși laolaltă, în câteva corpusuri. Între primele, într-o cutie de bomboane legată cu o sfoară, erau cele câteva zeci de scrisori trimise de mine în perioada celor șase luni de armată, care închideau cam la mijlocul lor amintitul cutremur. Nu am deschis vreun plic, nu din lipsă de curiozitate, pentru că aceasta era mare, dar nu voiam să întrerup procesul primar de selecție. Încă nu m-am uitat prin ele, nu pentru că mi-ar fi dispărut între timp curiozitatea, ci doar pentru că vreau să evit încă o bucată de vreme redeșteptarea anumitor emoții. Alte scrisori le-am păstrat în funcție de expeditori, așa cum am procedat și cu miile de ilustrate și felicitări primite cu ocazia zilelor onomastice, a celor de naștere, de Crăciun, de Paște, de 1 sau 8 Martie, că doar nu sunt colecționar de ilustrate, ci doar de amintiri! Au rămas, prin urmare, doar cele de la membrii apropiați ai familiei – m-a emoționat scrisul de pe câteva epistole primite de ei de la bunicii mei, Toader și Zenovia, părinții mamei mele, un scris regulat, chiar frumos, deși amândoi nu făcuseră mai mult decât școala primară pe la începutul celui alt secol de la sfârșitul celui alt mileniu – și câteva de la prieteni vechi de-ai lor, pe care s-a întâmplat să-i cunosc și eu pe când mai erau pe acest pământ. E interesant că, în general, părinții mei le-au supraviețuit acestora, precum și majorității fraților și surorilor lor. Chiar și la cimitir când merg, mai rar decât se obișnuiește, am mereu un fel de satisfacție egoistă, văzându-i înconjurați de morți mai tineri, unii mult mai tineri decât ei. E ceva consolator în asta? Nu știu, așa mă încurajez, deși probabil nu este cum se poate mai creștinește să faci asemenea comparații.

Hârțiile legate de pasiunea lor de compunători rebusiști, care le ocupase vremea mai ales după pensionare, erau iarăși grupate laolaltă în caiete de matematică, că acolo se desenau mai ușor careurile, dar și în mai multe dosare. Am găsit și contabilitatea revistei lor de rebus de la începutul post-revoluției, când îi apucase nu atât spiritul de investiție, inițiativa capitalistă, cât dorința de independență editorială, ca să spun așa. De altfel, escrocați de distribuitorii de presă, nu doar că nu se îmbogățiseră, dar acumulaseră și datorii pe la tipografi, stinse încet din pensiile lor, că își asumaseră cu demnitate falimentul și nu acceptaseră vreun ajutor. Într-o pungă de plastic, o tușieră și ștampila „firmei”, că doar lucraseră în deplină legalitate! Am decis să le păstrez. În alte pungi, tot felul de legitimații, de Crucea Roșie, de veteran și soție de veteran, de pensionari cu liber pe mijloacele de transport în comun urban, de membri în tot felul de alte organizații, între care cele de membri PAC, cu cotizația la zi! Și mai erau zecile de carnețele, agende și caiete-agendă, de toate dimensiunile și de toate felurile ale mamei, în care se amestecau numere de telefon, adrese, calcule financiare, poezii, încercări de amintiri din copilărie și tinerețe, notații despre tratamente sau despre Mircea Eliade și Marin Preda, câte o propoziție sau un singur cuvânt fixate pe câte o pagină rămasă în rest albă și părând misterioase, enigmatice în singurătatea lor. Dintr-un caiet, a căzut o hârtiuță pe care am recunoscut

scrisul meu, cu creionul, „glasnosti, sinceritate, transparență; perestroika, restructurare”, era deci scrisă pe la sfârșitul anilor optzeci, pe când, după divorț, locuisem la ei. Nu mai știu dacă notasem asta pentru mine sau pentru vreunul dintre ei. Caiete, agende și carnete. Le-am păstrat pe toate și cândva va trebui să scotocesc atent prin ele, cum va trebui să văd și ce e cu arborele genealogic, dus vreo patru-cinci generații înaintea sa, alcătuit de tata înainte de moarte. Este interesant cum începem să ne căutăm originile când simțim că ni se apropie și sfârșitul. Și e la fel de interesant ce rămâne în urma noastră după ce ne sunt moștenite sau date de pomană bunurile, obiectele ce ne-au însoțit de-a lungul vieții – cum constat mereu, hârtii, mai ales hârtii, tot felul de hârtii, dar ce supraviețuiau oare pe vremea când hârtia nu era atât de răspândită, atât de excesiv utilizată, atât de irosită până la urmă? Amintirile, de bună seamă, ce altceva să rămână, dar era memoria oare mai puternică atunci decât acum, când tocmai aceste hârtii sunt și un fel de cârje ale memoriei care încearcă să-i suplinească caracterul imprecis, găurile, debilitatea?

Cred că din ultimul caiet răsfoit în grabă au căzut două plicuri și o ilustrată. Pe plicuri erau dedicații, „Tatei, de ziua lui”, „Mamei, de ziua ei (cu scuze pentru întârziere)”, iar înăuntru erau câte o poezie pentru fiecare! Nu cred că le mai dedicasem vreodată așa ceva! Nu cred că măcar le arătasem vreodată intenționat vreo poezie de-a mea! Erau dateate 26 Octombrie 1989, deci de ziua onomastică a tatei și la câteva săptămâni de la onomastica mamei. Era trecută cu precizie și ora, adică cu menționarea până și a minutului când le încheiasem. Erau scrise de mână, nu dactilografiate. Dacă nu aș suferi de o anumită pudoare, le-aș cita aici, dar acum nu cred că sunt chiar niște poezii, ci mai degrabă niște documente existențiale legate de situația biografico-politică specială în care mă aflam în toamna aceluia an. Erau, de fapt, niște semne cumva lirice de recunoștință pentru grija pe care o aveau față de mine în acele împrejurări și pentru tot ceea ce făcuseră pentru mine de când sosisem des-pielit în această lume, ei, da, chiar des-pielit, nu îm-pielit, pentru că sosisem aici fără piele, dar înarmat cu un dinte din față. Împielit aveam să devin mai târziu! Am senzația că în perioada aceea, când stăteam închis în casă și aproape nu ieșeam din camera mea, i-am simțit cel mai aproape, așa cum acum le resimt cel mai puternic, cel mai acut absența. Și mai era ilustrată, de fapt, nu chiar o ilustrată, ci o carte poștală din acelea ieftine, de 30 de bani, tipărite pe carton subțire și prost, cu timbrul gata imprimat, ce reproducea stema RSR. Era trimisă de mine pe 19 august 1968, scrisă cu creion chimic, probabil nu găsisem altceva în casa rudelor mele din satul în care venisem în vacanță de câteva zile, după ce fusesem la mare cu mama și sora mea. De ce erau cele două plicuri și această carte poștală împreună în acel caiet, habar nu am, știu doar că eu m-am simțit alunecând pe nebăgate de seamă, într-un fel de tunel al timpului. 19 august 1968, deci, cartea poștală în care le scriam că ajunsesem cu bine, deși ei mă aduseseră acolo cu puțină vreme mai înainte, că mă simt minunat, că devenisem un campion veritabil la mâncat harbuji, fusese expediată de mine cu două zile înainte de a afla că există politică și istorie și ajunsesese, probabil, fiind trimisă între limitele aceluiași județ, chiar în ziua cu pricina! Nu cred că din cauza asta se aflau cele trei documente împreună, habar nu am dacă mama știa când se trezise în mine conștiința istorică, dacă formula asta nu sună cumva prea pretențios, dar e totuși interesant că ele se aflau laolaltă. La interval de 21 de ani, ele marcau un început și un fel de încununare, căci ar fi fost cumva vorba despre debutul conștiinței istorice și apoi despre decizia de a mișca în istorie, prin autoeliberare, prin schimbarea, prin tulburarea, aproape prin ruperea legăturilor mele cu contextul, dacă

îl exclud pe cel familial și dacă fac excepție pentru un grup foarte mic de prieteni și o iubită. E ceva teribil, totuși, să vezi ce puțini îți rămân în preajmă, de parcă ai fi ciumat sau purtător de holeră, atunci când chiar ai avea nevoie să simți prezența, fie și difuză, discretă, a cât mai multora. Dar, devreme ce ne naștem singuri, dacă nu se întâmplă să fim gemeni, și plecăm de aici încă și mai singuri, de ce ar trebui între capetele intervalului acesta nedrept de scurt, să simți în preajmă legiuni de apropiați? De fapt, probabil, e normal, e chiar mai bine că lucrurile stau așa și nu altcum. Și de ce m-aș plânge, n-am spus mereu că mă irită camaraderismul, tovărășismul, spiritul gregar, nu le-am taxat de foarte mic drept semne de inferioritate, drept manifestări ale plebei și poate ale neputinței de a înfrunța singurătatea acestei lumi?

Pe 21 august 1968, eu și cei doi veri ai mei dinspre mamă, ne trezisem devreme, cam o dată cu soarele ce-mi gădila pleoapele pe foișorul colibei de stof legat de un cadru trilateral din lemn, unde-mi făcusem somnul. Eu sus, în foișor, ei în colibă, unchiul în cealaltă colibă, a șefului, câinii în cuștile de lemn de pe laturile harbuzăriei, iar vacile în aer liber, în *no man's landul* dintre aceasta și lanul de porumb din apropiere. Adormisem devreme și avusesem parte, cel puțin noi cei tineri, de un somn de plumb. Nimeni nu dăduse atac la harbuji peste noapte și câinii stătuseră destul de liniștiți. Eu adormisem cu ochii țintiți spre cer, încercând să recunosc constelațiile de suprafața neagră ca păcura. Dormisem bine, adânc, și ne trezisem atât de dimineață și pentru că, o zi mai înainte, fusesem învoiiți, cumva premiați de unchiul meu cu o jumătate de zi liberă, în care fuseserăm la scăldat într-un iaz din exact cealaltă parte a satului, pe șesul pârâului Miletin, frumos nume, cu sonorități cumva grecești. Premiu binemeritat de bună seamă devreme ce, cu încă o zi mai înainte, ne afirmasem la culesul harbujilor cu care au fost încărcate două camioane și mai multe căruțe, pe care CAP-ul îi trimisese în piața din oraș. Deci, ne trezisem devreme, eram odihniți, mâncasem niște pâine de casă, care începea să se întărească, cu brânză și resturile unei fripturi de pui, niște roșii, și începusem prima degustare a zilei. Pentru că unchiul plecase în sat după țigări, stricasem deja patru-cinci harbuji pe care îi coborâsem de cu seară în fântână să se răcorească, până ne-am oprit la unul care ni s-a părut pe gustul nostru, unul având coaja foarte verde și lucioasă, cu sămburi mici, negri și, mai ales, rari. Resturile celorlalți le aruncasem deja la vite, să nu fim cumva surprinși asupra faptului risipei. Fiecare, cu o felie în stânga și un cuțitaș în dreapta, așezați pe niște piei de oaie în jurul vetrei din fața colibei noastre, degustam alene miezul roșu, răcoros și foarte dulce. Deși încă dimineața, se făcea tot mai cald și ne făceam și noi socotelile că l-am putea convinge pe unchiul meu și tatăl lor să ne mai dea o jumătate de zi de învoire pentru scăldat. N-am trăit de multe ori în viața de până atunci, nu aveam să trăiesc nici după aceea de prea multe ori, un început al zilei atât de liniștit, de pașnic, de blând. Parcă și aerul era complet nemișcat, aproape compact și vâscos. O asemenea zi îți trebuie ca să înțelegi, în sensul cel mai fizic, cel mai meteorologic, formula poetului, „slavă stătătoare”. Iar eu, care sunt atât de dependent de variațiile vremii, de schimbările climatice, vă asigur că sensul meteorologic nu este unul demn de dispreț ori de nebăgat în seamă. Ei, bine, în această liniște deplină, în această slavă stătătoare, a năvălit peste noi, peste mine, pe neașteptate, fulgerător, istoria! A năvălit sub chipul verișoarei mele, sora celor doi frați, pe care am zărit-o cu toții ieșind de pe cărarea din lanul de porumb, în fugă, cu părul lung fluturându-i în spate, apropiindu-se de noi cu o viteză de care nu am fi crezut-o în stare. Ne-am dat seama că se întâmplase ceva, dar nu aveam habar ce anume se putuse întâmpla

de devenise atât de performantă la probele de cros. În câteva zeci de secunde a parcurs distanța, sub ochii noștri căscați de mirare, s-a oprit în fața noastră, care ne ridicaserăm spontan, cumva automat în picioare și ne-a spus dintr-o suflare: „Armata sovietică și a încă patru țări frățești a ocupat Cehoslovacia!”. O văd și acum vorbind printre gâfâituri, răspunzând întrebărilor noastre, nu dintre cele mai dibace! Țin minte că îi urmăream cu interes și sânii tresăltând sub cămașă, de unde se vede că interdicția incestului e o achiziție târzie nu doar a speciei, ci și a fiecărui individ în parte. Mie, oricum, până atunci mi se păruse foarte sexy, cu un cuvânt învățat destul de repede după mutarea noastră în oraș. Ne-am lămurit în cele din urmă că celelalte țări participante la invazie erau Ungaria, Polonia, Bulgaria și Germania. Nu prea înțelegeam ce făcuse armata noastră de nu era laolaltă cu celelalte, nici nu ne era prea limpede despre care Germanie era vorba, că erau două pe vremea aceea. Până la urmă, eu, care eram mai de la oraș, am înclinat spre RDG, ceea ce era riguros exact și respecta adevărul istoric. Dar problema adevărată era că trebuia să merg imediat în sat, să-mi iau bagajele pe care mătușa mea deja le făcuse, să mă ducă unchiul cu o căruță sau cu șaretă CAP-ului la gara din satul vecin, să mă urce în tren și să mă trimită acasă, tatăl meu urmând să mă aștepte în gară din Iași. Să fiu cu ai mei, „dacă intră rușii și peste noi”. Formula aceasta suna destul de ciudat în gura verișoarei mele care, în ciuda agitației de care era cuprinsă, nu era altceva decât o fetișcană cu un an-doi mai mare decât noi. Dar ea era numai un fel de Hermes de genul feminin, ea numai adusesese în fugă, iute și degrabă, cum se spunea pe acolo, nu și concepuse mesajul...

Într-o oră, eram în șaretă, în altă oră la gară și puțin după aceea în trenul către Iași. Tata nu era la gară, așa că am luat energic drumul către casă, de altfel situată la mai puțin de un sfert de oră de gară, în centrul orașului. Ajuns acasă, am găsit sufrageria plină, toți cu ochii țintă la televizor, tata, bunica, sora mea, mai mulți vecini care nu aveau televizor, un frate al mamei. Nu și mama, care era la București, cu o reclamație împotriva unei instituții, împreună cu care împărțeam clădirea și care voia să ne ia beciul și să ne dea în schimb o magazie, schimb cu care, desigur, n-ar fi fost nimeni dintre noi de acord, cu atât mai puțin eu, care-mi găsisem în sutele sale de metri și pe cele trei nivele descendente, un minunat teren de explorare, ba chiar și un bun, mult mai bun decât acoperișul blocului din apropiere pentru întâlnirile secrete cu Lili Țiganca, Tamango după porecla curții. La televizor se dădea muzică patriotică, se difuza mereu reluat un comunicat, în termeni duri de condamnare, după câte îmi puteam da eu seama, a ocupării Cehoslovaciei de către armatele celor cinci țări „frățești” și se anunța periodic că urmează un miting în Piața Palatului în care Tătuca avea să formuleze clar punctul de vedere al României în privința evenimentului petrecut peste noapte. În cele din urmă, a venit discursul și trebuie să recunosc că am fost impresionat. Deși vorbitorul era cam bâlbâit și mai stâlcea cuvintele, era convingător, energic, mobilizator, cumva magnetic. Se vedea asta și în imaginile din Piața ocupată de sute de mii de oameni, în aplauzele, uralele și lozincile scandate de ei, dar se vedea și în biata noastră sufragerie! Și cum să nu fi fost, când l-am văzut pe tata mai excitat decât îl văzusem eu vreodată, pe un vecin cu ochii parcă ieșiți din cap, când l-am auzit pe unchiul meu strigând că se înscrie în gărzile patriotice, a căror înființare tocmai fusese anunțată de vorbitor? Până și bunica, care de la Franz Josef al ei nu cred să mai fi reținut numele vreunui conducător de țară, părea vrăjită de magia aceluia discurs, de atmosfera exaltată împrăștiată de imaginile de la televizor. Ei, da, Tătuca își trăia zilele sale de glorie, devreme ce avusese un asemenea impact zdrobitor din Piața Palatului și

până în sufrageria noastră! După discurs, păream cu toții de altfel zdrobiți, însă convinși, strâns-uniți în jurul Conducătorului, cu o formulă care avea să facă o lungă carieră în limbajul public de după aceea. După momentele de stupoare, de tăcere compactă, adulții au început să discute, sora mea și bunica s-au dus în camerele lor, eu am întârziat puțin cu bărbații, care mă tolerau, luându-mă drept unul de-al lor, mi-am și dat cu părerea de câteva ori, fiind culmea băgat în seamă, dar nu aveam stare, nu mă lăsau în pace vorbele despre gărzile populare, războiul întregului popor și riposta hotărâtă pe care o vom da oricărei agresioni. Mi se părea destul de clar că, după Cehoslovacia va veni și rândul nostru, deși habar nu aveam de ce trebuia să se întâmple asta, poate pentru că lipsisem de la atacul de cu noapte? Dar ce să știu eu?, de-abia de câteva luni împlinisem 15 ani! Și stăteam așa de liniștit dimineața în harbuzăria de la mai puțin de 50 de kilometri de Iași! Însă, dacă e vorba să fim atacați, dacă vorbim despre războiul întregului popor, era cazul să fim pregătiți, să ne pregătim cu toții pentru asta. M-am strecurat încet afară din cameră, apoi din casă, să adun cumva armata, cea mică a curții noastre, a celor câtorva curți reunite în jurul unei străduțe paralelă cu bulevardul. Majoritatea băieților știau despre ce este vorba. Cum era destul de târziu, am hotărât să ne vedem a doua zi dimineața la opt, fiecare cu ce găsea la îndemână prin casă în ceea ce privea muniția și armamentul, după care ne-am despărțit, ducându-ne fiecare pe la casele noastre...

Am dormit destul de prost, de agitat, aruncând și căutând cearșaful cu care eram acoperit, schimbând mereu poziția pernei, neliniștile, agitația, exaltarea, toate la un loc, nu m-au părăsit mai deloc peste noapte. Se mai auzea și zgomot de trafic greu pe strada noastră centrală, camioane, poate și tancuri, ceea ce nu se întâmpla de obicei, când înainte de miezul nopții, strada noastră, ca și orașul, păreau să adoarmă cu totul. M-au trezit vocile tatei și mamei, deci ea ajunsese acasă, m-au trezit mai devreme decât îmi propusesem, voci ce răzbăteau destul de animate de după glazvândul de sticlă opacă ce despărțea camera mea din acea veche locuință evreiască, ce avea să fie demolată vreo zece ani mai târziu, laolaltă cu celelalte case evreiești, sub pretextul stricăciunilor provocate de cutremur, spațiu în care m-am simțit foarte bine vreo cincisprezece ani ai vieții mele, de la sfârșitul școlii primare și până după absolvirea universității. Dar să revin la dimineața de 22 august 1969 și la vocile mamei și tatei. Am tras mai întâi cu urechea de după glazvând la povestirea mamei despre miting. Deși trecuse între timp o noapte întreagă și un drum lung cu trenul, părea la fel de exaltată precum fuseserăm noi, cei din Piață și cei din sufrageria noastră, precum fusese probabil și ea, acolo în Piață, unde se nimerise de fapt din întâmplare, pe toată durata așteptării și desfășurării discursului! Bun, deci auzeam că lumea, ea vorbea de peste 300.000 de oameni, dacă nu chiar o jumătate de milion, nu știu după ce surse, deci auzeam că lumea fusese practic în delir pe toată durata discursului, iar după încheierea acestuia nu se prea lăsase dusă acasă, trebuind să fie îndemnată de milițieni, mai auzeam că se va înscrie în partid – ea, fiica de chiabur, care din pricina acestei filiații putuse urma doar școala de moașe numai sub pretextul unei înfieri fictive de către o rudă mai săracă! Dar, cum aveam să aflui mai târziu, se întâmplase asta și la case mai mari, cazul lui Goma și al altor foști deținuți politici fiind cele mai izbitoare. De ce intra în partid? Păi, ca să poată face parte din gărzile patriotice și să se lupte cu rușii! Doamne iartă, același motiv ca și în cazurile celebre amintite! Era limpede că tata era mult mai sceptic și mai scăpa și câte-o ironie, iar mama, atunci când o sesiza, se supăra și-i spunea „ce știi tu? n-ai fost acolo”, ceea ce era faptic riguros adevărat, dar nu contrazicea

neapărat scepticismul tatei. Totuși, îmi aminteam că, pe parcursul transmiterii televizate a discursului, se aprinsese destul de tare și el. Noaptea fusese însă un sfetnic bun, care îl adusese la scepticismul său obișnuit în ce privește lucrurile omenești, dacă nu cumva la nepăsarea sa proverbială, abia zgândărită de povestirile mamei. Mie însă vorbele ei mi-au amintit că aveam o armată de organizat, așa că m-am uitat la ceas, era 7, 30, mi-am pus repede pantalonii scurți, tenișii chinezești, a căror talpă rezista mai mult decât a celor românești, și o bluză, am ieșit în fugă pe lângă ei, dar am fost oprit de mama s-o sărut de bun sosît, am sărutat-o, am intrat în bucătărie, mi-am pus unt și dulceață pe niște felii de pâine și lapte rece într-o ceașcă, am dat totul pe gât și, când m-am uitat la ceasul de pe peretele bucătăriei, am văzut că se făcuse 8 fără vreo zece minute. M-am uitat de după perdea și am văzut că băieții începuseră să se adune în fața ușii de metal de la intrarea în beciul nostru. Am mai tras puțin de timp, că doar un comandant de oști vine când oastea e adunată, dar va trebui să ajung totuși înainte de Adolică, care nu va pierde ocazia să-mi conteste titlul, cum se mai întâmplase. Sigur, și acum, ca și alte dăți, aveam marele avantaj al acestei cazemate perfecte, care era beciul, plus că le puteam povesti celorlalți ceea ce auzisem povestit de mama tatei. Cum aveam să verific de-a lungul vieții, intuiția mea era bună – cine are povestea are și puterea. Și, atunci, chiar aveam povestea, ba chiar avusesem și inițiativa de a ne organiza în vederea rezistenței în fața invadatorilor, că doar era vorba despre războiul întregului popor, nu?, ce naiba!

Când ceasul din bucătărie arăta 8 fix, am ieșit repede din casă, am ocolit, am ajuns în fața intrării la beci și, dintr-o privire rapidă de conducător încercat, mi-am dat seama că eram cam toți, cam toți combatanții, pentru că i-am lăsat deoparte pe cei care nu erau măcar în clasa a treia, iar pe cei mai mari decât noi, i-am lăsat să-și vadă de fetele lor. Și, oricum, dacă ar fi acceptat Willy, Costel sau Gabi să participe la război, ar fi revendicat oricare poziția de comandant de oști, iar asta nu se putea! Eram, prin urmare, cam toți cei cuprinși între circa zece și cincisprezece ani, vreo doisprezece luptători, fără Adolică – de la Adolf, ce nume putuseră să-i dea părinții săi evrei! –, care nu venise și nici nu avea să mai vină. Nu, nu era deloc fricos, ne băteam adesea în parte, dar adunasem prea multe atuuri și-i cădea prost rolul de subordonat. Am descuiat lacătul, am dat ușile masive de metal ruginit în părți, am intrat și am aprins lumina, i-am așteptat să intre toți, apoi am tras ușile, că doar nu organizezi o operațiune militară atât de importantă în văzul lumii! Iar rușii, o știam cu toții de la nenea Vladimir, și el un fel de rus pe la origini, aveau satelițe din care urmăreau tot ce se petrece pe pământ până la dimensiunea unei mingi de tenis de câmp. Americanii ar fi putut urmări orice obiect până la mărimea unei mingi de ping pong, dar nu cu americanii aveam noi probleme acum, în ciuda a ceea ce se scria de obicei prin ziare despre imperialismul american și răutățile lui și, apoi, ei erau foarte ocupați în Vietnam. Bun, când eram toți înăuntru și ascunși de privirile indiscrete ale inamicului, am început inventarul. Toți își aduseseră prăștiile de cauciuc și fiecare câte bile de rulmenți găsiseră. Aici, stăteam bine, aveam și eu cam o jumătate de găleată de bile de diferite dimensiuni, obținute prin spargerea câtorva duzini de rulmenți, pe care îi cărasem la începutul verii de la Vlădeni, când fusesem câteva săptămâni acolo – îi găsisem aruncați la groapa de gunoi a SMT-ului și, iată, făcusem bine că-mi cocoșasem spatele cărându-i. Câțiva aveau și arcuri și am decis să punem cuie mici în vârful săgeților, că bucățile de stuf nu puteau face mare pagubă. Mai aveam, ca arme albe, un fel de sulițe confecționate din bucățile mari de deșeuri de lemn pentru foc, de care era plin primul nivel al beciului nostru. Dar

să te lupți cu brava și numeroasa Armată Roșie numai cu arme albe nu suna prea bine, așa că am început să ne scotocim mintea după idei privind ameliorarea stării înzestrării cu armament a oștirii. După un brainstorming pe care cu greu am reușit să-l controlez – normal că nu știam atunci nici ce este, nici cum se face! – s-au conturat două idei bune pe care le-am aprobat, până la urmă, chiar trei dacă nu socotesc cockteiturile Molotov cu carbid și benzină doar variante ale aceleași arme. Și, da, ceva ce mai încercasem odată, dar renunțasem, pentru că mă prinsese mama și nu mi-a fost ușor – dar acum eram în caz de forță majoră, cu patria în pericol! –, niște mici tunuri din țevă de aluminiu pentru antenele de televizor, folosind drept exploziv fie clorat de potasiu în amestec cu sulf, fie fosforul desprins de pe capetele chibriturilor. Clorat de potasiu și sulf nu aveam, că mai era mult până la sărbătorile de iarnă, nici carbid, că mai era destul și până la Sfânta Parascheva, când ne făcea mare plăcere să tulburăm slujbele și pelerinii. Un bidon cu benzină era chiar în beci și o mulțime de sticle goale, pe care nu apucasem încă să le vând. Sticle urmau să mai aducă cu toții, benzina cădea în sarcina lui Vlăduț și Nelu, că doar tații lor erau șoferi. Carbid puteam face rost de pe șantierul Casei Modei din apropiere și i-am desemnat pe Moni și Dănuț să rezolve asta. Rămâneau cloratul de potasiu și sulf. Cum era vacanță, iar rușii ne puteau ataca dintr-o zi într-alta, dacă nu dintr-o oră într-alta, de furat din laboratoarele de chimie ale școlilor, cum procedam înainte de Crăciun, nu putea fi vorba. Până la urmă, am decis să-l obținem contracost, dar nu cu bani direct, ci cu țigări, că toți portarii și paznicii școlilor fumau. Eu îl știam pe cel de la liceul meu, că îi mai dădusem țigări să ne lase să jucăm fotbal pe terenul școlii, Mircea și Țucu, Dumnezeu să-l ierte pe cel din urmă, că a plecat din lumea asta la câțiva ani după Revoluție, îi cunoșteau pe cei de la școala generală din apropiere, unde și învățau. Să le dăm Carpați nu se făcea, așa că ne-am certat oleacă între Litoral și Snagov. Litoral erau numai 5 lei, Snagovul era 8, dar avea filtrul din păr de cămilă, cum circula legenda pe atunci. Am rămas la Snagov și am început să ne buzunărim cu toții, dar n-am găsit decât de un pachet și jumătate. A rămas să găsec eu diferența de la mama, că doar se întorsese foarte bine dispusă de la București! Nu trebuia să le spunem paznicilor pentru ce ne trebuie substanțele, nu puteam ști dacă nu-s spionii rușilor ori guri sparte, așa că am compus o poveste cu un hram undeva la țară la care voiam și noi să ne amuzăm oleacă pe seama credincioșilor. Totul era stabilit, fiecare avea o sarcină de rezolvat, urma să ne vedem la ora 14. Doar carbidul rămânea să fie procurat seara de Dănuț și Moni, după ce plecau constructorii de pe șantier și acolo mai era doar un paznic care se îmbăta în mai puțin de o oră și se culca într-o magazie metalică. Sigur, l-am fi putut mitui și pe acela cu un sfert de „doi ochi albaștri”, dar ar fi fost păcat de banii cheltuiți, pe care oricum nu-i mai aveam!

La 14 punct, eram cam toți din nou în fața ușii de la beci. Am intrat înăuntru. La inventar, mai aveam două canistre de benzină, zeci de sticle goale numai bune de transformat în grenade, cloratul și sulful procurate de mine, pe Mircea și Țucu chemându-i paznicul de la școala generală mai pe seară, că erau directorul și niște profesori acolo, cu nu știu ce treburi, când se duseseră ei. Fuseseră destul de deștepti să nu dea țigările dinainte. Eu mă descurcasem destul de bine, aveam în două borcânașe mai mult de câte 100 de grame din fiecare substanță, dar am avut și impresia că paznicul voise să mă tragă de limbă, pomenind de două tancuri rusești distruse peste noapte pe podul de la Ungheni, topite cumva cu o armă nouă, pe care o aveam doar noi românii, o armă cu lumină sau așa ceva! Dar nu i-a mers paznicului cu mine! La desființarea raioanelor și a direcțiilor

sanitare raionale, tata, rămas fără slujbă, fusese mutat la spitalul din Ungheni, unde mă luase de câteva ori cu trenul, un drum de 20 de minute, și văzusem cu ochii mei că nu era nici un pod rutier pe acolo, ci numai unul de cale ferată, situație care nu s-a schimbat de atunci, numai la începutul anilor '90, podul feroviar căpătând un fel de frate din flori! Acum, însă nici măcar acela nu mai este! Stăteam deja bine și în ce privește armamentul de foc! Seara aveam să-l completăm cu alte cantități de clorat de potasiu și sulf, bașca carbidul! Puteam însă deja să ne pregătim. Pe o bucată de scândură, am amestecat bine două părți de clorat și una de sulf și am închis amestecul în două borcănele. Apoi, am căutat niște bucăți de scândură mai robuste între deșeurile din beci și am confecționat cinci afeturi pentru tunuri, că doar cinci bucăți de țevă corespunzătoare din aluminiu reușisem să găsim prin magaziile caselor noastre. Am teșit cu ciocanul câte un capăt al țevilor și le-am prins bătând niște cuie, încrucișat, pe afeturi. Apoi, am început să umplem sticlele cu benzină, adăugând și pietricele, nisip și bile de metal mai mici, cele care încăpeau pe găturile sticlelor. Drept fitile am utilizat ciorapi subțiri de damă, din nailon, pe care i-am stabilizat cu bucăți de „scârțâitoare”, plasticul acela alb și poros care începuse să se folosească la protecția fizică a mărfurilor, pe care noi îl frecam de bucăți de sticlă până îi scoteam din minți pe adulți. Pe la ora patru, am auzit-o pe bunica lui Cellu strigându-l și i-am spus să iasă încet, să nu-l observe nimeni și să nu spună nimic nimănui. Puteam avea încredere în el, cu un an mai înainte, când fusese războiul de șase zile, ne-a spus tuturor că-și convinge părinții să plece în Israel, ca să se lupte care pe care cu arabii, iar aceștia erau de nu știu câte ori mai mulți. Pentru el, cădea bine războiul ăsta cu rușii, că se antrena puțin, iar rușii erau și ei mai mulți! Apoi, am început ameliorarea armelor albe, montând cuie mici în vârful săgeților și cuie mari, de 18 – 20, în vârful sulitelor. Între timp, am urcat de câteva ori în casă, pe de o parte, ca să nu mă caute cumva ai mei și să ne prindă în plină cursă a înarmărilor, pe de alta, ca să aflu dacă nu cumva rușii deja intraseră și trebuia să începem lupta înainte de încheierea pregătirilor de campanie. Nu, încă nu intraseră, iar la televizor se dădeau scene din Cehoslovacia, comunicatul partidului, secvențe din discursul Tătucăi din ziua precedentă, oricum numai despre invazie de vorba. Erau și scurte interviuri cu oameni de pe stradă și din fabrici, care își manifestau solidaritatea cu poporul cehoslovac, sprijinul pentru politica partidului și hotărârea de a intra în gărzile patriotice. Eu trăiam satisfacția că deja făcusem un fel de gardă patriotică, când oamenii mari abia se pregăteau de asta!

Bun, tot ce putusem face până atunci era făcut, bine făcut! Ne-am gândit că, înainte de a ieși afară să ne antrenăm la armele albe, trebuie să le încercăm pe cele de foc, tunurile, să nu avem surprize în plină luptă, că sticlele de benzină știam că funcționează, nu le făcusem altfel decât alte dăți, când ne băteam pentru controlul maidanului pentru fotbal cu cei din gașca de pe strada Cloșca. Dar cu tunurile numai eu mai încercasem, după ce văzusem modelul la Vlădeni. Dar unde să le facem proba, să vedem cum funcționează? Afară nu, nu era posibil, că ne-ar fi auzit toți și s-ar mai fi și speriat crezând că au venit deja rușii peste noi. Și ne mai trezeam și cu vreo ceartă, dacă nu cu vreo bătaie din partea celor mari. Prima parte a beciului era prea la suprafață și s-ar fi auzit aproape la fel de bine ca și afară. Partea a doua era, iarăși, prea sus și sunetele nu s-ar fi estompat foarte tare. Rămânea să coborâm la nivelul cel mai de jos, la capătul a vreo cincizeci de trepte și al unui coridor de vreo zece metri. Dar acolo, nu mergea electricitatea de o bucată de timp, iar tata tot chema un meseriaș s-o repare și ăla nu mai venea. Acolo, am fi fost la vreo

15 metri adâncime, dincolo de casă, cumva și dincolo de bulevard, sub un fel de parc destul de ponosit, deși situat în centrul orașului, pustiu probabil la ora aceea. Cei care aveau lanterne acasă, au fost trimiși după ele, iar în vreo zece minute aveam șase lanterne, cu baterii în regulă, care dădeau o lumină destul de bună prin efect cumulat. Am luat tunurile de aluminiu și borcanele cu amestecul exploziv, niște cutii cu nisip și pietricele și bile dintre cele mai mici și am coborât spărgând întunericul cu fasciculele de lumină plecate din lanterne. Jos, era o încăpere mare, pătrată, cu latura de vreo zece-doisprezece metri, din care plecau două mici galerii laterale late de vreo doi metri și lungi de vreo cinci-șase. Pe laterala din dreapta, era o ușă, blocată cu pietre și legată cu sârmă prin care s-ar fi putut intra în beciul vecin. Pe vremea aceea, înainte ca fundațiile blocurilor să le taie, cam tot orașul era subântins de asemenea beciuri, coridoare subterane, tuneluri, ce comunicau între ele, într-o vastă rețea. Chiar încercasem odată să deblochez ușa spre beciul vecin, dar nu reușisem, era prea solid baricadată. Dar văzusem ce este pe partea cealaltă într-o explorare făcută împreună cu Nelu, care reușise să subtilizeze cheia de la vecinii mai în vârstă din casa de alături. Nu era chiar un beci ca al nostru, că era ceva mai îngust, mai puțin bine compartimentat, dar mi-ar fi plăcut să-l fi putut adăuga vastelor mele terenuri subterane.

Am pus primul tun în galeria din dreapta, cu țeava îndreptată spre în afară, spre peretele de la capătul încăperii mari, cu gândul ca noi să ne adăpostim în lateralele intrării în galerie. În principiu, nu aveam ce să pățim, fiind protejați de pereții enormi din piatră. În țeava de aluminiu am introdus mai întâi amestecul exploziv, apoi am pus doi-trei centimetri de nisip și pietricele, apoi câteva bile, după aceea, încă vreo doi centimetri de nisip cu pietricele. La baza țevii, puseseam o tăviță dintr-un capac de la o cutie de fiert seringile, plină cu benzină. Când toți s-au adăpostit după pereții de piatră, am dat foc benzinei și am fugit să mă ascund și eu. Timpul trecea, dar nu se întâmpla nimic! Așa trece timpul când aștepti ceva cu nerăbdare, dar noi ne-am gândit că poate se stinsese benzina. Am mai stat puțin nemișcați, apoi ne-am sfătuit și am decis că trebuie să se uite careva. S-a uitat Nelu și i s-a părut că se stinsese într-adevăr benzina ori poate chiar se terminase înainte de a-și produce efectul. Oricum, am decis să mă duc să mă uit, că doar nu degeaba eram conducător de oști. Am intrat și pentru că auzisem pe alții în urma mea, m-am întors să le spun să se retragă. Și atunci s-a auzit bubuitura! Credeam că se va dărâma casa peste noi. Am simțit o arsură în umăr, dar din fericire nu era decât de la flacăra și nisip, cum avea să constate mama puțină vreme după aceea. În schimb, Nelu urla cu mâinile la față, iar de sub palme îi curgea sânge șuvoi, iar Mircea se uita cumva hipnotizat la mâna stângă, de unde părea să lipsească o bucată de deget, în schimb șiroia sângele și din palma lui ca dintr-un izvor. Eram răniți, uluiți, aproape surzi când au năvălit mama, tata și soră-mea acolo. După toate aparențele, explodase și țeava tunului odată cu explozia substanțelor, devreme ce Nelu avea o bucată de aluminiu, o schijă înfiptă deasupra ochiului stâng, unde avea să-i rămână pe veci o cicatrice de care era foarte mândru. Că doar era de pe urma războiului cu rușii! Mircea nu mai avea buricele degetului inelar de la mâna stângă, iar eu, care fusesem cel mai aproape, dar din fericire cu spatele, aveam o plagă destul de urâtă pe umărul stâng. Nu era ceva profund, că n-au rămas urme, doar un fel de mici puncte albe aproape invizibile, care rămân nebronzate oricât ar fi expuse la soare. Sigur, astea aveam să le aflăm mai târziu, pe moment, nici măcar nu știam cum am ajuns în casă, unde mama și tata îmi oblojeau rana, iar eu le explicam în ce împrejurări nobile o căpătasem. Nu țin

minte mare lucru, nici măcar dacă am luat bătaie, deși nu cred că le ardea lor să mă mai și bată. Eram nu doar rănit, ci și speriat de gândul că explozia m-ar fi putut surprinde cu fața neîntoarsă.

Și mai țin minte o propoziție spusă de tata, în vreme ce mă badijona cu alcool iodat, ca să-mi distragă atenția, probabil, ori poate pentru că pur și simplu i s-au amestecat gândurile – „ai naibii rușii ăștia, fac victime și dacă vin peste tine, și dacă nu vin!”. Cred că știa ce spune, că doar fusese aviator în timpul războiului, de fapt radiotelegrafist de bord și tocmai începuse să mă învețe alfabetul Morse, pe vremea aceea, a invaziei așteptate. Pe ecranul televizorului se perindau imagini cu cehi morți și arestați în timpul invaziei și cu tineri cu părul lung aruncând cu pietre smulse din caldarâm în tancuri...

Liviu ANTONESCU „The innocent and collateral victims of a bloody war with Russia, the war that never happened”

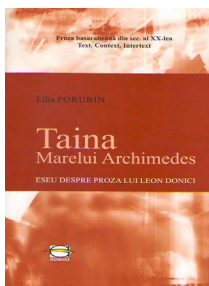
„The innocent and collateral victims of a bloody war with Russia, the war that never happened” is an autobiographical story similar with „Amintiri din copilărie” (*Memories from Childhood*), which has as a background a historic event concerned with the Soviet troupes entering Czechoslovakia.

CĂRȚI NOI



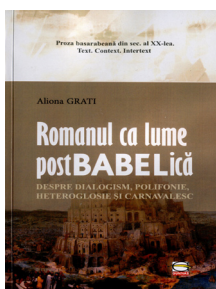
ALEXANDRU BURLACU *Vladimir Beșleagă. Po(i)etica romanului*. Chișinău: Gunivas, 2009. 124 p.

Vladimir Beșleagă. Po(i)etica romanului este un exercițiu de lectură po(i)etică a romanelor lui Vladimir Beșleagă *Zbor frânt* și *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine*. Autorul studiului (coordonatorul proiectului *Proza basarabeană din secolul al XX-lea. Text. Context. Intertext* în al cărui cadru a apărut cartea) se referă la bogăția relațiilor dialogale, la explorarea abilității a „cuvântului bivoc”, a jocului de alterități, a ciocnirilor punctelor de vedere, a construcțiilor hibride, a plurilingvismului.



LILIA PORUBIN *Taina Marelui Archimedes. Eseu despre proza lui Leon Donici*, Chișinău: Gunivas, 2009, 106 p.

Taina Marelui Archimedes. Eseu despre proza lui Leon Donici este un studiu despre proza scurtă a lui Leon Donici, realizat în cadrul proiectului *Proza basarabeană din secolul al XX-lea. Text. Context. Intertext*. În spectrul de interese ale autoarei se înscriu dimensiunea antiutopică, poeticitatea discursului și, în general, modernitatea prozei scriitorului interbelic. Volumul câștigă prin 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.



ALIONA GRATI *Romanul ca lume postbabelică. Despre dialogism, polifonie, heteroglosie și carnavalesc*, Editura Gunivas, Chișinău, 2009, p. 252.

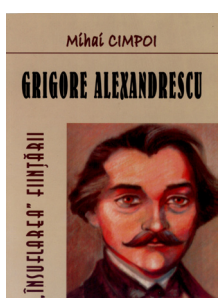
Monografia realizată în cadrul în cadrul proiectului *Proza basarabeană din secolul al XX-lea. Text. Context. Intertext* abordează poetica romanului contemporan prin prisma dialogismului. Modelul de analiză pe text are mereu în calcul relația intersubiectivă (deci dialogică), mutuală și cooperantă dintre „autor-narator-personaj-cititor” în vederea creării „unității relative de sens” (Bahtin), model la care se ajunge după un lung și antrenant periplu în istoria dialogisticii moderne, evidențind și contribuțiile altor discipline umanistice ca filosofia, hermeneutica, lingvistica la crearea unei viziuni integratoare. Acest studiu de dialogistică a romanului se proiectează pe un fundal mai larg de „(re)

antropologizare a disciplinelor umaniste” și pe unul mai special, al științei literare marcate de trecerea de la text spre intertextualitate și dialogism. Judecând după textele vizate și alese pentru analiză (romanul „postsovietic” din Republica Moldova), titlul ar însemna că pe la sfârșitul secolului al XX-lea, romanul începe să reprezinte o „lume postbabelică”, plurilingvă, în care se dialoghează lejer în stiluri și maniere diferite.



VLAD CARAMAN *În preajma revoluției de Constantin Stere. Elemente de poetică a Bildungsromanului*. Chișinău: Editura Gunivas. 2009, p. 130.

Cartea abordează poetica Bildungsromanului *În preajma revoluției de C. Stere*, care cuprinde elementele esențiale ale unui roman de ficțiune, fiind marcat de cele mai însemnate caracteristici ale Bildungsromanului. Narațiunea în romanul *În preajma revoluției* însușește numeroase procedee artistice moderne. Arta portretistică la Stere este relevantă din toate punctele de vedere. Portretul ocupă în canavaua artistică un loc important, având finalități estetice precise. Sunt tradiționale, clasice și personajele lui Constantin Stere, însă autorul încearcă tot mai mult o distanțare de la modalitățile consacrate și astfel are loc fixarea personajului-tip basarabean în centrul creației artistice, abia înfripate în epocă. Cronotopul și toposul în romanul lui Stere capătă cele mai variate forme. Unicitatea lui Constantin Stere rezidă în faptul că el a conceput și a scris în mod conștient primul Bildungsroman în literatura română. Cartea constituie contribuția cercetătorului Vlad Caraman la proiectul *Proza basarabeană din secolul al XX-lea. Text. Context. Intertext*.



MIHAI CIMPOI *Grigore Alexandrescu*. Târgoviște: Bibliotheca, 2009. 120 p.

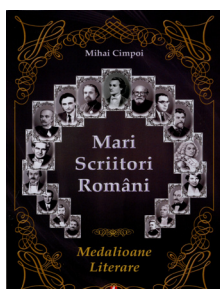
Cartea *Grigore Alexandrescu*, scrisă cu aplicarea unei grile existențiale postsincrone, apare în ajunul bicentenarului nașterii lui Grigore Alexandrescu. Cei 200 de ani trecuți impun o firească odisee a receptării în pofida unei statornice aure crestomatice, formate din „colbul școlii”, ce încețoșează imaginea vie, dinamică a unui poet „clasicizat”. Grigore Alexandrescu este un preeminescian prin viziunea dacizată și cosmogenizată, prin conștiința limitelor existențiale, dar apare și ca un indiscutabil precaragian în „satirirea” societății contemporane cu atâtea trâncănitori. Poetul a avut conștiința limpede a apartenenței la Totul european, fiind un adevărat *homo europeus*.

În carte sunt depistate aceste puncte de reper în opera și personalitatea lui Grigore Alexandrescu, autorul răspunzând convingător la întrebarea privind actualitatea unui poet din vremuri de demult.



TUDOR COLAC *Sub semnul cinegeticii*. Ed. a II-a. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 192 p.

Lucrarea include: studii de etnologie, folcloristică și mitologie, concepute prin prisma cinegeticii, precum și diverse creații despre faună și vânătoare din cultura populară: colinde arhaice, teatru folcloric, obiceiuri de Anul Nou, poezie populară din ciclul obiceiurilor de familie, în special din ceremonialul nunții; ghicitori, proverbe și zicători, legende, basme, snoave și pătărăni, cântece epice eroice, cântece lirice, creații din folclorul copiilor, semne prevestitoare de timp, un glosar, sursele bibliografice. Este promovată o abordare a cinegeticii din perspectiva valorilor esențiale ce caracterizează spiritualitatea noastră populară.



MIHAI CIMPOI *Mari scriitori români* (ed. a III-a). Chișinău: Editura Silvius Libris, 2009. 200 p.

Великие румынские писатели. Chișinău: Editura Silvius Libris, 2009. 200 p.

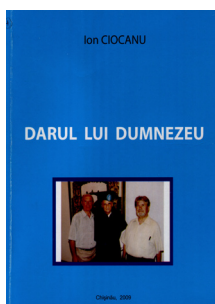
Mari scriitori români este un volum de medalioane literare, care conturează un tablou al evoluării literaturii române, privită în plan european. Sunt depistate trăsăturile distinctive ale scriitorilor, începând cu Vasile Alecsandri și terminând cu Grigore Vieru. Sunt relevate „scindarea sufletului modern” la Arghezi, familiarizarea lui Bacovia cu „eternitatea începuturilor arhetipale”, „gâlceava permanentă cu limitele” la D. Cantemir, Eminescu, Blaga, Camil Petrescu ș.a. Volumul are caracter de dicționar și servește la o bună cunoaștere a istoriei literaturii române.



MIHAI CIMPOI *Critice VIII*. Craiova: Fundația Scrisul Românesc, 2009. 230 p.

Culegerea cuprinde 23 de eseuri critice despre literatura națională și universală, realizate prin prisma dialogului valorilor, pus atât sub semnul imperativelor europenizării și globalizării, cât și al unei reactualizate încadrări în literatura (cultura) universală, conform concepției lui Goethe. Volumul include recitiri ale literaturii române din perspectivă nietzscheană, receptări paralele:

Blaga și Nietzsche, Cioran și Nietzsche și varii traiecte scriitoricești (Adrian Dinu Rachieru, George Vulturescu, Daniel Corbu etc.). Aceste și alte subiecte ale cărții încearcă să răspundă la întrebările privind identitatea și alteritatea, raportul dintre parte și întreg, în ultimă instanță – despre sensul ființei ascunse în ființare.



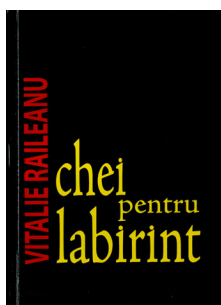
ION CIOCANU *Darul lui Dumnezeu*. Chișinău: Tipografia „Reclama SA”, 2009.

Cartea *Darul lui Dumnezeu* cuprinde tablete de dragoste pentru cuvânt, fiind axată pe adevărul că, înzestrat de însuși Creatorul lumii cu darul vorbirii, omul modern se întâmplă să nu-l prețuiască la justa lui valoare, din care cauză folosește cuvintele limbii materne cu sens impropriu, alteleori în formă stâlcită, calchiază expresii idiomatice străine etc. Lucrarea este (încă) o pledoarie a prodigiosului autor în favoarea cultivării limbii române, utilă tuturor împătimiților de exprimarea corectă și plastică în limba maternă.



INGA DRUȚĂ *Magia cuvântului*, Tipografia Centrală, Chișinău, 2009, 112 p.

Lucrarea este o bine documentată culegere de articole de cultivare a limbii și de diversificare a exprimării. Autoarea ia în discuție formule nerecomandabile de exprimare în limba română și oferă soluții bune de urmat, sugerând ideea că actele de vorbire trebuie puse sub semnul corectitudinii și adevărului la situația de comunicare. Abaterile de la normă sunt abordate atât din perspectivă lingvistică, cât și din perspectivă stilistică. Contribuție concludentă la perfecționarea exprimării vorbitorilor de limba română din Republica Moldova și la crearea unei conștiințe lingvistice dominate de *magia cuvântului*.



VITALIE RĂILEANU *Chei pentru labirint*. Chișinău: Magna-Princeps, 2009, 144 p.

Volumul include cronici literare, recenzii, prezentări ale unor scriitori postmoderniști: Emilian Galaicu Păun, Vasile Gârneț, Irina Nechit, Nicolae Popa, Grigore Chiper, Nicolae Leahu, Vitalie Ciobanu etc. și ale unor critici literari: Maria Șleahțișchi, Alexandru Burlacu, Pavel Balmuș etc.



SERGIU PAVLICENCO *Literatura universală. Manual pentru licee, clasele X, XI, XII, cu profil umanistic. Chișinău: Litera, 2009, 484 p.*

Este primul manual de literatură universală pentru licee (clasele X, XI, XII cu profil umanistic) elaborat în Republica Moldova. Manualul oferă o prezentare succintă a dezvoltării literaturii universale din Antichitate până în prezent, luându-se în considerare cele mai recente achiziții și puncte de vedere din domeniul științei literare. Sunt caracterizate principalele epoci și curente literare, ilustrate prin creația celor mai reprezentativi scriitori, inclusiv prin texte sau fragmente de texte literare. Manualul conține un bogat material informativ (aprecieri critice, termeni literari, momente ale receptării literaturii universale în spațiul cultural românesc etc.). Fiecare compartiment include, de asemenea, modele de obiective și competențe, de chestionare pentru lectură comentată, de teste pentru verificarea cunoștințelor.

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 5-6 (22), 2009

TABLE OF CONTENTS:

ESSAY	
ALEXANDRU BURLACU Dumitru Matcovschi – a “convicted” poet	3
ADRIAN DINU RACHIERU Mihai Eminescu and the Romanian literary canon	10
ALIONA GRATI On translation as art and intercultural dialogue	18
IOAN DERȘIDAN The illusion of train and the trip	23
EMILIAN GALAICU-PĂUN A cenotaph for Marin Mincu	30
LITERARY THEORY	
ANATOL GAVRILOV Bakhtin’s concept of the reader	34
OLESEA GÂRLEA Connections between the ancient myth and literary myth	45
POETICS	
ALIONA GRATI Hortensia Papadat-Bengescu and the poetics of polyphonic novel	53
LIDIA PIRCĂ Style and poetic expressivity in Magdei Isanos’ poetry (II). Lexical-semantic level	62
COMPARATIVE LITERATURE	
ELENA OPREA Hamletism – „current of carracter”	71
EMILIA TARABURCA Postmodernism in Iordan Radicikov’s literary work	78
HISTORY OF LITERATURE	
POLINA TABURCEANU Profesorul de teologie Nichita Terpsihorov – personajul ipocrit	83
CRITICISM	
ALINA TOFAN Autobiography as an essay. Constantin Cheianu about <i>Perestroika</i> with Moldovans	88
VITALIE RAILEANU An ironical mask of Anatol Moraru - the prose writer or the triumph over forgetfulness	93
LILIA PORUBIN The novel in the Republic of Moldova. A dialogic perspective	95

DIALOGUE	
LIVIU ANTONESEI „Yes, this is what I think I am, a writer”	100
ORIGINAL	
LIVIU ANTONESEI The innocent and collateral victims of a bloody war with Russia, the war that never happened (prose)	106
NEW BOOKS	117

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



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

ISSN 1857–1905

Metăliteratură

Anul IX, nr. 5-6 (22), 2009

critică

*

istorie

*

teorie literară
