

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
Institutul de Filologie

UNIVERSITATEA PEDAGOGICĂ
DE STAT „ION CREANGĂ”
Facultatea de Filologie

METALITERATURĂ

●
REVISTĂ ȘTIINȚIFICĂ
APARE DE TREI ORI PE AN
ANUL XIII • NR. 1-2 (32) • 2013

●
DIRECTOR FONDATOR
Alexandru BURLACU

REDACTOR-ȘEF
Aliona GRATI

REDACTORI-ȘEFI ADJUNCȚI
Anatol GAVRILOV
Nina CORCINSCHI

REDACTORI
Lilia PORUBIN
Mihai PAPUC

SECRETAR
Vlad CARAMAN

DESIGN ȘI TEHNOREDACTARE
Igor CONDREA

COMITETUL ȘTIINȚIFIC:

Liviu ANTONESEI (Iași)
Alexandra BARBĂNEAGRĂ
(Chișinău)
Nicolae BILEȚCHI (Chișinău)
Mihai CIMPOI (Chișinău)
Alina CIOBANU-TOFAN (Leipzig)
Tudor COLAC (Chișinău)
Nicolae LEAHU (Bălți)
Mircea MARTIN (București)
Giorgi MASALKINI (Batumi)
Dan MĂNUCĂ (Iași)
Felix NICOLAU (București)
Tatiana CIOCOI (Chișinău)
Ion PLĂMĂDEALĂ (Chișinău)
Elena PRUS (Chișinău)
Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)
Sergiu PAVLICENCU (Chișinău)
Maria ȘLEAHTIȚCHI (Chișinău)
Andrei ȚURCANU (Chișinău)
Diana VRABIE (Bălți)

Responsabilitatea opiniilor exprimate în paginile revistei aparține autorilor.

Volum recenzat, aprobat și recomandat de

Consiliul științific al Institutului de Filologie al AȘM și de
Senatul Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”.

Adresa colegiului de redacție:

Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 1. MD-2001, Chișinău, Republica Moldova, biroul 411.

Tel.: +373 (22) 21-04-98. E-mail: metaliteratura@gmail.com

www.metaliteratura.foxnet.md, metaliteratura.asm.md

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

METALITERATURĂ

●
SCIENTIFIC JOURNAL
APPEARS THREE TIMES A YEAR
YEAR XIII • NO. 1-2 (32) • 2013

●
FOUNDING DIRECTOR
Alexandru BURLACU

EDITOR IN CHIEF
Aliona GRATI

DEPUTY EDITORS
Anatol GAVRILOV
Nina CORCINSCHI

STYLISTIC EDITOR
Lilia PORUBIN
(Responsible for English version)
Mihai PAPUC

EDITORIAL SECRETARY
Vlad CARAMAN

DESIGN & PAGE LAYOUT
Igor CONDREA

THE SCIENTIFIC COMMITTEE:

Liviu ANTONESEI (Iași)

Alexandra BARBĂNEAGRĂ
(Chișinău)

Nicolae BILEȚCHI (Chișinău)

Mihai CIMPOI (Chișinău)

Alina CIOBANU-TOFAN (Leipzig)

Tudor COLAC (Chișinău)

Nicolae LEAHU (Bălți)

Mircea MARTIN (București)

Giorgi MASALKINI (Batumi)

Dan MĂNUCĂ (Iași)

Felix NICOLAU (București)

Tatiana CIOCOI (Chișinău)

Ion PLĂMĂDEALĂ (Chișinău)

Elena PRUS (Chișinău)

Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)

Sergiu PAVLICENCU (Chișinău)

Maria ȘLEAHTIȚCHI (Chișinău)

Andrei ȚURCANU (Chișinău)

Diana VRABIE (Bălți)

The authors are responsible for the opinions expressed in this journal.

The volume is reviewed, approved and recommended by the Scientific Council of the Philology Institute of the Academy of Science from Moldova and the Senate of “Ion Creangă” State Pedagogical University.

The address of the Editorial Board:

1, Ștefan cel Mare și Sfânt Avenue, MD-2001, Chișinău, Republic of Moldova, office 411.

Phone: +373 (22) 21-04-98. E-mail: metaliteratura@gmail.com

www.metaliteratura.foxnet.md, metaliteratura.asm.md

ESEU

ESSAY

GIORGI MASALKINI

Диалог как сложная полифония.....7

Dialogue as complex polyphony

TIMOFEI ROȘCA

Martin Heidegger: Dasein-ul și structura ontologică a poeziei.....13

Martin Heidegger: Dasein and ontological structure of poetry

ISTORIA LITERATURII

HISTORY OF LITERATURE

NICOLAE BILEȚCHI

Eugeniu Russev și realizările lui în domeniul cronografiei moldovenești.....20

Eugeniu Russev and his achievement in the field of Moldovan cronography

ALEXANDRU BURLACU

Est-Etica lui Vasile Romanciuc31

Vasile Romanciuc's East-Ethics

GRIGORE CHIPER

Vasile Romanciuc între spiritul modern și angajarea tradiției40

Vasile Romanciuc between modern spirit and tradition

PROCESUL LITERAR CONTEMPORAN

CONTEMPORARY LITERARY PROCESS

FELIX NICOLAU

Suita și menuetul douămiiste44

The suite and menuet of the 2000s

NINA CORCINSCHI

Grigore Chiper și poezia ca spectacol al inteligenței.....53

Grigore Chiper and poetry as a performance of intellect

TEORIE LITERARĂ

LITERARY THEORY

ALIONA GRATI

Istoria literaturii ca dialog al vocilor, părerilor, asociațiilor, ideilor și stilurilor ...58

History of literature as a dialogue of voices, opinions, assciations, ideas and styles

OLESEA GÂRLEA

Școala mitologică de la Cambridge.....65

Cambridge mythology school

LITERATURĂ COMPARATĂ

COMPARATIVE LITERATURE

OLGA CHOJNACKA

Exilul ca proces creator. Capitole din literatura română de exil în Franța..... 73

Exile as a creative process. Chapters from Romanian literature of exile to France

EMILIA TARABURCA

Actualitatea valorilor iluministe pentru omul contemporan 80

Actuality of Enlightenment values for the contemporary human

STUDII TRANSDISCIPLINARE

TRANSDISCIPLINARY STUDIES

ELENA UNGUREANU

Hypertextul și omniprezența hyperlinkului sau *Hypertextul pe înțelesul tuturor*..... 86

Hypertext and omnipresence of hyperlink or *Hypertext for dummies*

POLEMOS

POLEMOS

ADRIAN DINU RACHIERU

Resurecția modernismului? Câteva precizări terminologice 99

Resurrection of modernism? Some terminological specifications

EVA ÎN AGORA

EVE IN AGORA

ALIONA GRATI

În labirintul metatranzitivității 104

In the labyrinth of meta-transitivity

LILIA PORUBIN

Critica literară ca text (i)mediat 109

Literary criticism as (im)mediate(d) text

CRONICĂ

REVIEWS

NINA CORCINSCHI

Andrei Țurcanu și miza arheică a literaturii 111

Andrei Turcanu and the archeic stake of literature

MARIA PILCHIN

Cealaltă poezie în „Oleandrii mă strigă roz” de Maria Șleahțițchi 116

The other poetry in „Oleanders call out to me in pink” by Maria Sleahitichi

DIANA VRABIE

Dorina Neculce și contaminarea de eul dialogal (surâsul meu gothic) 120

Dorina Neculce and Contamination of The Self-Dialogue (My gothic grin)

GIORGI MASALKINI

Universitatea de Stat „*Shota Rustaveli*” din Batumi, Georgia

ДИАЛОГ КАК СЛОЖНАЯ ПОЛИФОНΙΑ

ABSTRACT

This study formulates the problem of misfit of actual dialogue to the structure of contemporary world which leads to some nasty consequences. In this text there are presented several reasons which led to this situation. One is that the science about humans and moral desynchronizes with the technical ones. The improvement of the dialogue culture in the world requires the development of a new worldview which will be based on an idea of global history common for entire humanity. It is the formation of a paradigm which can see the world in terms of pluralism and differences. Human consciousness should become cross-cultural and synthetic, addressing all scientific disciplines, ideologies and value systems, without binding to one particular.

Keywords: dialogue, transculturation, simple polyphony, complex polyphony.

П олагаю, что современная ситуация с диалогом явно не адекватна уровню проблематичности мира, в котором мы живем. В своей работе попробую высказать ряд соображений о причинах этого несоответствия, о возможности совершенствования диалога и, тем самым, расширения поля коммуникации в современном мире.

Задача повышения уровня культуры диалога в мире равнозначна выработке нового мировидения, нового общепланетарного мировосприятия и на базе этого – миропорядка, в основе которого будет лежать идея единства всемирно-исторической судьбы человечества. Данная задача носит вовсе не отвлеченно-теоретический характер и многими осознается, как насущная потребность для выхода из тупиков как материального, так и духовного порядка, в которые загнало себя человечество. Мы живем в эпоху всеобщего перелома, кризиса. В дисгармонии с природой, с расколотым, «одичавшим» сознанием, в смутной,

но от этого не менее мучительной тревоге перед будущим. Живем, ничему не научившись, все так же неспособные к диалогу между культурами, между религиями, между индивидами. От нас все еще „отдает глиной”.

Причиной отсутствия гармоничности и диалогичности в мире, современные неоиндуистские организации полагают отсутствие у людей универсалистского сознания единства бытия, и призывают к выработке нового глобального планетарного сознания, общечеловеческого патриотизма. Призывают отказаться от претензии на монопольное владение истиной и терпимо относиться к любым различиям – культурным, религиозным и т. д., расценивая все культуры как некий эксперимент в поиске высшей истины (принцип единства в многообразии). Данный прорыв неоиндуистских организаций к осознанию общечеловеческих проблем имеет свои корни, как в религии Востока в целом, так и, в частности, в особенностях индуизма.

Нельзя не видеть схожесть их идей с идеями Римского Клуба, который одним из условий прогресса и выживания человека считает „развитие всемирного сознания”. Без интернационализации духовного мира человечества мир может оказаться неуправляемым, считает один из лидеров клуба Аурелио Печчеи. Человечество, пишет он, быть может, впервые оказалось так остро неспособно к новой реальности нашего времени – необходимости существенно улучшить организацию мирового сообщества и усовершенствовать управление делами человечества. Решение проблемы он видит, прежде всего, в усовершенствовании человека, считая, что науки о человеке, обществе, морали отстали от технических наук. Сознание людей должно стать транскультурным и синтезирующим, обращаться ко всем возможным научным дисциплинам, идеологиям и системам ценностей, не связывая себя ни с одной из них. Ибо ни одна группа людей, ни одно философское, или религиозное течение, ни одна группа людей не в состоянии в одиночку исправить состояние дел в мире [1, стр. 64; 47; 101]. Практически и в первом и во втором случае речь идет о диалоге, о налаживании надлежащей коммуникации.

Речь должна идти не об утверждении некоего универсального мировоззрения, которое, скорее всего, недостижимо, а о формировании мировоззренческой парадигмы плюрализма, плюралистическо-дифференциального видения. Не об утверждении единой системы ценностей, что равно и невозможно и нежелательно, а о формировании реального пространства „взаимопонимающей коммуникации”, диалоговой системы, допускающей равную ценность различных мировоззрений. Л. Бердзенишвили пишет о сообществе свободных людей, которых характеризуют не столько общие, сколько разделяемые ценности, для которых важен не столько компромисс, сколько готовность понимать друг друга. Это сфера сосуществования множества истин, различных интересов. Мир, где каждое „я” имеет право на поиск, нахождение и установление своей истины [2, стр. 67–69]. Практически речь идет о гражданском обществе, которое не является продуктом одноразового гражданского согласия. Оно есть процесс постоянного творческого поиска этого согласия, и лучшим поводом в этих

поисках может служить гуманитарное образование, когда, как писал А. Мень, на высотах культуры чужое, другое становится интересным.

Итак, приведем несколько причин неладов с диалогом.

Причина первая: в теории и практике диалога (например, в межкультурных, в междугосударственных отношениях) существует парадигмального рода установка на компромисс, на нахождение сходного, взаимоприемлемого. Данная установка, абсолютно необходимая и полезная в определенных рамках, может быть выражена тезой – «нас так многое объединяет!»! В угоду этой установке акцентируется то, что действительно является общим, схожим, и затушевывается, нивелируется то, что рознит, то, что различает. А эти «разности» лезут со всех щелей. И так как не совсем понятно, что с этими разностями делать, то зачастую другое, разное воспринимается именно как враждебное.

Если говорить языком логики, то установка на компромисс является необходимой, но недостаточной для установления режима диалога. Требуется дополнение данной установки установкой плюрализма, что означает допущение сосуществования взаимоисключающих, но равноприемлемых, точнее, равноуважаемых, равнодопускаемых истин.

Если использовать музыкальную терминологию, то консенсус – это уровень и прерогатива простой полифонии, в то время как поле уважительного сосуществования взаимоисключающих истин – полифонии сложной. М. Бахтин пишет о простой, то есть имитативной полифонии, где мелодии повторяют друг друга (или же весьма схожи), но вступают в полифоническую текстуру в разное время, и о полифонии сложной, то есть неимитативной, где мелодии существенно разнятся и несводимы друг к другу. Это тот вид полифонии, где одновременно существует множество независимых и несливающихся голосов и сознаний. При этом, несмотря на независимость, голоса эти не изолированы, - они нуждаются друг в друге, не могут быть произнесены, не могут случаться друг без друга [3].

Интересный материал для понимания неимитативной, сложной полифонии дает феномен грузинской фольклорной песни, когда поют в 3, а то и в 4 голоса. Одна из таких песен – «Криманчули». В ней человеку непосвященному исполнение непосредственно «криманчули» (одна из четырех голосовых партий в одноименной песне) может показаться лишней, нарочитой. Непосвященному уху трудно уловить, воспринять уровень наивысшей гармонии.

Причина вторая. На процесс диалога в мире негативное влияние оказывает феномен так называемого «обеднения диалога», или же процесс формирования псевдо - или квази – диалога с соответствующим псевдокультурным полем коммуникации. Образно этот обедненный диалог можно сравнить с английским, на котором в глобальном мире общаются те, для которых английский не родной. Или же с «Globish» – прагматической формой английского языка со словарем в 1500 слов, коротких предложений и базового синтаксиса без всяких идиоматических выражений. «Globish» не создан для глубокого культурного взаимопонимания. Он создан для простой эффективности общения – всегда, везде, со всеми. Создан даже Software, который проверяет текст и удаляет

слова, не включенные в Globish... Теперь уже знающие английский вынуждены говорить на нем, как все... [4]. Мы ищем схожее, мы пытаемся ориентироваться, действовать на основе и исходя из привычной нам «сетки координат». Это универсальная ментальная установка. Это некое прокрустово ложе для диалога. Стремление найти общее приводит к срезанию углов, округлению, к подтягиванию к какому-то, в принципе несуществующему стандарту, к некоей «норме», к «унификации множественности». Нам так понятнее и нам так проще.

Это наименее содержательная, наименее культурная часть культуры, ибо в этом коммуникационном поле господствуют общие стереотипы, общие оценки, общие параметры требуемого поведения. Это создает массу удобств, но одновременно лишает диалог между культурами истинного смысла. К тому же, сужение области неодинакового в различных культурах может вести их к подчинению некоей искусственной интегративной суперкультуре (например, компьютерная графика с фактически единым языком). Возможности диалога в современном мире растут, но он упрощается, что можно считать одним из проявлений кризиса культуры, полагает В. Миронов [5, стр. 36].

Настоящий диалог подразумевает наличие определенных взаимоуважаемых правил игры, правил упорядоченной полемики. Предполагает определенную степень доверия, без которого он просто теряет смысл. Участники диалога «ответственно говорят и слушают друг друга», а также обмениваются доводами. Если ты не вступаешь в упорядоченную полемику, то, тем самым, ты не стремишься к правде и являешься «интеллектуальным варваром» (не умеешь играть в крикет). Цивилизация не есть данность. Она есть искусственное создание, и требует постоянной творческой заботы, требует воли к сосуществованию, воли к диалогу, иначе тотчас же окажешься без нее (Ортега-и-Гассет). И это может случиться с любым обществом, которое откажется от диалога, или что то же самое – перестанет заботиться о цивилизации.

Соотношение в обществе диалоговости – монологичности определяет уровень его цивилизованности – нецивилизованности. Цивилизационные процессы на Западе в силу ряда исторических причин начались раньше, в результате у них уже на институциональном уровне оформилась воля к сосуществованию, воля к диалогу, воля и способность вступать в упорядоченную полемику. Так, например, этому способствовала такая историческая особенность Запада, как коммуникационная парадигма «западного христианства»: университетско-монастырский диспут, служивший развитию искусства упорядоченной полемики, рационального мышления и, тем самым, культуры диалога. Конечно же, участники диалога западного образца также нарушают правила упорядоченной полемики, но, во-первых, эти «нарушения» носят спорадический характер, а во-вторых, западные общества, западная демократия обладают работающими механизмами по восстановлению этих правил, по урегулированию тех или иных кризисных ситуаций в плане коммуникации.

Помимо феномена «обеднения диалога» и процессов формирования псевдо-диалога требует анализа и такое, в принципе, не новое явление, как имми-

тация диалога, которая, в каждой социокультурной единице носит уникальный характер. Так, в Грузии, например, одной из имитаций диалога и упорядоченной коммуникации является вся архетиктоника грузинского застолья, которое, по сути, репрезентирует особую модель социальности [6]. В застолье грузин «вспоминает» о необходимости упорядочения коммуникации, о существовании на то закона и пытается следовать определенным, освященным временем и традициями правилам. Пространственно – геометрическая конфигурация грузинского застолья определяется необходимостью наличия ведомого – тамады. Джгереная правильно замечает о «страданиях» грузин в условиях фуршета, где нет тамады, где приходится общаться, и говорить, и поддерживать диалог на различные темы на трезвую голову. За классическим застольем же, где всем заправляет тамада, можно вступить в долгую, задушевную, ни к чему не обязывающую коммуникацию, как правило, с желательными людьми. В обоих случаях мы имеем дело лишь с сурогатом диалога, но во втором случае («классическое застолье») все понятнее, проще и душевнее! Общества с «фуршетной» (расколотой, расчлененной) конфигурацией стола более диалогичны и более, тем самым, демократичны.

Причина третья. Еще одной причиной неладов с диалогом является изменение роли интеллектуалов в плане их влияния на качество данного диалога, на качество коммуникации и, тем самым, сужение пространства упорядоченной полемики в современном мире. По разным причинам, но интеллектуалов в целом в мире перестают слушать. В условиях перехода от слова к образу, от слова к аудиовизуальным средствам, в условиях формирования новой экранной информационной реальности фокусирование внимания публики зачастую успешнее удается не тому, кто лучше, глубже понимает, а тому, кто лучше (эффектнее) подает себя. «Понимание» – требует книги и публичного диспута по определенным правилам. «Подавание себя» – современных электронных аудиовизуальных средств и правил игры, в которых иногда главным правилом является отсутствие всяких правил. Книга, академическая наука, теоретический публичный диспут интеллектуалов уступает место телевидению и «телевизионным экспертам». Если раньше общественный спрос на смысл удовлетворяли интеллектуалы, то в современном информационном мире, когда «информация упраздняет знание», главными акторами производства «смысла» становятся с одной стороны – средства массовой коммуникации и телекоммуникаций, с другой – «молчаливое большинство массы», которая, по мнению многих несовместима с рациональной коммуникацией [7, стр. 191-192]. Родная стихия интеллектуала – стихия упорядоченного диалога, все более сужается в эпоху «зрелого постмодерна. Мир стал слишком прагматичен, слишком сложен, слишком атомарен, слишком технологичен и, наконец, слишком подвержен влиянию масс – культуры. Интеллектуалы вряд ли смогут стать такими же властителями дум, какими в свое время были Вольтер и Гегель, или в совсем недавнее время Камю и Сартр. Закончилась эпоха «больших людей», больших (мета) нарративов, пан – систем, везде: в литературе, в музыке, в кино, в науке. Постмодерн не любит приставки «мета».

Современные технологии, по мнению Хабермасса, приводят к «беспримерному уплотнению коммуникационных сетей», общественный диалог становится интенсивным, но при этом интеллектуалы захлебываются в этой, казалось бы, дающей им жизнь, но вышедшей из берегов стихии. Причины: публичная сфера стала менее формализованной, а существующие в ней роли – менее дифференцированными. Если раньше (до интернета) внимание публики концентрировалось на неких избранных сообщениях, так чтобы граждане в один и тот же момент могли быть заняты одними и теми же критически отфильтрованными темами, то децентрализация доступа к неотредактированным темам в условиях интернета привела к тому, что высказывания интеллектуалов теряют способность фокусировать внимание публики [8]. Сцена для элитарных выступлений тщеславных интеллектуалов еще остается – пишет Хабермасс, но происходит переход от слова к образу (iconicturn), со смещением баланса сил между прессой и телевидением (там же). На баланс сил между словом и образом оказывает влияние и политическая ориентационная потребность в экранной реальности, «виртуологии». Здесь книга, печатное слово уже даже не соперник... Современные информационно – технологические средства, в силу своей всеядности, всеобщности, в силу легкости и удобства в плане потребления, в принципе подрывают авторитет, аристократический принцип устройства культурной пирамиды, когда есть «избранные», владеющие темами и высказываниями, на которых фокусируется внимание публики. Они, по меньшей мере, распыляют эти авторитеты, делают их анонимными, десакрализуют их. Крушение аристократического принципа устройства культурной пирамиды приводит к «ограблению» повседневного сознания, к его культурному обнищанию, лишает его способности к синтезированию, делает его фрагментарным [9].

Четвертая причина. Еще одна причина неладов с диалогом связана с «герметизацией сознания», которое случается с человеком тогда, когда он принимает свой уровень за норму, когда он считает имеющуюся у него информацию и убеждения достаточными. Именно таким образом характеризует «восставшего» массового человека Ортега-и-Гассет. Духовный и интеллектуальный герметизм и порождаемое им «райское сознание» не настроено вступать в настоящий диалог. Это не означает, что массовый человек глуп. Уровень его информированности может быть очень высок. Но его информированность носит несистемный характер, она полна характерными для «замусоренного сознания» стереотипами. Наличие идей недостаточно, пишет Ортега: чтобы стать искателем истины, ты должен признать определенные правила игры, среди которых главные – правила упорядоченной полемики. Для Ортеги наступление масс отождествляется с варварством, что, в свою очередь, отождествляется с утверждением недиалоговости.

Одной из характеристик постмодернистской реальности является «насилие над реальностью» (например, симуляционная активность по моделированию ситуации). Феномен «насилия над реальностью», особенно приживается в среде, где наблюдается дефицит диалога, где не стимулируется потребность множественных интерпретаций, где доминирует лишь одна «единственно верная

интерпретация». Не случайно, что в плане моделирования реальности пальма первенства принадлежит тоталитарно – авторитарным режимам, создающим свои «идеологические сверхреальности» [10, стр. 39].

В деле совершенствования диалога и формирования режима надлежащей коммуникации в мире свое веское слово может сказать гуманитарное образование. Через внедрение принципиальной установки на диалог оно способствует созданию формализованной упорядоченной интеллектуальной среды, где сообщаются по определенным правилам. Альтернативное «будущее» для гуманитарных наук, это в условиях нарастающего культурно – цивилизационного противостояния, в условиях современной «неоварваризации» и герметизации сознания массового человека, в условиях виртуально – информационной гиперреальности, – влачить судьбу служанки политики, проводника национальных (и только) нарративов и акторов мифологизации сознания обществ в мире, в котором вместо диалога окончательно утвердился монолог, монологический принцип коммуникации. Каждый из представителей гуманитарной науки прокладывает дорогу либо к диалогу, либо к монологу.

Диалог напрямую связан с политическим либерализмом, поскольку либеральный режим обеспечивает защиту всех позиций в обществе, в том числе и нелиберальных, тем самым способствуя их коммуникации. Тоталитарный или же авторитарный системы это, напротив, режим монолога, режим вертикальной коммуникации и непререкаемых, необсуждаемых истин. Мамардашвили пишет, что размещение большого и сложного мира в маленькие головы (голова Шариковых – от авт.) требует режима упрощенных схем и однозначных ответов на любые вопросы. Массовый человек предпочитает жить в упрощенном мире, где за него думают и решают. Диалог же, как минимум, требует соучастия, требует выбора в плане принятия – неприятия той или иной точки зрения, требует «дисциплины мыслей», что не всегда благоприятствует комфортности существования обывателя.

Мамардашвили полагает, что точность мышления есть моральная и профессиональная обязанность интеллектуалов. Когда интеллектуалы становятся проводниками идеологии они, тем самым, совершают интеллектуальное предательство. Проблема диалога не есть лишь проблема теоретическая или же гносеологическая. Неучет правил упорядоченной полемики, равнозначный интеллектуальному предательству, неизбежно наносит человеку нравственный ущерб, ведет к общему понижению уровня общественной морали.

Примечания:

1. А. Печчеи, *Человеческие качества*, Москва, 1980.
2. *Гражданское общество*, Тбилиси, 1998 (на груз. языке).
3. D. Nikulin. *Mikhail Bakhtin: A Theory of Dialogue*. Constellations Volume 5. No 3. 1998. Blackwell Publishers).
4. <http://www.theaustralian.com.au/news/world/globish-now-the-lingua-franca-of-world-travellers/story-e6frg6so-111112672356>.

5. В. Миронов, *Коммуникационное пространство как фактор трансформации современной культуры и философии*. Журнал «Вопросы философии» № 2.
6. Е. Джгереная, *Социофилософия грузинского стола и кое-что другое*, <http://lib.ge/book.php?author=1456&book=8977>.
7. К. Ясперс, Жан Бодрийяр, *Призрак толпы*, Издательство «Алгоритм», Москва, 2007.
8. Ю. Хабермасс, *Первым почуять важное. Что отличает интеллектуала*, <http://74.125.77.132/search?qcache:94iWKJxEaqgJ:=magazines.russ.ru/nz/2006/47/h>.
9. Ю. Хабермасс, *Зверство и гуманность. Война на границе права и морали*. Журнал «Логос» №5.1999: 12-17.
10. Филипп Бенетон, *Идеология, тоталитарный и авторитарный режимы*. Журнал «Солидарность», № 20-21.

TIMOFEI ROȘCA

Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău

MARTIN HEIDEGGER: DASEIN-UL ȘI STRUCTURA ONTOLOGICĂ A POEZIEI

ABSTRACT

In order to rethink and deepen into being and world poetry increasingly turns to the principles and criteria of philosophical thinking. Heidegger's "interrogative" method of thinking is thus a discovering and at the same time exciting step: it stimulates the entire hermeneutic system of art in general and the lyric poetry in particular. The interpretation of Heidegger's Dasein is today the vector of understanding not only of metaphysics, but also of poeiticity.

Keywords: structure, hermeneutics, being, Dasein, language, semantic tension, housing.

O metodă de gândire structurală, asemănătoare prin gradul de inovație cu aceea a lui M. Bahtin sau a lui J. Derrida, recunoaștem în filozofia lui M. Heidegger. Ne referim, mai întâi, bineînțeles, la revelația metafizică, produsă prin așa-numita perspectivă ontologică a Dasein-ului, din celebrul său studiu „Ființă și timp” („Sein und Zeit”, versiune românească din 1994). În acest tratat filozoful, discipol al fenomenologului Edmund Husserl, căruia îi și este dedicată lucrarea, „cu stimă și prietenie”, pune la temelia „analiticii” sale principiul „interogației”. În studiul introductiv la alt volum al lui M. Heidegger „Originea operei de artă” (1995) Constantin Noica menționează: „De la el (Martin Heidegger – *n. n.*) am învățat că întrebarea este „sfințenia” gândului și primul înțeles” [1, p. 11]. „Drept căutare, relevă M. Heidegger în «Ființă și timp», interogația necesită o însoțire precursorie care este ceva din cel căutat. Deci sensul de Ființă trebuie deja, în anumite moduri, să ne fie disponibil... noi ne mișcăm mereu într-o înțelegere a Ființei. Din această înțelegere apare întrebarea formală despre Ființă și tendința spre noțiunea de Ființă. Noi nu știm ce exprimă Ființa. Însă deja când întrebăm: «ce este» (subliniat de autorul citatului) Ființa, noi ne situăm într-o înțelegere a lui «este», fără a putea fixa conceptul ce înseamnă «este». Nu cunoaștem nici măcar orizontul din care am putea apuca și fixa sensul. Această înțelegere obișnuită și vagă a Ființei este un *factum*” [2, p. 28].

Însuși Dasein-ul – termen ce semnifică formula Ființei (da – deschis și sein – ființă, adică „ființă-în-deschis” sau „Ființa ajunsă în locul de deschidere în care sălășluiește adevărul ei”, cum a tradus G. Liiceanu și comentat de D. Tilincă și M. Arman în *Notele versiunii românești*), reprezintă în dinamica manifestării sale ontice modelul „analitic” de cea mai viabilă și, totodată, radicală prestanță structurală.

„Dasein-ul, remarcă M. Heidegger în paragraful «Întâietatea ontică a întrebării despre ființă», este o ființare care nu se întâlnește doar ca ființare dată printre alte ființări. El se evidențiază ontic prin faptul că, în Ființa sa, este preocupat de această ființă. Însă atunci, acestei constituirii a Ființei Dasein-ului îi este propriu faptul că, în Ființa sa el are un raport de Ființă cu această Ființă. Și aceasta, la rândul ei, înseamnă: Dasein-ul, într-un fel sau altul, se înțelege pe sine în Ființa sa. Acestei ființări (Dasein) îi este caracteristic faptul că, prin și cu ființa sa, aceasta îi este lui însuși revelată. Însăși înțelegerea Ființei este determinare a faptului – de – a – fi al Dasein-ului. Desemnarea ontică a Dasein-ului constă în aceea că din punct de vedere ontologic el este” (subliniat de autorul citatului) [1, pp. 32-33].

Cum au menționat cercetătorii, Dasein-ul nu reprezintă o invenție a lui M. Heidegger, el a constituit un termen comun, aplicat în diverse contexte filozofice ale teoreticienilor germani, concordat cu, „alți derivați de la forma verbală și cea substantivală a lui «sein» (a fi) și «Sein» (ființă)”. Meritul lui M. Heidegger stă în „reinterpretarea” termenului în cauză care a devenit intraductibilă în alte limbi [2, p. 96-97], întrucât gânditorul a intensificat analitismul la maxim, obținând o structură a Dasein-ului, a Ființei în sine însăși.

O interpretare originală a Dasein-ului, cu o înlesnire a perspectivei heideggeriene, întreprinde cercetătorul științific A. Gavrilov. Pornind de la „fericita formulă” a lui J. Derrida, citată și de G. Liiceanu: „Dasein-ul dacă nu este omul, nu este totuși altceva decât omul”, autorul „Criteriilor de științificitate a terminologiei literare...” (2007) are prilejul să „specificiteze” termenul heideggerian, să excludă, în primul rând, înțelegerea Dasein-ului ca „fenomen psihic sau logic, ce se consumă în conștiința umană” și să determine că „factorii subiectivi ai lui (ai omului – *n. n.*)... pot să apară sau nu numai din structura existențială a ființării lui într-o anumită situație concretă a existenței lui istorice. Astfel, posibilitatea omului de a înțelege este întotdeauna predeterminată de măsura în care ființa sa se poate realiza în situația existențială dată – «aici și acum» – în calitatea de cea de a patra dimensiune a temporalității, când ceea-ce-nu-mai-este-actualitate ajunge din trecutul reactualizat la o prezență statornică «aici» și «acum», iar în «ceea ce este» se prefigurează (în însuși modul – de – a – fi, ci nu doar în imaginația omului) o anumită putință – de – a – fi a ființării – în lume, astfel încât în existența – aici omul nimereste în cercul de lumină, în care se arată descoperită Ființa în întregul ei, are loc întregirea sensului lui a fi ca ceea ce a fost, este și va fi de-a pururea” [3, p. 98-99].

Așadar, Ființa „este” a patra dimensiune a timpului, pe lângă „trecut, actualitate și viitor”. Tot astfel cum omul este Dasein-ul „proiectat de Ființă pentru a avea grijă de Ființă... și totodată Ființa ajunsă – prin om – să se deschidă în gândire și rostire (Ființa adăpostită în limbă), accentuează G. Liiceanu.

În polemică cu oponentii săi privind (in) traductibilitatea Dasein-ului, dar și în propriile reflecții referitoare la „forma temporalității”, cum a observat C. Noica în cadrul „Meditațiilor...” sale, M. Heidegger rămâne rezervat și ermetic, am adăuga noi. „Interogațiile sale duc lipsa unui „catalizator” al explicității, atunci când este vorba de vagul metafizic, de perspectiva zbuciumului hermeneutic, când se hotărăște plenitudinea revelației exegetice. Filozofia sa ar fi văduvită de un „operator ontologic”, adică de un „cod” de felul „a fi într-un”, care ar spori continuitatea înțelesului, ar oferi acces la „ceea ce avem ascuns și promițător filozofic în vorbirea noastră” [1, p. 20].

Calea de căutare și explicitare a „înțelesului” la M. Heidegger este anume neînțelesul deschis. Din cele trei șanse de relevare a înțelesului ființial: frica, foamea și erosul, exegetul alege prima șansă, angoasa fiind factorul indeterminat ce antrenează spre unul și mai nedeterminat dar totuși deschis – Ființa. Regimul ființial „fiind” unul „închis”, dar totuși cu șanse de „deschidere”, accesul ontologic spre el trebuie să fie de aceeași natură, cum ar fi angoasa, îngrijorarea: pe cât de închisă, limitată în clarificarea condiției ființiale, pe atât și de deschisă în obscuritatea ei, pe atât de imprevizibilă în surprize.

Acest principiu hermeneutic, de gândire abisală va servi ca o prerogativă, aplicabilă și în câmpul inedit sau inefabil al poeziei lirice – gen antrenat și el spre zonele criptice, spre „tainele nepătrunsului ascuns” (L. Blaga).

Contează, totodată, logica strategică, procedurală în demersul hermeneutic heideggerian care conduce la decizii și „deschideri” spre ființialitate, justificarea revalorificării spațiilor părăsite ale gândirii și ale exprimării, totodată. Filozofia heideggeriană este, în acest sens, una ce revitalizează legăturile ființialității și ale comunicării – legături care zac în analele spiritualității umane, ale limbii ca locuință sau leagăn al ființării noastre.

În filozofia lui M. Heidegger există distincție principială între categoriile: ființă și existență. Prin ființă gânditorul înțelege ceea ce dă sens și rațiune existenței, nemărginirii, „chaosului” (M. Eminescu).

Pentru a vorbi despre universul Ființei, alt exemplu mai convingător filozoful nu găsește, cum a reafirmat J. Derrida, decât ființa umană, privilegiată cu limbă de comunicare și cuget. În metafizica sa, gânditorul se adâncește anume prin aceste filoane: „comunicare”, „cuminecare”, „comuniune”, pentru a reduce cât mai mult nebulozitatea din jurul Dasein-ului uman, ca „existent”, conștient de „locuirea” sa în universalitate, ca să se apropie, mai apoi, de înțelesurile Ființei.

„Comuniunea, spune C. Noica, comentând filozofia lui M. Heidegger, este cu ființa din noi sau într-un ființa din noi. Cumineci cu alte ființe omenești sau chiar cu alte realități ale firii prin cuvinte și sub cuvinte, dar cumineci cu limba în care vorbești, iar prin ea, particulară cum este, cu universalul ființei. Pentru Heidegger deci înțelesul ființei este marea întrebare a filozofiei, iar nu reflectarea asupra existentului ce devine” [1, p. 14] (sublinierile aparțin autorului citatului).

Referindu-se la artă, inclusiv la poezie, M. Heidegger, apelează la aceleași criterii filozofice cu priză în ființialitate. Întrucât esența artei este adevărul, iar adevărul nu poate fi altul, în ultima instanță, decât cel al „ființării”, aceasta, la rândul ei, poate fi intuită doar în „subzistența” operei. Cât privește artistul, poetul – acesta „rămâne”,

în raport cu opera, „un element indiferent, aproape asemenea unui punct de trecere care se autodistrugă în procesul de creație, pentru a lăsa opera să trăiască în prim-plan” [4, p. 63].

„A trăi” sau a fi „indiferent” de sine, în cazul de față, înseamnă ca opera să-și asigure și să-și „pună în libertate spațiul liber al deschisului și a rândului acestui spațiu liber în configurația lui... Opera menține deschis deschisul lumii” [4, p. 69]. Tot astfel cum „instalarea adevărului, ca stare de neascundere a ființării în operă, este producerea unei ființări care până atunci n-a existat niciodată și care nici nu va mai apărea vreodată” [4, p. 88]. Este vorba despre ceea ce în ordinea curentă a interpretării fenomenului artistic se numește inedit sau inefabil. Atâta doar că, de data aceasta, pe lângă irepetabilele palpații ale inimii, pe lângă deciziile intuiționale din sediul inspirației poetice, care ne oferă o imagine „secundă”, esențializată a realității – pe lângă acestea sau dincolo de ele, artistul cuvântului ne oferă în sens ontologic trecerea în „deschiderea”, sau „neascunderea” ființei, adică ne oferă „a patra dimensiune a timpului” manifestată în ceea ce M. Heidegger numește Dasein. Producerea, spune M. Heidegger în capitolul „Întrebarea privitoare la tehnică”, are loc în măsura în care ceva ascuns vine în neascuns! [4, p. 136].

Aceasta e dacă ne referim la raportul om – realitate, în general, când individualitatea umană trebuie să se exprime, să se „livreze” pentru a „scoate realul din ascundere”. Care este rolul și locul poeziei în această relație? M. Heidegger vine cu un răspuns mai mult decât neașteptat: „Poeticul străbate orice artă, orice scoatere din ascundere care aduce în sfera frumosului tot ceea ce ființează în chip esențial” [4, p. 163]. Conform acestei concepții, poetul se situează în zona esențialității „deschiderii” sau „neascunderii” ființiale, „străbătând-o”.

Arta, în general, cu atât mai mult poezia, stă sub semnul pericolului, întrucât, ca esență, ea „nu se închide în fața constelației adevărului”, acționează în „deschis”, în „neascundere”, în risc, care este și cheazășie, totodată. Cu cât ne apropiem mai mult de pericol, spune autorul studiului „Originea operei de artă”, cu atât mai luminos încep să strălucească acele drumuri care poartă către ceea ce salvează. Cu atât mai strălucitoare devine întrebarea noastră. Căci în actul întrebării stă pioșenia gândirii” [4, p. 164].

Avem de a face cu o gândire „de dincolo” de gândire. M. Heidegger o raportează la noțiunile de „locuire” sau „tetradă” (unitatea dintre „pământ”, „cer”, „divinitate” și „om”) care se retrage sau se „cufundă” în „vorbirea simplă și înaltă”, mai exact spus în „tăcerea” ei. „Limba, precizează teoreticianul, îl lipsește pe om de vorbirea ei simplă și înaltă. Dar prin aceasta, chemarea ei inițială nu amuțește, ci doar se cufundă în tăcere. Iar omul omite, desigur, să acorde acestei tăceri atenția cuvenită” [4, p. 178]. Nu întâmplător expresioniștii, L. Blaga în poezie, de pildă, adâncindu-se în metafizică, acordă o deosebită atenție tăcerii, concepută ca semnificat, tot astfel cum N. Stănescu în poezia postmodernistă renunță la „cuvântul” cu autoritatea lui semantică, „zeiască” și preferă „vorbirea”, instaurând un nou statut de po(i)eticitate – „poezia necuvântului”. Autorul celebrelor și incitantelor Elegii (douăsprezece la număr, 1966) își dobândește gândul și sensul scontat în câmpul vorbirii, din degajările cuvântului în mers, surprins „într-o ipostază alienată” [5, p. 83], cum apreciază teoreticiană română Șt. Mincu în

fundamentalul ei studiu „Nichita Srănescu între poesis și poein” (1991). Prin „alienare” trebuie să înțelegem neutralizarea „cuvântului” din constructivitatea ordinară a limbii și obținerea „tensiunii lui semantice”.

„Cuvântul însuși, relevă autoarea studiului citat, devine semn liber (subliniat de autoarea citatului) rămânând până la urmă singura lege („ordine”) transgresată. Este căutat însă „necuvântul”, tensiunea semantică pură, de dinainte de convenția semnului (sublinierea noastră – T. R.), care să-l transeandă pe aceasta în interior” [5, p. 17].

„Tensiunea semantică pură, de dinainte de convenția semnului”, nu este altceva decât expresia „locuirii” în ipostaza ei activă, pe care o poate stăpâni poezia autentică în virtutea libertății regimului ei de respirație rezultativă, căci, observă M. Heidegger, interpretând poezia lui Holderlin, „aceasta nu înseamnă, desigur, că poeticul nu vine decât să se adauge locuirii, devenind o simplă podoabă a ei” [4, p. 201]. Taina, secretul „locuirii poetice” depinde de limbă în ipostaza ei „vorbindă” și nicidecum în forma ei scriptică, așa cum atenționa R. Barthes sau același N. Stănescu în „Respirări” (1982). Interiorul limbii cu rădăcinile începuturilor este „sfetnicul” rostirii: ea corectează perspectiva spre esența realităților lumii. Cu alte cuvinte, interiorul limbii hotărăște structura poeticității, întrucât el reprezintă focarul interrelațiilor tuturor elementelor concretoare, incluzând coparticiparea consumatorului de frumos. De unde rezultă: „Cu cât mai poetică este creația unui pot, cu atât mai liberă este rostirea lui, deci cu atât mai deschisă și mai pregătită este ea pentru neprevăzut, cu atât mai pur își pune poetul tot ce a rostit (Gesagte) în slujba unei ascultări mereu mai atente, cu atât mai departe este tot ce a rostit el de o simplă enunțare (Aussage)...” [4, p. 203].

Luând ca model conceptual creația lui Hölderlin – „poetul poetului”, M. Heidegger vede prin spectrul liricii acestuia activitatea poetică: un „joc imaginar”. Asemenea analogii întâlneam și la alți poeți. La T. Arghezi, de exemplu, în „Cântec de adormit Mitzura” sau la L. Blaga („Vreau să joc”). Primul vedea în inocența jocului unul din izvoarele reformatoare ale poeziei (alături de natură, dragoste sau divinitate); cel de-al doilea intuia prin faptul exaltării dionisiace o reminiscență a „revoltei fondului nelatin”, dar și unul și altul vedeau în „joc” o șansă de relansare a poeziei. Nu face excepție și Holderlin. În viziunea lui M. Heidegger însă jocul poetic holderlinian comportă alte semnificații. Ca și în cadrul Dasein-ului, „angoasa” sau „îngrijorarea”, „jocul” presupune „închidere” cu „deschidere”, totodată, neascundere ca într-un vis necodificat. De altfel, tot M. Heidegger așa și definește: „Activitatea poetică este asemenea unui vis; ea nu este o realitate. Este un joc de cuvinte, lipsit de gravitatea acțiunii...Activitatea poetică își creează operele în sfera și din „materialul limbii...” [4, p. 223]. Revenim deci la același mare sens de „locuire”, de limbă „rostită”, ca „lăcaș al ființării”, ca „parte componentă a Dasein-ului omenesc” [4, p. 224].

Totodată, însuși Holderlin, citat de Heidegger, reține două momente esențiale despre limbă: „ca cel mai periculos dintre bunuri” și „... ce are ea mai divin, iubirea cea atoatepăstrătoare” [4, p.224].

În primul caz limba însemnează mijloc de comunicare și de cumunicare, ca atingerea a scopului scontat, dar și de mare răspundere privind respectarea „situării în sânul deschiderii ființei”, ceea ce presupune fidelitate și sacrificiu justificat. În al doilea caz

– respectarea principiului universal al iubirii ce dă sens timpului, inclusiv celei de „a patra dimensiune”.

Bineînțeles, anume poezia este chemată să întrunească aceste dimensiuni, anume ea „reprezintă puterea fundamentală a locuirii umane” – puterea ce se iscă dintr-o esență umană, superior organizată (incluzând intuiția, fantezia, imaginația, magia etc., într-un cuvânt vocația, care e de proveniență sacră), și care se „dăruie” în numele „a ceva evanescent”. Stăpânind aceste sublimități, poetul se poate prezenta ca un al doilea demiurg ce „ctitorește” limba. Or, poetului îi revine nobila povară a „ctitoriei” ființei, deci a creației. De aici M. Heidegger deduce liber că Dasein-ul este prin excelență „poetic”. Mai mult decât atât: „Daseinul nu este un merit, ci un dar” [4, p. 231]. Prin poeticitatea Dasein-ului iese „în deschis...tot ce ne preocupă în limba de zi cu zi”; ceea ce deloc nu înseamnă că poezia și-ar dura expresia dintr-un material lingvistic „existent”. Este vorba de cu totul alt limbaj, creat anume de poezie. Privită din acest punct de vedere, poezia ar fi, aplicând o expresie de-a lui G. Bachelard, „limba în stare născândă”. „Abia poezia însăși, spune M. Heidegger, comentând opera lui Holderlin, e cea care face posibilă limba. Poezia este „limba originară a unui popor care aparține istoriei” [4, p. 232], adică aceea care esențializează originarul, „locuirea” ce se manifestă în virtutea „dialogului” interființial, „autentică survenire în istorie”. Iată de ce „esența limbii trebuie înțeleasă pornind de la esența poeziei și nu invers” [4, p. 232].

În reflecțiile sale asupra creației altui poet german, de data aceasta a lui Georg Trakl, autorul studiului „Originea operei de artă” încearcă o analiză a structurii esenței poeziei, versul lui V. Trakl servindu-i mai degrabă pretext, bine venit în aprecierea fenomenului artistic. Ce-i drept, „interogația”, ca metodă de analiză a structurii fenomenului poetic, are loc cu precădere din punctul de vedere pur filozofic, și C. Noica, prefațatorul lucrării respective, atenționa în cunoștiință de cauză, că M. Heidegger „și-a condus extraordinara sa investiție filozofică până la pragurile filozofiei, sfârșind la Poezie (care nu este filozofie, chiar în mâinile lui Holderlin) sau la Tăcere, care este o nobilă, adânc înțeleaptă și pilduitoare pentru vorbărețta lume modernă, învățătură, dar nu este o învățătură a filozofiei și a logosului” [1, p. 21].

Problema este discutabilă, bineînțeles, dacă ne gândim la lirica lui L. Błaga sau la considerentele lui M. Sorescu, care spunea că poezia „este ori filozofie ori nu este nimic”, sau la mai recenta „lirosomie” (M. Cimpoi) a poetului român din Basarabia, V. Teleucă.

Oricum, M. Heidegger ne predispune la un „dialog care se naște între gândire și creația poetică”, ca „să scoată la iveală esența limbii”, în accepția expusă anterior. Analitismul său se concentrează anume asupra acestui raport de data aceasta între „suflet” și „sensibilitate”. Sufletul, spune analistul, apreciind versul traklian este „Ceva străin este sufletul pe acest pământ”, trebuie să părăsească sfera sensibilului care reprezintă „ceea – ce – nu – ființează – cu – adevărat, ființare care nu trăiește decât propria ei descompunere” [4, pp. 311-312].

Pornind de la alt vers al aceluiași poet: „...Chipul unui animal/ Încremenește de albastru, de sfințenia sa”. A. Heidegger își antrenează gândirea spre concentrațiile sugestive ale termenilor poetici angajați în poezia „Albastrul”: „abia în învălire își

dobândește strălucirea”. În dreptul ei animalul își trădează „fața sălbăticiunii”. Perseverând asupra imaginarului artistic, comentatorul nu întreprinde altceva decât conturează sau completează Dasein-ul poetic traktian. Nu se operează cu termeni figurativi (tropi, figuri de stil etc.). Analiza pornește de la cuvânt, de la rostirea lui poetică, plină de lumina sensului. „Piatra” este „sânul tăcerii”, „pentru a găsi acolo adăpost”, „adâncind în sine liniștea”; „blândețea transformă învrăjbierea în ... durere domolită”, „albastra sălbăticiune” este ființa umană privită ... la rândul ei de către albastrul nopții, fiind astfel luminată de sacru.

Polisemantismul și univocitatea ca suprasens sunt, în opinia teoreticianului, cele două dimensiuni ce definesc limba poeziei lui Trakl.

Așadar, prin metoda interogației ontologice M. Heidegger a reînnoit filozofia, iar prin ea a adâncit viziunea asupra structurii, artei și poeziei, operând cu criterii de gândire netradiționale, dar tot atât de efective în lărgirea orizontului de cunoaștere a limbii poetice, a ființei, a Dasein-ului uman, inclusiv al celui artistic.

Note:

1. Constantin Noica, *Meditații introductive asupra lui Heidegger*. În: Martin Heidegger. *Originea operei de artă*. Traducere și note: Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu. Studiu introductiv: Constantin Noica, București: Humanitas, 1995.
2. Martin Heidegger, *Ființă și timp*. Traducere din germană: Dorin Tilincă. Note: Dorin Tilincă, Mircea Arman. Consultanț științific: Mircea Arman. Cuvânt înainte de Octavian Vuia. București: Editura Jurnalul literar, 1994.
3. Anatol Gavrilov, *Criterii de științificitate a terminologiei literare, I. Pincipiul obiectivității. O mutație paradigmatică de la raportul subiect/obiect la raportul subiect/subiect*. Eseu de epistemologie literară. Academia de Științe a Moldovei. Institutul de Filologie. Chișinău: Elan-Poligraf, 2007.
4. Martin Heidegger, *Originea operei de artă*. Traducere și note: Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu. Studiu introductiv: Constantin Noica. București: Humanitas, 1995
5. Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu între poesis și poein*. București: Editura Eminescu, 1991.

ISTORIA LITERATURII HISTORY OF LITERATURE

NICOLAE BILEȚCHI
Institutul de Filologie al AȘM

EUGENIU RUSSEV ȘI REALIZĂRILE LUI ÎN DOMENIUL CRONOGRAFIEI MOLDOVENEȘTI

ABSTRACT

The article analyzes Eugen Russev's contribution to researching Moldovan chronography in the context of inappropriate implications of Bolshevik ideology. Moscow considered research on Moldavian chroniclers inappropriate calling them provocative of nationalistic spirit. Developing a thesis about the chroniclers and writing studies under these conditions could not be regarded otherwise than as an act of insubordination. Russev felt all the consequences of disobedience.

Keywords: Russev, chronograph, ideology, censorship, totalitarianism.

Printre figurile proeminente care, în pofida pericolelor deportărilor în Siberia, au rămas după 1940 în Basarabia sau au revenit aici după cel de al doilea război mondial, Eugeniu Russev se cuvine pomenit în mod aparte. În primul rând, pentru aportul lui considerabil la dezvoltarea științei și, în rândul al doilea, pentru destinul său excepțional, demarând cu un debut nefericit.

Născut la 24 decembrie 1915 în satul Cubei, Bolgrad (d. 17 mai 1982, Chișinău), Eugeniu Russev a fost nevoit să parcurgă toate etapele care ilustrează teroarea istoriei.

După studiile superioare terminate la Facultatea de Litere și Filozofie a Universității din București viitorul savant, revenit la baștină, e nevoit să activeze la Buguruslan, la Institutul Moldovenesc de Cercetări Științifice în Domeniul Istoriei, Economiei, Limbii și Literaturii. Nivelul studiilor în cadrul acestor instituții pare să egaleze cu distanța în spațiu dintre București și Buguruslan. Istoricește și psihologicește acest pas a fost unul

făcut în mod conștient. Având o funcție onorabilă la București, E. Russev revine în 1940 din proprie inițiativă la Chișinău, pentru ca apoi, în timpul războiului și în perioada postbelică să urmeze calea tuturor intelectualilor din spațiul basarabean.

Căderea, căci așa s-ar cuveni tratat acest pas în final, e urmată de un urcuș, pentru ca mai apoi, după tipicul sistemului totalitar sovietic, să fie însoțită iarăși de un insucces. Între anii 1948-1951 tânărul savant își ia avântul studiind la doctorantura Institutului de Istorie al Academiei de Științe din fosta URSS, dar imediat după o susținere cu brio a tezei de doctorat, fiind învinuit de naționalism burghez, i se retrage gradul științific de doctor în istorie, este expulzat din partid și concediat din lucru.

Dincolo de tertipurile vehiculate atunci în presă întru susținerea învinuirii lui E. Russev de naționalism burghez (vezi articolul lui I. Șvedov *Istoria unei disertații din Sovetskaia Moldavia*, 1952, 27 septembrie), azi dispunem de argumente convingătoare care ne spun că urcușurile și căderile amintite provin din debutul lui nefericit, ale cărui idei s-au perpetuat apoi și în alte studii privind creația lui Grigore Ureche, inclusiv în teza de doctorat, intitulată *Letopisețul lui Grigore Ureche – monument al ideologiei feudale din secolul al XVII-lea* la care autorul a lucrat până la susținerea din 1951.

Acel debut în știință, bazat pe cele mai frumoase tradiții însușite de E. Russev la Universitatea din București, ține de anul 1946 când îi apare articolul *Însemnătatea literară a cronicii lui Grigore Ureche* în revista *Octombrie* (nr.3) și vine – direct sau indirect – să se integreze într-un cerc de probleme cu mult mai largi decât un simplu subiect al cronografiei. El viza, de fapt, avutul nostru cultural care, după cel de al doilea război mondial, se cerea revăzut din temelii, urmând a clarifica o serie de probleme de reală actualitate pe atunci: care e noua lui configurație spațială și întindere temporară, cine sunt scriitorii, cum vor putea aceștia activa în cadrul unui singur curent literar oficializat ș.a.

Având la început un caracter științific, problemele în cauză au căpătat conotații politice. În urma dezbaterilor în cercurile de partid, la 28 mai 1946 a fost adoptată hotărârea Biroului c.c. al p.c. (b) pentru RSSM „Cu privire la examinarea unor chestiuni privind istoria poporului moldovenesc și a literaturii sale”. Hotărârea în cauză constituia un program de acțiuni pentru mai mulți ani în vederea găsirii soluțiilor de clarificare a problemelor ce țineau de istoria și literatura poporului moldovenesc. S-au perindat, în acest sens, o serie de planuri și au fost propuse mai multe proiecte care apoi și-au găsit reflectare în scrisoarea din 12 aprilie 1950, adresată de primul secretar al c.c. al p.c. (b) al Moldovei N. G. Coval secretarului c.c. al p.c.(b) u. G.M.Malenkov.

Cercetătorului Valeriu Pasat îi revine meritul de a fi sintetizat conținutul acestei scrisori și de a fi demonstrat reacția conducerii de la Moscova la propunerile incluse în ea. „În acest context, remarcă el, în scrisoarea lui Coval se conțineau câteva propuneri destul de simple. De a-i recunoaște în egală măsură și români, și moldoveni pe toți cronicarii și scriitorii ale căror activitate s-a desfășurat în hotarele fostei Țări a Moldovei înainte de secolul al XIX-lea, adică până la anexarea Basarabiei la Rusia (Varlaam, Dosoftei, G. Ureche, M. Costin, N. Costin, N. Milescu-Spătarul, I. Neculce, D. Cantemir), precum și pe scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea, activitatea cărora s-a desfășurat în Moldova de peste Prut înainte de unirea ei cu Țara Românească în statul unitar România. Aceștia erau A. Beldiman, T. Vârnav, A. Russo. Dat fiind faptul că în Moldova de peste Prut și în Valahia a început a

se constitui o literatură unică în cadrul României înființate ca stat unitar abia în anii '70-'80 ai secolului al XIX-lea, adică peste 10-20 de ani după unirea de facto a acestor teritorii, conducătorii RSSM propuneau să fie considerați ca aparținând în egală măsură Republicii Populare Române și RSS Moldovenești scriitorii: V. Alecsandri, I. Creangă, C. Negruzzi, Gh. Asachi, care au trăit în Moldova de peste Prut în ajunul dispariției Principatului Moldovei și al înființării statului România. Erau recunoscuți indiscutabil ca moldoveni scriitorii, activitatea cărora s-a desfășurat în Basarabia după includerea ei în componența Imperiului Rus – C. Stamati, A. Donici, A. Hâjdău, I. Sârbu, A. Mateevici, Gh. Madan, D. Moruzi. B.P. Hasdeu, A. Nacco, C. Stamati-Ciurea, S. Cujbă, T. Roman, V. Crăsescu, G. Crețu-Crețescu, C. Stere.

La Moscova însă nu s-a manifestat niciun interes față de această inițiativă. La 17 mai 1950, președintele Comisiei de politică externă a CC al PC(b)U V.G. Grigorian și adjunctul șefului Secției propagandă și agitație a CC al PC(b)U, V.S. Krujkov i-au raportat lui Malenkov următoarele: „Cererea CC al PC al Moldovei privind soluționarea problemei referitoare la recunoașterea în calitate de moldoveni a unor scriitori considerați acum români pare nefundamentată. Nu există o necesitate imperioasă privind abordarea acestei probleme acum, deoarece scriitorii în cauză sunt relativ puțin cunoscuți de către opinia publică din RSS Moldovenească. Concentrarea artificială a atenției asupra acestei probleme poate conduce doar la provocarea unor stări de spirit naționaliste la o parte a intelectualității românești. De aceea, la momentul actual, considerăm inoportună abordarea problemei cu privire la examinarea apartenenței naționale a scriitorilor menționați și, prin urmare, la înființarea unei comisii mixte sovieto-române” [1, p. 520-522].

Cronicarii moldoveni, după cum am văzut, făceau parte din problema, rezolvarea căreia Moscova o considera inoportună și provocatoare de spirit naționalist. Intelectualității din republica noastră îi revenea să se supună întocmai acestei decizii. Elaborarea unei teze de doctorat despre cronicari, precum și scrierea unor studii despre ei în aceste condiții nu putea fi considerată altfel decât ca act de nesupunere cu toate urmările de esență totalitaristă care, după cum am arătat, decurgeau din el. Cercetătorul Eugeniu Russev a fost nevoit să le suporte.

Despre pomenitul articol al lui I. Șvedov, *Istoria unei disertații*, bazat în întregime pe falsuri și pe invenții de esență sociologist-vulgară, ce avea scopul de a da povețe cum trebuie de scris în alt stil, în cel al metodei realismului socialist, nu se poate de pomenit altfel decât ca despre o crimă a autorului și ca o rușine a presei moldovenești și a organelor de conducere din cadrul Academiei de Științe a Moldovei din acea perioadă, care au motivat în mod năstrușnic că nu-l pot aranja la lucru pe E. Russev în sectorul de istorie a Moldovei din perioada feudalismului „fiindcă au nevoie doar de specialiști în domeniul istoriei Moldovei din perioada sovietică” (Citat după scrisoarea lui E. Russev adresată lui K.E. Voroșilov, președintele Prezidiului Sovietului Suprem al URSS, aflată în Arhiva AȘM).

Peste câțiva ani, de acum în noile condiții ale „dezghețului” hrușciovist, în urma susținerii unor savanți de bună-credință, E. Russev este reabilitat și acceptat în funcție de cercetător științific al Institutului de Istorie al AȘM, iar în 1961, este numit membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei și ales în calitate de director al Institutului de Istorie al AȘM.

În această postură E. Russev are posibilitatea de a se ocupa din nou de cronici. Dar nu acceptă prisma propusă de I. Șvedov care presupunea aplicarea, la un nou eventual

debut în cronografie, a principiilor realismului socialist, ceea ce ar fi condus la deteriorarea acestui gen de scriere veche. El se vede acum nevoit să analizeze cronicile printr-o optică mai restrânsă, dacă cea autentică era interzisă, – prin cea a specialistului în istorie și mai puțin prin cea a istoricului literar. Anume astfel e prezentat acum Grigore Ureche și ceilalți cronicari care rămâneau încă să-și aștepte prezentarea multidimensională.

Din cauza mendrelor blestamate ale destinului, dar și a legilor imuabile ale sistemului totalitar, avansarea îmbucurătoare a fost însoțită iarăși de o devansare regretabilă. După vestitul congres al scriitorilor din 1965, care a lansat problema revenirii la limba română, conducerea totalitară a republicii trăia cu senzația că anume foștii reperași de cândva alimentează populația cu idei naționaliste și decide ca aceștia să fie din nou pedepsiți. Așa se face că E. Russev este destituit din postul de director al Institutului de Istorie al AȘM și angajat, din 1970, în calitate de cercetător științific superior la Institutul de Limbă și Literatură al AȘM.

În pofida acestor vicisitudini ale destinului, urcușuri plăcute și coborâșuri dureroase care îi clătinău echilibrul moral, Eugeniu Russev nu a căzut pradă decepției și nu și-a revăzut din rădăcină, în spiritul păgubitor al marxism-leninismului, debutul. El a înțeles că lupta se dă nu atât pentru persoana sa cât pentru dreptul legitim la moștenirea științifică a tradițiilor. Așa înțelegând lucrurile, el a dat dovadă pe întreg parcursul vieții de o dorință statornică de a lumina poporul, începând cu *Abecedarul pentru vârstnici*, elaborat împreună cu Nicolae Corlăteanu în acel înfometat de pâine și însetat de carte an 1946 și terminând cu valoroase lucrări de istorie și relații literare, cu studii, manuale și crestomații de literatură, cu dicționare și cercetări capitale în domeniul cronografiei. Anume de acestea din urmă, atât de puțin studiate la noi, ne vom preocupa în continuare.

Reluată la cumpăna anilor șaptezeci-optzeci ai secolului al XX-lea și tot în cadrul sistemului totalitar sovietic, analiza cronografiei putea evolua în condiții mult mai propice. Literatura depășise, după o expresie a criticului Andrei Țurcanu, etapa gândirii anchilozate și intrase într-o competiție dintre dogmă și creativitate, dintre deformări și forme cu adevărat artistice, ceea ce lăsa amprente pozitive asupra studiului retrospectiv al cronografiei.

În calitate de cercetător științific superior la Institutul de Limbă și Literatură al AȘM (1970-1982), E. Russev scrie studii introductive competente, pătrunse de patima intuirii adevărului faptului istoric, dar și a subtextului lui artistic, la edițiile cronicarilor I. Neculce (1969-1974), Gh. Ureche (1971), M. Costin (1972), publică culegerea de articole *Slova cronicărească – ecoul bătrânei Moldove* (1974), micromonografiile *Miron Costin* (1978) și *Ion Neculce* (1980), monografiile de proporții *Cronografia moldovenească din veacurile XV-XVIII* (1977) și *Cronografia moldovenească – monument al ideologiei feudale* (1982), în care, de rând cu chestiunile pur cronicărești, abordează și o serie de probleme literare de reală importanță.

Cronografia moldovenească din secolele XV-XVIII a constituit nu o dată obiectul de studiu al științei literare de la noi și din străinătate: ca document de ideologie feudală, izvor istoric și monument al vechii literaturi și al limbii literare. Faptul acesta a făcut și mai acută necesitatea studierii cronografiei în plan introspectiv, din alte perspective și unghiuri metodice de interpretare.

Bazându-se pe cele mai avansate teorii privind problemele cronografiei, Eu-

geniu Russev își desfășoară analizele sale pornind de la premisele cronografiei ca acțiune politică, iar cronicarul – un condeier angajat. De aici acele accente proaspete în viziunea cercetătorului privind spiritul obiectiv al judecății cronicarilor, acea înțelegere specifică a noțiunilor de bine și de rău, acel polisemantism al cuvântului patriotism și acel sens multiplan al noțiunii de ideologie feudală. O neînsemnată mutare de accent, o mică deplasare a planurilor, o ușoară schimbare a unghiului de interpretare poate deforma în mod substanțial tabloul. Conștient de acest lucru, cercetătorul E. Russev își rânduiește de la bun început uneltele de analiză și își alege riguros sensul noțiunilor cu care operează.

Atașat de obiectul discuției, autorul știe la nevoie să se detașeze, să recurgă la confruntări grăitoare și la analogii fructuoase. Așa se face că toate letopisețele noastre, sub pana cercetătorului, comunică între ele, că întreaga cronografie moldovenească e analizată pe fundalul larg al cronografiei europene, specificându-i-se, astfel, cu temeinicie atât importanța de document istoric, cât și valoarea de monument artistic. Această viziune largă necesită din partea cercetătorului o solidă documentare istorică și o profundă pregătire filologică. Eugeniu Russev le întrunește cu prisosință pe ambele.

Referindu-se la *Letopisețul anonim al Moldovei*, la *Cronica moldo-germană*, la *Cronica moldo-rusă* și la *Cronica moldo-polonă*, cercetătorul examinează în mod critic toate părerile emise în jurul acestor opere, determină originea lor și legătura dintre ele. Astfel, pornind de la premisele că „cronografia este ecoul unei anumite realități sociale și rodul trudei câtorva generații de cronicari”, că ea joacă un rol activ în procesul istoric, pe care-l oglindește, îl justifică ideologicește și-l vehiculează politicește”, că „se prezintă ca un salt calitativ, ce succede în mod legic acumulării cantitative a cunoștințelor istorice, materializate în consemnările răzlețe ale unor singulare evenimente marcante”, E. Russev stabilește legătura strânsă dintre *Letopisețul anonim al Moldovei*, *Letopisețul de la Putna* și *Cronica moldo-germană*, toate ținând, într-un fel sau altul, de curtea lui Ștefan cel Mare. Despre *Cronica moldo-rusă* autorul susține că „este la origine o creație moldovenească”, iar despre *Cronica moldo-polonă* – că „este o lucrare originală nu numai a istoriografiei moldovenești, dar și a celei polone medievale”.

Vorbind în continuare despre letopisețele lui Macarie, Eftimie și Azarie, cercetătorul urmărește creșterea conștiinței istorismului în cronografia moldovenească, dezvăluie tendințele ideologice, valoarea istorică și literară a ei. Documente istorice și monumente artistice, aceste letopisețe, prin viziunea lor providențială, prin conștiința că istoria o fac feudalii, unșii lui Dumnezeu, prin totala, din acest motiv, lipsă a chipului poporului, nu numai că sunt o oglindă a concepției social-politice a Moldovei, ci, așa cum pe bună dreptate afirmă savantul „...se înscrie organic în cadrul ideologic al istoriografiei feudale a Europei Medievale”.

Concluziile autorului au la bază mai multe surse. Fie că se raliază la una din părerile plauzibile, fie că respinge pentru a emite o nouă teză ori ipoteză, fie că, în situații de impas, lasă problema deschisă – întotdeauna cercetătorul o face cu rigurozitate științifică, tact uman și perspectivă estetică. De aici, credem, acel

aer al epocii, acea culoare a timpului și spațiului, acea coerență a textului, acea precizie și eleganță a expunerii – momente mult prea necesare pentru literatura artistică din acel timp în curs de formare.

Urmărind pas cu pas relatarea istorică, Eugeniu Russev surprinde atât schimbările de accent în gândirea social-politică, cât și evoluția gândirii artistice, subliniind că prin letopisețele lui Macarie, Eftimie și Azarie se inițiază firul memorialistic și se încetățenește „un nou gen literar – cronografia artistică”, ai cărei străluciți continuatori vor fi Grigore Ureche, Miron Costin și Ion Neculce.

Studierea acestor autori se face printr-o viziune adoptată de cronografia rusă, dar, după cum am spus, întru totul aplicabilă și la cea moldovenească, viziune care cuprinde un amplu portret al cronicarului, o privire de ansamblu asupra operei, o analiză a concepției social-politice, a contribuției la istoriografia moldovenească. „Numai o atare cercetare multilaterală, menționează savantul, poate să determine aprecierea creației cronicărești la justa ei valoare, să explice perenitatea operei lor, care, biruind timpul, continuă să prilejuiască cititorilor clipe de adevărată desfătare sufletească și să le pună la îndemână numeroase date istorice despre cele întâmplate în trecutul ascuns de negura veacurilor”.

Biografiile cronicarilor Grigore Ureche, Miron Costin și Ion Neculce sunt studiate minuțios, autorul având ferma convingere că omul și opera se condiționează reciproc. Din date risipite în diverse izvoare, uneori juste, alteori ipotetice, cercetătorul schițează portrete veridice, de unde ne dăm seama despre starea socială, educația, orientarea ideologică, atitudinea politică și concepția artistică a cronicarilor. Unele precizări, cum e aceea că Grigore Ureche însușește „artele liberale” în vreun colegiu iezuit de însemnătatea celui lipovean ori aceea ce susține că *Poema polonă* a lui M. Costin a fost scrisă în scopul trezirii simpatiei regelui polon pentru soarta moldovenilor, care așteptau ajutor de la poloni în lupta contra asupritorilor osmanlâi, sunt capabile să întregescă imaginea cronicarilor și să adauge noi trăsături de penel în peisajul operei lor. De sub pana cercetătorului cronicarii noștri apar bărbați de stat – ideologi ai boierimii, patrioți – luptători pentru scuturarea jugului turcesc, gânditori profunzi și mari artiști ai cuvântului, aceste calități, cu aspectul lor progresist și mărginirile inerente, purtând, desigur, caracteristicile timpului.

Spre deosebire de cronicarii precedenți, Grigore Ureche nu mai scrie la comanda domnitorului, ci din proprie inițiativă. *Letopisețul Țării Moldovei* are o orientare moralizatoare și patriotică. Analizând critic izvoarele cronografice de până la el și imprimând relatării istorice propria-i personalitate, Grigore Ureche s-a vrut nu „scriitoriu de cuvinte deșarte, ce de dreptate”.

Pe cât de nețărmurită e această obiectivitate în crezul cronicarului, pe atât de limitată se dovedește a fi ea în scrisul lui. Ureche e un patriot, iar opera lui poartă un caracter voit moralizator. Dar nici patriotismul, nici morala lui nu sunt noțiuni atemporale ori aclasiale. De aici dualitatea concepției cronicarului: pe de o parte, el e un apărător nestrămutat al oligarhiei boierești, pe de altă parte – un propagator al ideii luptei contra jugului otoman, idee de care erau animate atât clasa avută, cât și masele populare. Apărător ferm al ideologiei feudale, cronicarul apare – ce

e drept spontan – și în postura de susținător activ al maselor populare. Tot prin această prismă trebuie văzute și noțiunile de bine și de rău atât de caracteristice operei lui cu aspect providențial-moralizator: bine e tot ce convine, iar rău – ce contravine clasei stăpânitoare, cu excepția doar a aceluși punct, unde anume interesele ale acesteia corespund cu aspirațiile maselor populare. Printr-o asemenea viziune supralicitările ori subestimările subiective dispar, opera lui Grigore Ureche prezentându-se sub pana lui Eugeniu Russev în dimensiunile ei reale.

După Grigore Ureche firul cronografiei moldovenești e preluat de Miron Costin. Exponenți ai cronografiei medievale, era și firesc ca acești doi cărturari să reflecte în opera lor o serie de prisme conceptuale comune. „Așadar, notează cercetătorul, aceeași profesie de credință ca și la Ureche, aceeași delimitare a binelui, vrednic de a fi urmat, și a răului, care trebuie ocolit de către reprezentanții clasei dominante, căreia îi este menită învățătura cronicărească. Ca și în cazul lui Ureche, morala împărtășită de cronicarul nostru, este o morală de clasă. „Binele”, în înțelegerea lui Costin, este generat de acele acțiuni omenești care contribuie la consolidarea de mai departe a oligarhiei boierești și la promovarea politicii polonofile. „Răul” este urmarea acelor fapte, care contravin unor altor obiective, acestea din urmă fiind prezentate ca supreme și salutare pentru oropsita Moldovă”. Sunt momente care caracterizează literatura artistică a timpului.

Tradiționalist în anumite premise, Miron Costin se dovedește a fi un mare inovator în viziune și în analize. El folosește creator informația de care dispune, e un inițiator al reprezentării memorialiste, un fondator al studierii monografice și un gânditor îndrăzneț, care a extins considerabil în analizele sale noțiunea de cauzalitate și a admis, alături de providențialism, și alți factori în explicarea istoriei. Aceste momente și-au lăsat amprenta asupra literaturii timpului.

Față de predecesorii săi, Ion Neculce ar putea fi numit, în plan istoric, un tradiționalist de mare talent, letopisețul său fiind, așa cum cu multă precizie afirmă E. Russev „nu numai icoană a baștinei lui năpăstuite, ci și oglinda sufletului său îndurerat”. Opera lui e cea mai informată și cea mai expresivă. Ca și premergătorii săi, el a susținut menirea etică a cronografiei, a împărtășit providențialismul și a considerat marea boierime stimulentele de bază al istoriei.

În plan artistic, descrierea din cronografia lui Ion Neculce prevalează asupra relatării, ceea ce implică studierea operei, în primul rând, cu uneltele literare. Această studiere însă nu va clinti concluzia de bază a cercetătorului că „Neculce a fost tradiționalist nu numai în materie de relații social-economice din Moldova medievală, ci și în ceea ce privește concepția istorică pe care o împărtășea și după care se călăuzea în creația sa cronicărească” și că „în linii mari, cronicarul continuă și dezvoltă concepțiile definitorii ale cronografiei boierești a Țării Moldovei, marcând și prin aceasta apogeul istoriografiei moldovenești feudale”.

După cum vedem, în cazul scrisului cronicarilor cercetătorul face distincție dintre relatare și descriere și ajunge la următoarea concluzie: „...cu toată menirea ei informațională, totuși cronică nu este străină de anumite procedee artistice, folosite de autorii ei, pentru a reînvia trecutul istoric, a caracteriza eroii, a zugrăvi tablouri evocatoare

ale gloriei străbune și *ipso facto* a-l face pe cititor să perceapă istoria Patriei nu numai pe calea rațională, dar și pe cea emotivă, să-l facă să trăiască trecutul împreună cu eroii narațiunii cronicărești”.

Cronografia moldo-slavă mizează în principiu pe relatare, pe consemnarea rigidă a datelor cronologice. Dar chiar și aici cuvântul este cântărit în palmă, pentru a i se determina forța de cuprindere și de convingere. Profund mișcat de fuga dramatică a lui Petru Rareș din țară, cronicarul Macarie pune față în față, fie și intuitiv, realitatea și cuvântul, care urmează s-o exprime: „Iar după acestea ce cuvânt să le mai arate?”

Bazându-se pe studiile predecesorilor și pe propriile observații, E. Russev urmărește cum autorii letopisețelor moldo-slave se străduiesc să reînvie vremea, folosind în acest scop narațiunea cu subiect, care uneori prinde contururile unei mici nuvele, portretizarea, comparațiile, metaforele și ajunge la concluzia că „treptat descrierile cronicărești, dotate cu amănunte sugestive, vor căpăta tot mai mult dreptul de cetățenie în cronografia moldo-slavă” și că „obolul cronicarilor Macarie, Eftimie și Azarie este în această privință extrem de substanțial, dat fiind că ei au inițiat la noi, după cum s-a mai spus, cronografia artistică”.

Începuturile transfigurării artistice, consemnate în cronografia moldo-slavă, își găsesc un continuator fidel în persoana lui Grigore Ureche. El știe să se identifice cu personajele operei sale, dar și să se detașeze ironic, să-i prindă în obiectiv static și rece, dar și să-i încălzească cu propriile trăiri ori să-i înzestreze cu nobile sentimente desprinse din peisajul naturii. Portretizarea, surprinsă la Azarie, devine sub pana lui Ureche caracterologică. Timpul, spațiul, oamenii și obiectele își descopăr la el nu numai dimensiunile naturale, ci și cele artistice. Narațiunea la Ureche se înviiorează, el folosind, alături de succesiunea riguroasă, și procedeul perspectivei, ce o îmbogățește cu epitete proaspete și comparații plastice, o colorează cu frumoase meditații și trăiri personale. Fraza în opera lui capătă când patos romantic, când nerv dramatic, când ritm poetic, când tonalități folclorice. În toate aceste căutări cronicarul s-a folosit din plin de limba vorbită. „Anume graiul popular, notează pe bună dreptate cercetătorul, fusese chemat de Ureche să joace rolul limbii literare. Și această misiune, atât de delicată și plină de răspundere, limba o îndeplinește strălucit – prin comoara ei de cuvinte, prin forme și expresii plastice, folosite cu pricepere, tact și iscusință de cronicarul-stilist. Dovadă – cronica lui Gr. Ureche, monument al graiului moldovenesc din faza inițială a statornicirii lui ca limbă literară”.

Continuator al lui Gr. Ureche, Miron Costin ridică cronografia moldovenească pe o treaptă net superioară. Dacă despre Gr. Ureche cercetătorul vorbește ca despre un inițiator al expresiei transfigurate și un promotor al publicisticii moldovenești, apoi pe Miron Costin îl apreciază ca pe un cărturar cu reale calități de povestitor și „netăgăduit talent publicistic”. În aceste confruntări meritul fiecărui cronicar e apreciat la justa lui valoare. Cercetătorul repudiază ca fiind fără temei afirmația cum că nu G. Ureche, ci Miron Costin ar fi inițiatorul descrierilor de natură și ajunge la o teză mai echilibrată că ultimul „... ridică această artă pe o treaptă mai superioară, neatinsă de premergătorii săi”.

În narațiunea lui M. Costin distingem note lirice care se rânduiesc cu unduire epice, portretizări bogate prin cromatica psihologică, comparații care țin în centrul lor de gravitate nu numai fenomene naturale, ci și aspecte din viața omului, descrieri ale naturii care ating măiestria pastelului, proverbe în forma lor neaoșă ori parafrazate, vorbe de duh ale autorului ce se aseamănă cu densitatea maximei. Condiționată din punct de vedere epic, narațiunea lui Costin are deseori un solid suport al dramaticului. În felul acesta personajele sunt caracterizate atât prin narațiune, prin stricte individualizări, cât și prin acțiune. Astfel, credem, nu e deloc întâmplător faptul că diferiți cercetători disting în cadrul letopisețului ba nuvele, ba scenete, ba drame. De acord cu aceste observații subtile, nu putem totuși subscrie la afirmația lui G. Călinescu: „... de la sfârșitul domniei Lupului încolo... e un adevărat roman..”. Calitățile cronicii sunt evident supralicitate. Mai just, credem, era să se vorbească în cazul de față, precum și referitor la opera lui Neculce, ca despre o creație care a pregătit terenul pentru roman.

Ion Neculce posedă reale calități de prozator unanim recunoscute. În narațiunea lui, ca într-o povestire, personajele sunt angajate în conflicte, reliefate în acțiuni, caracterizate prin cuvinte și fapte, autorul având deosebitul dar de a individualiza și a tipiza. Fraza lui Neculce e încărcată de sens prin folosirea largă a proverbelor, zicalilor și cumularilor paremiologice, prin parafrazări, sentințe livrești și idiomuri, e încălzită de umorul mustos și ironia multiplană.

Cercetătorii au menționat ironia neculceană în toată diversitatea, dar fiecare din ei o considera monovalentă, ceea ce, desigur, nu corespundea adevărului și nu putea să-l satisfacă pe E. Russev. „A caracteriza ironia cronicarului printr-un calificativ univoc, menționează cercetătorul, ni se pare cu neputință, ba mai mult – inadecvat. Ironia neculceană este polivalentă”. Polivalente sunt și portretizările din opera lui Ion Neculce.

Ceea ce surprinde în aprecierile tuturor cercetătorilor pe marginea cronografiei moldovenești e operarea cu o serie de termeni care țin în genere de literatura cultă. La Gr. Ureche s-a vorbit despre prezența unei narațiuni cu aspect compozițional de nuvelă, în opera lui M. Costin cercetătorii au întrevăzut veritabile nuvele, scenete, drame, iar în cea a lui I. Neculce – nuvele închegate, elemente picarești, material cu potențe de roman.

Prezența acestor elemente nu trebuie să ne predisună la exagerări, dar nici la reticențe în stare să lipsească literatura noastră de rădăcinile-i seculare. Disecția artistică, întreprinsă de Eugeniu Russev ne-a demonstrat necesitatea și posibilitatea studierii culturii în conexiune cu problemele cronografiei noastre.

E. Russev ne-a demonstrat că publicistica și memorialistica își au rădăcinile în cronografie. V. Coroban găsește în același izvor germenii narațiunii epice. N. Corlăteanu studiază limba literară în legătură directă cu expresia letopisețelor. Dar, credem, nu vom exagera afirmând că și alte genuri ori specii ale literaturii își trag rădăcinile din cronografie, că tot de aici ar trebui să se inspire mai des în studiile lor istoricii, etnografii, folcloriștii, lingviștii ș.a.

Aprecierile făcute de cercetătorul Eugeniu Russev pe marginea cronicilor consti-

tuie, în acest sens, un prilej de adânci meditații pentru cercetătorii literari și pentru toți acei care sunt preocupați de problemele culturii noastre.

Eugeniu Russev e prin definiție istoric și acest fapt îl țintuiește, am zice, cam prea rigid de concepția istorică asupra cronicilor care la acea oră de teroare a istoriei nu putea fi altfel decât una întrucâtva osificată. Din acest motiv el pare să supraliciteze relatările cronicarilor privind importanța consemnării anuale. În mărturiile lui Miron Costin „... eu la ce am fost de față scriu” și „... precum s-au tâmplat, cu adevăr s-au scris” întrevădem o apreciere cam forțată referitoare la atașarea autorului cronicii la realitate, atașare dezmințită de cercetătorul însuși chiar prin propria apreciere, în alt studiu despre Miron Costin: „Dotat cu un pronunțat dar scriitoricesc, scrie E. Russev, cronicarul creează uneori veritabile nuvele cu un subiect palpitant, cu o măiestrie înnodare, desfășurare, culminare și deznodământ al acțiunii, dinamizate cu iscusință de condeier” [2, p. 221].

Gânduri aparent contradictorii întâlnim la E. Russev și când apreciază alți cronicari. E o contradicție dintre E. Russev și M. Costin, dintre afirmațiile aceluiași cercetător lansate în diferite locuri? Nu. Cercetătorul e suficient de pedant în afirmații și exclude orice contradicție. Cauza, credem, poate fi explicată prin formația intelectuală a savantului. Am afirmat că el este prin definiție istoric, dar, prin adopție, și un veritabil literat. Nu întâmplător, fiind persecutat în calitate de istoric în 1970, el se transferă cu ușurință la Institutului de Limbă și Literatură, muncind în continuare și cu aceeași metodologie la cronică. Diferența în apreciere a cercetătorului începe însă să se resimtă.

Ca istoric, el e obligat să aprecieze tendința cronicarilor de a se orienta cu sfințenie asupra faptului de viață veritabil, altfel, în accepția lui, consemnarea anuală își pierde din semnificație, iar istoria – din credibilitate. De aici și respectul lui exagerat față de cronicarul M. Costin care afirmă că el numai la ce „a fost de față” scrie.

Ca literat însă Eugeniu Russev nu putea să nu înțeleagă că faptul de viață din fața cronicarului, supus transfigurării artistice, îi sporește considerabil credibilitatea și pledează pentru redarea lui în formă metaforizată.

Aici totul depinde de măiestria artistică a cronicarului, dar și de nivelul de apreciere a problemei în genere. Studiul științific a acestei probleme e însă uneori atât de superficială încât dă mai mult prilej de răspândire a confuziilor decât de o rezolvare echitabilă a ei. Somități, cum e D.S. Lihaciov în știința literară rusească ori G. Călinescu în cea română, par să nege în genere poeticitatea cronografiei. Ne vom referi doar la una din părerile acestuia din urmă. „Cronicarii, zice criticul român, sunt admirabili și dau mari emoții stilistice și de reflecție morală cititorilor rafinați. Artiști în înțelesul exact al cuvântului nu sânt, pentru că intenția propriu-zis artistică le e necunoscută și fără asta arta nu există” [3]. Evident că astfel de gânduri îl derutau pe E. Russev-istoric, dar mai ales pe E. Russev, susținătorul cronicilor ca povestiri cronicărești. Neintrând în polemică cu G. Călinescu, E. Russev vine cu o idee mult mai moderată și mai deschisă spre suportul artistic al narațiunilor cronicărești: „Cu toate calitățile ei literare, cronografia nu-și pierde nicidecum funcția ei primordială – aceea informativă. Altceva că funcția aceasta cronografia moldovenească o împlinește datorită aptitudinilor înnăscute și intuiției artistice a promotorilor ei, ceea ce îi și

conferă narațiunii cronicărești reale valori literare” [2, p. 252].

Biruind curajos propriile ezitări și contradicții, revizuind cu profund spirit critic tot ce s-a scris la tema dată și adoptând un mod de gândire și o formă de expresie pe deplin adecvate acestui gen rarism, Eugeniu Russev a reușit să scoată pentru prima dată la lumină un tablou veridic în linii mari al cronografiei noastre.

Zicem „în linii mari”, fiindcă o barieră totuși n-a fost învinsă totalmente: comentarea pe ici, pe colo cam doctrinară a lucrărilor ce provine din urmările lecției triste a debutului autorului în studiul cronografiei, debut criticat, după cum am văzut, aspru pentru ignorarea, cică, voită a metodologiei marxist-leniniste. Nu a căutat autorul nici mai târziu s-o învingă total, fiindcă a vrut s-o facă să-i servească drept pavază ideologică a ideilor progresiste și în noile condiții din anii '60-'70 ai secolului al XX-lea, când metodologia marxist-leninistă se declara drept unică metodă de cercetare științifică, pulverizată de orice influență dogmatică prin atașarea la „dezghețul” hrușciovian, dar în fond rămânând și în continuare tot de esență totalitaristă.

Astfel au putut apărea în cărțile lui E. Russev declarațiile-paravan de tipul „Străduindu-se să aplice... metodologia marxist-leninistă și metoda avansată a științei sovietice la studierea creației cronicarilor moldoveni...” [2, p. 3] despre care autorul însuși spune că le „... folosește cu rigurozitate și consecvență”. Și tot astfel poate fi explicată apariția paragrafului *Cronografia în aprecierea istoriografiei marxist-leniniste* [2, p. 5-20] din cartea *Cronografia moldovenească din veacurile XV-XVIII*, căci, comentează autorul, „numai o atare cercetare multilaterală poate să determine aprecierea creației cronicărești la justa ei valoare...” [2, p. 20].

Azi acest scut, care onorează autorul pentru abilitatea lui de a găsi modalități-le-paravan de a spune, în condițiile deosebit de grele ale totalitarismului, adevărul științific, dar care dezonorează întrucâtva opera, se cuvine supus unei serioase redactări la o eventuală editare a lucrărilor. Făcând însă operația în cauză, se cuvine, credem, să supunem cronografia analizei și prin prisma unui alt curent literar. Acesta pare a fi barocul care, prin aplecarea lui spre grandilocvență și fervoare, prin pre-dispunere spre metafore cutezante și un stil al redării preponderent în clar-obscur, pare a avea multe puncte comune cu povestirile cronicărești ce ținteau să se rupă de relatarea excesiv terestră.

Cum însă un alt Russev, care ar putea face acest lucru, nu mai avem, nu ne rămâne altceva de făcut decât să-l așteptăm cu răbdare să apară sau, imaginar, să încercăm să ajustăm ideile lui despre cronografie la acest curent, presupus de noi mai acceptabil, ceea ce nu e deloc ușor, dar altă posibilitate de a rezolva problema pur și simplu nu o vedem. Cel puțin la ora actuală.

Note:

1. Valeriu Pasat, *R.S.S. Moldovenească în epoca stalinistă (1940-1953)*, Chișinău, 2011.
2. Eugen Russev, *Arta narativă a cronicarilor moldoveni*. În: *Slova cronicărească – ecoul bătrânei Moldove*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1974.
3. George Călinescu, *Începerea lucrărilor*. În: „Contemporanul”, 1960, 4 martie.

ALEXANDRU BURLACU

Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău

EST-ETICA LUI VASILE ROMANCIUC

ABSTRACT

This article is an attempt to approach Vasile Romanciuc's poetry in the context of the time. The author follows the development of images system, poetic self-identity crisis both to and after the collapse of the Soviet empire. For the Eastern Area writer of the 60s rural poetry/prose is, in its inherent conservatism, an expression of its disharmony with the regime, of an innocent „dissidence”. Namely the ethics of the peasant, shaped over hundreds of years, becomes a way of protest in the totalitarian regime, an East-ethics of a poet less committed to the system. Such East-ethics in the total Soviet deficit looms a beginning of controversy, a beginning of a revolt in the dialogue between official literature and intimate literature. The poets of the 70s were not subversive. Their orientation towards other values than those trumpeted by ideology and Soviet propaganda remains subversive. Among „the disabled of the ideological front”, V. Romanciuc is the most remote and most talented poet of the „third eye” generation.

Keywords: Vasile Romanciuc, East-ethics, poet of the 60s, Soviet propaganda, „third eye” generation.

Generația „ochiului al treilea” vine în literatură pe un timp foarte nefavorabil creației, când ochiul acerb al cenzurii devenise hipervigilent. Șaizeciștii basarabeni, chiar dacă nu se arătaseră periculoși, rămâneau incozi pentru că „se uitau peste Prut”.

Leonid Brejnev, succesorul lui Nikita Hrușciiov, după ce luase puterea în mâini, „strânge șurubul” și reinstaurează „glaciația neostalinistă”. Evenimentele din Cehoslovacia în primăvara lui 1968 au speriat rău de tot regimul totalitar accelerând, de fapt, înghețul, dacă e să folosim o expresie consacrată, a „dezghețului hrușciovian”. La Moscova aceste semne se resimt în toate formele vieții spirituale, dar mai cu seamă în schimbarea atitudinii înalților diriguitori față de „poezia de estradă” a unui Andrei Voznesenski sau Evgheni Evtușenko, față de revista „Novii Mir” a lui Aleksandr Tvardovski. Simptomatice se arată discuțiile zgomotoase și scandalul cu Andrei Sineavski. Cei mai cunoscuți șaizeciști ruși, care nu erau „cuminți” și „ascultători”, cad în dizgrație, sunt ignorați discreditându-se sau ostracizându-se, în ultimă instanță, personalități

emblematică ale așa-zisului „dezgheț”. În pofida intemperiei politice, dintre aceștia nu chiar cu toții s-au manifestat ca niște oportuniști și odată cu schimbarea vânturilor politice ia amploare, după „cortina de fier”, literatura disidentă, un fenomen aproape nesperat sau neștiut pe plaiul mioritic.

La marginea imperiului, repercusiunile campaniilor de la Moscova se resimt cu întârziere pentru că după „Numele tău” (1968) de Grigore Vieru și „Sunt verb” (1968) de Liviu Damian, volume cu câteva texte subversive, mai apar în inerția „dezghețului” „Aripi pentru Manole” (1969) de Gheorghe Vodă, „Firul Ariadnei” (1970) de Anatol Ciocanu, „Melodica” (1971) de Dumitru Matcovschi, de fapt, o rescriere a „Descântecelor de alb și negru” (1969), arestate, se încheie, vorba lui Em. Galaicu-Păun, „primăvara pragheză” a literaturii române din Basarabia. Volumul „Săgeți” (1972) de Petru Cărare, retras din vânzare, marchează deja ofensiva în forță a cenzurii, inițiată cu un atac declanșat de un Ivan Bodiul (și nu de un oarecare Tăbăcaru) împotriva lui Ion Druță pentru, greu de crezut, niște grămezi de păpușoi de la Pământeni din „Povara bunătații noastre”.

Cenzura a început deratizarea „țistarilor”, o sugestie a foametei, din poezia șaizeciștilor, care, în opinia oficialităților, s-au compromis, dar care până la urmă, e adevărat, s-au cumițit. Un exemplu strălucit e destinul lui Liviu Damian. După „Sunt verb” și „Dar mai întâi.”, poetul s-a făcut mai înțelept, mai cu judecată, avansând în nomenclatura regimului, greu de crezut, cu un tată supus represaliilor și exilat în Siberia. Întâmplător sau nu, lui Liviu Damian sau Petru Zadnipru, bine văzuți la „palat”, șaptezeciștii, cu rare excepții, le-au consacrat poeme. A devenit limpede un lucru: partidul e interesat de tinerii născuți și educați în regimul totalitar. Iată de ce el contează pe o altă, pe o nouă generație, mai docilă, care, cu manuscrise zăcând în sertarele editurii de stat, urma să formeze o generație mai cooperantă, cu un alt comportament care să nu supere securitatea.

În 1972 c.c. al p.c.u.s adoptă hotărârea despre „tineretul de creație” și peste puțin timp apar, în colecția „Debut”, „Neîmpăcatul meșter” de Iulian Filip, „Naiul ploii” de Ludmila Sobiețchi și „Genealogie” de Vasile Romanciuc, urmate de „Zestre” de Marcela Benea, „Piața Diolei” de Leonida Lari și apoi „Ochiul al treilea” de Nicolae Dabija, fiecare plachetă, însoțită de o mică prefață, purta girul „oamenilor de încredere” în lumea „responsabilă” a sistemului. Nu e vorba de anumite relații dintre „părinți” sau „protectori spirituali” și „copii cumiți și legitimi”, cum înclina să creadă cititorul neinițiat, ci mai degrabă, de o diversiune a partidului în dirijarea muncii de creație. Rezumând torturile și supliciile debutanților din anii '70, astăzi ne dăm bine seama că diversiunea cu noua generație a reușit. Toate acestea constituie un alt subiect la care am putea reveni mai pe îndelete, dar nu putem trece peste un lucru curios, insolit pentru sistem: chiar dacă e criticat în „Tinerimea Moldovei” de un ideolog ca Petru Lucinschi, pentru o poezioară inocentă, Vasile Romanciuc debutează editorial cântând cântece de slavă:

*„Viața mea și-a mea cântare
Pentru tine zămislită,
Ți le-mbrac ca o coroană
Peste fruntea ta trudită.*

*Bunătate, dărnicie –
Dacă-și fac sălaș în mine,
Simt pământul ca un sânge
Răsfirându-mi-se-n vine.*

*Urc în spic, m-afund în brazdă,
Nu cumva ca vre-o bucată
Din pământul țării mele
Să rămână necântată...*

*...Când dorit de vraja strunii
Zice sufletu-mi să cânt,
Toate cântecele-n mine
Se încep de la pământ..."*
(„Odă pământului”).

E un imperativ ardent în afirmarea „omului nou”, o odă pământului și nu partidului, o cutumă consfințită de practica scriitorului sovietic, un obicei nou și categoric obligatoriu pentru începutul oricărei plachete de versuri. Plasată în fruntea volumului, oda are statut de „ars poetica”, prefigurând *raiul pe pământ*, de aici și viziunea pan-teistă, contopirea eului cu elementele lumii înconjurătoare sau imaginea lumii ca un rai pe pământ, o *lume ca un paradis* în descendența „poemelor luminii” ale lui Lucian Blaga, cu un impact puternic mai cu seamă asupra neomoderniștilor anilor '60-'70 ai secolului trecut.

Dar mai întâi de toate, Romanciuc e un „poet fidel genealogiei sale” (Andrei Țurcanu), al psihologiei, spiritualității și sensibilității țaranului. Într-o criză a identității sale, eul poetic, în inerția „războiului rece”, a luptei împotriva prosternării în fața Occidentului, ni se confesează fără echivoc: „Uneori,/ influențat de poezii ultramoderni,/ încerc haina/ unor metamorfoze exagerate:/ – Sunt un vulcan/ din care izbucnește lumina vremii!/ – În mine freamătă un copac,/ pe care cresc/ fructele nemuririi!/ – Sunt zeul, care poartă pe aripi/ nemărginirile universului!// ...Dar e de-ajuns s-adie/ un cântec din câmpie,/ ca să încep/ adevărata mea biografie:/ „Eu sunt/ un simplu fecior de țaran, ce iubesc/ străbunul meu pământ/ moldovenesc” („Regăsire”). E o revelație a eului poetic, un simplu fecior de țaran cu nostalgii de dezrădăcinat, care se regăsește în biografia și istoria „pământului îndurerat de atâta rod” (Grigore Vieru).

Temele și motivele sunt comune nu numai pentru toți debutanții anilor șaptezeci, după cum observa Mihail Dolgan în prefața „Genealogiei”, ci mai degrabă pentru toți șaizeciștii, cu precizarea că „maximalismul” etic al acestora, în lectura șaptezeciștilor, nu are ardența verbului, căci simbolistica poezilor s-a clișeizat. Pentru scriitorul șaiyecist din spațiul estic poezia/proza rurală rămâne, în conservatorismul ei inerent, expresia unei dizarmonii cu regimul, a unei inocente „disidențe”. Etica țaranului e, până la un punct, în contrasens cu etica hegemonului pus pe construcția comunismului și a „omului nou”. Cu alte cuvinte, Vasile Romanciuc debuta cuminte ca un șaiyecist

întârziat, retardat în maximalismul etic al acestora, exaltând figura plugarului idilic, ajuns în poezia timpului un sfântuleț, o icoană de închinat.

Dar anume etica țaranului, cristalizată de-a lungul sutelor de ani, devine o modalitate de protest în regimul totalitar, o est-etică a poetului mai puțin devotat sistemului, o etică în spiritul cântecelor lui Vladimir Vâsoțki, de altfel, cu mare audiență în așa-zisa „perioadă a stagnării” (cântece savurate cu mare drag de „invalizii frontului ideologic”). Est-etica aceasta, raportată la deficitul sovietic total, prefigurează un început de polemică (în surdină), o formă de revoltă în dialogul dintre literatura oficială și literatura vieții private. Desigur, departe de noi gândul că șaptezeciștii au fost niște poeți subversivi; subversivă se face orientarea lor către alte valori decât cele trâmbițate de ideologia și propaganda sovietică. În acest sens, Vasile Romanciuc e unul dintre puținii care nu a scris la comandă și, între șaptezeciști, nu e numai cel mai puțin zgomotos, cel mai retras, dar și cel mai talentat.

Volumele, din colecția „Debut”, în viziunea lui Andrei Țurcanu, pun în evidență două căi de a fugi de realitate într-o utopie adolescentină și inocentă. O cale „salvatoare” sunt clișeele comode la care apelează tradiționaliștii, între care se remarcă V. Romanciuc, și alta nu mai puțin comodă e tentația esteticului (dar fără ermetismul incomprehensiv al lui Leonid Dimov, al grupului oniric) cu libertatea pur poetică în fantezie și cu fantezie („Piața Diolei” de L. Lari sau „Ochiul al treilea” de N. Dabija). Ele încercau să dea imaginea *lumii ca eternă primăvară*, să creeze iluzia că trăim în cea mai bună lume posibilă, în țara cea mai fericită.

Șaptezeciștii vin din poezia șazeciștilor, predicând în deșert, o etică a convențiilor pure, lipsite de conținut, o modalitate foarte sigură de a se sustrage lumii reale. Și unii și alții cântă patria, țara. Dacă țara în anii '60 are un sens de opoziție cu țara – „Patria Sovietică” din poezia anilor '50, apoi pentru mai mulți șaptezeciști țara devine un poetism ușor aluziv sau evaziv, un concept abstract, care mai mult n-are decât are o încărcătură precisă; nici tu „patrie nemărginită”, nici tu caracter subversiv, spre exemplu, infiltrat în „Mamă, tu ești patria mea..” de Grigore Vieru, unde, cel puțin, muntele și marea trimit direct la patria noastră – România. Este adevărat, citită cu lupa, câte o poezie se arată mai evazivă: „Mamă,/ pe unde treci,/ de jur-împrejur/ ziuă se face...// De la pașii tăi,/ ca-ntr-o poveste,/ codrii,/ munții,/ izvoarele/ prind/ a lumina” (*Chiar și soarele...*). Este un text transparent cu care se deschide ciclul „Romanță pentru tine”. Odele, romanțele sunt deocamdată niște exagerări poetice într-o literatură de cazarmă. Oricum, la a doua carte, în „Citirea proverbelor”, măreției imperiale, „patriei nemărginite” i se contrapune „neasemuita baștină”, ideea salvatoare a patriei mici.

„Genealogie” transmitea o etică a convențiilor pure, pe ici-acolo, un etnografism țărănesc, un univers paradiziac. În poezia anilor '60, plugarul/țaranul avea o nuanță polemică, în linii mari, repet, cu ideologia hegemonului, cu clasa muncitoare din poezia lui Emilian Bucov (un exponent al poeziei proletare, un tribun astăzi bine uitat, mult prea mult la modă pe timpul realismului socialist, al „optimismului istoric”). Ceea ce nu văd sau nu vor să vadă poeții e că țaranul rămâne totalmente aservit, că el, robul pământului, e cel care îl muncește din greu ca să aibă ce mânca. Această etică se pliază într-un fel de umilință, o dimensiune fundamentală a literaturii rurale. „Omul nou”,

un pretins arheu național e tratat ca fiind în supunerea totală a partidului, ceea ce e un neadevăr cras, tot așa cum fals e că același țaran, din întunecata „lumină” a lui Lupan, intra cu inima curată în colhoz.

Plugarul din „Genealogie”, rudă dreaptă cu țaranul sămănătorist, e într-un fel de sărbătoare eternă, îi lipsesc doar hainele albe, chimirul și trișca. Peste tot e bucurie, veselie și cânt. Se pare că țaranul dacă nu cântă, gândește la altceva, dar el nici nu are nevoie să gândească, pentru fericirea lui gândește partidul, despre care un poet de curte intona la modul serios: „Eu îmi iubesc partidul/ Și mă mândresc cu el,/ În suflet el îmi toarnă/ Voință de oțel”. „Eterna primăvară”, adolescență, coincide cu eterna primăvară a comunismului, iar inima poetului e numai „zvâcnet de vioară și simfonii de plug”. Aproape că nu e un text în placheta de debut în care să nu dai de inocențe ca acestea.

Odată cu „Citirea proverbelor” (1979), volumul care îl reprezintă onorabil, se produce o schimbare la față a poeziei lui Romanciuc. Accentele se deplasează de pe o etică a convențiilor pure pe o etică organică, țărănească atât de intens poetizată nu numai de Grigore Vieru, Ion Vatamanu, Gheorghe Vodă, Dumitru Matcovschi, iar pe urmele lor și de șaptezeciști. Este adevărat: și în noul volum Romanciuc rămâne „un poet solar”, *imago mundi* având același fundal luminos, de regulă frumos și festiv; dar câte o poezie pare mai evazivă, aluziile și sugestiile „în fața ochiului de vasilisc” – ușor subversive.

Cartea se deschide cu interogații declarative, într-un limbaj tranzitiv, despre dragostea de plai în maniera lui Gr. Vieru, o poezie exemplară pentru manualele sovietice, probabil menită să adoarmă vigilența cenzurii: „Ce alt noroc, ce altă frumusețe/ Ai mai putea pe lume să-ți prezici,/ Decât această-aleasă tinerete,/ Decât norocul de-a trăi aici?!/ Ce alt izvor, ce alt pământ de soare/ Ai mai putea pe lume să-ți alegi,/ Decât acest pământ frumos, de care/ Cu gândul și cu sufletul te legi?!/ Ce alt meleag, cu stele mai senine,/ Ai fi putut pe lume ca să ai,/ Decât acest meleag, sortit luminii,/ Decât acest străbun picior de plai?” („Neasemuită baștină”).

Poetul are o bună știință a construirii volumului care se încheie strategic cu „Întâi și-ntâi” ce a pus în pericol (de la Ion Ciocanu citire) nu numai destinul cărții: „Cuvântul, deci, pe care-ai vrea să-l spui/ Se cere-a fi spus la timpul lui,/ Curat și simplu, fără-nfloritură – / Rostit de suflet, nu spoit de gură,/ Și nu despre orice și orișicine./ Ce-și cată loc în inimă la tine.../ Întâi și-ntâi – cuvântul despre țară,/ De-ar fi să-l spui a orișicâta oară;/ Întâi și-ntâi – cuvântul despre casă;/ Chiar și-n străini – străin ea nu te lasă;/ Întâi și-ntâi – cuvânt despre părinte,/ Semănător de obiceiuri sfinte;/ Și despre limbă, și despre iubire,/ De tot ce-avem mai drag în amintire”. Și o poantă care, în opinia supraveghetorilor vigilenți, ar trece peste codul moral al „omului nou”: „Iar încă despre toate celelalte/ Am mai putea vorbi și după moarte”.

De acum încolo mai multe scrieri prudente pot fi lecturate în regim aluziv, dar lupta cu „omniprezenta cenzură” (Vladimir Beșleagă) e pierdută. Iată un poem care, citit în contextul ciclului „Lección pentru suflet”, te miri de cum a „trecurt”: „Stau ca un condamnat/ În fața ochiului de vasilisc/ al obiectivului.// Probabil, nici de părinți,/ nici de învățători, nici de șefi,/ nici de oricare alți oameni/ n-am ascultat așa/ cum

ascult de fotograf./ Bărbia mai sus, zice./ Bărbia mai sus./ Nu clipi, zice./ Nu clipesc./ Zâmbește, zice./ Zâmbesc./ Atențiune, zice,/ și tresar, vrând-nevrând,/ de parcă ar fi comandat „Foc!”/ și fac ochii roată, grăbit,/ încercând să mă adun la loc/ din așchiile statuii/ care am fost eu” („Atențiune!”).

În lumea fictivă a poeziei lui Romanciuc mai dăm de martiri la modă, de cosmonauți și alți idoli sovietici, dar fundamental inedită rămâne pledoaria eului poetic pentru preceptele intime ale spiritului, elogiul normelor biblice, al legilor nescrise ale pământului, cum e datina din bătrâni. Într-o dispută literară, fenomenul va fi calificat de Andrei Țurcanu drept „litanii pentru valorile simple ale vieții”. Dar, deocamdată, personajul poetic se vede transfigurat totuși într-o „statuie”, apoteoza inerentă a habitatului sovietic. Iată de ce, în teroarea existențială, acesta încearcă a se întregi într-o figură monumentală („din așchiile statuii/ care am fost eu”).

După '90 încoace și imaginea lumii și statutul eului poetic vor suferi metamorfозări substanțiale. În circumstanțele social-politice noi, eul poetic va încerca mai multe măști, căutând cu deznădejde, în criza identității sale, să surprindă esența tranziției în natura unui *homo sovieticus* polarizat în parvenit și ratat. Lumea, altădată văzută ca un paradis, acum e concepută ca un teatru și cel mai frecvent – ca un infern. Democrația, în pofida așteptărilor, a făcut din „omul nou” un „balaur cu șapte capete”, sufletul, societatea, elita politică, totul degradează. Poetul îmbracă haina de tribun, ipostază neobișnuită, total nefirească, înșelând așteptările oricărui optzecist care crede că cine nu poate scrie poezie pură face etică pură. Reflexul literar al acestui deziderat e copleșitor tocmai în „Olimpul de plastic”, o expresie inspirată de realitățile forțate, contrafăcute, un demers între formule etice și estetice. Tot universul, firea naturală, în viziunea apocaliptică a poetului se artificializează, se bulversează valorile sacre, patriarhale, viața se află în declin total, iar est-etica lumii de odinioară își pierde, se pare, în fața procesului globalizator, orice sens.

Poezia are semne egocentriste, elementul biografic obține tot mai mare pondere în structura eului poetic pentru că prin forță magică „toate întâmplările se prefac în cuvinte”: „Locașuri sfinte/ ne sunt cuvintele./ Ca-ntr-o biserică/ intru-n cuvânt./ De aici, ajung cu sufletul/ până la Tatăl nostru/ carele este în ceruri,/ până la tatăl meu/ care este-n pământ” („Cuvintele”). Cuvântul, ca locaș al ființei, va reveni cu insistență, iar sugestiile ochiului nu mai sunt cele ale vasiliscului sau ale unui Big Brothers, ci ale sufletului pierdut și rătăcit.

Ochiul rămâne o metaforă obsesivă, un simbol al luminii spirituale, de care, într-o *lume răsturnată*, dezumanizată, nimeni nu mai are nevoie de ea: „Rătăcește, trist și înlăcrimat, un ochi prin oraș./ O lume amărată trece pe lângă el/ prefăcându-se că nu-l vede./ Nimeni, nimeni nu-l întreabă:/ ochiule, vrei să fii al meu?/ Nimeni, nimeni nu-i zice:/ ochiule, ce mult îmi lipsești!/ Orbii nu vor să mai vadă./ Văzătorii nu vor să vadă mai mult decât văd./ Lumea se teme de ochiul acesta/ care mai știe ce-i plânsul:/ i-ar putea schimba punctul de vedere/ asupra propriei sale orbiri./ Rătăcește, trist și înlăcrimat, un ochi prin oraș” („Un ochi”).

Din păcate, nimeni nu mai are nevoie de cuvântul și sufletul lui, într-o dezolanță comună chiar și „Sahara noastră/ e în sufletul nostru”. Ochiul sufletului, ochiul ini-

mii e timorat de „ochiul de gheață” al timpului implacabil: „E ger în cer./ Un ochi sticlos/ Citește/ Ce mi-i scris pe os.// Din stea/ Mi se strecoară-n trup/ Fiori/ Ca dintr-un ochi de lup” („Ochiul de gheață”), iar în acest regim lumea se transformă și ea într-un mecanism, e antrenată în mișcarea circulară a unui orologiu; eul poetic se metamorfozează mecanic într-un papagal (cu stăpân de ieri, cu nou dresor). „Papagalii din colivie” (Andrei Țurcanu) își găsesc în poezia angajată un nou dresor, dar culmea! – cu stăpân de ieri.

Alteori poetul are revelația că s-ar afla în ipostaza de cuc artificial, că e o piesă angrenată în sistemul unei existențe mecanizate: „Suntem montați/ în Marele Timp precum/ cucii, cucii în orologii –/ rolul nostru e neînsemnat:/ la vremea cuvenită,/ scoatem capul prin ușița/ demodatului măsurător de clipe,/ strigăm sau cântăm *cu-cu* de câte ori e nevoie/ și dispărem/ până la următoarea oră exactă./ Cu-cu, cu-cu, viață/ între roți dințate, între dinți rotați” („Orologiu”). Ceasul cu cuc e, în ultimă instanță, ceasul de-apoi al operei în care nu va „mai bate nicio oră” (Tudor Arghezi).

În pofida modernizării sistemului imagistic, a elaborării lui deliberate, rămân emblematice poeziile antologice de un rafinement nebănuț, demne de clarviziuni ca acestea:

„*Ne privim tăcuți,
Luminați de-un mac,
Te cunosc de-o zi,
Te iubesc de-un veac*”.
(„Luminați de-un mac”),

Sau memorabila:

„*Busuioc la naștere,
Busuioc la moarte,
Floare de tristețe,
Floare de noroc...
Viața noastră toată,
Doamne, cum încap
Între două fire
Mici de busuioc!*”

Puse pe muzică, versurile s-au folclorizat înregistrând câteva variante. Cu precădere în poezia gnostică, Romanciuc e în elementul său: „Partea leului/ este/ întregul” („Partea leului”) sau: „Prut – / trup/ rupt” („Temă (teamă) basarabeană”).

Viziunea unei lumi răsturnate – „Un câine bătrân reumatic,/ se plânge/ că-l rod oasele.// *Lumea asta e pe dos!*” („Câini și oase”) – după '90 încoace e tot mai persistentă, un semn că poetul, „purtătorul de cuvânt al tăcerii”, nu mai poate rămânea o statuie. „Note de provincial” (1991) e un titlu de carte pentru proza rurală sau cea de călătorii, mai puțin inspirat pentru o selecție de poezie. Primul volum în grafie latină cuprinde ce are mai de preț „Citirea proverbelor”.

În „Recitirea proverbelor” (2007) imaginea *lunii pe dos* revine obsesiv și devine fundamentală. La citirea și recitirea proverbelor, Romanciuc rescrie citate și maxime pe diferite teme: „Capul plecat/ sabia nu-l taie – / ci nu pentru că l-ar ierta./ Pur și simplu,/ pân-a ajunge la el,/ la capul plecat,/ și-a tocit lama tăind/ capete nesupuse.// Ah, tristă, tristă de tot/ e povestea aceasta:/ dacă scapă de sabie –/ de jug,/ nu mai scapă,/ nu mai scapă/ capul plecat...” („Capul plecat”). Uneori poemul nu e decât un colaj de citate cu sensuri răsturnate: „Din vorbe dulci adesea/ ne facem scut./ Cine n-are ochi/ e bine văzut./ Cine n-are carte/ are parte./ Cine merge-n genunchi/ ajunge departe./ Alba-nalba/ o face pe crinul./ Dreptatea/ la fundul mării/ umblă cu submarinul”, alteori lunecă într-o simplă pasișă: „E liniște, e noapte și văzduhul/ E îndulcit de floarea de salcâm,/ Doar luna dacă tulbură tăcerea,/ Când razele-i se-ating de caldarâm” („E liniște. E noapte”).

În miniaturi câteodată e superb: „În clipa de tristețe și singurătate/ Și piatra de pe suflet mi-ajunge de cetate...”; sau: „Ce cucerește un cântec/ o-ntreagă armată/ nu cucerește” („Răsai, soare”), sau: „Râul în care se scaldă străinul/ peste noapte/ s-ar transforma/ în graniță” („Temă (teamă) basarabeană”).

Volumele „Din tată-n fiu”(1984) și „Ce am pe suflet”(1988) nu sunt altceva decât o recitare și rescriere a proverbelor: „Se zice că tăcerea-i de aur,/ Dar cine ne va ierta/ pentru o mult prea lungă tăcere?/ Dacă până și cuvântul, în șoaptă rostit,/ Întrece uraniul în putere” („Tăcerea”).

Cam aceasta e materia poetică și în volumele „Un timp fără nume”(1996), „Îndoiala de sine”(1997), „Recitirea proverbelor”(2007), în care *lumea pe dos* revine și în poezia pentru copii: „Ați fost vreodată în Canelumea?/ Sunt curios.../ Canelumea e țara în care/ toate se-ntâmplă pe dos” („Canelumea”).

Mitul omului nou, în derivă, se duce pe apa sâmbetei. În „Tabla înmulțirii cu șapte”, balaurul „se dă de șapte ori peste cap/ (peste... capete),/ având certitudinea că se transformă/ în/ omul nou,/ omul nou,/ omul nou,/ omul nou,/ omul nou,/ omul nou,/ omul nou”. Nimeni nu mai vrea să fie om nou, balaur cu șapte capete. Cad măștile omului nou.

Cad măștile și de pe speța nouă/ veche de *homo politicus*, acesta se face surd și orb, coadă de topor, caracudă rapace: „Pe Olimpul de plastic,/ piticii sub limbă asudă./ Acolo, sus, prefac în legi/ toate neroziile lor./ Mai surzi decât surzii/ sunt cei care nu vor să audă./ Mai orbi decât orbii/ sunt cei care să vadă nu vor.// Mai amintește-ți, ploaie, de noi,/ mai treci de ne udă./ Sufletului nostru i-i dor/ să se spele c-un limpede nor./ Mai surzi decât surzii/ sunt cei care nu vor să audă./ Mai orbi decât orbii/ sunt cei care să vadă nu vor” („Olimpul de plastic”).

Ca valoare estetică, „Olimpul de plastic”(2007) e pentru Vasile Romanciuc cam ceea ce a fost „Aproape” pentru Grigore Vieru. E cea mai bună carte în creația sa de după '90. Limbajul e al unui neomodernist clasicizat. El își înnoiește măștile, se contemplă în oglinzi, devine olimpian. Provincialul de cândva, cel care se destăinuia – „mi-ar fi plăcut să fiu un cuvânt” – se vede acum un „arhaism” care „își contemplă ridurile/ în oglindă:/ „Cine ar mai crede acum/ că fost-am și eu odată/ neologism fercheș, seducător”.

Nu arareori, într-un registru minor, viața e o clepsidră cu vise, o deznădejde ontologică, o rezervă secretă a Saharei:

*„Visele-nchise-n clepsidră,
cu timpul,
se prefac în nisip.
Visul cel mai frumos
e o bătaie de-aripă.
Un videoclip
de o clipă.
Viața noastră-i, se pare,-i
rezerva secretă-a Saharei –
deșertăciunea hrănește deșertul...
Cade cortina.
Se-ncheie concertul”
(„Clepsidra cu vise”).*

În lung-prea-lunga tranziție chiar și „împăratul e-un clown”, lumea e un circ, noi „trăim într-o matrioșcă/ întoarsă pe dos:/ din minciuna cea mică,/ scoți minciuna cea mare” („Circ”). Cântecul adolescentin din „genealogie” e înlocuit de cântecul de paiată la vârsta înțelepciunii, cu conștiința că „locuim pe-un sloi de gheață –/ minițară plutitoare”, într-o „țară roditoare de secetă”, în drum lung, hopuros și că „deocamdată, avem noroc:/ legile naturii/ nu sunt votate în parlament”; „o inimă se aude/ ca o bombă cu ceas”, „diavolul suflă-n giruete - / spre Rai nu duce niciun drum”. E tot ce a rămas din „optimismul istoric”. Oricum, poetul, un Pygmalion al cuvintelor nescrise, scrie și rescrie pentru că, deocamdată, nu și-a scris cartea cea mai frumoasă.

GRIGORE CHIPER

Universitatea de Stat din Tiraspol

VASILE ROMANCIUC ÎNTRE SPIRITUL MODERN ȘI ANGAJAREA TRADIȚIEI

ABSTRACT

Vasile Romanciuc's poetry follows the traditional and committed manner - mostly typical for Soviet-era – the same as in the debut volume (1974) until the early 90s, when there comes a change of timbre and register, although not spectacular. Now the emphasis is slowly changing: poetry is crossed by ironical accents and dark tones. All these will be found in his latest books, published in the 2000s.

Keywords: traditionalism, questioning, attitude, quartering topic, redefining, the world as a stage, allegorism, haiku.

În prefața volumului de debut, intitulat simptomatic și programatic *Genealogie* (1974), Mihail Dolgan nota: „Principala sursă de inspirație a poeziei lui Vasile Romanciuc o constituie dragostea nețărmată față de țară, față de Moldova, față de glia strămoșească” [1, p. 3], dragoste devenită măsură de rezistență etică, personală și națională.

Titlurile de poeme (*Odă pământului, Zic Limba noastră..., Trec ploii peste casa-mi, Scrisoare la baștină, Rod* etc.) denotă atașament tematicii restrictive a timpului: graiul, mama, ramul. Sufletul invocat frecvent reprezintă oglinda acestei tematici contingente, filtrate romantic: „Prin inimă-mi,/ așa ca pe pământ,/ trec anotimpuri” (*Anotimpurile din suflet*). Poetul își asumă formula tradițională în mod tranșant: „Uneori,/ influențat de poezii ultramoderni,/ încerc haina/ unor metamorfoze exagerate/ (...)/...Dar e ajuns s-adie/ un cântec din câmpie,/ ca să încep adevărata mea biografie: „Eu sunt/ un simplu fecior de țăran, ce iubesc/ străbunul meu pământ/ moldovenesc” (*Regăsire*). Această asumare poate fi interpretată ca lipsă totală de prețiozitate, de inaderență la căutările moderniste sau, cum afirmă Mihai Cimpoi, „e îmbrățișat crezul pillatinian că «pe cerul clasic nimic nu a murit»” [2, p. 8].

În *Citirea proverbelor* (1979) se realizează turnura de la un descriptivism molcom, străbătut de o problematică exterioară, bătătorită, spre interogația care sparge desenul peisagistic: „Întrebă-te cu ce-ai fost rău/ Ori: care rău te ispitește,/ Că norul, sus, se

răzgândește/ Să ploaie pe ogorul tău” (p. 6). Oda și pastelul sunt colorate tot mai intens de notele etice sau chiar eticiste. Interogația alternează cu atitudinea hortativă: „...Să simți de la întâia clipă/ Cum te sfidează tot înaltul,/ Când treci cu secera în mână/ Prin lanul semănat de altul” (p. 9). Predomină strofa clasică, rimată și ritmată. Eul artistic variază discursul între două atitudini: colectivă și impersonală. Lirica intimă, atunci când se produce, alege de fiecare dată forma romanței. Volumul pare a-l consacra definitiv pe Vasile Romanciuc în această formulă a unei angajări civice, dublată de un retorism tradițional-folcloric. „Viziunea tradiționalistă, remarca Andrei Țurcanu, cuprinde o realitate spirituală mai largă, ea constrânge totuși inspirația printr-un conservatism al formelor sale, ținând-o în limitele unor motive, imagini statornicite și ale unor tipare emotive și conceptuale definitive” [3, p. 209].

În cărțile din anii '80 (*Din tată-n fiu* (1984), *Ce am pe suflet* (1988)) rămâne fidel sieși, constant, dar și involutiv în sensul unei cantonări tematice și procedural-stilistice prelungite, în contextul liberalizării artei și presei, când numeroși autori au epuizat aria. Zgomotul străzii – limbă, alfabet, independență, ecologie – nu pune mare presiune pe poet, căci lozincile revendicate reprezentau domeniul său de creație dintotdeauna.

În cărțile ulterioare, din anii '90 (*Un timp fără nume* (1996), *Îndoiala de sine* (1997), *Marele Pustiu Invizibil* (2001)), paralel cu tonul său cunoscut, de blajin, de om măsurat, de înțelept capabil să ia distanța necesară, de a se implica rezervat, se întrevăd tot mai multe trăsături de ironie accentuată. Vicisitudinile social-politice ale tranziției îi depășesc imaginația și îi marchează poezia. Un expresionism disperat se furișează în imaginile sale coplesite de realitate. Ironia devine tot mai dură și trece repede în grotesc. Universul său ușor viciat din primele plachete pare poznele unui copil în comparație cu atrocitățile care s-au abătut în doar câțiva ani. Poezia sa, remarcă Arcadie Suceveanu, este traversată de expresia oximoronică, de stările antitetice, de paradoxurile vieții moderne [4, p. 135]. Astfel, modernitatea, retractată de poet, este surprinsă acum în datele ei reprobabile. Într-o cronică din 1992, Vasile Gârneț scria: „De-a lungul anilor, cum e și firesc, Vasile Romanciuc a încercat și alte formule poetice, dar rezultatele, cu puține excepții, nu au fost cele scontate” [5, p. 4]. În această perioadă bulversată, autorul *Citirii și Recitirii proverbelor* nu numai că dovedește o sensibilitate modernă, ci se dovedește un poet modern prin radicalizarea și prozaiizarea discursului său. Chiar dacă nu părăsește definiția și exprimarea paremiologică, materia poemelor sale se îmbibă de miasmele insurmontabile ale timpului. Poetul însă nu ajunge să denudeze realitatea, după o rețetă optzecistă sau alta. Realitatea e subordonată totdeauna metaforei distilatoare ori schematizată în simbol sau într-o suită de simboluri: „Plouă, plouă, sărăcia va rodi bine/ și anul acesta,/ dar ce ne pasă nouă? Miniștrii/ țin cuvântări și ne îmbărbătează,/ dacă trebuie, vom muri pentru patrie/ - vom muri de foame,/ vom muri de frig/ (vezi lista întreagă în „Monitorul oficial”) (*Plouă, plouă*).

Universul întors și teatralitatea sunt spațiile tematice în care poetul se întreține mult. „Un câine bătrân, reumatic,/ se plânge/ că-l rod oasele.// Lumea asta e pe dos” (*Câini și oase*). Motivul măștilor se perindă prin mai multe texte: de la masca abia schițată într-o eboșă: „Azi nu se poartă măștile/ pe față./ Azi fețele se poartă pe măști”

până la învedereare într-un veritabil teatru venețian, de la masca vanității concrete până la o mască umană (*E toamnă, cad măștile*) sau la o mască a lumii (*Doar măștile plâng cu lacrimi adevărate*).

Volumul *Olimpul de plastic* (2007) debutează cu câteva poeme în care transpar socialul și politicul într-un racursiu deformat. Sunt poeme de angajament cetățenesc. Bineînțeles că nu se poate spune că într-o poezie cum este cea a lui Vasile Romanciuc motivele civice se opresc într-un loc. Universul poetic degajă o atmosferă nesuferită, circumscrisă unui prezent politizat, legat, prin fire invizibile, de trecutul cunoscut și trăit în cele mai mici clișee ale sale: „Aș încerca orice/ ca să-l scap pe fratele meu/ de jarul pustiului roșu,/ tărâm al pierzaniei” (*În pustiul roșu, tărâm al pierzaniei*), „semănător de pojaruri în sânge,/ neîndurător balaur de foc// cu nicio sabie nu-l pot învinge:/ îi retez un cap, îi cresc o mie” (*Dorul-dor*), „Poetii n-au cititori./ Medicii au pacienți./ Închisorile pline./ Teatrele goale” (*Ca să avem viitor*). Poetul este convins de forța cuvântului, inclusiv a metaforei. Nu utilizează lozinca, satira sau diatriba. Îi mai aproape ironia: „Cleopatra s-a logodit cu Esop” (*Despre frumusețea poemului*). Degringolada surprinsă în versuri sugestive este urmată de un optimism alimentat din exterior și, mai ales, din interior. Sursa oricărui optimism e speranța: „Nu dispera/ se-aude venind primăvara/ veșnică nicio iarnă nu este” (*Se-aude venind primăvara*). Se produce undeva un mic declin, decorul se schimbă, cerul se înseninează. Scenele devin paradiziace, ca în Biblia ilustrată pentru copii. După ce a plouat bacovian (*În noaptea adâncă, o inimă*), ploaia stă (*Curcubeul*). Schimbarea bruscă de registru face parte, țin să cred, din regia poetului pentru a crea o antiteză mișcătoare. Figurile antitetice sunt instrumente de șoc. După aceste câteva texte luminoase sau, dacă vreți, fals-luminoase, accedem la textele care nu mai pun accentul pe social și politic. Tonul devine intim, melancolic, nostalgic, sarcastic, în definitiv mai personal. Sociopoliticul nu lipsește, dar este împins în background: „Deocamdată, avem noroc:/ legile naturii/ nu sunt votate în parlament” (*Drum lung, hopuros*).

Eul liric este în general expedit la persoana a treia sau impersonalizat. Tocmai această impersonalizare creează impresia de teatru. Uneori asistăm la o teatralizare pregătită *ad-hoc*. Masca reprezintă unul dintre motivele de bază și din acest volum. Ținuta „personajelor” sale este evidențiată: „Veșminte cusute/ din epitete de lux” (*Veșminte de gală pentru marii pitici* – de altfel, titlul omonim al acestui prim ciclu). E cazul personajului gol ce poartă numaidecât „hainele de gală”.

Altă trăsătură fundamentală a poeziei este cea de a utiliza socialul, fragil și fragilizat, ca formă inductoare de lirism, în spatele căruia se află un eșafodaj rațional, construit atent, cu migață. Poezia lui Vasile Romanciuc stă sub semnul apolinicului, cu unele efuziuni dionisiace controlate. În *Pygmalion al cuvintelor* liricul pur este întruchipat de tendința spre absolut a lui Pygmalion – temă romantică – („Te rog, dă suflet și chip de femeie/ celei mai frumoase poezii – ea/ îmi va fi mireasă...” vs. imposibilitatea atingerii absolutului („Poetul .../ acceptă, resemnat,/ că, deocamdată, nu și-a scris/ poezia cea mai frumoasă...” și socialul pe rol de vertij („zeii/ sunt niște ignoranți/ care-și folosesc puterea ca pe-o frunză/ pentru a-și ascunde... nerușinarea”).

Așa cum am arătat, din fiecare poem se desprinde o anumită idee globală. Această

disponibilitate spre poantă îl obligă într-un fel pe autor să urmeze, până la un punct, un stil concis, aforistic. De aceea predomină textele mici. *De-a baba oarba* este o excepție.

Poetul are o adevărată propensiune pentru răstălmăciri fie că e vorba de cuvinte, expresii sau dictoane celebre. Heraclit, Ionesco, motivele din basme sau miturile – totul este reinterpretat în contextul unei situații noi.

Deși nu este un obsesiv, câteva teme se detașează de restul: timpul (*Umbre, Culise, soldăței de plumb, Salvarea peștilor de la înec*), oglinda ca motiv al dedublării și reverberației în infinit (*Oglinda, Singurătatea se uită în oglindă, Papagalul mut, Masca*), arta și ceea ce are atingere cu ea (*Un poem care să nu regrete, Artă rupestră, Păianjenul, Pygmalion al cuvintelor, Femeia pe care o iubesc, Frumusețea poemului*).

În a doua parte, *Amprente*, placheta este suplimentată de hai-ku-uri, ce respectă întocmai canonul demonstrând un exemplu de virtuozitate poetică. Aici rostirea eliptică, aforistică și alegorică capătă un caracter general. Semantica vocabulelor și a expresiilor este deturnată cu scopul de-a obține efectul scontat, surpriza, insolitul: „Cine cumpără, oare,/ lucrările artiștilor/ vânduți” (*Licitație*), „O, la ce bun/ colacul de salvare/ pe Apa sâmbetei?” (*La capătul iluziei*). Ciclul, monocord, economic și extrem de concentrat, îl întregește pe cel dintâi și la nivel tematic. Tautologiile, repetițiile și paradoxurile se multiplică. Aceste piese reduse la 17 silabe sunt niște mecanisme compuse din două elemente complementare: râul și marea, rana și durerea, anii și secundele, marea și salvamarul, apa și nămolul etc.

Vasile Romanciuc este un poet de factură tradițională, cu suficiente deschideri moderne și postmoderne (intertextualitatea abundentă, aplecarea pentru revederi și reevaluări). Tradiționalismul lui nu consistă doar în cultul pronunțat pentru Eminescu, în versurile cu ritm și rimă sau în sonoritățile de romanță. Este vorba de faptul cât de departe vrea să meargă autorul cu reinterpretările sale. Nu aprobă și nici nu cultivă tehnici literare, care contribuie la „subminarea” unor temelii. În acest sens, Vasile Romanciuc rămâne un exponent fidel al generației sale, care consideră aceste jocuri de-a relativismul extrem de periculoase. Funcția informativ-educativă este preferabilă celei ludic-hedoniste.

Note:

1. M. Dolgan, Prefață la volumul *Genealogie*. Chișinău, 1974.
2. M. Cimpoi, *Tradiționalul ingenuu*. În *România literară*, București, 1992, nr. 33.
3. A. Țurcanu, *Un poet fidel genealogiei sale*. În vol. *Martor ocular*. Chișinău, 1983.
4. A. Suceveanu, *Mimoza și oțelul de Damasc*. În vol. *Emisiunile de Magdeburg*, Chișinău, 2005.
5. V. Gârneț, *Un melancolic în provincie*. În *Literatura și arta*, Chișinău, 1992, nr. 4.

PROCESUL LITERAR CONTEMPORAN CONTEMPORARY LITERARY PROCESS

FELIX NICOLAU

Universitatea „Hyperion” din București

SUITA ȘI MENUETUL DOUĂMIISTE

ABSTRACT

The present essay considers paratextual and organizational elements: cover, title and inter-titles or cycles, forewords, afterwords and acknowledgements on the fourth cover. The books under consideration cover the period between 1992 and 2008 and are representative books, more or less valuable. The author does not refer to the books written by major poets. Simply he has not had them at hand lately. He promises to lean on them some other time. And he studies all the volumes in a chronological order to see how young poets' books turned over more than a decade.

Keywords: generation, poetic flow, poetic ingenuity, novelty.

Se mai poate scrie un eseu despre generația 2000 și despre ce a venit după ea? Pentru că mi se pare că plutonul douămiist este în mare parte trecut în rezervă, chit că o mică parte dintre componenții lui continuă să participe la trageri poetice. Multe cu gloanțe oarbe, însă. Deși inițial nu am agreat sintagma lansată de Nicolae Țone, „generația 2000+”, a cărei bază de lansare ar fi fost Editura Vinea, „găselnița” mi s-a părut utilă mai apoi. Deoarece arată o trecere și o escaladare. Acel + vorbește despre plus valoare. Eu mă gândisem la alte adjectivări – generația *pixelică* sau *chill-out*. În felul acesta, diminueam valorizările și semnalam o discontinuitate specifică unui nou început. 2000+ sau pixelicii mi se pare a se fi retras destul de repede în istoria recentă. După o înșeptită lansare la Vinea, s-au mai tras câteva salve și cam asta a fost. Actualmente, fluxul poetic și-a schimbat iarăși albia. Nu spectaculos, pentru că suntem înfipti într-o literatură a influențelor și contaminărilor. Mai nou, tinde să se impună o poezie a ingenuității: simplă, discret religioasă, cu o scriitură dinamică. Persistă însă și poezia manieristă. Prin manierism înțeleg conștiința literară a scrisului, elaborarea migăloasă, somptuoșitatea tonului și a stilului, precum și ludicul livresc (în cazul lui G. Decuble, de exemplu).

Eseul de față are în vedere ingrediente paratextuale și organizatorice: copertă, titlu și intertitluri sau cicluri, prefețe, postfețe și considerații de pe coperta a patra. Volumele discutate acoperă perioada 1992-2008. Va urma un eseu despre muzele din poezia douămiistă și postdouămiistă. Nu mă încântă prefixarea cu *post-*, pentru că induce ideea de derivare și de oxigenare cu un fluid vital comun. Îl întrebuițez doar ca roată dințată într-un mecanism care urmează a fi proiectat. Și mai e ceva: nu am pretenția să fiu exhaustiv sau obedient față de clasamentele „canonice”. Pur și simplu apelez la câteva volume reprezentative, mai mult sau mai puțin valoroase. Și-mi cer scuze că nu mă voi referi la volumele unor poeți importanți. Pur și simplu nu le-am avut la îndemână acum. Mă voi apleca asupra lor cu altă ocazie. Și apelez la toate aceste volume într-o ordine cronologică, pentru a putea vedea cum s-au transformat cărțile poezilor tineri pe parcursul a mai mult de un deceniu.

1992

• Mariela Rotaru, *Galeria de singurătate*, Editura Pontica. Copertă galbenă și desen minuscul, de tip efigie. Aparența este austeră, precum a volumelor scoase de Editura Universității din București. Pe coperta a patra, Marin Mincu observă satisfăcut concentrarea „crispată, scrijelitoare”.

1995

• Daniela Șontică, *Arlechini într-o pădure sălbatică*, Editura Vinea, cu o prefață de Gheorghe Istrate. Pe copertă, fotografia trunchiului unui copac triramificat. Cicluri: *Monolog*, *Provocarea*, *Sincere oglinzi necunoscute*, *Spaime scrise*. Poezii comprimate, amprentă feminină. Prefațatorul o aseamănă corect cu Magda Isanos. Titlul, demn de *commedia dell'arte* jucată în decor romantic, sugerează distanța de discursul autenticist.

2002

• Gelu Vlașin, *Atac de panică*, Editura Muzeul literaturii române. Titlul, convex deformat, e înscris pe o copertă neagră, pulsabilă. Congruență cu substanța poetică. Autorul manifestului deprimist scrie sacadat, scurtcircuitat despre activitățile unei zile, de la 6:17 la 0:00. Contează nervozitatea scriiturii și aranjarea în pagină. Anunță tehnica urmanoviană.

• Andrei Peniuc, *Mic manual de terorism*, Editura Ziua. Copertă neagră cu fotografia din spate a unui băiețel parcă închis în ghetou. Peste imaginea lui e suprapus conturul în alb al unui chip torturat, cu zăbrele la gură. O tortură a inocenței. Intră în scenă gruparea tare a cenaclului Euridice, pe vremea când funcționa în Sala Oglinzilor de la USR. Ciclurile poetice indică o redirecționare a mesajului poetic către actualitatea antipoetică și obsedată de comunicare: 1. *să ne conectăm*, 2. *maskă de cauciuc*, 3. *în rețea*, 4. *o voce și numai una*, 5. *firul părului colectiv*, 6. *anexă (despre eminent)*. Epoca apostrofării cititorului și a adresării directe, arțăgoase. Față de posttextualismul discursiv și concentrat asupra realizării unei atmosfere alegorice, Peniuc poetizează febril, panicat. Nu știu dacă Paul Daian îl acceptă ca nepot. Marin Mincu notează „îndușoșarea receptivă” și anunță apariția unei noi generații.

• Debutază Teodor Dună cu *Trenul de treieșunu februarie*, Editura Vinea. Copertă mohorâtă, negru-maron. Prefață entuziastă semnată de Mircea Ivănescu, fără conținut ideatic propriu-zis. Poezie cel mai adesea masivă, construită pe o semiotică a obsesiei și a leitmotivelor. Un neoexpresionism de poet înrudit cu Cosmin Perța, Claudiu Komartin și, pe alocuri, cu Radu Vancu. *Nota bene*, am scris înrudiți (la a treia spiță), iar nu înfrățiți.

2003

• Răzvan Țupa – *Fetiș. O carte românească a plăcerii*, ediția a doua, Editura Vinea. Copertă neagră cu pată albă, în centrul căreia se află o bulină roșie. Coperta a patra renunță la abstracționism în favoarea unei fotografii-colaj: bărbați cu pălării, fragment de nud feminin și o fetiță mulatră. Poeme lungi, curățate de figuri de stil, voit prozaice. Coperta anunță un spectacol absent. Înregistrarea cotidianului este împletită cu detalii minimaliste și cu amintiri filtrate prin obiecte și sentimente.

• Debutază în volum Claudiu Komartin cu *Păpușarul și alte insomnii*, Editura Vinea. Dedicatie pentru Mariana Marin. Pe coperta întâi o cucoană *pretty spooky*, gen *The Simpsons*. În spatele ei, un decor industrial realizat în sepia. Pe coperta a patra, negativul primei coperte și filmul cu pozele autorului în bibliotecă (unde altundeva?). Motouri luate din Biblie, Jonathan Swift, Boris Pilniak etc. Retorism și poză, atmosferă *gloomy*. În postfața intitulată *Hymenul și oglinda*, O. Soviany evidențiază „complexul lui Narcis” de care suferă poetul. Sau, cum s-ar diagnostica el însuși, începutul de statuie. Tot acum criticul introduce categoriile apocalipticului și ale simulacrului. Drept că într-un context cam anchilozat: „ordinea nihilocratică a apocalipticului”.

• Anul apariției la Editura Pontica a *Poemelor Utilitare* de Adrian Urmanov. Copertă galbenă cu imaginea-afiș a unui actor din *Die Another Day*. Violența copertei *pop* este contrazisă de tonul uneori patetic, alteori persuasiv al manifestului **eu sunt poemul utilitar**. Se repetă obsesiv că textele din carte nu sunt poeme, ci mesaje fraterne adresate cititorului. Fiecare poem se termină cu îndemnul ca cititorul să întoarcă pagina, să citească mai departe. Partea a doua a volumului este alcătuită din *Bonus tracks*. Moda tracks-urilor se va perpetua până la Gelu Diaconu, care urma să apară la Editura Vinea cu *Anti-poeme*. Sigur de forța mesajului său, Urmanov nu recurge la recomandări critice. Vigoarea acestei poezii își are sursa în sinceritate, patos și compătimire, ca și în repetițiile maniacale (strategice).

• A doua ediție a *Paginilor* Elenei Vlădăreanu, Editura Vinea. Copertă maronie cu portret, plus o mașină de scris dispusă pe verticală. Pe coperta a patra, o femeie în cizme, ciorapi cu jartieră și chiloți. Puțin interesantă, deși modernă ca aspect. Creația lui Constantin Vică. Poeme aranjate în pagină pe formula prozei. Epicul diaristic, fără înflorituri stilistice, anulează lirismul. Textele sunt întrerupte prin intercalarea de *reveniri* și *intervenții* ale martorilor de la paginile anterioare. Tehnica și sinceritatea frustă a intimităților biografice sunt remarcabile.

• Denisa Mirena Pișcu, *Pufos și mecanic*, Editura Vinea. Copertă-colaj roșie cu peisaj gri, în centru figurând o statueta fără trăsături, cu o palmă uriașă pe lateral. Montaj Constantin Vică. Cicluri: 1. *imagini capabile să-mi păstreze ochii deschiși*; 2. *am intrat în corpul iubitelui meu*; 3. *azi toate femeile poartă pulovere roșii și 4. cineva a greșit*

scara. Poeme scurte, înguste, dense și figurative. Un recital inteligent de minimalism și instantanee erotice delicate.

- Mihail Vakulovski – *Tatuaje*, Editura Vinea. Pe copertă: porțiuni de piele pe care este scris ROMANIA. Culoare gri. În volum, ilustrații naiv-satirice de Dan Perjovski. Multe poeme lungi ce relatează la modul acid o biografie căminist-intelectuală. Parodie și artă poetică din belșug.

2004

- Mihail Vakulovski, *Odada*, Editura Vinea. Aceeași tehnică intertextualistă cu țintă parodică. Desenele voit infantile ale lui Ștefan Baștovoii consonează cu unele poeme ingenue și amuzante. Poetul experimentează însă diverse formule: de la transcrierea gesturilor simple, dar încărcate de semnificație, până la ghiduşii textuale. Un postmodernism poznaș și livresc. Părtaş la faptă cu eclecticul Gabriel H. Decuble.

- *Deschiderile* lui Ovia Herbert apar la Editura Pontica. Copertă albă cu ilustrație pătrată, centrală, de Aurel Gheorghiu-Cogealac. Editura constănțeană începe să realizeze importanța elementelor paratextuale. Textele nu au titlu și sunt grupate în două strofe pe pagină, separate de un mare spațiu alb. Ceva din poezia-torpilă a lui Urmanov se mai simte, dar invazia barocă și secționările introspective, psihologice creează o poezie bizară, surprinzătoare.

- Ediția a doua din *Anul cărțiței galbene* a lui Dan Coman, Editura Vinea. Pe copertă un desen abstract de Hans Arp. În prefață, Nicolae Țone îl declară pe poet „fiul lui Naum”. Poezie puternic metaforizată, cu decolare din cotidianul burlesc adesea. Simboluri și scufundări obsesive în interiorul biologic. Un suprarealism expresionist.

- În același an apare *Fratele păduche*, de Dan Sociu, Editura Vinea. Pe copertele întâi și patru, citez: „mondrian, compoziție 2, 1929, și howlet, portretul lui isambar kingdom brumel, fotografie, 1857 – prin montaj s-a aplicat pe acesta chipul poetului dan sociu, respectiv goia, saturn devorând unul dintre copii (sic!) săi”. Imagistică ultra-încărcată, așadar, reflectând, oarecum, inspirația hibridă a poetului. Coperte Art-Nouveau. În prefață, N. Țone vorbește laudativ despre *generația nașpa*, al cărei „președinte” ar fi chiar Sociu. Poeme cu muniție biografică, de notație rapidă, altele lente, tragicomice și cu poantă la final multe dintre ele. Artă a inteligenței demonstrative și a eficienței. Totodată, autorul simte deja nevoia antologării, așa că include poeme din volumul *Borcane bine legate, bani pentru încă o săptămână*, care nu fac decât să arate câștigul de personalitate, în timp. Este reprodușă și postfața lui O. Nimigean la volumul *borcane bine legate...*, unde se pomenesc „caratele vocației” și se fac apropieri de Villon, Rimbaud și Mihai Ursachi. Încep lucrările la cultul unei personalități ce va funcționa ca un fetiș printre congeneri.

- Bogdan Perdivară – *kilometri de pivniță*, Editura Vinea. Pe copertă, pictura naiv-alegorică a lui André Breton și Valentine Hugo, *Cadavre exquis*. Perfectă anticipare a poemelor apăsătoare, infuzate de o anxietate deghizată în lehamite și inteligent regizată. Un underground înrudit cu cel al lui Leac, doar că mai bine strunit, mai puțin carnavalesc, deci mai expresiv. O dovadă că se poate scrie profund fără cuvinte pompoase sau gesticulație patetică/afectată.

• Diana Iepure – *Liliuța*, Editura Vinea. Copertă albă cu un contur lateral gri, nedeterminat, dar sugerând maternitatea, feminitatea. Autoarea, basarabeancă stabilită în România, pe lângă claritate și un imaginar geometric, aduce pe scenă enumerările în dulcele limbaj românesc de dincolo de Prut, fermecător-diminutival și plin de sevă. Nimic din violența și rusismele contondente ale altor tineri scriitori basarabeni.

2005

• Andra Rotaru, *Intr-un pat sub cearșaful alb*, Editura Vinea. Copertă elegantă – combinație galben-maron și foto cu pat cu baldachin pe malul mării. Postfață de A. Urmanov, care înregistrează *Genealogiile* poetei ca fiind o parafrază la arta Fridei Khalo. Poezie îmbibată de feminitate, scurtcircuitată de versuri interogativ-apocaliptice. Exemplu de scriitură programatică.

• Dan Coman – *Ghinga*, Editura Vinea. Copertă cu autorul șezând. Motoul: „fără nicio șovăială, această carte mi-o dedic mie”. Expresionismul se accentuează prin cultivarea aparițiilor pregnante, generând acțiuni stranii. Un fel de dans macabru și narcisist între feminin și masculin. Poeme locvace, șuvoi lexical.

• Dumitru Bădiță – *Unghii foarte lungi și cumsecade*, Editura Vinea. Pe copertă, ilustrație de Cătălin Furtună: picioare în mers și desen tehnicizat. Modernitate neconcludentă pentru conținut. Texte cu semnificație pulverizată. Satiră și introspecție care urcă rareori până la gestație. Cele mai reușite poezii sunt cele despre unghii – leitmotivul aduce o oarecare claritate. Motiv specific și lui Teodor Dună.

• Tudor Crețu – *Obiectele oranj*, Editura Vinea. Copertă albă cu mănușă de damă din piele. Titlul reproduș cu litere oranj. Eleganță nerelevantă pentru poeme. Textele au ca leitmotiv o tinerețe apatică, obosită. Unele grupaje de versuri conțin imagini fine și surprinzătoare. Multă poeticitate, chiar dacă exprimată literal.

• Diana Geacă – *bună, eu sunt diana și sunt colega ta de cameră*, Editura Vinea. Firescul dialogat al titlului este susținut de coperta în nuanțe de verde, pe care figurează o ușă și o porțiune de perete pe care este fixat un tablou: adolescentă pe w.c. cu chiloții roșii trași între genunchi. De ușă atârână un sutien negru. Intenția revelării șocante a vieții de budoar este evidentă. Volumul își are originea în programul de creative writing de la mănăstirea Râșca. În postfață, A. Urmanov se minunează de naturalețea scriiturii și o adjucecă pe autoare generației 2000, cu complimentele de rigoare. Poemele sunt, într-adevăr, *dirty, naughty*, cu secvențe memorabile. Amușinarea tabuurilor sexuale și cochetăria jucăușă aduc o respirație nouă în poezia tânără, când căznit-gravă, când plictisitoare, când inundată de strategii inteligente ori patetice.

2006

An bogat în apariții „de succes”

• Constantin Acosmei, *Jucăria mortului*, Editura Vinea. Pe copertă, *Perilous Night* de Jasper Johns, 1982: trei mâini cu pete galben-maronii pe un fundal împărțit în zone brune cu modele diverse. Mesajul sumbru al copertei nu este în totalitate susținut de conținut. Poezii foarte scurte, notații rapide ale unor gesturi cu deschidere simbolic-metafizică. Figurație absurdă și titluri năstrușnice: *Week-end cardiac*, *Live*

în bucătărie. Minimalismul transformat în surpriză. Ciclul *relatări* aduce aminte de poemele în proză ale lui Baudelaire.

- Ruxandra Novac – *Ecograffiti*, ediția a doua, Editura Vinea. Copertă neagră cu chip bleu de copil cu ochii închiși – realizare a lui Leon Wahl, după o fotografie de Gottfried Helnwein. Impresie de mister terifiant. Poeme fără titlu, cu atmosferă încărcat-expresionistă. Citadin amenințător, dezumanizat. Scriitură alertă, nevrotică și totuși cu mesaj decis.

- Cosmin Perța – *Santinela de lut*, Editura Vinea. Coperta de Lavinia Răican – desen umplut cu nuanțe de portocaliu al unor coloane dorice suprapuse unui fundal hașurat. Ordinea încearcă să mascheze haosul. La sfârșit, notă biobibliografică (deși este considerată doar biografică) elaborată, neomițând nici măcar lecturile în cenacluri ori proiectele scriitoricești. Poeme de categorie semigrea despre durere, moarte, suferință. Un expresionism sedat. Imagini abstracte și hibride, complicate. Unul dintre cicluri se intitulează *Cântece pentru Linalin*, anunțând înclinația orfică a autorului. Pe coperta a parta, Radu Vancu consideră poezia aceasta „o broderie monomaniacal de migăloasă”.

- Vasile Leac – *Seymour: sonată pentru cornet de hârtie*, ediția a doua, Editura Vinea. Pe copertă, fotografia autorului așezat, desculț, și rezemat de un perete de faianță, totul inundat caravaggiolesc de un clarobscur indigo. O copertă jazz, rafinată în neglijența ei. Poeme când discursiv-biografice, când minione și mizând pe constatare sau panseu. Notăție rapidă, derutantă, revalorificând cotidianul. O inteligență ieșită din mantaua inteligenței de tip sociu.

- Eugen Suman – *Arcuri electrice. Formele de sub piele*, Editura Vinea. Coperta: două avioane masive și parașute proiectate pe un cer gri, ce se luminează chiar în centru. Susține imagistic titlul. Cicluri cu nume expresive: *Ochii mei sunt întotdeauna mai mari*, *Tobele fricii*, *Formele care ne cuprind*, *În plămânilor mei ca într-un uter călduț*, *Ultimul cântec al majordomului*, *Noaptea sângelui*. Poezie de elongație medie, reverberantă. Violența se descarcă în vibrație. Nervozitatea versului și jocul antonimic mântuiesc incertitudinea terorizantă a mesajului.

- Olga Ștefan – *Toate ceasurile*, Editura Vinea. Pe copertă, un fragment dintr-o acuarelă a Mariane Codruț reprezentând chip stilizat, cu ochi mari. Un expresionism baroc în care sunt vărsate senzații, frici, disperări și sentimente. Interlocutor liric: Demian, ființă de jurnal. Patos de garsonieră. Moda momentană pe site-urile literare se concretizează în volume: titluri în engleză, versuri de melodii și intertitluri nuanțând tema din titlu (*bitter times, no surprise*).

- Șerban Axinte – *Lumea ți-a ieșit așa cum ai vrut*, Editura Vinea. Editura intră în faza copertelor acoperite de poza-portret a autorului. Titlul este autoironic și anunță tematica paternității sinucigașe și pe cea a nou-născutului paricid. Poeme de strânsoare clasică, în care niciun vers nu este superfluu. Pentru unii o artă demodată, studiată, pentru alții un exemplu de armonie și ironie fină. În prefața elaborată, Denis Mironescu face referire la nouăzeciști, apocalipsă, înțelepciune și „frumoasa poezie”. Corect și complet. Dar volumul mai este însoțit de aprecierile lui O. Nimigean, Florin Lăzărescu și Liviu Antonesei, de la care autorul va împrumuta epitetul „atașant”. Așadar, o prezentare cu mulți giranți, probând mariajul calculat cu lumea literară.

• Robert Mândroiu – *Efectul de peliculă*, Editura Vinea. Titlatura cu conotații optice este susținută de o copertă bicoloră, albastru-maron, cu degradeuri și o „ruptură cusută” prin care se vede un text în engleză. Poezie cu retorică spasmodică, vestind chill-out-ul citadin, disperat și pretins dezabuzat. Specificul este dat de un titlu: *instantanee cu gesturi dezordonate*.

• Robert Șerban – *Cinema la mine-acasă*, Editura Cartea Românească. Titlu ludic, de imaginar compensatoriu. Copertă albastră, cu grafica *pattern* a Editurii și cu o ilustrație de Mihai Zgoboiu: un cinema vechi, o acrobată sexi și un contur de Chaplin. Rezumatul plastic al conținutului este precis. Poeme de o discursivitate simpatică, lejeră, adesea terminate în poantă. Nimic agresiv literar sau demonstrativ. O înțelegciune amuzată, gen Billy Collins. Pe coperta a patra, Nicolae Manolescu o consideră o „poezie spirituală”, în timp ce Marius Chivu reține „senzația unei indiscreții platonice”, dorind, probabil, să ne bage în ceață.

• Vasile Leac – *Dicționar de vise*, Editura Cartea Românească. Copertă albă cu un detaliu dintr-o pictură a lui Adrian Sandu, *Reverse Cycle*. Un puzzle gen Miró. Pe coperta a patra, un fragment din *Lucrările în verde* de Simona Popescu. Încadrare pictural-critică pertinentă a unei poezii dramatizate la modul melancolic-buclucaș. Biografismul de homeless este sprinten dialogat, așa cum va face și Decuble. De la boschetari la lecturi sofisticate. O joacă ce poate obosi prin exces de țopăială livrescă și înșiruire de replici pe alocuri fadă.

2007

• Ioana Bogdan – *Anumite femei*, Editura Cartea românească. Copertă orange cu fragment de nud culcat, execuție Egon Schiele. Trimitere fină și contradictorie la un conținut poetic melancolic și marcat de o feminitate lezată, neîmplinită. Poezie matură, contemplativ-vagantă, înțesată de interogații dureroase și de metafore hiperbolice. O confruntare masculin-feminin având minimă legătură cu creația poetelor congenere.

• Lavinia Bălulescu – *Lavinucea*, Editura Cartea Românească. Din nou copertă elegant monocromă (albastru), cu o fetiță îmbrăcată în roșu și galben. Excelentă reflectare a conținutului. Nici nu era o sarcină dificilă în cazul de față! Coperta a patra e scrisă de Robert Șerban și Daniel Vighi, care recomandă volumul în termeni jucăuși, nepretențioși. Splendidă poezie rapid-nervoasă a coplăriei buclucașe și a adolescenței ghidate de sfaturile pragmatic-domestice ale mamei. După introspecția sociofobă și menstruală douămiistă, explodează poezia ingenuității, a fetițelor și puștoaicelor.

• Cristina Ispas – *fetița. mixaj pe vinil*, Editura Vinea. Coperta întâi: chip de păpușă cu ochi mari și mânuța la gură. Pe coperta a patra, fotografia full-size a chipului poetei. Reușă întrepătrundere a elementelor paratextuale cu cele textuale. În prefață, Octavian Soviany vorbește despre „introspecții autiste” și despre exorcizarea morții. Destul de adevărat. Importante mi se par însă tehnica accelerării imaginilor clare, epitetele care nu creează confuzie și constatările tragice făcute într-un limbaj candid.

• Adrian Urmanov – *Sushi*, Editura Vinea. Pe copertă un montaj gri, de penitenciar, cu fereastră zăbreliată. Titluri dominate de *sh*: *sushi*, *shase* etc. Poetică a negației, de „dramă live”, strunită înainte să devină revoltă. Strategii vechi: tăierea versurilor cu

slash-uri, adresare nemijlocită către cititor, intenție de persuasiune, repetiții și declarații. Economia de cuvinte și, uneori, spectaculosul patetic al formulărilor, conferă forță. Impresie inexplicabilă de sinceritate.

- Ofelia Prodan – *Elefantul din patul meu*, Editura Vinea. Coperta întâi – litografie de Alexandre Garbel: un abstracționism naiv executat în tușe crem, maronii, roșcate, albastre și negre. Imagine aerisită. Coperta a patra este integral acoperită de fotografia-portret a autoarei. Mici parabole ingenue cu efecte speciale spre final. Tot o poezie a ingenuității trucate. Artă simpatică, puțin prea afectată în imaginile propuse. În același an, poeta publică la Brumar *cartea mică*. Coperte negre. Alexandru Cistelecă o consideră „o a doua fascicolă” a primei cărți. Imagistica este acum însă mult mai înnegurată. Introspecție sâcâitoare. Corpul de literă mic și înghesuit contribuie la impresia dezolantă.

2008

- Carmen Dominte – *tu cu viața ta pe bancheta din față. eu cu moartea mea pe bancheta din spate*, Editura Vinea. Copertă albă, elegantă. Titlul, portocaliu, e scris sub forma unui P. Poeta este originală prin dispunerea versurilor în tipar de scenariu. Traumele copilăriei sunt înregistrate cu candoare, fără patimă, filtrate printr-o nostalgie muzicală, resemnat distinsă. Problematică asemănătoare cu cea a Cristinei Ispas.

- Aida Hancer – *Eva nimănu*, Editura Vinea. Copertă cu chipul în *zoom-in* al autoarei. Poezia ei nu este însă atât narcisiacă, cât tributară unei retorici à la Komartin. În același timp, poetei îi plac subiectele adânci: religia, moartea, singurătatea. O tristețe fără crispări. Scriitura adesea limpede, aerisită, deși afectată în jocul de scenă. În prefață, Nicolae Țone perorează cu avânt despre „talentul său aproape neverosimil”.

- Svetlana Cârștean – *Floarea de menghină*, Editura Cartea Românească. Copertă azurie, cu menghine verzi pe un fond alb. Mircea Cărtărescu o vede ca pe o nouăzecistă întârziată, iar Simona Popescu este încântată de recuzita aparținând trecutului comunist. Poezia bancului de lucru mizează pe un biografism adolescentin cu actori de acum douăzeci de ani. Propriu-zis, povestioare de liceu separate prin texte scurte ce valorifică simbolic obiecte triviale, cu funcție precisă, limitată. Lentoarea relatărilor nepretențioase este feliată de cuțitul unei brevități studiate.

- Daniel D. Marin – *asa cum a fost*, Editura Vinea. Copertă cu chenar negru securizând un dreptunghi alb. Distincție fără destin. În prefață, Al. Cistelecă consemnează „coerența sintaxei biografiste” și „stilul minim”. Nu e vorba doar de atât însă. Poetul este obsedat de două muze: ciudata și alunecoasa Oona versus revigoranta, deși fragila Ofelia. Biografismul nepretențios se predă treptat în fața montajelor metafizice ori suprarealiste cu focuase parabolice. Adjectivările nu plictisesc totuși și atmosfera poemelor nu se îmbăcsește. O anumită finețe a notațiilor.

Ce se deduce din această poveste despre cartea de poezie din 1992 până în 2008? Editurile au învățat să-și „ambalez” mai bine produsele. Editura Cartea Românească mi se pare a folosi cel mai judicios elementul paratextual. Cărțile de poezie editate aici sunt deja marcă înregistrată. Vinea experimentează și trece prin diferite faze. Mă

întreb totuși dacă puritanismul copertei de la volumul lui Daniel D. Marin nu înseamnă o întoarcere cu cincisprezece ani în urmă. Chiar și așa, Vinea a fost cea mai căutată Editură de poezie. Edițiile de autor au propulsat-o în fruntea topului. Asta până când a pierdut contactul cu tinerii. Pontica încearcă să se descurce cu mijloace modeste și face față onorabil. Brumar experimentează și ea. Deși o editură mică, aici au apărut cărți în ediții luxoase, destinate bibliofililor. Și formatul cărților de la Brumar se modifică fără încetare, rezultând apariții pitorești.

Autorii intră și ei în jocul editării. Mulți dintre ei au încercat să-și recupereze cărțile mai vechi, reeditându-le. Fostele programe și manifeste din deschiderea unor volume au fost înlocuite cu un aparat critic care, de cele mai multe ori, creează confuzie. Critica sau supralicitează jargonul tehnicizat sau evidențiază doar trăsături la modă din dorința de a zămisli generații. Mai sunt și laudele vulcanice, care nu fac decât să dividă cititorii în devoți și contestatari pătimiși.

Concluzia? Cartea de poezie arată altfel azi, semn că generația 2000 a ajuns capitol de istorie literară. Poeții încearcă alte metode de promovare a cărților lor și nu se mai sudează atât de ușor în grupări. Ceea ce nu înseamnă că módele poetice ar fi dispărut. Cartea românească de poezie, ca artefact, mi se pare, oricum, cu un pas înaintea poeziei propriu-zise. Persistă deocamdată prea multă retorică și literaritate. Tranzitivitatea beneficiază în lumea literară de la noi doar de o condiție de tranzit.

NINA CORCINSCHI
Institutul de Filologie al AȘM

GRIGORE CHIPER ȘI POEZIA CA SPECTACOL AL INTELIGENȚEI

ABSTRACT

Within the generational aesthetic program what defines and distinguishes the poet Grigore Chiper is the poetics of the hue, delicate lyricism, and bookish refinement. First minimalist gestures impregnated by a *spleen* that oscillates between sadness and disappointment pass entirely into poet's other books. Therefore, the whole of his creation is a whole found in every part and it's a part faithful to the whole. Deviations are minimal. It's a poetics of rotation in a circle perpetuating from one volume to another. Spirit cultivated by readings, manifesting refined sensitivity, the poet „assembles” in a game of imagination and feeling, a jig-saw of reality in a circuit of bookishness, of the cultural context. Everything that is existential matter in his poetry tends to become a performance of intelligence, an interpretation through bookishness and intertextuality.

Keywords: bookish, intertextuality, imagination, everyday life, cultural awareness.

Receptat cu entuziasm la debutul său editorial, în 1990, Grigore Chiper rămâne de la o carte la alta un nume bine cotate de critica literară. Chiar de la prima sa plachetă este recunoscut drept cel care a definit manifestul paradigmatic al noii generații 80-iste. Formula *Abia tangibilul* „anunță un program, indică o opțiune de creație, oferă o cheie pentru descifrarea unui sens integral”, scria în prefața volumului Andrei Țurcanu. Aserțiunea viza o nouă poetică în ofensivă în poezia basarabeană, o poetică, azi ne dăm seama, congeneră cu cea a optzeciștilor din Țară. Recursul la *abia tangibil* indica o „oboseală” ontologică, un declin de *fin de siècle*, cum remarcă prefațatorul, pe care poezia încerca să-l surprindă în expresia devitalizării și a fracturării sale infinitezimale. La această caracteristică de bază se adaugă și reacția pur literară la „canonul” poetic oficios maximalist ajuns, până în perioada mesianismului național din 1989, într-un stadiu de decrepitudine extremă. Resurrecția livrescului, antilirismul manifestat într-o conștiință culturală accentuată sunt semnele unei polemici subiacente cu retorica rudimentară a atitudinilor univoce, de atașament sau de repudiere, a poeziei „angajate” a epocii.

În cadrul programului estetic generaționist, direcțiile se diversifică, poeticile se individualizează, diferențiindu-se și nuanțându-se, dar formula *abia tangibilului* rămâne

pentru poezia lui Grigore Chiper o constantă care se regăsește în toate cărțile sale de mai târziu. Evoluția ulterioară a scrisului său confirmă debutul asumat programatic prin menținerea în limitele aceleiași surdinizări minore a lirismului în fine și subtile „scripturări” ale eului (sur)prins între fragmentele evanescente ale unei realități fără consistență. Ceea ce îl definește și îl distinge pe Grigore Chiper este tocmai această poetică a nuanței, lirismul delicat, rafinamentul livresc. Primele gesturi minimaliste impregnate de un *spleen* pendulând între tristețe și decepție trec fără rest și în celelalte cărți ale poetului. De aceea, întreaga lui creație e un tot ce se regăsește în fiecare parte și o parte fidelă totului. Deviațiile sunt minime. E o poetică a rotației în cerc, definită chiar de autor în versurile sale: „Cerc după cerc./ Îndepărtându-te/ e unica ta alergare”.

Chiar de la debutul său, lumea i se arată lui Grigore Chiper desacralizată, depoetizată, relativizată și, mai ales, fărâmițată în cioburi, fragmente, așchii, secvențe, pasaje „care se vor repeta de atâtea ori/ în atâtea ipostaze”. Spirit cultivat de lecturi, vădind și o sensibilitate rafinată, poetul „asamblează”, printr-un joc al imaginației cu molcomirile simțirii, puzzle-ul realității într-un circuit al livrescului, al contextului cultural. Tot ce e materie existențială, în poezia sa tinde să devină spectacol al inteligenței, interpretare prin livresc și intertextualitate. Poetul opacizează emoția uneori până aproape de disoluție. Reminiscențele „biografice” rămân în afara biografiei concrete, fără trăirile vii, palpabile ale eului individual. Eul poetului transfigurează artistic emoțiile prin resursele unei omniprezente și presante conștiințe livrești. Autoreferențialitatea este materia și forța motrice a poeziei. Astfel, prin raportarea la livresc, eul liric reîncarcă și potențează expresiv limbajul, știind totodată că acesta e doar o convenție, un simulacru, pe care nu ezită să le denudeze imediat.

Retorica clamată a poeziei momentului este supusă terapiei printr-un limbaj al tăcerii șoptite (la care poetul aderă chiar în mottoul *Abia tangibilului*). E tăcerea înțeleasă ca laconism și repudiere a retoricii, cu efectul adâncirii sensibilității. O tăcere încărcată de sugestii, suficientă sieși, departe de orice zgomot al elocinței: „Din rădăcina tăcerii sunt bruiate sunetele/ pe care aș vrea să le rostesc”. Cuvântul este instrumentul poetic care numește exact cotidianul și tot cuvântul este realitatea referențială a poeziei care ascunde fragmentul de realitate în labirintul livresc, opacizându-l și re-creându-l: „E momentul/ să mă refugiez prin unul din labirinturi./ La capătul lui/ totul ar putea fi mai încet/ și ora mai darnică împărțită în mii de bucăți”. Aceste „bucăți” conțin viziunea întregului. E întregul văzut în reflexele nuanțelor: „tot ce e superb în tine/ trebuie să rețină clipa -/ forma miniaturală a eternității”. Eul privitor din *Abia tangibilul*, dar și din celelalte volume, încearcă mereu să rețină (în maniera goetheană) clipa, dilatând-o prin infinitele nuanțe vizuale și semantice pe care le poate lua simultan. Abandonarea în datele realului descătușează și deschide supapele imaginației sale culturale. Călătorind prin anotimpuri, eul este atent să le surprindă mișcarea caleidoscopică, să observe cum cerul „se sparge în miile de fragmente ale crengilor pustii”, cum frunzele, culorile, curg lent, joncționând firesc cu imagini culturale, cu fantezii de scriptor atent la felul cum sub ochii săi se încheagă textul. „Totul e doar un simbol” și nu doar un simbol, dar o metonimie și, mai ales o perpetuă comparație livrescă, o intertextualizare continuă: „gama de sentimente fiindu-ți aceea/ de la ovalul frunzei

până la gustul vinului/. Zâmbetul tău/ ce avea ceva din desenele lui Saint-Exupéry”.

Poezia *abia tangibilului* e o poezie a notațiilor din mers. Dar și una care imită mișcarea. Chiar în primul volum vom găsi imagini vibrante, pline de un foșnet delicat, imitând sonoritățile naturii. Marea și valurile sunt imaginile predilecte. Valurile transmit mișcarea, dând o senzație de lentă legănare. Din pendularea anotimpurilor răzbate un impresionism simfonic care surdineză nuanțele. Toamna este preferată iernii. Una închide, cealaltă deschide și ambele se succed suprapunându-se: „zăpada și mătza sunt îngemănate”. Poetul scrie o poezie a anotimpurilor și a existenței cotidiene, descoperind în fragmentul metonimic, în provizoriu, „în trecăt”, nuanțele: „nervurile frunzei” sau „strigătul transformat în gest”. În acest spațiu caleidoscopic, cercul rotitor al naturii interacționează simultan cu cel al existenței umane: „Avem, avem ceva din melancolia pomilor bătuți de vânt”. Valurile sunt asemuite cu adâncimea gândului („apele mele adânci”), cu efemeritatea existenței („plutirea pe valuri ca o existență”), dar și cu aceeași mișcare circulară a omului printre instanțele temporale. Ca și Cehov, pe care-l invocă, timpul este subiectiv, omul trăiește simultan într-o dimensiune temporală multiplă.

Dar marea, valurile nu capătă în „apele” (postmoderniste) ale poeziei valoare de simbol sau de expresie lirică. Toate sunt doar semne interșanjabile ale unui text unic: „marea se confundă cu visele despre ea însăși”. Nu o metafizică a semnificării urmărește poezia, ci doar șarmul imaginației livrești, realul este transpus în „frânturile unor curcubeie de hârtie colorată” (Andrei Țurcanu). În fond, totul e iluzie, o iluzie „a cunoașterii/ a tot ce-i lângă tine”. De aceea atitudinea este una ironic ambiguă: „Râde acest ochi imens din mine – /odaia în care mă ascund/ ca într-o sticlură cu lac”.

În acest univers surprins de la distanță, trecut prin grila livrescului, avem și un alt Grigore Chiper, un poet setos de concret („totul e doar un simbol,/ și în această pornire de lucruri/ aveam nevoie de gura de aer a farmecului tău/ precum timpul/ pentru a-și arăta scurgerea/ are nevoie de corpuri”), în care se recunoaște o subiectivitate cu simțurile acutizate la modul existențial: „Continuu să văd totul, să simt, să pretind/ ca într-un impas”. Emoția e profundă și autentică, dar e bine camuflată de o regie sibtilă, lăsându-se ghicită abia în tăcerile poeziei: „sub pleoape căldura poate fi înțeleasă/ ca un cuvânt în tăcere”. Doi poli contradictorii țin în cumpănă lirismul: luciditatea eului poetic și lirismul eului biografic. Existența poeziei care se naște în câmpul unic al acestor contrarii se exprimă prin aproximațiile *de parcă; ca și cum* și prin modalizatorul incertitudinii *poate*. Perspectiva se ambiguizează și sistemul de referință se lărgeste într-un halou al vagului și îndoielnicului: „mi-am zis/ ori poate ți-am zis”. Învinsă de luciditate, emoția se lasă compensată de un spectacol al polifoniei scripturale. Eul se scindează sau se divide în euri, desemnând personajul, interlocutorul imaginar sau cititorul, invitat să se proiecteze pe sine în acțiunea comunicării. În prim-plan se impune un eu impersonal, care încearcă să evite singurătatea, să fugă de sine, împărțându-și impresiile cu (un) și despre (un) Celălalt. Fuga de sine, scăderea pulsului vital scindează eul într-un *tu* neutru, impunând o *poetică a absenței*. Alături însă acest *tu* este o prezență care rezolvă cumva dorința de comunicare/comuniune a poetului, dar și scoate în vileag singurătatea lui funciară. De cele mai multe ori, *tu* desemnează o prezență/absență feminină.

Femeia, deși e omniprezentă și domină cadrul poetic în poezia lui Grigore Chiper, are un statut ambiguu, este, de cele mai multe ori, o instanță abstract-spiritualizată. Ea deține elementele concretului, dar, fiind tăcută și aplatizată, nu produce feed-back și rămâne într-un anonim depersonalizat, pe care poezia îl desemnează, de obicei, prin persoana a doua.

La primul nivel de semnificare femeia pare a fi o realitate demitizată, coborâtă de pe soclu, e ființa care tulbură și inspiră: „dezechilibrul meu, risipa mea puteau fi băute/ până la ultima picătură/ din cupa ochilor ei albaștri”. Dar chinurile iubirii („izbește sufletul meu în talazurile tale/ ca într-o mare de alge/ ca într-o țară de umbre”) și, mai ales, dezamăgirile o proiectează iar într-un spațiu livresc, unicul deținător al perfecțiunii „erai frunză flegmatică de toamnă,/ ochi deschis/ spre atâtea lucruri neînțelese ori aluzive/. Te-ai îndepărtat de punctul inițial/ pe care l-am crezut a fi. Te va salva frumusețea”. Până la urmă, femeia se pulverizează în dor de feminitate și atât, devine „iluzia mea ce nu mi-o descopăr nici mie”, este „viață fără trup”, creată de limbajul căruia îi scapă ca o himeră. Împrăștiind grații, dar departe de-a fi divă concretă, ea este expresia inefabilului poetic, dar și a poeticului corporalizat. Frumoasa fără corp sau feminitatea-creație e cea râvnită de poet, cea cu care dialoghează îndrăgostitul de poezie. Pentru că și poezia are, pentru Grigore Chiper, contururi feminine: „poezia e vioara”, iar literatura „nu e niciodată toba de tinichea”.

Celelalte volume de poezie reiau, concentric, motivul tăcerii și al claustrării existențiale cu singurul antidot la îndemână – imaginația literaturizantă, debușeul asocierilor livresți. În *Aici, în falset* (1991) sensul existenței se dezvăluie într-o suită de aforisme și definiții: „existența noastră – fărâmituri între/ spice de grâu, canotieră/ aruncată pe râul delirând”. Vizionarismul tot mai intelectualizat produce imagini șocante: „panglica retezată a sângelui — un imens/ acvariu de purpură/ ce invadează cerul/ îmi scot monograma din/ acest șuvoi/ nu știi, n-am văzut, n-am fost de față”. Substratul livresc se resimte la fel de pregnant ca și în primul volum. Limbajul continuă să fie „transpus în semne/ pentru tine”. Poetul rămâne fidel principiilor sale artistice și își ține bine strunite emoțiile: „ochii roșii în oglinda lecturilor/ jăratul inimii acoperite cu staniol”. Cu toate acestea, eul pare ros de îndoieli: „să spun să nu spun/ să renunț la tot/ ce nu va putea fi transmis nimănui/ dar și alte întrebări shakespeariene/ paralele cum viețile lui plutarh/ mă îndeamnă personajele care/ nu cunosc nostalgia: cât mai aproape de/ viață, cât mai aproape”, se percepe drept „un sediu al iluziilor”, în descendență lacaniană: „de parcă încercam/ să rescriu sensurile știute/ de parcă ajunsesem/ la jumătatea tuturor lucrurilor”.

Indecizia își lărgeste aria de cuprindere, contaminând și volumul *Perioada albastră* (1997). „Luciditatea obosește”, încrederea poetului în cetatea livrescului pare să se clătine: „Scoți un volum de pe raft./ Te încâlcești în ghemul cu ață./ Hölderlin e arhaic./ Sheep in fog (oaie în ceață).../ Nici pesmeți muiți în lapte, nici autori/ de pe coperti, nici pastila de leac/. Pun semnul egalității între/ o realitate și acest joc sărac.” Artele poetice se încarcă de un lirism mai subiectivizat. Poetul revine captiv în limitele aceleiași izolări și tristeți existențiale cărora le dă o formă pictural-pointilistă, asociindu-se, de această dată, cu Pablo Picasso: „Și într-o cacealma a culorilor pe când/ luna era ovală ca o coapsă/, desenam cu Pablo,/ cel din perioada albastră”. Ritmul imaginilor trece în

ritmurile sintaxei. Noile coordonate ale creației țin în *Perioada albastră* de o sintaxă disciplinată în rimă, la care poetul renunță în *Cehov, am cerut obosit* (2001). Eul îmbracă vechea mască a impersonalității, este obiectiv și neimplicat când înregistrează fragmente, colaje de realitate („Dar eu caut realul pitulat între cuvinte/ nu mă satur adulându-l”) și le montează cinematic. Acestea sugerează puternic atmosfera de sfârșeală proprie și volumelor anterioare. Excepție fac doar rarele momente existențiale (recognoscibile istoric, social), care, prin tragismul lor trezesc o emoție vie, puternică, cum ar fi luptele de la Nistru, suportarea consecințelor regimului totalitar-sovietic etc. Fără a deraia în mesianismul gesticulator obișnuit pentru asemenea subiecte fierbinți, poetul continuă să privească netulburat și fără grabă la spectacolul în derulare al lumii, consemnându-i impasibil tragismul și comedia, cu o energie emoțională bine strunită în subteranele textelor și cu ironia și scepticismul la vedere.

Ultimile volume *Turnul de fildeș înclinat* (2005) și *Roman simulacru* (2010) preiau toate temele poeziei lui Grigore Chiper, le adâncesc și le nuanțează. Poetul conturează și mai pregnant spațiul unic, în care scriitura, existența și simulacrul devin text. Realitatea se suprapune imaginației prin jocul parodiei, suplinind cu ironie criza de real: „suntem într-o celulă dintr-un castel/ sau chiar la Whitby/ gata să-ți ridic trena și să te sărut pe umărul/ dezgolit/ dar începe a se transmite o altă piesă cu alte/ ritmuri/ viața ta lipită cu scotch”. Cu toată apetența pentru suprapunerea peste imaginile cotidianului a uzualei sale grile a livrescului, autorul, lucid, este conștient că textul este oricând amenințat de butonul *delete*: „scrii ceva/ mai mult note frânturi zdrențe/ poemul e pe terminate/ ai și ajuns la butonul *delete*”, iar „cuvintele din versurile mele se pot/ transforma în umbră, se transformă/ în umbră (...)”.

O poetică a contrastelor desparte, în tradiție rambauldiană, văzul de viziune, imaginarul de realitate. Concretețea nudă se îngemănează cu imagini amintind de pictura lui Dali. Deziluzia trece imediat în speranță de viață. „Steroizii” literari impuși de conștiința artizanală se intercalează intermitent cu fluizi lirici „bio”. Metapoezia se conjugă cu poezia prozaismului existențial. Efuziunile emotionante sunt supravegheate atent de un spirit lucid, care preferă emoția în doze mici și rostirea potolită. Constatarea consolatoare că „nu ești stăpân nici pe trupul care aleargă/ nici pe trupul care stă pe loc/ ești nisipul oprit în clepsidră/ sau cel care îți scapă printre degete/ ești nisip” (*20 de mii de leghe sub pământ*) este în măsură să bruieze erupțiile nervoase și să trateze de iluzii.

Ceea ce nu poate accepta și învinge poetul este singurătatea și frigul. Acestea, asumate în vers, se testează și în prozopoeme. *Roman simulacru* conține prozopoeme care încheie cercul, ajungând, de această dată în registrul narativ, tot în punctul de pornire: „doar două elemente te îngrozesc: frigul și singurătatea. Celelalte sunt suportabile. Singurătatea e ca o estradă într-un parc cu toți copacii tăiați. Scoți flautul dintr-o cutie neagră cu pereții negri. Apleci urechea: se aude gălgâitul acolo, după uși. Înainte de a lega ața de grindă, îți încălzești îndelung mâinile într-un lighean cu apă caldă. Exersezi”.

Cu fiecare carte Grigore Chiper fixează un alt cerc în lanțul creației, fiecare interconștientându-se reciproc, ca într-o „primăvară împovărată de experiență”, care pune pe picior de egalitate realul și livrescul, simbolicul și imaginarul, re-potențându-le infinit într-un maraton mereu egal cu sine.

ALIONA GRATI
Institutul de Filologie al AȘM

ISTORIA LITERATURII CA DIALOG
AL VOCILOR, PĂRERILOR, ASOCIAȚIILOR,
IDEILOR ȘI STILURILOR

ABSTRACT

This article presents some experiments that took place in the U.S and we can say foreshadowed a new paradigm in the research on the history of literature. „A New Literary History of America” (2009, 2012, coordinators Greil Marcus and Werner Sollors) is a collection of over 200 essays written by various specialists: researchers and journalists. These essays are dedicated to the most important cultural events that influenced American literature in last 250 years. The new history of literature is presented as a kaleidoscope of ideas and images *Made in US*. Everything seems to be important: novels related to „high culture” written by Faulkner or Salinger, and cartoon movies with Mickey Mouse, journals, travel notes, philosophical essays, comics, scripts for movies and radio, country songs, blues, rock, jazz, hip-hop etc., so that the work is a collective, polyphonic and heteroglossia epic of U.S. culture.

David Wyatt knows how to reconcile the academic requirements of the market with a history of literature entitled „Secret Histories: Reading Twentieth-Century American Literature” (Baltimore, 2010). „Hidden stories” that Wyatt makes known have provocative potential, arouse discussions, and start the dialogue of interpretations. The themes of the dialogues aim at human relationships: interethnic, love, family between and society, between worker and employer, etc. Literary history conceived as a dialogue of voices, opinions, associations, ideas and styles leaves the field of fixed portraits and makes “all American speech” move.

Keywords: USA, history of literature, carnival, dialogue of voices, polyphony.

În trecutul relativ recent nimeni nu-și puna prea multe întrebări legate de obiectul de studiu sau structura unei istorii a literaturii. Tradiția a impus disciplinei un sistem de coordonate, conform căruia epocile și perioadele istorice erau înșirate pe axa orizontală, iar genurile și speciile literare, legate între ele prin curente și tendințe, pe cea verticală. Discuțiile se purtau, de regulă, în jurul limitelor cronologice ale vreunei perioade, iar istoricul avea sarcina de a aduna un material veridic din care să alcătuiască subiecte încadrabile în istoria concepută ca vector de evoluție dinspre timpurile vechi spre modernitate. Astăzi acest model este considerat ca și perimat, necorespunzător epistemei și eticii postmoderne. Cu toate acestea, manualele școlare au păstrat tipul de istorie literară tradițională, negăsindu-i deocamdată alternativă.

Semne de înnoire a concepției au început a veni dinspre America. Sub presiunea politicului, noua gândire istorico-literară americană a făcut posibile cele câteva experimente care, chiar de nu au impus o nouă paradigmă, au reușit cel puțin să prefigureze unele direcții în cercetarea istoriei literaturii. Datorită contextului multicultural al Americii, conceptul, esențial pentru disciplina tradițională, de istorie literară națională a devenit inoperabil, fiind dizolvat în diversitatea discuțiilor pe marginea aspectelor etnice, sociale și genuriale ale literaturii. Odată cu conceptul de istorie națională ajunge să fie compromisă ideologic și regalitatea valorii estetice universale. În astfel de condiții, ambele concepte, atât cel de istorie, cât și cel de literatură au intrat într-un câmp de discuții noi, care le-au reconfigurat sensul. Istoria nu este o poveste a unui adevăr fixat pentru totdeauna, ci un proces, o activitate socială a oamenilor vii, care de-a lungul anilor regândesc acest adevăr. Nici literatura nu mai este văzută ca sumă a unor texte având drept numitor comun artisticitatea, această începe să fie descoperită mai ales în dimensiunea ei extrinsecă, ca o activitate de citire și de scriere, spre exemplu.

Una din revelațiile de la sfârșitul deceniului trecut a fost *A New Literary History of America*, un impunător volum apărut în 2009 și reeditat în 2012 sub coordonarea criticului de artă Greil Marcus* și a profesorului de literatură afroamericană Werner Sollors**, ambii fiind personalități bine cunoscute în zona studiilor literare și culturale. Opul constituie o colecție a peste 200 de eseuri (având fiecare în jur de 2-2,5 mii de semne) ale unor diverși specialiști: cercetători și jurnaliști, arhitecți, filosofi, romancieri sau poeți și pictori, dedicate celor mai importante evenimente culturale, sociale, politice, științifice etc., reflectate în literatura americană care au contribuit, așa cum susțin coordonatorii în prefața lor, la „inventarea” Americii. Micile monografii sunt organizate în ordinea cronologică a subiectelor abordate, începând cu sec. al XVI-lea și până în prezent. Pentru coordonatori, orice text, chiar și acelea care, în mod tradițional, nu treceau drept literare, constituie literatură ce merită atenția unui cercetător. De la romanele „literaturii înalte”, ale lui Faulkner sau Selinger, până la textele ce au consemnat filmele cu desene animate Mickey-Mause sau filmele artistice cu Charlie Chaplin și Superman, jurnalele, notele de călătorie, eseurile filozofice și benzile desenate, scenariile pentru filme și emisiuni radio, cântecele în stil cauntry, blues-ul, rock-ul, jazz-ul, hip-hop-ul, deciziile Curții Supreme etc. – totul pare a fi important pentru cel care își propune să reconstituie o istorie viabilă.

Această istorie nu este, desigur, una tipică pentru Harvard University Press și în genere sfidează orice definiție standard a disciplinei. Nu este nici istorie canonică, nici volum de critică literară, nici tratat teoretic, ci un amestec de toate. Văzută în ansamblu, lucrarea ne apare mai degrabă ca o istorie a limbajelor pe care America le-a produs în multiplele sale forme: roman, eseu, piese de teatru, discursuri publice și scrisori etc. În atenția autorilor au intrat nu doar contribuțiile în formă scrisă, ci și alte artefacte culturale ale Americii. Pe lângă memorialele de război, broșurile religioase și dezbaterile publice, demersul cuprinde hărți, jurnale, informații din domeniul ciberneticii, imagini cu muzee sau zgârie-nori și fotografii.

Prin noul mod de a gândi istoria literaturii coordonatorii proiectului au înțeles inclusiv căutarea soluțiilor pentru reabilitarea disciplinei și revigorarea interesului pentru viața literară. E de înțeles că în epoca Wikipedia și Google o istorie concepută tradițional ar trece pe neobservate sau cel mult ar produce efect în mediile academice. Coordonatorii și-au dorit un auditoriu mai larg de vreme ce s-au deschis ofertelor ideologice și tehnice ale postmodernității și nu s-au ferit să-și conceapă proiectul, ținând cont de regulile marketingului. În primul rând autorilor li s-a oferit o oarecare libertate în forma și stilul de expunere a informațiilor, ceea ce a asigurat multiperspectivismul interpretărilor. Fiecare articol este un eseu pe o temă dată și dă măsura inteligenței și talentului autorului. Interesantă și surprinzătoare este și distribuția sarcinilor. Poetul și istoricul Paul Muldoon scrie despre Carl Sandburg; criticul literar, feminista Camille Paglia – despre Tennessee Williams; actrița Sarah Vowell – despre tabloul lui Grant DeWolson Wood, *Goticul american*; scriitorul Walter Mosley – despre romanul-detectiv; scriitorul Lethem Jonathan – despre Thomas Edison; Dj Early – despre „Tarzan”; scriitoarea de origine chineză Gish Jen descrie *The Catcer in the Rye*; iar poetul afroamerican Ishmael Reed analizează *The Adventures of Huckleberry Finn* etc. Concepută astfel, lucrarea ne oferă un excelent repertoriu al interpretărilor, stilurilor și limbajelor.

Cele peste 1000 de pagini se vor citite ca un detectiv captivant cu titlul „Ce este America?”. Ciudata colecție de texte despre personalități ca Edgar Allen Poe, Emerson, Melville, Dickinson, Faulkner, Camille Paglia, Tennessee Williams, Maria Gaitskill, Norman Mailer, Valter Mosley, Ismael Reed și Zora Neale Hurston, alături de un număr de anchete despre cărțile cunoscute ca „Vrăjitorul din Oz”, „Pe aripile vântului” și de informații despre pușca Winchester, Steamboat Willie, Chuck Berry, Societatea Alcoolicilor Anonimi sau vedeta de filme porno, Linda Lovelace, are menirea să ofere un material pe cât de util-instructiv, pe atât de distractiv. Mai mult chiar, existența unei forme digitale face din ea o spectaculoasă enciclopedie multimedia.

A New Literary History of America este o epopee colectivă, interactivă, polifonică și heteroglosă a istoriei culturii americane. Multiplele ei linii narrative orchestrate polifonic, variatele registre de limbaj nu descurajează lectura, ci dimpotrivă o stimulează prin antrenarea cititorului. Ca să faciliteze comunicarea între scriitori și cititori, lucrarea are și variantă digitală, constelațiile de sens luând forma unor imagini plasate în meniul de bază, care funcționează ca butoane-link pentru navigare în rețeaua de texte la temă.

Coordonatorii aleg soluțiile interactive pe care le provoacă acum experimentele cele mai radicale de literatură oferită prin internet. Structură flexibilă a cărții este sus-

A NEW LITERARY HISTORY OF AMERICA

★ EDITED BY GREIL MARCUS AND WERNER SOLLORS ★



(Pick a card, any card.)

ceptibilă pentru adăugiri, modificări, permutări și legături între texte. Astfel, cititorul participă la o adevărată sărbătoare a vocilor, părerilor, asociațiilor, ideilor și stilurilor, pe care are posibilitatea să o facă mai spectaculoasă, mai reală și mai actuală prin contribuții proprii. Datorită conștiinței participative a cititorilor, fiecare eveniment interpretat în istorie radiază în lumina contemporaneității. În consecință, ceea ce ni se înfățișează vizează nu doar trecutul, ci și prezentul într-o ordine a simultaneității.

Dincolo de rezervele patriarhilor genului, această istorie a literaturii a avut o popularitate fără precedent în SUA și în alte țări, bucurându-se de cronici laudative în toate limbile și de un număr impresionant de premii. Lucrarea a fost numită cea mai bună carte a anului la categoria *nonfiction* și chiar cea mai potrivită carte pentru a fi oferită drept cadou. Datorită acestei contribuții excentrice, domeniul istoriei literaturii a devenit un teritoriu fascinant atât pentru alcătuitori, cât și pentru consumatori.

A New Literary History of America este dovada cea mai convingătoare că o lucrare academică poate avea popularitatea literaturii de masă.

O altă încercare de împăcare – s-ar părea la prima vedere – a preocupărilor academice cu cerințele pieții constituie lucrarea semnată de David Wyatt, *Secret Histories: Reading Twentieth-Century American Literature* (Baltimore, 2010). Titlul anunță principiul de coagulare al istoriei – aspectele secrete, necunoscute din literatura secolului. Dar ce înțelege David Wyatt prin acest adjectiv – „secret”? Dincolo de provocarea din titlu, cartea nu are nimic cu revistele de scandal.

Experiența de predare a cursului de literatură americană din sec. al XX-lea în cadrul unor universități îl ajută pe Wyatt să găsească o altă decât cea tradițională modalitate de prezentare a volumului de informații acumulat de-a lungul a mai mult de 30 de ani. El își propune să vadă literatura contemporană prin prisma unor aspecte mai

puțin discutate din operele scriitorilor canonici. De menționat faptul că informațiile scoase din zonele de penumbră nu urmăresc să compromită pe cineva prin te miri ce momente reprobabile legate de viața lui intimă, personală. Scopul lui Wyatt este mult mai nobil. Aplecându-se asupra creațiilor literare, el caută să surprindă evenimente din istoria Americii, pe care cititorul contemporan nu le-ar putea găsi în manuale și care l-ar ajuta să înțeleagă mai bine complexitatea unei epoci.

Ca și în lucrarea prezentată mai sus, Wyatt abandonează perspectiva literaturocentrică pentru o abordare mai complexă, incluzând aspecte sociale, politice, etnice, religioase, familiale etc. În prefață la *Istoria sa*, intitulată *Către cititor (To the reader)*, autorul își expune pe larg programul, începând prin a evoca un citat pe care Toni Morrison l-a spus în legătură cu creația lui William Faulkner. Scriitoarea americană de culoare, laureată a premiului Nobel, ar fi invocat „un anumit curaj” pe care l-a dovedit autorului romanului *Absalom. Absalom!*, descoperind istoria ascunsă a țării sale. Potrivit lui Wyatt, Morrison surprinde esența proiectului său, care constă în dorința de a descoperi în operele scriitorilor reprezentări artistice ale trecutului.

Perspectiva aleasă de Wyatt este deci de natură subiectivă. Pentru claritatea am putea găsi o asemănare între această lucrare și cursurile opționale care se practică acum în universități. Profesorul prezintă literatura contemporană a Americii prin prisma unei teme. Am putea lesne numi acest curs „Istoria necunoscută a Americii în literatura secolului al XX-lea”. Wyatt caută fapte ce nu au fost accesibile istoriei oficiale, ceva despre care nu s-a vorbit. Pentru că, reluând un alt gând de la Morrison, ficțiunea poate face mai multe decât istoria. Luată la un loc, informațiile din operele literare creează o *istorie alternativă* la cea oficială, având la bază *memoria culturală colectivă* cu tot ceea ce o caracterizează: subiectivitate, contradicție, emoționalitate, estetism. „Citind literatura americană, adaugă Wyatt în prefață, noi avem șansa să recunoaștem și să reținem încărcătura emoțională, culturală și politică a trecutului particular și colectiv. Romanele, poemele, piesele și nuvelele noastre oferă un spațiu pentru a-ți imagina cum se simțea atunci în țara noastră și cum această experiență poate fi interpretată acum, în momentul în care s-a întâmplat să citim” (p. IX).

„Literatura americană este istoria secretă a SUA”, susține Wyatt. Istoria normală, cu pretenții de obiectivitate, se învață în școli și se pomenește la ceremonii oficiale. „Istoria secretă” este, prin urmare, metafora care trimite la acel segment al memoriei colective înregistrat în literatura artistică.

Cum își structurează Wyatt demersul? Ca să descrii trecutul în materie de literatură trebuie să introduci în succesiunea indiferentă a faptelor un sens, altfel nu există istoria. Misiunea istoricului literar e să descopere și chiar să inventeze o structură în faptele literare produse de-a lungul anilor. Wyatt își analizează textele în contextul factorilor de mentalitate externi și își focalizează atenția pe relațiile interumane care aduc informații relevante în ceea ce privește istoria Americii. Astfel titlurile celor 16 capitole semnalează un anumit aspect al relațiilor interumane din societatea americană, căreia autorii i-au dat reprezentare artistică: 1. *Corpul și corporațiile* (Norris, Chambers), 2. *Dubla conștiință* (Chesnutt, Du Bois, Jonson, Washington), 3. *Femei-pioneri* (Austin, Eaton, Stein, Eliot, Cather, Williams), 4. *Performanțe ale bărbaților* (Hemingway), 5.

Despre culoare (Toomer, Hurston), 6. *Secrete despre rasă* (Faulkner), 7. *Depresie* (Dreiser, Fitzgerald, Yezirska, Di Donato, Hinus, Farrell), 8. *Al Doilea Război Mondial* (Vonnegut, Pynchon, Silko, Hersey), 9. *Drept civil* (Wright, Gainer, Baldwin, Walker, King, Clark), *Dragoste și despărțire* (Steinbeck, Friedman), 10. *Revolte și reacții* (Mailer, Didion), 11. *Postmodernul* (Shepard, Beattie, Carver, Delillo, Gaddis), 12. *Studii despre război* (Cornac MCarthy, Herr), 13. *Sclavie și memorie* (Morrison), 14. *Pa Not Pa* (Kingston, Walkner, Ellison, Lee, Rodriguez), 15. *După inocență* (Roth).

Punându-și toate eforturile în slujba unei sinteze epice a istoriei secrete a SUA, autorul va pierde iremediabil, fapt pe care îl recunoaște, în ceea ce privește numărul de scriitori analizați și posibilitățile de cuprindere a tuturor genurilor literare. Selecția operelor și a scriitorilor din acest proiect este una particulară, limitându-se la proza ficțională și nonficțională. Sunt excluși poeții, cu excepția lui T.S. Eliot, și dramaturgii, în afară de Samuel Shepard, căruia îi dedică un compartiment întreg. Lista scriitorilor vizați nu corespunde variantei oficiale, dar este păstrată consecvență cronologică tradițională, capitolele se succedă într-o cronologie rigidă. Se ține cont atât de anii de viață ai scriitorilor analizați, cât și de secvența temporală în care a avut loc evenimentul ce a dat titlul capitolului.

Fiecare capitol cuprinde creația mai multor scriitori, pe care istoricul îi „asociază” în funcție de una din temele anunțate. Atunci când vorbește de „asocierea” scriitorilor, Wyatt nu are în vedere un mecanism de moment. Potrivit lui, capacitatea de a asocia vine din experiența sa de o viață în domeniul cercetării literaturii, experiență în care el a învățat să „asculte” literatura. A „asculta” literatura înseamnă a avea o întâlnire necesar subiectivă cu arta. Crezând în subiectivitatea creativă, la un moment dat, istoricul începe să audă cum „anumite cărți ale autorilor americani încep să vorbească și să se asculte una pe alta” (p. X). În timpul „ascultării” se profilează afinitățile de gândire, cele mai evidente constituind tema de dezbatere a vreunui capitol: „La alcătuirea acestei cărți am încercat să creez o structură deschisă care să facă posibilă cuprinderea unei varietăți de texte într-un limbaj, încercând să urmăresc un anumit număr de linii tematice” (p. XI).

Metoda de lucru a lui Wyatt constituie deci *asocierea liberă și continuă*. Alegerea se explică prin dorința autorului de a-și democratiza cititorii, oferindu-le și lor posibilitatea de a produce „asocieri”. Pentru că se poate întâmpla, susține istoricul în prefață, ca cititorul să dea grupării o altă configurație, adăugând sau omițând vreun nume. Wyatt își dorește un cititor implicat activ la crearea istoriei, unul care, la rândul său, este capabil să-și folosească experiența de „ascultare” pentru a identifica asemănări de familie, similitudini între scriitorii care au făcut istoria literaturii. Pentru Wyatt cititorul „ideal” este acela care știe să „asculte” literatura și poate intra în dialog cu „memoria” acesteia.

Prezentând cartea lui Wyatt, cercetătoarea din Rusia, Tatiana Venediktova, ajunge la concluzia că „mecanismul memoriei este asemănător cu cel al literaturii, iar literatura poate fi văzută ca o privilegiată formă textuală a memoriei, capabilă să intre în concurență cu istoria socială în chiar teritoriul ei – de înțelegere a trecutului. Literatura – sunt visele vii ale trecutului, o posibilitate de a-ți aminti «ceea ce nu s-a întâmplat

cu mine». Din această iluzie reală, pe cât de străină, pe atât de proprie, noi obținem o nouă înțelegere a sinelui, în curgerea actuală a timpului. D. Wyatt amintește mereu – și vom repeta iar acest lucru – că «istoria secretă» de care suntem interesați nu *este conservată* în textele literare ca în niște containere, ci se alcătuiește numai în procesul scrierii, citirii, interpretării, discuțiilor” [3].

Într-o astfel de istorie trecutul nu mai este perceput ca un drum de evoluție, ca un lanț alcătuit după legătatea cauză-efect, ci mai degrabă ca un spațiu al vocilor care transmit sensuri, modele de cunoaștere. Trecutul devine interesant nu pentru că e deja un trecut catalogat, cunoscut, ci pentru că îl predispune pe cel interesat la creativitate și imaginație, fiind, în felul acesta, nelimitat, mai infinit decât viitorul. Ca exemplu ar putea servi felul în care Morrison îl „ascultă” pe Faulkner ca mai apoi să continue dialogul inițiat de el pe tema rasei. Pentru Wyatt crearea istoriei e un „mariaj fericit între a vorbi și a auzi, în care vorbitorul este cel care inițiază un dialog, care mai apoi este continuat de ascultător-cititor-scriitor” (p. XVI). Temele dialogurilor lui Wyatt, spre exemplu, vizează relațiile interumane: interetnice, amoroase, dintre familie și societate, dintre muncitor și patron etc.

Aceste două istorii literare, concepute ca un dialog al vocilor, părerilor, asociațiilor, ideilor și stilurilor, care păărăsește domeniul portretelor fixe, punând „în mișcare toată vorbirea americană”, marchează o tendință în postmodernitate. Domeniul a ajuns să constituie o provocare, solicitând implicare, creativitate, curaj, viziune, simț detectivistic și spirit de aventură. În mod cert, va crea emulație.

Note:

1. *A New Literary History of America*, Eds. G. Marcus, W. Sollors, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.
 2. David Wyatt, *Secret Histories: Reading Twentieth-Century American Literature*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010.
 3. Т. Венедиктова, *Истории литературы в Америке после «кризиса идентичности»*. В «НЛО» 2012, №118, <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/118/v36-pr.html>
- * Greil Marcus este un scriitor American, jurnalist și critic cultural, care și-a dobândit notorietatea pentru investigațiile din zona muzicii rock și punk, din perspectivele căreia explorează arhetipuri ale civilizației americane contemporane.
- ** Werner Sollors este unul din experții cei mai cunoscuți în literatura africană și afro-americană contemporană (*Beyond Ethnicity*, 1986 și *Neither Black nor White yet Both*, 1997). Lucrările lui se focalizează pe componenta etnică a literaturii și culturii.

ȘCOALA MITOLOGICĂ DE LA CAMBRIDGE

ABSTRACT

In this article the author makes an analysis of mythocritics, method steps and concepts, representatives, approaches as well as contributions. Representatives from Cambridge school attempt to find the quest myth or a primary ritual from which the whole literature starts namely the myth of death and life.

Representatives from Cambridge school attempted to find all possible combinations of life and death in literature starting from a single model and evolving over time through different stages and metamorphosis.

Keywords: quest myth, mythocritics, primary ritual, myth of death and life.

Secolul al XIX-lea a generat o avalanșă de texte literare în care subiectele mitice au fost preluate parțial sau integral, spre exemplu *Iosif și frații săi* de Thomas Mann, *Mefistofel* de Claus Mann, *Evanghelia după Isus Hristos* de Jose Saramago, *Adam și Eva* de Liviu Rebreanu, *Luntrea lui Caron* de Lucian Blaga, *Surâsul lui Vișnu* de Vasile Vasilache etc. Toate aceste opere literare apar într-o perioadă favorabilă, în care critica mitului a cunoscut o evoluție spectaculoasă de la sensul investit de culturile primitive unde mitul era viu, reprezenta un model pentru comportamentul omului și conferea valoare și sacralitate existenței umane; la reinventarea conceptului de mit și crearea teoriilor moderne ale mitului. Apariția unor studii importante relativ recente demonstrează perpetuarea interesului și cercetărilor pentru mit în secolul XXI; printre acestea menționăm: *Theorizing about Myth* (1999) de Robert A. Segal, *Mythos und Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung* (2001) de Peter Tepe, *The modern construction of the myth* (2002) de Andrew von Hendy etc. În același timp neînțelegerea mitului, afirmă Mircea Iu, este un fenomen răspândit în lumea contemporană: „Adeseori mitul este confundat cu mistica, magia, misterul, fantasma, superstiția sau minciuna. Se întâmplă ca sindromuri, curente de opinie sau superstiții să fie greșit denumite drept mituri. Interpretarea mitului a fost făcută cu justețe însă din unghiul mai multor discipline: mitologia, religia, teologia, filosofia, psihologia, psihanaliza, filologia, antropologia, sociologia, iar astăzi între ele se așează și hermenutica” [1].

Definirea exhaustivă a metodei *mitocritica* aparține lui Gilbert Durand, care în studiul său *Figuri mistice și chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză* vedea de-

mersul interpretării mitocritice prin ajungerea la inconștientul colectiv. Antropologul francez determina cronologic apariția și utilizarea noțiunii metodei în următorul mod „termenul mitocritică a fost făurit de către anii 1970 după modelul celui utilizat cu douăzeci de ani mai înainte de Charles Mauron „psihocritică” (1949) pentru a semnifica folosirea unei metode de critică literară sau artistică ce focalizează procesul comprehensiv pe povestirea mitică inerentă ca *wesenschau*, pentru semnificația oricărei povestiri”. Metoda mitocritică operează cu noțiunea de *mitem*, acesta fiind conceput ca cea mai mică unitate de sens a discursului discernabilă prin „redundanțe”, prin „omologii semantice”. În opinia lui G. Durand „fiecare secvență citită constituie un «mitem» și decorul său mitic” – iar mitemele, în număr foarte limitat, așa cum a văzut Lévi-Strauss, se articulează în funcție de anumite mituri mari ce prezintă o anumită constantă într-o epocă și într-o cultură determinată sau cel puțin în decursul unei generații culturale [2, p. 301-302].

Un mitem se poate manifesta în două moduri „*patent* prin repetarea conținutului sau conținuturilor sale (situații, personaje, embleme etc.) omologe; și *latent* prin repetarea schemei sale intenționale implicite într-un fenomen foarte apropiat de «deplasările» studiate de Freud în vise” [2, p. 304].

Potrivit antropologului francez abordarea operei din perspectivă mitocritică se face în trei timpi care descompun straturile mitemice:

1. Identificarea „temelor”, respectiv a motivelor redundante, dacă nu „obsedante”, ce constituie sincronicitățile mitice ale operei;
2. Examinarea în același spirit a situațiilor și combinațiilor de situații ale personajelor și decorurilor;
3. „utilizarea unui tip de tratament «în stil american» (...) prin repetarea lecțiilor diferite ale mitului și a corelațiilor unei anumite lecțiuni a unui mit cu alte mituri dintr-un spațiu cultural” [2, p. 305].

În funcție de perspectiva interpretărilor se impun două școli de mitocritică: orientarea antropologică pozitivistă sau școala lui James Frazer și școala lui Carl Jung care susține interpretarea metafizică și cea romantică a mitului; ambele au ca obiectiv tendința de a oferi o replică literaturii contemporane prin miturile și ritualurile antice desacralizate. Direcția de cercetare propusă de Frazer mai este numită – critică ritualică. Școala ritualică de mitocritică o anticipează pe cea jungiană. Reprezentanții criticii mitice ritualice sunt succesorii cercetărilor lui James Frazer, uniți în mare parte prin *Universitatea de la Cambridge*. Printre ei remarcăm pe E. Chambers, G. Murrey, G. Harrison, J. Weston, F. Cornford care au studiat ritualurile, miturile și magia antică, iar apoi au început să utilizeze rezultatele cercetării pentru soluționarea problemelor de literatură. Reprezentanții școlii mitocritice de la Cambridge pun accent pe spiritul pozitiv, spre deosebire de mitocritica jungiană care mizează pe mistică și transcendențialitate în interpretare. Rezultatele cercetărilor de la Cambridge sunt reflectate în studiile de critică ale mitului *Arta antică și ritualul* (Harrison, 1913), *Originea comediei antice* (Conford, 1914), *De la ritual la roman* (Weston, 1920), *Tradiția clasică în poezie* (Murrey, 1927) etc.

Lucrările lui **James George Frazer**, mentorul școlii de la Cambridge, au suscit

comentariile și aprecierile cele mai variate, de la punerea sub semnul întrebării a cercetărilor sale, până la elogierea lor. Astfel E. G. Smith afirma că cercetarea lui Frazer cuprinde „prostii savante”; Frazer a fost catalogat de criticii săi „antropologul din jilț” pentru că nu a făcut cercetare pe teren, ci a pornit în studiul său (*Creanga de aur*) de la jurnale de călătorii, impresii consemnate de misionari sau chestionare completate de persoane.

Printre categoria susținătorilor lucrărilor lui J. Frazer se află celebrul reprezentant al școlii engleze, autorul teoriei funcționaliste a mitului, Bronislaw Malinowski care îl considera pe Frazer cel mai de seamă antropolog al epocii; iar biograful său R. Angus Dawnie, observa că scrierile lui Frazer, au adus o lărgire a orizontului, astfel încât idei primitive cum sunt tabuul, totemismul, exogamia, cultul naturii au ajuns să facă parte din gândirea cotidiană. Gaston Bachelard, autorul *Psihanalizei focului*, menționa că meritul studiului *Creanga de aur* de Frazer consta în sărăcia explicațiilor realiste și în prezența afectivității: „În general nu putem citi cartea atât de bogată și de captivantă a lui Frazer fără să fim frapați de sărăcia explicațiilor realiste (...). Fenomenologia primitivă este o fenomenologie a afectivității, ea fabrică ființe obiective cu forme proiectate prin reverie, imagini cu dorințe, experiențe materiale cu experiențe somatice și focul cu iubirea” [3, p. 36]. Octavian Nistor, prefațatorul și traducătorul cărții lui Frazer în limba română aprecia studiul *Creanga de aur* în următorul mod: „Frazer a efectuat pe baze de scrieri o «muncă de cabinet» alcătuiind o mare sinteză care s-a impus pe plan mondial, fiind una dintre primele sinteze ale epocii moderne” [4, p. 24].

Creanga de aur conține 12 volume, ulterior a fost conceput în două volume într-o variantă accesibilă publicului larg. Prin acest studiu J. Frazer a făcut cunoscute ideile religioase și superstițiile popoarelor primitive; a reconstituit eforturile omului de a înțelege și de a supune natura. Primele capitole ale *Crengii de aur* au fost dedicate controlului magic al vremii (obiceiurilor de aducere a ploii, controlului magic al soarelui, al vântului, sanctificării arborilor). J. Frazer a studiat tema identificării morții și reînvierii zeilor cu diferite faze ale vegetației. Studiul *Creanga de aur* a urmărit în mare parte obiceiul uciderii regilor la sfârșitul unei perioade determinate, atunci când sănătatea și forța lor începeau să slăbească. Practica regicidului se datora uneori și condițiilor climaterice nefaste, regele fiind direct responsabil de starea vremii și recoltelor; era firesc ca într-un an secetos acesta să plătească cu viața vremea nemiloasă și pustiirea recoltei. Radu Surdulescu afirma că meritul studiului *Creanga de aur* rezidă în performanța antropologului de la Cambridge de a desluși „un tipar universal al sacrificiului ritual ce însoțește ceremoniile legate de schimbarea anotimpurilor, de mereu repetata moarte și renaștere a lumii vegetale” [5, p. 23]. În *Creanga de aur* Frazer definea magia ca „un fals sistem de lege naturală, precum și un ghid înșelător al comportării; este o știință falsă precum și o artă neizbutită” [4, p. 31]. Antropologul de la Cambridge făcea distincția între magie homeopatică sau imitativă (bazată pe legea similitudinii) și magie contagioasă (bazată pe legea contactului).

Destinul lui Frazer stârnește de-a dreptul curiozitatea, a scris numeroase studii de antropologie în limba engleză care s-au bucurat în timpul vieții de traduceri în franceză, germană, italiană, olandeză; i-au fost recunoscute cercetările și a beneficiat

de premii și distincții. Deși s-a format și a activat o vreme în calitate de avocat, a fost pasionat de antropologie și aceasta a constituit preocuparea întregii sale vieți. În onoarea lui Frazer se inițiază în timpul vieții *Conferințele Frazer de antropologie socială* (1921) din Oxford, Cambridge, Glasgow, Liverpool. Frazer a avut un spirit de răspundere științifică și o exigență față de sine împinse până la paroxism. Se știe că antropologul de la Cambridge a petrecut peste 60 de ani în bibliotecă, a călătorit puțin și a acordat lecturii uneori peste 12 ore pe zi. La vârsta de 77 de ani Frazer orbește în mod dramatic în timpul unei conferințe pe care a ținut-o la Fondul Literar, dar fără să își piardă cumpătul o continuă până la sfârșit. Din această clipă dependența lui Frazer de soția sa devine completă. Dar scriitoarea franceză Lilly Frazer era cu desăvârșire surdă. Frazer moare peste zece ani, iar în noaptea imediat următoare se stinge din viață soția sa Lilly.

Studiile lui Frazer continuă să fie traduse și după moartea sa în poloneză, română etc., dar cel mai important rămâne faptul că prin cercetările sale, Frazer a lăsat în urma sa adepți care vor constitui *Școala mitocritică de la Cambridge*. Studiile de mitocritică ale cercetătorilor de la Cambridge Jessie Weston, Edmund Chambers, Gilbert Murrey, Jane Ellen Harrison, Francis Cornford, Lord Raglan, Konrad Still, lipsesc în bibliotecile din Republica Moldova. Rezultatele cercetărilor lor le găsim expuse în cartea lui A. C. Козлов *Мифологическое направление в литературоведении США* (Москва, 1984) și cea a lui Radu Surdulescu *Critica mitic-arhetipală. De la motivul antropologic la sentimentul numinosului* (București, 1997).

Printre discipolii lui J. Frazer se regăsește cercetătoarea **Jessie Weston** care și-a luat ca obiect de studiu ciclul romanelor despre Graal din perspectiva fertilității (un mitem explorat și de Dan Brown în romanul *Codul lui Da Vinci* – n. n.) publicând studiul *De la ritual la roman*. Autoarea este convinsă că legenda despre Graal nu este altceva decât o rescriere literară a unui ritual antic, și anume cel al „înnoirii vieții”. J. Weston atribuie aceste serii de romane riturilor antice ale zeului Tammuz (foc) la babilonieni, a lui Osiris la egipteni, cultul lui Adonis la greci și Attis la romani și frigii. Esența cultului constă în deplângerea tânărului mort, care urmează să reînvie, iar acest ultim moment aduce bucurie. Acest cult nu coincide întotdeauna cu renașterea naturii, nu este un cult sezonier, ci este unul al vieții în sens larg. Jessie Weston analizează simbolurile din aceste romane: *cupa Graalului, sulița, spada și piatra*. Cercetătoarea de la Cambridge considera că toate simbolurile legate de reproducere țin de un ritual antic și ajunge la concluzia că structura romanelor despre Graal nu este doar o invenție literară, ci e moștenirea preistorică a ritualurilor eroilor rasei ariene. Concepțiile reprezentanților școlii de la Cambridge despre mit, ritual și literatură nu converg spre o definiție și interpretare unică, ele diferă în mare parte.

Ideile lui J. Frazer au fost preluate în calitate de instrument pentru interpretarea creațiilor literare de către **Edmund Chambers** care a publicat în 1903 studiul *Scena Evului Mediu* fiind totodată unul din primele modele de mitocritică. Prin studiul său E. Chambers a plasat *dansul ritualic cu spada* în cultul naturii, nu în cel al războiului. Spada simbolizează reproducerea și provine din cultul zeului Marte în calitate de simbol antic al reproducerii, nu în figura sa emblematică de zeu al războiului.

E. Chambers conchide că multe trăsături ale ritualului au fost moștenite de dramă. Antropologul a analizat arborele genealogic al câtorva eroi ai poveștilor populare, printre care Robin Hood.

Un rol important în studiile școlii critice de la Cambridge ocupă cercetările lui **Gilbert Murrey**, care a însușit interpretările despre inconștinetul jungian și freudian. G. Murrey a scris în 1927 lucrarea *Hamlet și Oreste*, în care pe lângă tradiția conștientă (pe care a încercat să o găsească J. Weston) acorda predilecție părții inconștiente. Din acest moment școala mitocritică se îndreaptă către cercetarea de orientare jungiană. Totuși Murrey a rămas fidel metodei și conceptelor școlii lui Frazer. Murrey a condamnat metoda psihologică a lui Freud la care apela J. Harrison în lucrările sale târzii și a respins metoda psihanaliștilor care foloseau în creația literară scheme din psihologie. În convingerile lui G. Murrey literatura trebuie analizată doar cu metode literare. Antropologul concluziona că personajele Oreste și Hamlet simbolizează moartea, acea trecere care era atribuită iernii în ritualurile antice. În opinia autorului Oreste și Hamlet reprezentau frații de sânge ai zeilor mitologici ai iernii, careucid vara, adică tot ce este viu. Însuși Murrey simțea un neajuns în interpretarea critica personală a ritualurilor sezoniere. Lacuna consta în faptul că Oreste și Hamlet se bucurau de simpatia cititorului, nu putem afirma același lucru despre zeii iernii, care erau personaje negative în ritualurile antice, mascota acestora fiind arșă pe rug. Murrey nu a găsit soluția pentru această contradicție. Spre deosebire de ceilalți reprezentanți de la Cambridge, lucrarea lui G. Murrey (în care îl apropie pe W. Shakespeare de șamanul original, iar pe Hamlet de urmașul zeilor iernii) realizează o simbioză dintre școala lui Frazer și școala lui Jung.

Cercetarea artei antice prin intermediul ritualurilor și riturilor (în special cultul lui Dionysos) este o preocupare a lucrărilor timpurii ale lui G. Murrey, dar și a lucrărilor lui J. Harrison și F. Cornford. Studiile mitocritice de mai târziu se vor axa pe monomitul inițierii, fiind considerate o etapă a „nașterii sociale”.

Interpretările de antropologie culturală de la Cambridge se regăsesc în studiul *Arta antică și ritualul* semnat de **Jane Ellen Harrison** care considera mitul un derivat al ritualului. Autoarea a fost preocupată de ritualurile inițierii adică „socializării de gradul doi”, „a unei noi nașteri” și de miturile legate de acest cult. Ritualul, afirma Harrison, avea scopul de a-i aminti individului că el reprezintă o parte din întreg.

Merită a fi menționată și contribuția lui **Francis Cornford** care, deși activa la Universitatea din Oxford, menținea contactul cu Universitatea din Cambridge. Studiile lui Cornford (*Thucydides Mythistoricus* (1907), *From Religion to Philosophy: A Study in the Origins of Western Speculation* (1912) *Principium Sapientiae: The Origins of Greek Philosophical Thought* (publicată postum, 1952) s-au axat pe problema tragediei grecești, dar și pe interpretarea comediei contemporane. În lucrarea *Originea comediei attice* (*The Origin of Attic Comedy*, 1914) antropologul surprinde în nucleul spectacolelor dramatice străvechea confruntare dintre viață și moarte, sublimată în alternarea anotimpurilor: „Din ceremoniile rituale închinare acestor evenimente ciclice, ceremonii însoțite de cuvinte, gestică și mișcări, s-au născut în timp marile reprezentații teatrale, marile opere tragice și comice ale antichității” [5, p. 69]. În una

din comedii F. Cornford surprinde conflictul polemic dintre omul bătrân și cel tânăr. Autorul menționa că acest conflict este echivalentul confruntării dintre anul vechi și cel nou. În literatura universală acest conflict este foarte frecvent și se rezumă la modelul morții și renașterii.

Unul dintre discipolii lui J. Frazer din anii '30-'40 ai secolului al XX-lea a fost **Lord Raglan**. Cel mai important studiu a lui Raglan *Eroul (The Hero)* a apărut în 1936. Lucrarea sa la fel ca studiul lui Jessie Weston, nu este influențată de concepțiile lui Freud și Jung (așa cum este evidentă această influență în lucrările lui G. Murrey și M. Bodkin). Lord Raglan cercetează influența mitului și ritualului asupra folclorului. Pe omul antic, afirmă Raglan, „la fel ca pe omul contemporan îl interesează lucrurile inteligibile, prin urmare pentru omul antic nu există înțelesul de „istorie”. Interesul față de trecut vine din necesitățile psihologice, iar omul primitiv are încredere în propriile fantezii, la fel cum are încredere în dovezile convingătoare [apud. 6 p. 39]. Mitul și ritualul, consideră cercetătorul, nu au nicio legătură cu știința sau cu evenimentele istorice. Mitul prezintă o structură care are la bază rostirea și de aceea este înrudit cu ritualul. În calitate de exemplu, E. Raglan prezintă ritualul strângerii mâinilor, al cărui mit sunt cuvintele „la revedere”/ „salut”.

Importanța ritualului, consideră Raglan, rezidă în posibilitatea stăgnării nefericirii, pe de o parte, și accelerării norocului, pe de altă parte. Ritualul precede mitul. În concepția lui Lord Raglan drama a fost la început o parte din ritual și nu era destinată distracției, ci scopului religios. Odată cu apariția scrisului miturile care au fost mai aproape de ritualurile sacre s-au transformat în scrieri religioase, iar celelalte s-au transformat în saga, povești și legende.

Dacă Freud considera drept motor al creației artistice – instinctul sexual, atunci Raglan – ritualul. Într-un alt studiu a lui Raglan *Moarte și renaștere* este explicată semnificația *ritualului regal*. În Asia de sud-vest a apărut o religie formată de conducătorul divin, care era ucis în fiecare an și care renăștea în persoana urmașului său. Este evident că ritualul regal era înrudit cu cel al „crengii de aur”, studiat temeinic de profesorul său James Frazer. Lord Raglan este primul dintre criticii mitului care a introdus noțiunea de *monoritual* (ritual primar), din care s-a dezvoltat ulterior întreaga literatură. L. Raglan s-a limitat la analiza creațiilor folclorice, a analizat eroii tradiționali și a ajuns la concluzia că aceștia nu au fost oameni, ci zei (o concepție opusă teoriei euhemeriste a mitului), iar despre existența lor nu vorbesc faptele reale, ci ritualurile, adică miturile. L. Raglan a analizat câteva zeci de tipuri de eroi și a demonstrat proveniența lor din monoritual. Antropologul de la Cambridge a consacrat un capitol lui Robin Hood, în care a menționat că acesta este un erou al dramei ritualice, este o interpretare a zeului care întruchipează primăvara și creșterea. Totuși Raglan a negat existența reală a lui Robin Hood.

Interpretările mitocritice ale lui **Konrad Still** sunt expuse în lucrarea *Veșnica temă*. Konrad Still consideră mitul și ritualul o unitate. Still a încercat să găsească *monomitul* tuturor creațiilor omenirii. Acest monomit se află, în opinia lui Still, în ritualul regal. Still a fost adeptul *teoriei oglinzii* (reflectării) afirmând că oglinda psihologiei artistului poate și trebuie să reflecte atât lucrurile însuflețite, cât și pe cele neînsuflețite. Însă

adevărul în creația artistică și literară, consideră Still, constă în reflectarea profunzimilor metafizice, adică a proceselor spirituale.

Așa cum psihanaliztii caută în orice creație complexul oedipian, la fel Still a căutat în orice creație complexul monomitului, afirmând că există o singură temă care se repetă în orice creație umană *tema căderii și renașterii eroului*. Acest mit persistă în toate creațiile epocii și la toate popoarele. Mitul despre Persephone, are doar la suprafață semnificația „semînței, tânărului și pământului”. Într-un sens mai profund K. Still vede în personajul Persephone simbolul sufletului întemnițat în corp. Still desemnează 4 simboluri universale: pământul, apa, aerul și eterul și caută în orice existență aceste fenomene. Still a făcut o clasificare a personajelor lui W. Shakespeare în trei grupe, pornind de la piesa *Furtuna*:

1. Grupul condus de regele Alonzo. Comițând o nedreptate față de regele Prospero, ei și-au pierdut demnitatea și au fost transformați în simboluri ale pământului, de rând cu piticii. Însă odată cu furtuna ei se purifică și acced într-o sferă psihologică superioară – AERUL. Această migrare K. Still o numește inițiere minoră. Scopul constă în căutarea esenței umane;

2. Cel de al doilea grup constă din personajele Kaliban, Trinculo și Stefano, care nu pot accede la această migrare spre purificare și rămân să zacă în beznă;

3. Cel de al treilea grup e alcătuit din personajele Ferdinandt, Prospero și Miranda, care prezintă începutul divin în om.

Importanța acestei piese, conchide K. Still, constă în faptul că ea întruchipează una din variantele principale ale mitului omenirii – cea despre cădere și renaștere.

Studiul lui **Wilson Nights** *Mitul și minunea*, publicat în 1929 a încercat să dezvolte concepția lui Konrad Still referitoare la interpretările mitanalitice pe operele lui Shakespeare. Astfel în piesele scriitorului englez (*Troil și Kresida*, *Poveste de iarnă*, *Furtuna* ș.a.) W. Nights a găsit aceeași monotemă a renașterii, care își are începutul nu numai în tradiția creștină, ci și în cea păgână.

Reprezentanții școlii de la Cambridge aveau tendința de a găsi în literatura contemporană, începutul bazei mitologice, adică centrul mitologic al tuturor creațiilor. Această direcție de cercetare este observată în lucrările lui F. Raglan și K. Still care au încercat să găsească acest centru al literaturii indentificându-l printr-un singur mit unic, creat pe baza ritualului regal. În acest mod întreaga literatură era limitată la o singură sursă: *monomitul* sau *monoritualul*.

S-a impus treptat și o altă școală de mitocritică, cea din SUA, pe lângă fuziunea și interesul comun dintre cele două școli (cea de la Cambridge și cea din SUA) s-au ivit și câteva relații antagoniste. În 1934 **Maud Bodkin** a publicat cartea *Arhetipuri și poezie* în care prezenta preocupările școlii lui Frazer doar în câteva fraze, consacrand întreaga carte lui C. Jung și S. Freud, concepției psihanalitice a lui O. Rank, dar și criticului englez A. Richards.

Cercetătoarea de la Cambridge a urmărit perpetuarea arhetipurilor în diferite creații, cum ar fi arhetipul Renașterii, al Paradisului și al Hadesului, imaginea femeii sau cea tripartită a demonicului, eroicului și divinului. Preocupându-se în studiul său de activitatea creatoare și de receptarea imaginativă, autoarea a manifestat preferințe

pentru al doilea aspect, adică pentru imaginația creativă a autorului față de materialul împrumutat de alții. M. Bodkin a analizat balada lui Coleridge *Bătrânul pescar* și a găsit o legătură între arhetipurile ei și prototipurile sau subiectul acelor cărți care au fost citite de către poet înainte de a scrie *Bătrânul pescar*. Făcând aluzie la Maupasant care spunea că un cuvânt nu are doar sens, ci suflet, M. Bodkin a interpretat această afirmație în sens jungian. Spre exemplu cuvântul „roșu”, scria cercetătoarea făcând aluzie la flacăra arzândă a infernului care stârnește groaza, înzestrarea lui cu această semnificație, cea a fricii, se datorează istoriei multisekulare a rasei. Lansând ipoteza despre arhetipurile cuvântului autoarea încearcă să găsească în fiecare sintagmă un sens profund, simbolic.

Maud Bodkin a utilizat citate din *Biblie*, acest lucru nu și-au permis reprezentanții școlii de la Cambridge. Cercetătoarea a comparat balada *Pescarul bătrân* cu mitul despre călătoria nocturnă, descris într-o carte creștină, și a ajuns la concluzia că balada aparține arhetipului renașterii. Acest arhetip se apropie de concepția creștină a renașterii, implantată adânc în inconștientul colectiv. Spre deosebire de G. Murrey, M. Bodkin utilizează preponderent concepția lui Jung, adăugând la ea o serie de idei a lui Freud. M. Bodkin nu se limitează doar la căutarea unui singur arhetip, cel al renașterii, în literatura universală, dar și la arhetipurile lui Dumnezeu, diavol, paradis ș. a. Prin analiza lucrării lui Shelley *Prometeu dezlănțuit*, M. Bodkin stabilește că arhetipul lui Dumnezeu și cel al diavolului provin din complexul oedipian.

Deși am prezentat mai sus doar câteva aspecte ale cercetărilor Școlii mitocritice din SUA, aceste note și însemnări depășesc cadrul tematic propus. Radu Surdulescu observa că studiile ritualiștilor de la Cambridge au avut ca obiectiv de a demonstra originea ritualică a credințelor și practicilor religioase, precum și a formelor artistice (în special dramatice) din Antichitatea elenă.

Reprezentanții școlii mitocritice de la Cambridge au încercat să găsească un mit primar (monomit *the quest myth*) sau ritual primar (*monoritual*, cel al vieții și al morții) de la care a pornit întreaga creație literară, așa cum Goethe a încercat să găsească o plantă originară. Toate combinațiile posibile ale vieții și morții pe care au încercat să le găsească reprezentanții școlii critice a mitului de la Cambridge, pornesc de la un model unic și evoluează în timp și creație prin diverse ipostaze și metamorfoze.

Note:

1. Itu Mircea, *Mitu' cu M.*, (III) <http://www.opinianaționala.ro/Arhiva/456.pdf>
2. Durand Gilbert, *Figuri mistice și chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză*. Trad. de Bădescu Irina, București: Nemira, 1998.
3. Bachelard Gaston, *Psihanaliza focului*, București: Univers, 1989.
4. Frazer James George, *Creanga de aur*, vol. 1 și 2, trad. de Octavian Nistor, București: Minerva, 1980.
5. Козлов А. С., *Мифологическое направление в литературоведение США*, Москва: Высшая школа, 1984.
6. Surdulescu Radu, *Critica mitic-arhetipală. De la motivul antropologic la sentimentul numinosului*. București: ALLFA, 1997.

LITERATURĂ COMPARATĂ COMPARATIVE LITERATURE

OLGA CHOJNACKA

Facultatea de Litere a Universității *Caroline* din Praga
Institutul de studii romanistice

EXILUL CA PROCES CREATOR. CAPITOLE DIN LITERATURA ROMÂNĂ DE EXIL ÎN FRANȚA

ABSTRACT

Exile has always played a significant role in the history of the Romanian nation. On that account the Romanian literature written in exile after 1945 presents an important part of the history of Romanian literature as a whole. Due to its linguistic and cultural affinity France became one of the main host countries for Romanian exile writers. The introductory chapter is dedicated to description, classification and history of this phenomenon in Romanian context; furthermore, it deals with the position and reception of exile literature in Romania. According to their departure date in exile two generations of authors are presented: Mircea Eliade, Virgil Ierunca, Monica Lovinescu who left Romania in 1940s and Paul Goma, Bujor Nedelcovici, Dumitru Tepeneag who decided to live in France in 1970s and 1980s. The chosen works make the reader understand the writers' creation and lives during the process of integration and, simultaneously, he gets familiar with the communist Romania that became the main topic of the exile writers who are chosen as representatives of their exile generation. Through them the basic survey of this phenomenon in Romanian literature was drawn up.

Keywords: exile literature, political exile, communist regime, host country, identity, integration, mother tongue, initiatory ordeal.

Teza de doctorat intitulată *Exilul ca proces creator. Capitole din literatura română de exil în Franța* își propune să prezinte fenomenul exilului literar în contextul literaturii române. Lucrarea a fost scrisă în limba cehă, prin urmare, îi oferă posibilitatea specialistului ceh să facă cunoștință cu problematica prezentă și în literatura cehă.

Având în vedere dimensiunile mari ale acestei teme, au trebuit aplicate două criterii după care i-am selectat pe cei șase autori (Mircea Eliade, Virgil Ierunca, Monica Lovinescu, Dumitru Țepeneag, Paul Goma și Bujor Nedelcovici): plecarea în exil s-a produs după 1945, scriitorii selectați nu și-au abandonat limba maternă și în pofida mediului străin și a constrângerilor și-au păstrat româna ca limba de expresie.

Scopul lucrării nu e prezentarea complexă a scriitorilor aleși, ci crearea unei imagini a exilului românesc din Franța cu ajutorul câtorva idei și cărți prezentate.

În primul capitol *O privire succintă asupra exilului românesc* sunt expuse întrebările generale legate de exil, mai ales partea lui românească. Deși exilul e un fenomen cu o lungă istorie, al cărei început ar putea fi chiar izgonirea biblică a lui Adam și a Evei din Paradis, nu se dezvoltă într-un fel monstruos decât în secolul nostru.

Motivul cel mai frecvent îl reprezintă în cele mai multe cazuri un eveniment istorico-politic. În secolul al XX-lea când vin la putere regimurile totalitare, exilul devine treptat singura posibilitate de a ieși din catastrofa personală sau din cea a întregii României. Din acest punct de vedere observăm două forme de exil: *exilul impus* – regimul obligă direct persoana indezirabilă să-și părăsească țara și *exilul voluntar* – omul, îndreptându-se spre libertate, pleacă pe baza propriei sale hotărâri.

După plecarea în exil începe o dureroasă perioadă de adaptare și integrare în spațiul străin. Această parte a vieții fiecărui exilat este strâns legată de cunoașterea de sine. Pentru cei care au acceptat exilul, acest proces s-a transformat într-un izvor nesfârșit de inspirație. În afară de *exilul exterior* (părăsirea țării) există și *exilul interior* – o soluție pentru cei care n-au vrut sau n-au putut să plece în străinătate. Rămăși acasă, au luptat și ei cu mijloacele proprii împotriva comunismului.

Exilul s-a înrădăcinat pe teritoriul actualei României încă din trecutul îndepărtat când, de exemplu, cunoscutul poet roman Ovidiu a fost izgonit din Roma la Tomis. Până în 1859, când au apărut Principatele Unite și cu ele și legea scrisă, orice protest sau opoziție politică a avut numai două ieșiri: ori răsturnarea suveranului nedorit, ori plecarea în exil. După nereușita revoluției de la 1848 mulți intelectuali s-au exilat în Franța. Din 1859 apare sistemul democrației pluraliste, care face posibilă opoziția, precum și alegerea partidului corespunzător opiniilor politice ale fiecăruia. Situația se înrăutățește din nou între anii 1938 - 1944 și apoi după război, o dată cu instaurarea sistemului totalitar.

În perioada literaturii vechi putem observa câteva personaje a căror viață a fost legată de exil: este vorba despre cronicarii Miron Costin și Ion Neculce, poetul Dosoftei și Dimitrie Cantemir. Alt val foarte important al scriitorilor (Ion Heliade-Rădulescu, Nicolae Bălcescu, Alecu Russo, Dimitrie Bolintineanu și alții) pleacă după revoluția de la 1848. În anii '30 ai secolului nostru rămân în Franța reprezentanții avangardei Benjamin Fundoianu și Ilarie Voronca, apoi Eugen Ionescu și Emil Cioran. După război

se pot distinge două grupări ale exilaților: cei care au lucrat în sfere diplomatice și au putut fi acuzați de colaborare (Mircea Eliade, Virgil Gheorghiu, Ștefan Baciu ș.a.) și cei care au primit burse cu ajutorul cărora au plecat, ulterior rămânând în străinătate (Virgil Ierunca, Monica Lovinescu). Cea mai furtunoasă perioadă o reprezintă anii '70 și '80 când mulți scriitori talentați (Ioan Petru Culianu, Paul Goma, Bujor Nedelcovici, Ion Caraion, Gabriela Melinescu, Matei Vișniec) părăsesc România din cauza unor condiții politice insuportabile.

În capitolul *Mircea Eliade – exil ca probă inițiativă* este prezentată contribuția lui Eliade la capitolul exilului român care începe în cazul lui după anul 1945. Dar experiența exilului nu reușește să-l distrugă, dimpotrivă, devine o sursă a inspirației pentru opera sa. Singura posibilitate de a supraviețui *terorii istoriei* este ascunsă în cultură. De aceea Eliade întemeiază la Paris un cerc numit „Lucașul” care se ocupă și de publicarea textelor interzise în România.

În concepția lui Eliade exilul nu e decât continuarea transumanței și de aceea exilații de azi duc mai departe vechea tradiție. Din alt punct de vedere artistul pus în situația exilatului nu trebuie să-l imite pe Ovidiu în tristețea și nostalgia lui, ci pe Dante care iese întărit și învingător din lupta cu exilul. În ultimul rând procesul regăsirii țării este comparat cu drumul lui Ulise spre Ithaca – centrul spre care se îndreaptă fiecare om.

Pentru Eliade, în timpul exilului țara a fost întotdeauna înfățișată în limba în care a scris cărțile sale. Căutarea unui paradis pierdut e una dintre definițiile exilului eliadesc. Bucureștiul tinereții lui Eliade reprezintă un loc edenic în care autorul se întoarce mereu.

Exilul a reprezentat pentru Mircea Eliade o probă inițiativă care trebuia să fie parcursă pentru a putea întări capacitățile sale de creație. A reușit să profite de soarta unui exilat, transformând-o într-o perioadă creativă fructuoasă, în timpul căreia a dovedit că nu degeabă l-a inspirat marele poet Dante cu atitudinile sale despre exil.

Am reușit în legătură cu perioada de exil, care include în cazul lui Mircea Eliade mai mult de jumătate din viață, delimitarea unor motive de bază ale plecării în exil și, mai ales, ale rămânerii în exil în pofida unor tentante oferte de întoarcere.

Prin urmare, operele prezentate au fost alese în conformitate cu tema exilului. Locul principal în acest context îl ocupă romanul *Noaptea de Sânziene* prin care se pot dovedi unele teorii științifice ale lui Eliade și, totodată, se poate dezvălui importanța scrierii în limba maternă pentru un scriitor aflat în exil.

Capitolul următor *Monica Lovinescu și Virgil Ierunca – exil ca un serviciu în favoarea literaturii române* este dedicat cunoscutului cuplu de intelectuali. V. Ierunca rămâne în Franța grație unei burse pe care o câștigă. Dar după terminarea ei nu se întoarce în țară, ci se stabilește definitiv în străinătate. Cu problematica exilului se întâlnește la două niveluri: întâi, prin propriile sale experiențe de exilat, apoi prin lucrările despre viața și opera altor exilați, în care răspunde la întrebările despre cunoașterea și căutarea de sine. Cel mai mare merit al lui Ierunca constă în perpetua și exhaustiva completare a literaturii române cu opera scriitorilor interziși în România. Se pune totuși întrebarea dacă nu cumva Ierunca și-a sacrificat propria operă literară în favoarea

lucrărilor critice care au contribuit în mod deosebit la receptarea literaturii din exil.

Viața singurei femei prezentate în lucrarea de față s-a schimbat în 1947, când a plecat ca bursieră în Franța. Până în 1956, anul revoluției maghiare, a fost convinsă de posibilitatea de a se întoarce acasă. După ce dorința ei a devenit nereală, s-a consacrat pe deplin emisiunilor radiofonice, mai ales la Radio Europa Liberă. Monica Lovinescu a reprezentat pentru români „o voce a libertății” - o garanție a informațiilor adevărate. Unii o consideră drept „scriitoare fără operă” cu toate că a publicat șase volume din cronicile sale radiofonice sub titlul *Unde scurte*, o serie de *Jurnale*, memorii și alte cărți.

Suntem de părere că textele publicate și difuzate la microfonul Europei Libere, precum și alte activități desfășurate de către soții Ierunca reușesc să contrazică opinia unora potrivit căreia aceste două personalități de excepție ale exilului românesc ar fi lipsite de operă. Educația și talentul i-au ajutat să-și onoreze cu brio rolurile în care i-a distribuit nemilosul mers al istoriei. Numărul cărților publicate după 1989 în România de către Monica Lovinescu și Virgil Ierunca, popularitatea lor în rândurile marelui public sunt, de asemenea, dovada unor destine împlinite, ca oameni și intelectuali. Proiectele legate de cercetarea crimelor comunismului se sprijină în mare parte pe informațiile dobândite de către Lovinescu și Ierunca, cei doi autori rămânând pentru criticii și istoricii literari de azi niște surse de încredere, semnatarii unor contribuții esențiale asupra istoriei exilului românesc și maeștri ai criticii literare. Activitățile lor însă s-au desfășurat în bună măsură prin sacrificarea operei proprii. Această „cale paralelă”, care nu a mai fost străbătută, nu minimizează însă cu nimic valoarea „serviciului” pe care cei doi l-au prestat la microfonul Europei Libere în numele culturii române și a demnității scriitorului sub dictatură.

M. Lovinescu și V. Ierunca, animați de dragostea pentru România, și-au reconstruit țara în exil, au căutat și reabilitat valorile fundamentale ale românilor. Ambii au trăit în exil momentele de umilire din cauza unor condiții materiale modeste, și-au pus viața în pericol, dar au găsit puterea de a-și continua drumul și au creat o imagine alternativă a României, curățată de propaganda regimului comunist.

Capitolul *Dumitru Țepeneag - exil ca o partidă de șah* descrie procesul creator al scriitorului care poate fi pe drept recunoscut ca unul dintre catalizatorii de bază ai sincronizării literaturii române cu cea universală în anii '60 ai secolului trecut. Cu toate că a fost în fruntea unei mișcări literare și a promovat procesele novatoare din proză (de exemplu romanul *Nunțile necesare*), devenind astfel un fel de precursor al textualismului din generația optzecistă, a fost timp de douăzeci de ani uitat în mediul literar autohton.

Prin urmare, opera sa nu a putut influența în mod firesc literatura română. Întoarcerea sa, respectiv publicarea cărților lui întârziată și receptarea care a urmat, au coincis cu perioada unor schimbări furtunoase postdecembriste, îngreunându-i cunoașterea și validarea în fața publicului și a confrăților din țară. Actualmente, re-integrarea operei lui Țepeneag este un fapt săvârșit, trilogia sa (*Hotel Europa*, *Pont des Arts*, *Maramureș*) fiind considerată de către destui critici literari ca unul dintre cele mai mari succese literare din proza română postbelică. Prestația lui Țepeneag însuși depășește însă cu mult semnificația operei sale neprețuite fiind mai ales metodele

sale inovatoare în mișcarea literară („onirismul”), angajându-se să schimbe în mod radical literatura română. Dumitru Țepeneag a contribuit la sincronizarea literaturii române cu cea din Occident și a reușit să demonstreze faptul că în mediul cultural supravegheat de comunism se poate naște ceva nou și diferit de literatura oficială. Totodată, Țepeneag este unul dintre puținii autori expatriați care recunoaște primatul literaturii române din țară în raport cu opera scriitorilor din exil.

Basarabeanului care a cunoscut prima treaptă a exilului încă în copilărie, când, după ocuparea sovietică a Basarabiei, familia sa fugе în Transilvania, este consacrat capitolul *Paul Goma – exil ca o descriere a gulagului românesc*. România devenind pentru el prima țară de exil. De aceea plecarea în Franța în 1977 nu constituie, după mărturisirile sale, o mare schimbare, deoarece s-a simțit străin și în România.

Goma este primul disident român care a avut curaj să trimită în Occident o carte. Romanul său *Ostinato* apare în 1971 în Franța și în Germania. În 1977 din inițiativa lui Goma se naște prima mișcare românească pentru drepturile omului – așa-numita Mișcare Goma. Din cauza activităților sale politice este arestat, dar sub presiunea opiniei publice internaționale este eliberat și i se dă pașaportul necesar pentru a părăsi România.

Procedul folosit în operele sale este anamneza (de exemplul romanul *Infarct*) – reamintirea trecutului, bazată pe memoria excepțională a lui Goma. Scriitorul vrea să reconstituie adevărul care nu poate fi uitat. Cărțile acestui „Soljenițin român” au o indiscutabilă valoare în ce privește cunoașterea comunismului.

Din copilărie, când a intrat în conflict cu schimbările aduse de invazia sovietică în Basarabia, trăiește în provizoriu permanent, singurul refugiu fiind pentru el limba maternă, pe care și-a luat-o cu sine. De aceea, limba, sau mai degrabă limbajul, e atât de tipic pentru opera lui Goma; gândurile zboară foarte repede, uneori haotic, așa cum se întâmplă în momentele tensionate ale vieții. Acestei atmosfere îi corespund și mijloace lingvistice insolite: autorul creează cuvinte proprii, sparge legăturile sintactice obișnuite, folosește elipse. Limbajul acesta plin de durere, supărare, agresiune se confruntă cu limba de lemn a unor anchetatori, tovarăși comuniști.

În pofida contribuției lui Paul Goma la literatura română nu se poate exclude faptul că scriitorul este în ziua de azi cam marginalizat din cauza atacurilor sale denigratoare ale căror victime au devenit nu numai dușmanii săi, ci și foștii prieteni și colegi scriitori. În contextul reevaluărilor literaturii din exil, ne putem aștepta ca din îndreptare de specialitate să fie scoase operele care nu vor corespunde criteriilor noi de valorizare estetică și printre aceste titluri sunt trecute unele dintre cărțile lui Goma, scrise sub presiunea momentului istoric.

Pentru a completa mozaicul literaturii române din exil l-am ales pe Bujor Nedelcovici – o personalitate remarcabilă, ale cărei experiențe de exil s-au transformat în romane și eseuri nu numai având o calitate documentară, ci și una literară. În capitolul *Bujor Nedelcovici – exil ca un proces creator în libertate absolută* este descris momentul plecării în Franța, la sfârșitul anilor '80 ai secolului trecut, când Nedelcovici era deja destul de cunoscut în lumea literară, având în palmares mai multe cărți publicate, dizgrația lui Ceaușescu din cauza unui film turnat după o carte a sa și un roman

publicat în Franța. Curajul lui de a trimite în Occident romanul *Al doilea mesager* seamănă cu gestul lui Goma dar, la prima vedere, lui Nedelcovici îi lipsește veșnica aură de rebel, vocea tare și insolența predecesorului său. Analizând lucrurile mai în profunzime însă putem constata că Nedelcovici excelează în perseverența cu care își atinge scopul, adică rememorarea și denunțarea campaniei de dezumanizare, inițiată de regimul comunist din România. Cu toate că de circa douăzeci de ani situația politică s-a schimbat, societatea românească se confruntă până azi cu moștenirea comunismului, iar Nedelcovici este de părere că nu se poate construi ceva nou și valoros pe fundamente putrede. Autorul se referă la influența continuă a unor oameni din vechile structuri represive ale lui Ceaușescu nu numai în sfera politică, ci și în viața literară. Acest fapt i-a făcut reticenți pe mai mulți scriitori din exil să se întoarcă în țară.

Exilul în cele mai diferite ipostaze rămâne subiectul cărților lui Nedelcovici (de exemplu romanul *Îmblânzitorul de lupi*), chiar dacă uneori se îndepărtează de la realitatea românească și îndrăznește să scrie despre francezii liberali și libertini, așa cum o face în romanul *Provocatorul*, care oglindește destul de exact mentalitatea franceză cu trăsăturile ei pozitive și negative. Cu toate că Nedelcovici se simte în această societate ca un intrus/metec, se obișnuiește și acceptă să devină casa lui. Prin urmare, se străduie să unească în opera sa ambele țări – aici și acolo, România și Franța. Memoria reprezintă pentru Nedelcovici, ca și pentru ceilalți scriitori din exil, o armă puternică, alimentându-le nu numai inspirația, ci fiind și sursa unor frustrări și obsesii ale trecutului care nu pot dispărea nici după decenii trăite în lumea liberă.

În lucrarea dată ajungem la concluzia că până în 1989 au existat paralel două culturi române: cea din România și cea din exil. Fiecare dintre ele s-a dezvoltat cum a putut în împrejurări diferite. Acum, când se pare că obstacolele reale pe care le-a ridicat comunismul au dispărut, ele trebuie să redevină una, să se întregească. Dar apare o dizarmonie între exilați și țara lor. Majoritatea acestor intelectuali nu e împăcată cu situația politică din România care, consideră ei, nu s-a schimbat prea mult. Exilații îi acuză pe scriitorii din țară de colaborare cu regimul de după 1989, în timp ce ultimii cred că exilul, azi, în condiții de democrație, este un fel de lașitate și că, în orice caz, el nu poate fi invocat ca un merit literar și moral. Totuși treptat se șterg divergențele și tendința generală este de a considera literatura și cultura română ca una singură care nu mai poate fi împărțită după criterii geopolitice.

Note:

1. Bârna Nicolae, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, București, Albatros, 1998.
2. Behring Eva, *Scriitori români din exil 1945 - 1989*, București, Editura Fundației culturale române, 2001.
3. Cazacu Matei, *Exilul, parte componentă a neamului românesc I, II, III*, în revista *Jurnalul literar*, an V, nr. 33-38, 39-42, 43-48.
4. Cimpoi Mihai, *Paul Goma: întoarcere la Ithaka*, în revista *Metaliteratură*, 2010, Anul X, nr. 5-6 (25).
5. Firan Florea, Popa Constantin M., *Literatura diasporei*, Craiova, Poesis, 1996.
6. Florescu Nicolae, *Întoarcerea proscrișilor. Reevaluări critice ale literaturii exilului*, București, Jurnalul literar, 1998.

7. Grati Aliona, *Nevoia recitirii lui Paul Goma*, în revista *Metaliteratură*, 2010, Anul X, nr. 5-6 (25).
8. Handoca Mircea, *Ultimul roman al lui Mircea Eliade*, în *Noaptea de Sânziene*, București, Ed. Minerva, 1991.
9. Jela Doina, *Această dragoste care ne leagă. Reconstituirea unui asasinat*, București, Humanitas, 1998.
10. Manolescu Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc. 1945-1989*, București, Editura Compania, 2003.
11. Merișanu N., Taloș D. *Antologia rușinii după Virgil Ierunca*, București, Humanitas, 2009.
12. Paraschivescu Michaela, *Mircea Eliade's Creative Exil as Form of Anti-communist Resistance*, în *Ovid, Myth and (Literary) Exile – Conference Proceedings* (Constanta, September 10-12, 2009), Ed. Adina Ciugureanu, Ludmila Martanovschi, Nicoleta Stanca, Constanta, Ovidius University Press, 2010.
13. Pavel Laura, *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2007.
14. Popa Mircea, *Reîntoarcerea la Ithaca. Scriitori români din exil*, București, Globus, 1998.
15. Simion Eugen, *Un processus nécessaire: la réunification spirituelle de la littérature roumaine*, în *Euresis, cahiers roumains d'études littéraires*, București, Ed. Univers, 1-2/1993.
16. Tănase Virgil (ed.), *Le Dossier Paul Goma. L'écrivain face au socialisme du silence*, Paris, Ed. Albatros, 1977.
17. Țurcanu Florin, *Mircea Eliade. Prisonierul istoriei*, București, Humanitas, 2005.
18. Ulici Laurențiu, *Scriitori români din afara granițelor țării*, București, Fundația Luceafărul, 1996.
19. Ungureanu Cornel, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, Timișoara, Amarcord, 1995.
20. Valentová Libuše, *Slovník rumunských spisovatelů*, Praha, Nakladatelství Libri, 2001.

EMILIA TARABURCA
Universitatea de Stat din Moldova

ACTUALITATEA VALORILOR ILUMINISTE PENTRU OMUL CONTEMPORAN

ABSTRACT

The article analyzes the Enlightenment values valued through the artistic works in comparison with those from present time (the eulogy of reason, free mind, knowledge, emancipation, work, belief in progress, cosmopolitanism etc.) and proves that in the contemporary post-industrial society which is a society of high technologies these ones did not lose their importance, of course being interpreted in accordance with the new circumstances of the period. The author worked with masterpieces signed by Goethe, Voltaire, D. Defoe, J. Swift and others.

Keywords: Enlightenment values, emancipation, cosmopolitanism, Goethe, Voltaire, Defoe, Swift.

Majoritatea ideilor, idealurilor secolului Luminilor, ce au constituit arealul preocupărilor omului cu aproape 300 de ani în urmă, nu și-au pierdut importanța nici astăzi, în „secolul vitezei”, desigur, manifestându-se în alte conjuncturi social-economice și culturale și deci fiind receptate inclusiv în funcție de aceste noi valențe contextuale. Printre ele amintim: libera gândire și exprimare, eliberarea minții de sub orice dogmă și prejudecăți, emanciparea prin cultură, accesul la informație, toleranța, egalitatea, accentul pe educație și învățământ, dreptul de a se implica în procesul politic, credința în progres, cosmopolitismul etc.

Scara valorică a conștiinței iluministe pune în prim-plan rațiunea, lumina, prin intermediul careia se poate înlătura “întunericul”: frica, ignoranța, superstițiile, fanatismul, ideile preconceptuate ș. a. În această perioadă se impune un nou tip de gândire: mai liber, mai deschis, mai activ, care nu se limitează la anumite structuri rigide. Fiindcă și clasicismul, sistem artistic dominant în secolul al XVII-lea, s-a constituit în raport cu acest principiu, raționalismul lui Descartes a fost punct de plecare (bază filozofică) în formarea principiilor sale estetice, dependente foarte mult de cultura antică. Însă dacă în clasicism “rațiunea” avea menirea de a crea reguli, structuri rigide și de a cere respectarea lor, adică limita libertatea omului de artă și, respectiv, a “consumatorului” acesteia, impunându-le modele de gândire și comportament considerate ideale, atunci în secolul al XVIII-lea din contra, rațiunea determină libertatea (ea fiind după

Montesquieu, iluminist francez, “bunul care ne îngăduie să ne bucurăm de celelalte bunuri” [1, p. 292]: de a gândi, de a lua decizii și de a acționa de sinestătător în toate sferile vieții – socială, politică, culturală etc. În secolul al XVII-lea, paradoxal, rațiunea este cea forță care limitează, închide, nu permite, impune (chiar dacă se face cu bune intenții). În secolul al XVIII-lea, Secolul Luminilor, conceptul de “raționalism” își reformulează cardinal conținutul, devenind catalizator al progresului, al schimbărilor. S-au modificat prioritățile cadrului de informație și de cunoaștere, extinderea paradigmatelor cognitive determinând un nou cerc de dominante epistemologice.

Omul Luminilor – rațional, activ, în permanentă mișcare, liber (sau care aspiră spre libertate), întreprinzător, muncitor, dornic de a acumula cunoștințe, care tinde spre emancipare și progres, optimist, când e necesar – rebel, nonconformist, nesupus, care luptă pentru a fi artizanul destinului său – este antecesorul omului contemporan, altfel spus, omul contemporan l-a moștenit pe acel al Luminilor.

În această ordine de idei, ca lecții de viață, actuale și astăzi, pot fi receptate istoriile lui Robinson (“Robinson Crusoe”, D. Defoe), Gulliver (“Călătoriile lui Gulliver”, J. Swift), Candid (“Candid sau Optimismul”, Voltaire), Faust (“Faust”, Goethe) și a altor personaje din literatura iluministă. Astfel, urmărind analogii între trecut și prezent, luând trecutul ca material de construcție pentru prezent, acceptându-l ca experiență, ca sursă de cunoștințe și valori, studenții menționează că Robinson astăzi poate fi redescoperit într-o oarecare măsură, de exemplu, în persoana omului plecat peste hotare, care, prin muncă, perseverență, optimism și răbdare reușește nu doar să se adapteze și să supraviețuiască într-un mediu străin, să-și asigure un nivel de trai decent, ci chiar să se impună și să triumfe. Faust poate fi omul de știință și de astăzi care nu se închide între pereții laboratorului sau biroului său, ci aspiră să înțeleagă complexitatea problemelor cercetate, urmărind finalitatea lor practică. Gulliver este acela care și în prezent atenționează asupra greșelilor din societate, promovând imaginea omului angajat, ce-și iubește țara, e receptiv la tot ce i se întâmplă, aspiră spre un nivel de conștiință socială și politică în care rațiunea să fie superioară forței, când legile nu vor fi interpretate, când înțelepciunea, calitățile, experiența într-adevăr vor fi puse în slujba binelui colectiv.

De altfel, nu e de mirare preocuparea scriitorilor din secolul al XVIII-lea pentru problematica de stat, iluminismul manifestând un interes sporit pentru politică, punctul culminant al acestei epoci fiind Marea Revoluție Franceză (1789). În scrierile lui Voltaire, Rousseau, Montesquieu ș. a. se întâlnesc reflecții, aprecieri (directe sau camuflete prin intermediul tehnicilor artistice), analize ale diverselor forme de guvernare: monarhia (absolută; iluministă), republica, dictatura; uneori chiar sunt lansate chemări la restructurarea orânduirii de stat existente.

Chiar dacă lumea se află într-o permanentă mișcare, concepțiile vechi treptat sunt depășite și înlocuite prin altele noi, chiar dacă se schimbă principii, moduri de gândire și de habitat, există valori, idei care odată cu trecerea timpului nu dispar, ci durează, fiind aplicate în alte contexte. Și nu doar se păstrează ca conținut, ci, îndeosebi, ca impact, ca forță de influență. Printre acestea este și munca ca o componentă decisivă în formarea caracterului și comportamentului uman.

Nu este întâmplătoare afirmarea acestei teme, punerea în evidență a muncii ca forță edificatoare, deoarece Secolul Luminilor este secolul burgheziei în ascensiune (munca fiind instrument de constituire și creștere pentru această pătură socială). Ea este receptată ca catalizator al progresului, al civilizației. În romanul „Robinson Crusoe”, în mare parte datorită muncii, personajul reușește să supraviețuiască aproape 30 de ani pe o insulă nepopulată, nu doar fizic, ci și spiritual, reușind să-și păstreze integritatea umană, mai mult chiar – să-și cultive calități noi. Viața lui Robinson pe insulă parcă reproduce principalele etape din istoria civilizației: din epoca de piatră (începutul exilului său pe insulă), când își asigură existența, în primul rând, prin vânat, până în secolul al XVI-II-lea (partea finală a operei), când îl descoperim în postura de stăpân de sclavi și de colonii, detaliul acesta fiind o aluzie la statutul politic al Angliei, în acea perioadă – una dintre țările cu cele mai multe colonii. Astfel, Robinson, omul activ, rațional, optimist, întreprinzător – omul Luminilor, reușește să spargă zidul disperării (la început a numit bucata de pământ unde l-a aruncat destinul „Insula Disperării”), al neputinței și al singurătății prin muncă. Tot munca este cea care-i permite să se apropie mai mult de sufletul său, să-și descopere calități despre care credea că nu dispune.

În literatura din secolul al XVIII-lea se pune în evidență nu atât și nu doar munca fizică, cât munca ca creație, în timpul căreia: observi, gândești, iei decizii, experimentezi, acționezi rațional, evoluezi, te formezi și crești ca personalitate; deci nu doar munca care îți asigură suport material, profit, ci și cea prin intermediul căreia te cunoști mai bine pe tine, cunoști lumea, îi poți ajuta pe alții. În felul acesta, munca este văzută ca o concentrare de virtuți: datorită ei omul se maturizează, devine mai responsabil, se educă, își dezvoltă anumite deprinderi, capacități, își trezește potențialul, își poate depăși condiția. Munca poate oferi sens și calitate vieții, prin ea omul se descoperă, se impune și se luminează.

În literatura iluministă munca nu mai este considerată o pedeapsă („Prin muncă să-ți câștigi existența!”), din contra, apare ca o salvare, o binecuvântare. Munca îl salvează pe om de la degradare și dispariție, îi permite să se adapteze la cele mai grele condiții, să se integreze în diverse situații. Aceasta este și calea pe care o urmează Gulliver când nimerește pe tărâmurile neobișnuite. Oricât de stranii ar fi ele, personajul – fire receptivă, deschisă pentru orice experiențe, reușește să se acomodeze, să se ajute pe sine și chiar pe acei ce au nevoie de el.

Efortul fizic, alternat cu acel intelectual, poate aduce satisfacție, mai mult decât atât: fericirea de a descoperi, de a înțelege, de a-l ajuta pe celălalt. Astfel, Faust dorește să cunoască lumea nu doar din cărți, ci și din experiență proprie, descoperind, pas cu pas, fericirea în munca colectivă pentru binele comun, recâștigându-și libertatea și fiind salvat, mântuit, chiar dacă, la începutul traseului pe care l-a parcurs însoțit de Mefistofel, a acceptat să-și vândă sufletul diavolului.

În „Candid” munca este acel contrapunct care ar putea oferi echilibrul dintre fizic și spiritual, prin intermediul căreia ar putea fi domolit tragicul existenței. După cum spune bătrânul turc „munca alungă din preajma noastră trei rele mari: urâtul, patima și nevoia” [2, p. 188]. Candid înțelege că filozofia de viață a acestui om umil este cu mult mai înțeleaptă decât a acelor șase regi pe care i-a întâlnit mai devreme. Iar

concluzia din finalul operei „...să ne lucrăm grădina” vine ca o descoperire a sensului vieții – să muncim: pentru a ne cultiva grădina sufletului; să muncim și fizic, aceasta fiind modalitatea de a-ți păstra demnitatea într-o astfel de lume, munca descoperind drumul spre înțelepciune și împăcare. De fapt, aceasta nu este o concluzie absolut optimistă (unul dintre principalele mesaje ale operei fiind anume critica optimismului exagerat, nefondat). După ce au colindat jumătate de lume, după ce s-au confruntat cu cele mai respingătoare manifestări ale voinței umane, de multe ori aflându-se la un pas de moarte, Candid și prietenii lui au decis să se stabilească pe malurile Bosforului. Realizând, în pofida afirmației lui Panglos, că lumea aceasta nu este „cea mai bună dintre toate lumile posibile”, hotărăsc să depună tot efortul pentru a-și face suportabilă propria lor viață. Voltaire își retrage personajele într-un spațiu mai concret: între implicare în soluționarea problemelor majore ale existenței și inactivitate absolută, indiferență, ele aleg calea de mijloc. Se consideră că dacă toți vor înțelege și vor aplica acest remediu, vor realiza acțiuni concrete, realitatea va deveni mai bună.

În literatura din secolul al XVIII-lea tema muncii este prezentată din cele mai diverse perspective. Astfel, odată cu elogierea ei, scriitorii urmăresc și latura opusă, de exemplu, munca istovitoare care nu este apreciată, nu are nici o recompensă – materială ori spirituală. Mai multe exemple de acest fel se pot urmări în „Candid sau Optimismul”. Sau o altă manifestare – parazitismul: în comedia „Nunta lui Figaro” de Beaumarchais personajul central, Figaro, critică nobilimea care „și-a dat osteneala doar să vină pe lume”; în romanul „Manon Lescaut” de A. Prevost sunt demonstrate consecințele unui destin care nu a considerat munca virtute. Subtextul, concluzia ce se impune în toate cazurile descrise este că pentru a modifica situația creată în acest domeniu concret, sunt necesare schimbări radicale ale modului de gândire, a sistemului social, Secolul Luminilor, după cum s-a mai menționat, proiectând și o viziune revoluționară.

Schimbările, progresul sunt posibile datorită „luminării”, acumulării și aplicării cunoștințelor. Din aceste considerente, tema cunoașterii, de asemenea, este una dintre cele mai solicitate în literatura din secolul al XVIII-lea, considerată mijloc eficient de modelare a concepției despre lume prin apropierea ei de filozofie și viața social-politică. Sunt puse în valoare cunoștințele academice, preluate din cărți (argument elocvent în acest sens fiind editarea Enciclopediei – peste 30 de volume în aproximativ 30 de ani – proiect extraordinar pentru acele timpuri), dar se acordă o importanță deosebită și acelor ce se acumulează drept consecință a propriei experiențe. De exemplu, adevărurile pe care le descoperă Candid despre viață și om atunci când este mânat prin lume, se deosebesc considerabil de acelea, pe care i le expunea profesorul Panglos, când înca cu toții trăiau fericiți în castelul din Vestfalia.

În „Faust”, la începutul operei, personajul central se simte dezamăgit de limitele cunoașterii teoretice, înțelegând că închinându-și viața acumulării cunoștințelor de acest tip, aproape s-a izolat de realitate și de oameni.

*„Am studiat cu râvnă, ah, filosofia
Din scoarță-n scoarță, dreptul, medicina,*

*Și din păcate chiar teologia,
Arzând de zel.” [3, p. 20]*

Din același monolog, puțin mai târziu:

*„Împresurat de tomuri sunt, de teancuri învechite,
Roase de molii și de praf acoperite...
Acesta-i lumea ta! Asta se cheamă lume!,” [3, p. 22]*

Nu se va dezice de dorința de a cunoaște, aceasta rămânând imperativul vieții lui, însă în continuare va dori ca ea să se realizeze prin intermediul propriei experiențe: va abandona știința abstractă, pentru a se scufunda în zbuciumul vieții reale:

*„Ce-i este omenirii hărăzit să simtă,
Să simt și eu, oricât fînța mea ar fi de strâmtă.
Înaltul să-cuprind în mine și adâncul ca-ntr-un caier,
Să-adun în mine tot ce-i rază, tot ce-i vaier,
Să mă lărgesc ca omenirea, să mă zbat și să veghez,
Asemeni ei, la urmă, însumi să naufragiez.” [3, p. 77]*

Faust interpretează textul canonic „La început a fost Cuvântul”, preferând „La început a fost Fapta”. Alături de Mefistofel, care întruchipează spiritul negației, inițiază o călătorie prin tot ce constituie existența umană, ca să devină parte componentă a mișcării continue ce o reprezintă. Trece prin multe încercări (tentații), ca într-un final să înțeleagă sensul vieții și al fericirii. De altfel, dreptul natural al fiecărui om la fericire, indiferent de statutul său social sau poziția materială, de asemenea este o idee frecvent utilizată în literatura iluministă.

Cunoștințele deci se pot acumula prin cele mai diverse metode, atât prin studierea informației deja existente, cât și prin propriul efort (observare, analiză, cercetare, experimentare), prin cultivarea sentimentelor (sentimentalismul devenind destul de influent în a II-a jumătate a secolului, în special în anii '50, '60), prin muncă, prin călătorii (literatura de călătorie fiind foarte populară în acea perioadă, încadrându-se perfect în concepția iluministă). Călătoria favorizează accesul omului la cunoașterea epistemelor existenței, accelerează contactele și dialogul între țări. Circulația de oameni (și ca o consecință – de idei) a dus la descoperirea pluralității formelor lumii, a accentuat caracterul deschis al cunoașterii, a alimentat aspirațiile spre universalitate, cosmopolitism.

Literatura de acest gen nu doar expune informație despre mediul de trai, istoria, geografia, cultura altor popoare, ci se transformă în pretext de meditații și analize despre propria țară, deoarece cunoașterea unui alt mod de viață adâncește, prin comparație, înțelegerea celui, căruia îi aparții. Fiind una din sursele importante de cunoaștere a lumii, călătoria constituie, în același timp, un imbold spre autocunoaștere. Plasat în condiții și circumstanțe noi, omul descoperă în sine (sau își cultivă) trăsături noi.

Astfel, explorând necunoscutul și încadrându-l în propriile paradigme, călătorul se modelează ca parte componentă a lumii, pentru ca prin amestecul și dialogul diverselor culturi să asigure conviețuirea și evoluția lor.

Motivul călătoriei, în diverse manifestări, se întâlnește în cele mai cunoscute opere ale literaturii iluministe: „Robinson Crusoe” (D. Defoe), „Călătoriile lui Gulliver” (J. Swift), „O călătorie sentimentală” (L. Sterne), „Tom Jones” (H. Fielding), „Candid sau Optimismul” (Voltaire), „Scrisori persane” (Montesquieu), „Faust” (Goethe), „O călătorie de la Petersburg la Moscova” (Radișcev) ș. a.

Concepția iluministă afirmă că doar omul care posedă cunoștințe poate fi arhitect al destinului său, idee ce nu și-a pierdut actualitatea nici astăzi. Omul contemporan, ca și acel iluminist (în varianta ideală pentru ambii), este dornic de cunoștințe, curios, întreprinzător, rațional, dar în același timp posedă și sentimente profunde, crede în viitor și muncește pentru a și-l construi, cercetează, călătorește, explorează, aplică cunoștințele sale, are priorități cosmopolite, dar și își iubește patria, aspiră la o viață completă, liberă, activă, se află într-o permanentă mișcare. Sunt, desigur, și deosebiri, determinate de schimbările sociale și culturale survenite pe parcursul celor trei secole.

Societatea contemporană postmodernă este caracterizată drept societate postindustrială, informațională. Noile modalități de investigare a spațiului și a timpului, noile forme culturale, accelerarea ritmului de viață, noile experiențe și modalități de expresie a subiectivității, explozia în domeniul tehnologiilor de comunicare au generat, după cum afirmă Vattimo, „transparentizarea” lumii, fapt ce se manifestă și prin accesul aproape nelimitat al individului la informație. Aceste schimbări au determinat noi tipuri de relații interumane și mutații sociale.

Astăzi, în societatea care mai este numită și societate de consum (și nu doar de bunuri materiale), societatea reclamei (când publicitatea a devenit instrument real de formare a opiniei publice, de manipulare a gusturilor și a dorințelor, transformând imaginea în valoare, iar pe aceasta în marfă) e necesar să fii mai atent, mai selectiv în avalanșa de informație ce ți se propune. Trebuie să-ți păstrezi libertatea de a gândi critic; să-ti formezi, în baza cunoștințelor de care deja dispui, propriile opinii; să nu transformi avantajul (accesul aproape nelimitat la informație) în dezavantaj (pericolul de a fi manipulat); să eviți căile mai simple, mai comode, ce nu cer efort propriu, altfel spus, să nu te pierzi ca individualitate; să eviți rolul de consumator, asumându-l pe acel de cercetător; să păstrezi valorile ce vin din trecut, inclusiv din perioada pe care deja contemporanii ei au numit-o Iluminismul.

Note:

1. Montesquieu, *Scrisori persane*. Caiete, Chișinău, Editura Hyperion, 1993.
2. Voltaire, *Candid sau optimismul*, Chișinău, Editura Hyperion, 1993.
3. Goethe, *Faust*, Chișinău, Editura Cartier, 2007.

STUDII TRANSDISCIPLINARE TRANSDISCIPLINARY STUDIES

ELENA UNGUREANU
Institutul de Filologie al AȘM

HYPertextUL ȘI OMNIPREZENȚA HYPERLINKULUI SAU *HYPertextUL PE ÎNȚELESUL TUTUROR*

ABSTRACT

Hypertext, considered the third dimension of the language (M. Bernard), uses hyperlink, which is its engine as a fundamental concept. Without hyperlinks in the text area of Internet, the users of electronic texts would be as if with no routes or traffic signs. According to Genette's theories, hyperlink can be considered modern hyper-paratext, which generates hyper-meaning. This is due to the hyperlink dynamicity as a default feature of the linguistic technological sign and its omniscience (the possibility to be positioned anywhere in the peritext, i.e. intra-and extratextual) and its interactivity, which is the direct connection with the user (through epitext).

Keywords: hypertext, hyperlink, hypersign, internet-linguistics, hyper-literature.

1 **Textul – țesătură sau țesut viu?** Vorbirea este un fenomen social și se îndreaptă întotdeauna spre Altul sau Celălalt, instituind principiile dialogistice (M.M. Bahtin) ale comunicării dintre vorbitori. Reluând un postulat a lui E. Coșeriu – „vorbitorul este măsura tuturor lucrurilor”, vom reformula prin a preciza că nu doar „în lingvistică”, ci și în toate activitățile în care limbajul este necesar pentru comunicare (filosofie, arte, cultură în genere). Stabilirea noilor trăsături ale textului online comparativ cu ale textului tipărit, precum și identificarea/nonidentificarea textului cu discursul (vorbirea) relevă încă numeroase aspecte de soluționat în teoria textualității online și a filologiei online). Unul dintre acestea ar fi faptul că textul digital, datorită

dinamismului modificărilor și a vizibilității acestora, se apropie mai mult ca oricând de percepția limbajului ca fenomen viu [1].

L. Wittgenstein afirma, în *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), că „limbajul este o parte a organismului nostru, nu mai puțin complicată decât acesta”. Fiind un sistem de semne, înseamnă, pentru mulți teoreticieni, în primul rând, text. La rândul său, „Text înseamnă Țesătură; dar, câtă vreme până aici s-a luat mereu această țesătură drept un produs, un vâl gata făcut, îndărătul căruia se aține, mai mult sau mai puțin ascuns, sensul (adevărul), noi accentuăm acum, în țesătură, ideea generativă că textul *se face, se lucrează* printr-o întrețesere perpetuă; pierdut în această țesătură – această textură – subiectul se desface în ea, ca un păianjen care s-ar dizolva pe sine în secrețiile constructive ale pânzei sale. Dacă am iubi neologismele, am putea defini teoria textului drept o hyphologie (*hyphos* este țesătura și pânza de păianjen)” [2, p. 55].

Conceptul de *text viu* sau *țesut viu* nu e o noutate în textologie, cel puțin pentru ultima jumătate de secol. Deși ideea de productivitate a textului este una fecundă, „viabilitatea” propriu-zisă a textului „de tipar” este încă dificil de demonstrat. Termenul de *text viu* a fost și continuă să fie vehiculat mai degrabă cu sens metaforic decât cu sens direct, deși în științele exacte (biologie, anatomie etc.) țesutului viu nu i se contestă nicidecum capacitatea de transformare continuă [3]. O realizare artistică a conceptului de țesut la nivelul textului o putem întâlni într-un text literar autohton: „Țesut viu. 10 x 10” de Emilian Galaicu-Păun [4] (a se vedea și opinia criticului Eugen Lungu în [5]). Mișcarea sau dinamismul, unduirea, seismele, viteza, distanța, timpul, spațiul, durata, frecvența etc. sunt noțiuni fizice, care, raportate textului, îi restituie acestuia exact ceea ce a fost privat. În ritmul biologic al naturii modificările se produc cu viteze și ritmuri frecvent sesizabile cu ochiul „neînnarmat”. În vorbire, „schimbarea” se produce la fel de rapid (în orice moment și prin fiecare participant la actul de comunicare), dar în cea mai mare parte sunt insignifiante (pronunție individuală, scriere individuală, însemnificare individuală etc.) și creează impresia de același limbaj – unitar, static, datorită căruia e posibilă înțelegerea între comunicanții unei entități (alteritatea). A. Martinet afirmă că „sistemul în mișcare” (= limba) „se schimbă în orice clipă”: „Este suficient să-i examinăm amănuntele funcționării, pentru a descoperi diversele procese care pot face ca după o lungă perioadă ea să devină de nerecunoscut” [Martinet, 1970, 222, apud 6].

În era Internetului, modificările produse în limbaj, în text și chiar în cuvânt etc. se produc „la vedere” – textele se acumulează progresiv în spațiul virtual, iar analiza lor, nu în ultimul rând, cu ajutorul motoarelor de căutare, cu ajutorul dicționarelor sau al enciclopediilor electronice (de tipul Wikipediei), cu ajutorul metatextelor (comentariile internaților) etc. arată traseul acestor modificări. Studiul diacronic și-a scurtat drastic „parcursul” datorită posibilității de a urmări online evoluția oricărui semn (literă, cuvânt, expresie, text) de la generarea sa în acest spațiu. Astfel, textul se naște, viețuiește și chiar moare (prin ștergere – delete) sub ochii utilizatorului de texte online. Tehnologiile informaționale au oferit limbajului scris locul cel mai onorant: fără text comunicarea online s-ar prabuși. De mai bine de 2 decenii, internet-utilizatorii webuiesc, navighează, interrelaționează neîncetat, unind, în sens direct și figurat, textul lor de Textul tuturor, al întregii omeniri. Limbajul generației virtuale se dezvoltă

având ca suport un mediu tehnologizat, pe de o parte, și umanizat, pe de alta, prin contribuția internautului. Atât norma, cât și antinorma, atât cultura, cât și incultura sau subcultura au dat năvală pe online, generând discursul rețelei (net-discursul). Deschis și direct sau, dimpotrivă, sub protecția anonimatului prin nickname, parolă de acces (mască) sau cu numele real, utilizatorul a devenit personaj în carnavalul Textului Total.

2. Umanioarele digitale (*digital humanities*) se datorează ca disciplină mariajului celor două mari tipuri de științe: umaniste și exacte [7] (hypertextul poate fi considerat copilul lor [8]). Adevărata relaționare a tehnologiilor infocomunicaționale cu umanioarele abia urmează să se producă, studiile scientometrice evidențiind tendințe foarte clare în acest sens. Încă acum 30 de ani Iuri Lotman semnală că *textul* ar fi, indiscutabil, unul dintre cei mai în uz termeni în sfera științelor umaniste, remarcând că dezvoltarea științei în diferite perioade aruncă din adâncurile limbii la suprafață anume asemenea cuvinte; creșterea impresionantă a frecvenței lor în textele științifice este însoțită de pierderea semnificației unice necesare. Aceștia nu atât desemnează terminologic un concept, cât semnaleză actualitatea unei probleme, indicând astfel domeniul în care se nasc noile idei științifice. În felul acesta, istoria „unor astfel de cuvinte ar putea constitui un indiciu specific al dinamicii științelor” [9, p. 149]. În spațiul online tot textul a rămas unul dintre cele mai fervente concepte: în noua sa dimensiune el se numește *hypertext*. Dincolo de text e hypertextul.

3. Hypertextul Internetului. Hypertextul (*hyper-* „peste, excesiv de...; deasupra”) are mai multe sinonime: *cybertext*, *supertext*, *superatext*, *megatext*, *e-text*... Termen din domeniul informaticii a fost introdus în circuit de către Ted Nelson [10] în 1965, pentru a desemna textul ramificat. Hypertextul este textul afișat pe un computer sau alt dispozitiv electronic cu trimiteri (hyperlinkuri) la alte texte pe care cititorul le poate accesa imediat, de obicei, printr-un clic de mouse sau apăsare de tastă-secvență. Cel mai cunoscut și mai ilustrativ exemplu de hipertext îl constituie paginile web în documentele HTML (limbajul HyperText Markup Language) din Internet, desemnând protocolul tehnologic oficial prin care a fost generat. Webul care se bazează pe hypertext este considerat una descoperirile fundamentale ale omenirii [11].

Termenul de *hypertext* (1965) a apărut aproape simultan cu termenul de *intertextualitate* al Juliei Kristeva (1967). Cu toate acestea, în spațiul umanioarelor, în literatură, a fost lansat de G. Genette, în 1982 [12], constituind unul din cele 5 forme ale transtextualității: intertextualitate, paratextualitate, metatextualitate, hypertextualitate. Prin hypertext se înțelege un document sau fișier creat printr-un editor, procesor etc., care conține, pe lângă text (conținutul clasic al unui document), grafică, imagini, animate, înregistrări audio, legături către alte documente. Trecerea instantanee de la un document la altul, de la un subiect la altul, dintr-un spațiu temporal într-altul produce o impresie puternică asupra utilizatorului, creând impresia de navigare, călătorie dintr-un text în altul. După Nelson, hypertext ar fi exclusiv textul în format electronic/virtual, netipărit.

În spațiul cyber sau online se nasc noi forme ale comunicării, ale conversației, noi genuri ale literaturii (hyperliteratura – o scurtă trecere în revistă a aspectelor în se vedea în [13; 14]). Exemplul clasic de hypertext însă rămâne... Biblia (Cartea Cărților) – materializat pe deplin în proiecte de biblii online în format HTML [de exemplu, 15]; de asemenea,

hypertextuale se consideră dicționarele și enciclopediile online etc. Nicăieri în altă parte fenomenul intertextului nu și-a găsit o exprimare mai clară și mai completă decât în hypertextul Internetului, care poate fi numit intertextul grandios al erei postmoderne. Majoritatea specialiștilor sunt unanimi în a considera hypertextul caracteristica cea mai pregnantă a postmodernismului [16]. Nonlinearitatea este caracteristica sa definitorie. În opinia unor cercetători, actualmente ne aflăm doar în perioada copilăriei hypertextului, cele mai multe dintre textele internetului afixându-se deocamdată încă în același format linear, ca în textul tipărit. Studiul hypertextualității va fi una dintre direcțiile cele mai promițătoare ale criticii literare și ale lingvisticii postmoderne. Bibliografia domeniului deja numără sute de mii de referințe [a se vedea 17; 18].

3.1. Hypertextul – hiperbolă a textului. Cercetătorul rus M.N. Epștein [19] explică astfel etimologia prefixoidului *hiper-/hyper-*: „*Hyper-* (gr. *hyper* „(de) peste, super-, supra-, dincolo de”) – Prefixoidul denotă un grad excesiv de calitate și, în același timp goliciunea ei, o morbidă exagerare; depășind măsura, merge în direcția opusă, sporind progresiv, duce la o slăbire a (cf. *hipertensiune, hipertrofie*). În calitate de termen filosofic, *hyper* se referă la proprietatea unor fenomene sociale și culturale, ajungând la cea mai mare intensitate, de autosuficiență, în sfera iluziilor, fantasticului (numit și „text-monstru” [13, p. 182]). Semnificația *hyper* poate fi extinsă la valoarea a două alte prefixe: *super* și *pseudo*; tranziția între ele dezvăluie logica ironică a revoluțiilor și relația dintre modern și postmodern în cultura secolului 20.” (...) *Hyper* este un *super*, care datorită excesului unei anumite calități trece dincolo de frontiera realității și devine „pseudo”. Negarea revoluționară se dovedește a fi o exagerare, o (concreștere) extindere, o hiperbolă a ceea ce este negat. (...) Redundanța acestei calități, construită ca *super*, ajunge să fie iluzorie sau *pseudo*, în timp ce opusul său, care inițial, în intenție, era negat, în cele din urmă dobândește poziția dominantă. Această ironie, dezvăluită pe deplin în postmodernism, ca o identitate culturală a secolului 20, și este dialectica *hyper* – dialectica gradației-falsității, hiperbolei-parodiei”.

3.2. Hypertextul – un text dinamic. Termenul medical *hipertrofie* înseamnă „stare dinamică a nutriției”. Cum hypertextul se hrănește ca un „țesut viu” din alte texte, la nesfârșit, ca un parazit ar putea fi considerat hipertrofiat, adică anormal de mare. Dar ce înseamnă, în contextul TIC, „anormal”? Extinderea hypertextului se datorează în exclusivitate hyperlinkului, care face vizibilă „mișcarea” textului, îl arată dinamic, modificabil, lichid etc. E. E. Pronina [3] discută despre 4 particularități ale textului-păienjenish („паутино-текст”): 1) linkurile sau referințele hypertextuale; 2) compoziția textuală eterogenă; 3) tempo-ritmul specific; 4) interactivitatea. De aproape jumătate de mileniu, de când a fost inventat de către Gutenberg (1554), textul a rămas „de tipar” sau „de hârtie”. De atunci stă în chingile de lemn sau de fier ale tiparului, țintuit și... nemișcat. A fost privit mai mereu bun de citit „cap-coadă”, ca produs linear.

Fiind asociat unui produs generat de Internet, hypertextul a dezvoltat numeroase metafore/asocieri. În afară de pânza de păianjen (= țesătură) (de unde i se trage denumirea webului), textul poate fi examinat ca gândire umană, ca mașină, ca parazit, ca puzzle, ca joc... Odată cu dezvoltarea tehnologiilor, se schimbă și percepția umană a volumului, spațiului, timpului. Pe de o parte, hypertextul este o construcție nesfârșită, babilonică, desemnând,

toate textele lumii, iar pe de alta, orice text în sens îngust, din spațiul online, dotat cu linkuri. Complexitatea termenului hypertext e dată nu doar de aflarea sa la intersecția disciplinelor exacte cu cele umanitare, dar și de faptul că hypertextul este în același timp: metodă, text, mecanism, formă, mijloc și documentație. Pentru domeniul filologiei, a generat deja noi discipline [20], care analizează un nou tip de limbaj – limbajul transpus în mrejele unei tehnologii (Internetul). Michel Bernard, de exemplu, consideră că hypertextul ar constitui cea de-a treia dimensiune a limbajului [21] și ar avea 3D.

Omul are o gândire nelineară și, respectiv, o percepere hypertextuală a realității. Hypertextul, așadar, care nu este doar electronic (doar că cel electronic este mai vizibil și mai accesibil, și mai interactiv, mai viu, mai dinamic și, datorită posibilităților tehnologice, mult mai plin de referințe/linkuri decât textul tipărit) există peste tot, în orice activități. Orice comunicare este, în definitiv, hypertextuală, repetitive, nu numai cea electronică, dar cea electronică deschide porțile mult mai larg către toți cei care sunt legați prin intermediul linkurilor. Atât de cuprinzător, încât mintea omenească rămâne cumva pe dinafară – omul încă nu a are posibilitățile calculatorului pe care el însuși l-a gândit. O minte umană nu este în stare să-l cuprindă, pentru că s-ar referi la toate limbile lumii, de la origini și până în prezent, dar și la toate limbile care ar putea exista vreodată (un supratext). Toate adunate laolaltă reflectă imaginea unui nou Turn Babel al limbilor, un supralimbaj al omenirii. Mecanismul tehnologic al HTML a sporit și mai mult gradul de intertextualizare: a multiplicat perspectivele și intersecțiile textelor „online-e”. Iar hypertextualizându-le, le sporește sensurile, și trimite limbajul online în arhivele digitale ale Internetului, în memoria digitală.

3.3. Hypertextul – un text măsurabil. Din cauza volumului practic de necuprins, Textul lumii este sesizabil vorbitorului numai fragmentat, anume de aceea este „segmentat” de cercetători pentru a putea fi supus analizelor. Dar cât de mari sau de mici pot fi textele și care dintre ele sunt asimilabile și memorabile pentru gândirea umană și care pentru computer? Într-o cercetare textosimetrică (*textosimetria* se ocupă de caracteristicile fizice ale textului – mărimile spațiale), A. Korbuc demonstrează că există 4 categorii distincte de text, în funcție de lungimea acestuia (mai exact, numărul de cuvinte din care acesta e alcatuit): microtext, minitext, miditext și maxitext [22]:

Textele din perspectivă textosimetrică (după A. Korbuc)

| Tipuri de text | Dimensiuni | Exemple |
|------------------|-----------------------|--|
| Microtext | 2-20 de cuvinte | Proverbele, zicătorile, cuvintele înaripate, aforismele, haiku-urile, bancurile, textele publicitare, mottourile, sloganurile etc. |
| Minitext | 20-600 de cuvinte | Miniaturile în proză, tabletele, textele poetice, anunțurile, e-mailurile etc. |
| Miditext | 600-3000 de cuvinte | Povestirile, articolele publicistice, speciile poetice de mărime medie etc. |
| Maxitext | peste 3000 de cuvinte | Unitățile superfrastice, povestirea, romanul, poemul, monografia etc. |

Existența unei multitudini de mărimi (de la foarte mic până la foarte mare, altfel spus – de la textul-literă până la textul total reprezentând totalitatea textelor lumii) a constituit multă vreme un adevărat impediment în calea tipologiei textuale. După Korbut, deja divizarea în genuri și specii a prozei nu este altceva decât o clasificare după volum a textelor. În opinia aceleiași cercetătoare, vorbitorii unei limbi reproduc cel mai frecvent micro- și minitexte, pot parafraza miditexte, dar nu pot reproduce maxitexte (oral!) din cauza că memoria de scurtă durată (imediată) nu poate fi încărcată cu mai mult de 669 de cuvinte. Dincolo de cele cca 700 de cuvinte, textul trece rapid „în uitare”, cum ar spune U. Eco, aspect extrem de important mai ales pentru dimensiunea didactică a textului.

3.4. Hypertextul – un text comercial. Anume din cauza că omul nu este capabil să rețină și să reproducă mai mult în cel mai bun caz, câteva sute de cuvinte, vine în ajutor *peritextul* (autorul, titlul și subtitlurile, rezumatul/abstractul, cuvintele-cheie, concluziile etc.). De aici importanța paratextului, în contextul capacității de memorare a textului de către orice vorbitor. Paratextul e un dialog dintre peritext și epitext, dar și o carte de vizită a oricărui text (online). Motoarele de căutare se bazează pe unitățile acestuia. Pe Google, de exemplu, orice cuvânt căutat aduce milioane [23]. Hyperlinkul e și el peritext, iar cuvintele-cheie (tagurile) devine forța motrice a textului online. Fiecare link corespunde unei citări. Cuvântul a devenit marfă pe piața lingvistică mondială. Este ceea ce Frédéric Kaplan, specialist în Digital Humanities din Lausanne, numește „capitalism lingvistic” [24], adică o nouă formă de capital, la baza căruia realmente se află cuvântul online. Orice literă, cuvânt, îmbinare, enunț, fragment de text, text COSTĂ, altfel spus – cântărește, fiind măsurabil inclusiv în termeni economico-financiari. Orice text (în format tipar sau online) este un megasemn în comparație cu un grafem, care, de asemenea e un semn, și dispun, ambele, obligatoriu, ca și această din urmă, de un paratext. „Il n’a pas de hors-texte”, spunea J. Derrida (a se vedea o discuție în [25]).

4. Hyperlinkul – motorul hypertextului. Legăturile textuale în spațiul online se datorează în foarte mare măsură hyperlinkului, care, metaforic, înseamnă, deopotrivă: limbă, sens, gură, vorbă, rost, închidere/deschidere, haos/ordine etc. [26]. O altă asociere sugestivă propune cerc. A.M. Naumenko [13, p. 183] – caleidoscopul, bazat pe amestecul culorii, luminii și oglinzilor, care dintr-o mulțime finită de elemente primare generează o infinitate de panouri mozaicale inedite – imagine pe care o găsim foarte adecvată atât linkului, cât și hypertextului. În fine, și imaginile caleidoscopice sunt un fel de țesătură. Anume în rețea se țese încontinuu hypertextul, ca într-un „război de țesut” modern.

Hypertextul are 3 unități fundamentale: textul online, textonul și hyperlinkul. Textonul este orice bloc de text care se afișează la o accesare de pagină/document. Ecranul computerului nu-i decât o foaie mai mare decât a unei cărți în formatul tipar. Ca să putem vedea/selecta/ochi dintr-o privire etc. mai multe pagini deodată este nevoie de segmentarea textului. Aceste bucăți/fragmente de text sunt numite textoaane [a se vedea 27]. Fiecare text are paratext, adică texte de dimensiuni mai mici care înconjoară textul [28]. Paratextul este alcătuit din peritext și epitext – noțiuni se pliază perfect pe paratextul electronic al textonului. Aici intră titlul, meniul, tagul, linkul, imaginea, semnele creolizate, webografia docuverse-ului etc.

Un hyperlink este asemănător cu referințele și citările folosite în textele tradiționale

tipărite, cu diferența că destinația hyperlinkului se poate accesa automat și instantaneu, printr-un singur click cu mouse-ul pe link sau prin utilizarea cursorului și tastaturii. Termenul *link* vine din engleză și dispune, la origine, de un metaforism bogat. Primul, cel mai important și mai uzual, sens al linkului este legătură. Mai înseamnă: *verigă, element, za, inel, lanț, ochi, laț, cârlionț, buton de manșetă, zuluț, cârnăcior, torță, scoabă*, iar ca verb: *a lega, a corela, a înlănțui, a uni, a lega cu un lanț, a se lega, a se lua de, a se înlănțui* etc. – care toate trimit la sensul de bază.

Hyperlinkul reprezintă realmente noul semn al cyberspațiului, al webului, funcția acestuia fiind cea de generator de sens hypertextual. Acest mecanism de formare (construire, producere) a sensului se declanșează în momentul activării linkului și al lecturării noului (hyper)text accesat/deschis. Linkul este un tip de joncțiune, legătură, ancoră, pod, arc, nod (să ne amintim: „Noduri și semne” de N. Stănescu), referință, sursă sau trimitere hypertextuală, fiind denumit și hyperlegătură, hyperreferință, cuvânt-cheie etc. Altfel spus, linkurile sunt un fel de „scurtături din spațiul digital” [29, p. 12], „salturi”, „sărituri” dintr-un text în altul – de unde și expresia „din link în link”. Linkurile alcătuiesc o rețea hypertextuală, iar activarea (acționarea) lor contribuie la realizarea coeziunii și coerenței hypertextului. Tânăra generație face acest exercițiu în mod constant, putând fi considerată „generația linkului”, „generația messenger”, „generația online”. Atât coeziunea și coerența textului, cât și discontinuitatea acestuia se pot urmări în mediul online în primul rând datorită hyperlinkului.

5. Orice link e o citare. În sensul cel mai larg, un sistem hypertextual e un sistem de comunicare care conține noduri-legături între părțile sale (și cu deschideri-dialoguri spre alte texte). Comunicarea e întotdeauna „cu citate”, cu „referințe”, polifonică și „dialogistică”, cu vorbire directă și cu vorbire indirectă, cu discurs liber și cu discurs repetat. Citarea e o formă de legătură, linkul este o legătură, care este (sau poate fi) oriunde. Atât hyperlinkul intratextual, cât și cel paratextual au o deosebită importanță, deoarece poate fi considerat el însuși un „titlu” pentru textul în care își face intrarea, prin activarea/accesarea sa. Hyperlinkul se poate insera pe toate elementele peritextuale ale textelor electronice, iar anumite proiecte și site-uri fac această operațiune în mod constant, ca obiectiv al lor, oferind utilizatorului varii texte în format hypertextual (așa cum se vede în capturile de ecran de pe site-ul Intratext [15]:

| | | | |
|----|-------------|-----|---|
| 1 | Intro | | <u>ce mai târziu s-a numit</u> "literatură seculară"~ În rândurile |
| 2 | Intro | | Marino numeste, după Ieronim, literatură <u>sacră</u> (lat. sacris lettris) (2); |
| 3 | Intro | (9) | Marino, <u>Hermeneutica ideii de</u> literatură, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, |
| 4 | Intro | | <u>raportul dintre Biblie și</u> literatură. <u>Un studiu notabil care,</u> |
| 5 | Intro | | <u>iudeo-creștinismului în</u> literatură <u>și asupra</u> rezultatelor surprinzătoare, |
| 6 | PerTeo | | <u>raportul dintre Biblie și</u> literatură <u>din punct de vedere teoretic.</u> |
| 7 | PerTeo | | <u>altul, după care Biblia este</u> literatură.~ ~ |
| 8 | PerTeo, I | | apartenenței Biblicii la o literatură <u>anume</u> . În al doilea rând, |
| 9 | PerTeo, I | | <u>ce echivalează ideea de</u> literatură <u>cu ideea de belles lettres,</u> |
| 10 | PerTeo, I,1 | | <u>de a face cu o întreață</u> literatură <u>concentrată, printr-un artificiu</u> |
| 11 | PerTeo, I,2 | | <u>discuțăm despre Biblie ca</u> literatură <u>în sens de belles lettres,</u> |
| 12 | PerTeo, I | | I.b: Biblia este literatură~ <u>Afirmatia conform căreia "</u> |
| 13 | PerTeo, I | | <u>conform căreia "Biblia este literatură"</u> dispune <u>cei doi termeni</u> |
| 14 | PerTeo, I | | <u>un text scris, deci este</u> literatură <u>și aparține literaturii,</u> |
| 15 | PerTeo, I | | Biblia <u>poate fi considerată o</u> literatură <u>în sine, o literatură care,</u> |
| 16 | PerTeo, I | | <u>o literatură în sine, o literatură care, de-a lungul timpului,</u> |
| 17 | PerTeo, I,3 | | <u>Biblia ca generator de</u> literatură~ <u>Ca text sacru, Scriptura</u> |

<http://www.intratext.com/IXT/RUM0004/Y.HTM>

| | |
|----------------------|--|
| 1 <u>Facerea</u> 1:1 | 1. <u>La început a făcut</u> Dumnezeu <u>cerul și pământul</u> . ~ |
| 2 <u>Facerea</u> 1:2 | <u>deasupra adâncului și Duhul lui</u> Dumnezeu <u>Se purta pe deasupra apelor</u> . ~ |
| 3 <u>Facerea</u> 1:3 | 3. <u>Și a zis</u> Dumnezeu: " <u>Să fie lumină! Și a fost</u> |
| 4 <u>Facerea</u> 1:4 | 4. <u>Și a văzut</u> Dumnezeu <u>că este bună lumina, și</u> |
| 5 <u>Facerea</u> 1:4 | <u>bună lumina, și a despărțit</u> Dumnezeu <u>lumina de întuneric</u> . ~ |
| 6 <u>Facerea</u> 1:5 | 5. <u>Lumina a numit-o</u> Dumnezeu <u>ziună, iar întunericul l-a</u> |
| 7 <u>Facerea</u> 1:6 | 6. <u>Și a zis</u> Dumnezeu: " <u>Să fie o țarie prin mijlocul</u> |
| 8 <u>Facerea</u> 1:7 | 7. <u>A făcut</u> Dumnezeu <u>țaria și a despărțit</u> Dumnezeu |
| 9 <u>Facerea</u> 1:7 | Dumnezeu <u>țaria și a despărțit</u> Dumnezeu <u>apele cele de sub țarie</u> |

<http://www.intratext.com/IXT/RUM0001/X.HTM>

Mai jos un exemplu din textul semnat de Constantin Jinga, de pe același site:

Constantin Jinga

Biblia si sacrul în literatură

I IntraText Edition CT

Copyright **Eulogos** 2007 - See also: **Credits**

IntraText CT is the hypertextualized text together with wordlists and concordances.

Help: [Overview](#) - [Text & search](#) - [Lists](#) - [Concordances](#) - [Glossary](#) - [For easier reading...](#)

http://www.intratext.com/IXT/RUM0004/_INDEX.HTM

| Table of Contents Words: Alphabetical - Frequency - Inverse - Length - Statistics Help IntraText Library | |
|--|--|
| Alphabetical [« »] | Frequency [« »] |
| literaritatea 1 | 45 <u>the</u> |
| literary 1 | 42 <u>prin</u> |
| literatura 36 | 40 <u>cel</u> |
| literatură 39 | 39 <u>literatură</u> |
| literature 10 | 38 <u>aici</u> |
| literaturj 4 | 38 <u>dintre</u> |
| literaturii 29 | 38 <u>ne</u> |

Constantin Jinga

Biblia si sacrul

IntraText - Concordances

literatură

<http://www.intratext.com/IXT/RUM0004/Y.HTM>

Introducere

Încă de la apariția primelor texte creștine s-a pus problema evaluării acestora în funcție de rolul lor în raport cu *kerigma* Bisericii. Sf. Ev. Luca o afirmă fără echivoc atunci când spune, adresându-se direct destinatarului cărții sale, Teofil, că îi scrie pentru ca să-l încredințeze de temeinicia învățării pe care o primise (cf. Luca 1:4). Mai mult, el consideră important să disocieze textul său de multitudinea de scrieri apărute în epocă despre viața și activitatea lui Iisus Hristos, chiar dacă declară, cu o cuvenită onestitate auctorială, că multe dintre acestea i-au fost de folos în alcătuirea cărții sale (cf. Luca 1:1-3).

http://www.intratext.com/IXT/RUM0004/_P1.HTM

Ocurența cuvintelor și afișarea lor în regim real este un principiu de bază al arhitecturii hipertextuale a site-ului IntraText, cu numeroase texte de factură teologică, dar nu numai.

Linkul ajunge să fie, concomitent, și hipertext, și paratext, și epitext, și peritext, și minitext, și iconotext, și pretext, și spațiotext, și cronotext, și videotext..., deci ajunge

să fie un semn deosebit de semnul tipărit, fiind marcat de 2 dimensiuni: una tehnologico-informatică, alta lingvistico-semiotică. Și cu cât mai frecvent este accesat un link, deci cu cât mai mulți utilizatori fac click pe el, cu atât mai important devine semnul din perspectiva frecvenței/repetitivității. Este vorba despre „discursul repetat” (E. Coșeriu) sau *чужая речь*: „Textul sau discursul repetat este tocmai ceea ce Bahtin-Voloșinov numește „vorbire străină” (*чужая речь*): „În tipurile (formele) de transmitere a „vorbirii străine” suntem în prezența celui mai obiectiv document al unei asemenea receptări. Acest document, dacă suntem în stare să-l citim adecvat, vorbește nu despre niște procese subiectiv-psihologice nefixate și produse întâmplător „în sufletul” receptorului, ci despre tendințe sociale constante de receptare activă a vorbirii străine, care se depozitează în forme ale limbii (glotice). Mecanismul acestui proces se află nu în receptarea individuală, ci în societate, care selectează și gramaticalizează (adică familiarizează/deprinde cu structura gramaticală a limbii) doar acele elemente din receptarea activă și evaluativă a enunțului străin care sunt socialmente esențiale și constante, prin urmare, sunt fondate de însăși realitatea economică a respectivei comunități de vorbitori.” [30]**.

În același sens, deloc surprinzător, dar insuficient abordat de specialiști, М. Эпштейн [31] denumește dicționarul ocurențelor (frecvenței cuvintelor) „viziune a lumii”. De ce e nevoie de toate aceste calcule, se poate întreba un specialist al umanioarelor de orientare tradiționalistă, neinformatică, netehnologizată? Pentru a avea un tablou mai clar, mai vizibil, mai cuprinzător a ceea ce se întâmplă în actul de limbaj. Monitorizarea sau măsurarea timpului în care un cuvânt, o expresie sau un text devin bun de uz public și (de ce nu?) a numărului de utilizatori, frecvența utilizării lor – arată clar tempoul în care unitățile limbii se gramaticalizează (a se mai vedea, în acest sens, [32]). Datorită înregistrării cuvintelor (mai ales a celor noi, de ultimă generație) în spațiul online, analiza în diacronie a vieții cuvintelor va avea un suport mult mai performant pentru statistici, monitorizări etc. Acest depozit se completează continuu, cu sprijinul tuturor, prin toate canalele, cu toate mijloacele. Așadar, frecvența hyperlinkurilor este un indiciu extrem de important al gradului de utilizare a semnului lingvotehnologic și totodată a capacității de gramaticalizare seculară. Noile metode scientometrice, în special altmetrice, monitorizează numărul de accesări, vizualizări, descărcări, de modificări (proiecte de tip *liquidpub*) ale documentelor online.

6. Luminozitatea hyperlinkului. Orice discurs/text fiind deschis continuu către alte discursuri/texte, hypertextul (iar odată cu el, și hyperlinkul) este o „opera aperta” (U. Eco) tehnologizată, adică spațiu accesibil tuturor, deschis tuturor (despre deschiderea textului vorbea și M. Bahtin: „неисчерпаемость, незавершенность, открытость” [33, p. 343]), interpretabil la nesfârșit [1], inclusiv prin comentariile (comment-urile) utilizatorilor. Hyperlinkul este, de regulă, marcat printr-o altă culoare decât celelalte semne ale textului. Uneori este subliniat, alteori licărește sau chiar se mișcă. După ce a fost accesat – își modifică culoarea, indicând utilizatorului că deja „a fost în acel loc”. Orice altă accesare ulterioară, repetată (de către același utilizator sau de către alții) va întări „sensul primordial” sau va genera semnificații suplimentare.

Hyperlinkul în calitate de paratext este margine și prag, fereastră și ușă, acoperiș

și fundament al textului electronic – deci, locul de unde vine lumina, se generează sensul. Este gradul de luminozitate al textului, locuri „luminate” printr-un apanaj tehnologic, locuri marcate, în care stau posibile senzuri în așteptarea utilizatorului. Posibilitățile hyperlinkului sunt infinite: orice link inserat pe orice element al textului îl orientează către alte texte. Nu în zadar specialiștii au observat că acolo unde se nasc semnificațiile, acolo este o energie, o lumină, un efect, iar linkurile sunt realmente semnele luminoase ale spațiului online. De altfel, Bahtin intuise excelent ceea ce avea să însemne linkul hypertextului: „Textul trăiește numai intrând în contact cu un alt text (context). Doar în punctul de contact al acestor texte se aprinde o lumină (*вспыхивает свет*), care luminează și înainte și înapoi, obișnuind (deprinzând sau adaptând cu) textul respectiv cu dialogul. Menționăm că acest contact este un contact dialogic între texte (enunțuri), și nu un contact mecanic al „opozițiilor”, posibil doar în cadrul unuia și aceluiași text (dar nu în cadrul textului și contextelor) între elementele abstracte ({semne} în interiorul textului) și necesar doar pentru prima etapă de înțelegere (înțelegerea sensului, nu semnificației). Dincolo de acest contact textual se află contactul persoanelor, nu al lucrurilor (în limita)**** [34]. Mesajul biblic „Să fie Lumină!” Și a fost Lumină”, raportat la ce a fost... la început (Cuvântul), consună și el cu ideea luminozității linkurilor dintr-un hypertext.

În loc de concluzii. Rolul hypertextului și al linkurilor în calitate de semne „vii” [35; 36] în economia rețelei globale Internet, precum și în calitate de hypersemn, de text și de paratext este primordial în lumina teoriilor moderne. Posibilitățile hyperlinkului sunt infinite: orice link inserat pe orice element al textului îl deschide către alte texte, multiplicându-i perspectivele și semnificațiile. Generațiile viitoare vor trăi într-un spațiu al culturii, al mass-mediei [37] etc. hypertextuale și al hypersemnelor. Acest hyper- se referă atât la mărimi spațiale tot mai mari sau pluridimensionale, cât și la mărimi infinitezimale (nanotexte [38]), tot mai mici, insesizabile cu organele de auz, văz, percepție dactilă (hologramele de pe bancnote sunt doar aproximație în acest sens). Hyperlinkul va deveni tot mai omniprezent în scrisul și cititul online: orice click e un link și un sens nou pe care i-l conferă prin accesare utilizatorul-cititorul-internautul. Analiza lor deschide un camp (spațiu) de cercetare la fel de nelimitat ca și limbajul însuși.

Note:

1. Santopaolo Luigi. От глоссы к гипертексту. Преимущества и недостатки динамической коммуникации http://www.academia.edu/3471995/_/ (accesat 28.07.13).
2. Barthes Roland. Plăcerea textului. Cartier, 2006.
3. Пронина Е. Е. «Живой текст»: четыре стиливых признака Net мышления // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10, Журналистика. – 2001. – № 6. <http://kzdocs.docdat.com/docs/index-3383.html?page=10> (accesat 25.07.13)
4. Galaicu-Păun Emilian. Țesut viu. 10 x 10. Chișinău, Ed. Cartier, 2011.
5. Lungu Eugen. Țesut viu. 10 x 10. O posibilă interpretare, în: SUD-EST, revistă de artă, cultură și civilizație, 2012, nr. 2; http://www.sud-est.md/numere/20120620/article_2/ (accesat 22.10.12).
6. Oglindă Emilia. Creativitate și schimbare lingvistică în viziunea lui E. Coșeriu, in: Limba română,

- 2012, nr. 11-12; <http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=1732> (accesat 30.07.13).
7. Digital humanities http://en.wikipedia.org/wiki/Digital_humanities (accesat 18.07.13); a se vedea, în aceeași idee, și M.N. Epshtein. «От гуманитарных наук к гуманитарным технологиям»; http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20898/video_id/156593; (accesat 22. 01.13); http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20898/video_id/156591 (accesat 22. 01.12).
 8. Caton Paul. On the term 'text' in digital humanities, <http://llc.oxfordjournals.org/content/28/2/209.abstract> (accesat 10.07.13).
 9. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры. (Сар. Текст как семиотическая проблема). Таллин, «Александра», 1992, http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/14.php (accesat 12.10.2010).
 10. Nelson Theodor, http://en.wikipedia.org/wiki/Ted_Nelson (accesat 27.07.13).
 11. Notable innovation http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Notable_Innovation (accesat 12.07.13).
 12. Genette Gérard. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris, Seuil, 1982.
 13. Науменко А.М. Текст в оценке современных филологов, p. 184-196; <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/novitfilolog/13/75.pdf> (accesat 29.07.13).
 14. Марков Александр. Сетература: место сборки (recenzie la cartea: Schmidt H. Russische literatur im Internet: Zwischen digitaler folklore und politischer propaganda. – Bielefeld: Transcript Verlag, 2011. – 734s. – (Transcript: Lettre), <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/118/m35.html> (accesat 30.07.13).
 15. Intratext – Eulogos; <http://www.intratext.com/IXT/RUM0001/> (accesat 30.07.13).
 16. Чувильская Елена. Гипертекст как явление ситуации постмодернизма, <http://briviana.my1.ru/publ/11-1-0-29> (accesat 30.07.13).
 17. Ertzscheid Olivier. Les enjeux cognitifs et stylistiques de l'organisation hypertextuelle: le Lieu, Le Lien, Le Livre; 2004, <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/68/71/PDF/tel-00006260.pdf> (accesat 30.07.13)
 18. Ertzscheid Olivier. L'hipertexte: haut lieu de l'intertexte, 2002; <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article27> (accesat 30.07.13).
 19. Эпштейн М.Н. Проективный словарь философии. Новые понятия и термины. №6. Идеология эпохи видео. Эволюция эйдоса: от идеи к виду. Революция: от супер к псевдо”, 2004; <http://www.topos.ru/article/1951> (accesat 30.07.13).
 20. Русскоязычный электронный гипертекст как новый объект филологического исследования; <http://www.philol.msu.ru/~rly/science/hypertext/> (accesat 30.07.13).
 21. Bernard Michel. «Hypertexte: la troisième dimension du langage», *Texte* (Trinity College, University of Toronto), 1993, n°13/14, p. 5-20, http://french.chass.utoronto.ca/unsorted/litera/Revue_Texte/bernard.PDF (accesat 27.03.13).
 22. Корбут А.Ю. Текстосимметрика как раздел общей теории текста. Дисс. на соискание ученой ст. докт. фил. наук. Барнаул; 2005, <http://postfile.ru/reload/PostFile.ru~Korbut2005.pdf> (accesat 18.12.2010).
 23. Kaplan Frédéric. La question de la langue a l'epoque de Google, <http://www.slideshare.net/fred-erickaplan> (accesat 27.03.13).
 24. Kaplan Frédéric. Introduction au capitalisme linguistique, <http://www.internetactu.net/2012/04/06/nos-langues-a-lheure-du-capitalisme-linguistique/>, (accesat 27.03.13).
 25. Douglas Ayling. „Il n'y a pas de hors-texte” (Jaques Derrida). Does contemporary fiction tend to

- confirm or resist the notion that there is no “outside-the-text”? <http://www.ayling.com/content/documents/Academic/Lancaster%20University/ENDERIDA.pdf> (accesat 04.02.13).
26. Ungureanu E. Linkul și rostul: două concepte înrudite, în: *Analele Universității din Craiova. Seria Științe Filologice. Lingvistică. Anul XXXIV, Nr. 1-2, 2012 p. 182-193*; http://idsi.md/files/file/publicatii/Ungureanu_CEEOL.pdf (accesat 30.07.13).
 27. Махов А. С. Типология художественных гипертекстов на основе немецкоязычных интернет-сайтов Автореферат. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Москва, 2010. – 26 с.
 28. Stancu, Valeriu P. Paratextul. Poetica discursului liminar în comunicarea artistică, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2006.
 29. POP Liviu. Internet și filosofie. Versiunea 0.1., 2004; http://www.academia.edu/957510/Internet_i_Filosofie_Versiunea_0.1 (accesat 21.03.13).
 30. Волошинов В.Н. *Марксизм и философия языка*, Ленинград: Прибой, 1930, <http://www2.unil.ch/slav/ling/textes/VOLOSHINOV-29/III-2.html> (accesat 21.06.13).
 31. Эпштейн М. Предлог „В” как понятие. Частотный словарь и философская картина мира, http://www.veer.info/61/epst_v_concept1.html (accesat 30.07.13).
 32. Бахтин М.М., *Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках* în *Эстетика словесного творчества* Москва, 1986, 445 p. <http://www.runivers.ru/bookreader/book142216/#page/325/mode/1up>, p. 297-396 (accesat 21.06.13).
 33. Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*. Москва, Искусство, 1979.
 34. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук, in: М.М.Бахтин. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1979), <http://slovar.lib.ru/dictionary/text.htm> (accesat 21.06.13).
 35. Залевская А.А. Внутренний контекст и метафора «живой поликодовый гипертекст», in: *Вестник ТьГУ. Серия „Филология”*. 2012. No 24. Выпуск 4, p. 22-25. http://gisap.eu/sites/default/files/files/pdf/philological_sciences_gisap1.indd_.pdf (accesat 30.07.13).
 36. Гипертекст как объект лингвистического исследования // *Материалы II международной научно-практической конференции, 18–20 октября 2011 / отв. Редактор С.А. Стройков*. – Самара: ПГСГА, 2011. – 194 с.
 37. Калмыков А.А., Коханова Л.А. *Интернет-журналистика*, М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2005. http://www.evartist.narod.ru/text16/027.htm#D0%B7_02 (accesat 05.02.13).
 38. Вардзелашвили Ж. (Грузия). Наномасштабное исследование микро- и макротекста. in: *Актуальные проблемы изучения и преподавания славянских языков и литератур*. Кутаисский государственный университет им. Ак. Церетели. Сборник научных трудов. Кутаиси, 2003, с. 64-70, <http://vjanetta.narod.ru/kutaisi.html> (accesat 30.07.13).

* „гИпер- (hyper-, греч. hyper — над, сверх, по ту сторону) — приставка, обозначающая чрезмерную степень качества и одновременно его мнимость, болезненную преувеличенность; переступая свою меру, оно переходит в противоположность, усиливаясь, приводит к ослаблению (ср. слова «гипертония», «гипертрофия»). Как философский термин, «гипер» указывает на свойство определенных социальных и культурных феноменов, достигая наибольшей интенсивности, самодостаточности, переходить в область иллюзий, фантомов. Значение «гипер» можно разложить на значения двух приставок: «супер» и «псевдо»; переход между ними раскрывает ироническую логику революций и взаимосвязь современного и постмодерного в культуре 20-го века.” (...) «Гипер» – это такой «супер», который самим

избытком некоего качества претупает границу реальности и оказывается «псевдо». Революционное отрицание оказывается преувеличением, разрастанием, гиперболой того, что отрицается. (...) Избыточность данного качества, возведенного в «супер», оборачивается его иллюзорностью, его «псевдо», тогда как его противоположность, которая изначально, «в намерении», отрицалась, в конечном счете приобретает господство. Эта ирония, полностью раскрываясь в постмодернизме, как в самосознании культуры 20-го века, и составляет диалектику «гипер» – диалектику усиления-подделки, гиперболы-пародии [19].

** „В формах передачи **чужой речи** перед нами именно объективный документ такого восприятия. Этот документ, если уметь его прочесть, говорит нам не о случайных и зыбких субъективно-психологических процессах «в душе» воспринимающего, а об устойчивых социальных тенденциях активного восприятия чужой речи, отлагающихся в формах языка. Механизм этого процесса – не в индивидуальной душе; а в обществе, отбирающем и грамматикализирующем (т. е. приобщающем к грамматической структуре языка) лишь те моменты в активном оценивающем восприятии чужого высказывания, которые социально существенны и константны и, следовательно, обоснованы в самом экономическом бытии данного говорящего коллектива.” [30]

*** „Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов **вспыхивает свет**, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу. Подчеркиваем, что этот контакт есть диалогический контакт между текстами (высказываниями), а не механический контакт „оппозиций”, возможный только в пределах одного текста (но не текста и контекстов) между абстрактными элементами ({знаками} внутри текста) и необходимый только на первом этапе понимания (понимания значения, а не смысла). За этим контактом контакт личностей, а не вещей (в пределе).” (36 - М.М. Бахтин. К методологии гуманитарных наук // М.М.Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979) <http://slovar.lib.ru/dictionary/text.htm>

ADRIAN DINU RACHIERU
Universitatea „Tibiscus” din Timișoara

RESURECȚIA MODERNISMULUI? CÂTEVA PRECIZĂRI TERMINOLOGICE

ABSTRACT

This study resumes a discussion on the meanings of the concepts: „modernism” and „modernity”. Indeed Adrian Marino noted that modernism includes (absorbs) and overcomes, by extension, the idea of modern. And this family of concepts, maintaining confusion, perpetuates - inevitably - an „abusive and explanatory” synonymy. We should note that there is a tendency of «eternal modernism”, including the sphere of a new idea (from the current to fashion) and, on the other hand, the concept in question constantly changes its contents, ending by denying itself, spraying itself into a „suite of modernisms”. Between these concepts there are many mutual relations and interferences, sparking a multitude of reactions so that, there is noted „modernizing pluralism” and, consequently, multiple, alternatives modernisms with different speeds etc., on the basis of a *tendential modernism*. There is also noted failed modernism.

Keywords: modern, modernism, multiple modernities, alternative modernisms, postmodernism, failed modernism.

O conferință ținută de Aura Christi la Bistrița, cu prilejul *Zilelor Liviu Rebreanu* (noiembrie 2012), a devenit un veritabil manifest literar, stârnind, previzibil, reacții. Fiindcă apelul lansat sub genericul *Resurecția modernismului* pune în discuție chiar destinul național într-o Românie manelizată, im-becalizată, cu o identitate sabotată, asaltată de diversiuni „progresiste”. Și dacă România a fost, zicea Cioran, cel care dorea febricitar „schimbarea la față”, „fructul unei pasiuni moderniste”, o dezbatere aplicată asupra acestei problematice devine imperioasă acum. Cu o

condiție însă. Toată lumea va fi de acord, sperăm, că, angajând această discuție, nu vom risipi ceața terminologică în absența unei istorii conceptuale. Confuziile care bântuie în sfera modernului, invadată de luxurianta vegetație a aproximațiilor, pornesc de la eseistica veselă și lipsa de rigoare a multor comentatori. Dacă ne restrângem la câmpul ideilor literare, vom invoca un dens studiu de terminologie, de neocolit, pe care Adrian Marino îl publica în 1969 și care se dorea „o mică încercare de precizare literară” (vezi *Modern, modernism, modernitate*, E.L.U., 1969).

Venind cu documentare „rece”, pe un teren nebulos, hermeneutul propunea acest efort clarificator și observa, fundamental, că triada invocată „nu poate ieși din sfera timpului”. Și dacă modernul rămâne noțiunea-cadru, modernitatea indică tocmai *calitatea de a fi modern* (sau, altfel spus, „conținutul concret al modernului”, ultima lui determinare). Inevitabil, modernitatea fugoasă obligă la o discuție aplicată, surprinzând și suportând deplasările de mentalitate și gust estetic.

Ne întorcem, așadar, la ceea ce se consideră a fi un „antagonism etern” între clasic și modern, depășind ca amplitudine problematică celebra *Querelle des Anciens et des Modernes*. Fiindcă opoziția în discuție, departe de a avea o specificitate pur literară, acuză o evidentă determinare cronologică, implicit o labilitate a frontierelor în plan larg spiritual. Odată cu înlocuirea, în plin romantism, a termenului de vechi (anciens) cu cel de clasic (ca noțiune estetică), cronologicul se sprijină pe tipologic, ordonând o materie rebelă prin judecăți categoriale, nescutite de schematismul dualist. Oricum, opțiunea clasică, desfășurând o viziune intemporală (implicând excelența) nu se împacă cu șocul descoperirilor moderne; originalitatea absolută este o iluzie, orice noutate e relativă, are anticipări, precursori etc. De unde și obiecția goetheană că arta, neavând motive proprii, e obligată la preluări, privind cu jind (măcinată de complexe de inferioritate) la cei ce au atins desăvârșirea, încremeniți în canonic. Deci noutatea va provoca ruptura, conștiința modernă fiind – notează sec Adrian Marino – „un produs teoretic lent”. Nici *nous*, nici, mai târziu, prin secolul VI, *modernus* (derivat din *modo*, adică „recent”) nu ofereau, inițial, o opoziție estetică, ci instituiau doar „cenzura cronologică”.

Mentalitatea modernă se afirmă însă prin *antiteză* și are un cert caracter polemic, făcând din succesiune un argument valoric, ca „efect natural” al progresului. Opoziția operează și în interiorul modernității. Conștiința mereu schimbătoare a modernității (erodând autoritatea tradiției) îl îndreptăța pe Baudelaire să observe, într-un fragment din *Florile răului*, că modernitatea este „tranzitoriul, fugitivul, contingentul, *jumătatea artei* (subl. n.) a cărei cealaltă jumătate este eternul și imuabilul...”. Perspectiva modernității obligă la o ruptură, renunțând la un trecut normativ, oferind criterii imuabile, repudiate acum. Conștiința prezentului ca suport valoric înseamnă și lepădarea de o *estetică a permanenței*. Iată, potrivit lui Matei Călinescu, „mutația culturală majoră”, instaurând o *estetică a tranzitoriului* și a imanenței, acceptând programatic vârtejul schimbărilor și noul cu viață scurtă. Ceea ce pentru un Lionel Trilling era „cultura antagonică” a modernismului (tendențele coexistând tensional) devine în plin post-modernism (termen inventat, se pare, de Arnold Toynbee pentru a desemna o „nouă eră” și folosit, concomitent și – probabil – independent, de Randall Jarell pentru „noua

poezie” americană a anilor `50, scuturat acum de conotațiile apocaliptice injectate de istoricul englez) chiar sensul mișcării, depășind granițele înguste ale unui curent literar. Fiindcă, reamintim, Umberto Eco respinge o definiție cronologică a postmodernismului și îl investește cu virtuți funcționale, recuperatoare; negreșit, el rămâne un termen *periodizant* (împovărat de un prefix care îi asigură respectabilitate), dar, mai ales, deschide o perspectivă de *meditație istorică*, acut-interogativă, înțeles de cel care a scris *Numele trandafirului* ca un *Kunstwollen* („un mod de a opera”) prin disponibilitatea de a revedea trecutul, redescoperindu-l. Curios, postmodernismul ar reprezenta tocmai o ultimă modernitate, consumată deja în alte locuri.

Pe bună dreptate, Adrian Marino constata că modernismul include (absoarbe) și depășește, prin extensiune, ideea de modern. Iar această familie de concepte, întreținând confuzii, perpetuează – inevitabil – și o sinonimie „abuzivă și explicativă”. Ar trebui să observăm că există, ca tendință, un „modernism etern”, cuprinzând sfera ideii de nou (de la actualitate la modă), iar, pe de altă parte, conceptul în discuție își modifică în permanență conținutul, sfârșind prin a se nega pe sine, pulverizându-se într-o „suită de modernisme”. Mai mult, fiecare epocă are modernismul său și cultivă ceea ce numim „goana după nou”. Dacă modernismul include, în sens larg, orice tendință inovatoare, el conjugă, să nu uităm, sensul estetic cu cel istoric – sociologic (cronologic) al noului, expus căderii în desuetudine. Este limpede că modernismul are nevoie de „o definire continuă” tocmai prin succesiunea modernismelor și impune prin caracterul său negativist, cerând o substituție. *Vocația negativistă* a modernismului, impulsionată de vectorul antitraditional, conduce la „ruptură”; clădit pe refuz, în numele negativismului radical, orice modernism provoacă adversitate și polemici și marchează o *fractură culturală*. În fond, modernismul (indiferent de forma sa concretă) este „antiteza trecutului” și impune agresiv *devalorizarea* lui. Iar avangarda, care se vrea chiar „superlativul modernismului”, împinge la extrem astfel de exagerări ale modernului și modernității. Manifestul futurist, de pildă, se considera instalat pe „promontoriul cel mai înaintat al secolelor”, privind cu o gesticulație infatuată achizițiile culturale care i-au premers. Având obsesia prezentului și cultivând programatic noul, modernismul nu se rezumă la a-și declara voința de a fi modern. El, în accepția aceluiași Adrian Marino, *teoretizează* (într-un corp elastic de principii) și *organizează impulsul modernității*, proclamând – cu o fățișă superioritate – conștiința de a fi modern. Dar obiectiile cu caracter strict estetic nu pot fi ignorate. Modernismele, cum bine se spune, „vin și pleacă”. Orice modernism, văzut de un Camil Petrescu ca o „emblemă vie a efemerului literar”, este sortit perimării; caducitatea pândește în perspectiva istorică după cum sincronizarea imediată, mecanicistă, antrenând imitația și mimeticul cade în pastişă și afectare. Avem, pe de o parte, un modernism care nu ezită, emfatic, a se proclama ca atare și, pe de altă parte, un pseudomodernism sfârșind prin a masca absența vitalității creatoare și cultivând tocmai „iscusița goală” (cum sună un vers arghezian) câtă vreme înseamnă doar mimetism și snobism. Iar sincronizarea cu „spiritul timpului” presupune, implicit, diferențierea față de anterioritate, emanciparea de sub tirania formelor date însemnând, deseori, o opoziție deschisă și violentă. Ambalat de acest suflu „voluntarist și imperativ”, modernismul se radicalizează și șochează,

sau, cel puțin, asta își propune, stupefacția întreținând obsesiv *modernolatria* (F. M. Marinetti). Nu avertiza Apollinaire că „noul constă numai în surpriză”?

*

Ar trebui să notăm, pe urmele lui E. Lovinescu, că există un modernism care manifestă o „bunavoință principială” față de toate fenomenele (recunoscute, de fapt, *a posteriori*) și un altul, de avangardă, care își proclamă, fără ezitare, *a priori* valorile, propulsându-le anticipativ și omologându-le zgomotos. Dar muzeul înghite orice avangardă! În fine, să mai observăm că, pe lângă modernismul propriu-zis, încurajând revoltele avangardei (în avans față de propria-i epocă), azi e viril „al doilea modernism” (cum numește Liviu Petrescu postmodernismul) sau *modernitatea târzie* (în termenii lui G. Vattimo). Mai mult, dacă modernitatea nu reprezintă un proiect ratat, ci doar unul „neterminat” (J. Habermas), în dorința de a fi actuală ea se neagă continuu pe sine. Deci nu modernitatea trebuie respinsă, crede Habermas, ci ideologia neoconservatoare a postmodernității. Indiferent de opțiunea terminologică (și postmodernismul încurajează „ciocnirea” termenilor), a înțelege sensul lui (ca nouă epocă) obligă la *a redefini noutatea*. Fiindcă, în postmodernism, ea devine compatibilă cu întoarcerea în trecut.

Pentru unii postmodernismul ar fi, spuneam, chiar *ultima avangardă*. Așa privind lucrurile, înțeles ca efemeridă și condamnat grabnic la vestejire și dispariție, postmodernismul nu poate râvni la a fi mai mult decât o modă (încă „la modă”!). Lucrurile stau însă cu totul altfel. E drept că și postmodernismul și avangardele se raportează polemic la tradiție și au un punct comun: *anticlasicismul funciar*. Dar dacă atacul avangardist înseamnă o negație radicală, delegitimând (ca intenție) tradiția, postmodernismul își propune o recuperare nediferențiată a trecutului. Iar reconsiderarea lui, cum deja am menționat, se face din perspectiva ironic-ludică. Fiindcă postmodernismul există într-o „lume plurală și incontrollabilă”, el se dezinteresează de problema sensului și alungă himera „unității” operei, instalându-se în chiar imanența realului. Abia astfel e semnat certificatul de deces al clasicismului.

Deși gândite în opoziție, ideea clasică și cea modernă sunt „calități egale” ale binomului, oricum neierarhizabile. Dar tendința negării, prin surparea prestigiului clasic și erodarea argumentului vechimii este – s-a observat – eminentamente modernă. Insurecția antidogmatică, pe de o parte, prin refuzul spiritului canonic, al autorității literare și, pe de altă parte, „spiritul epocii”, mereu în prefacere concură la întronarea noului. Iar *noul* este în permanentă regenerare și, în consecință, trebuie *reformulat periodic*. Creația, se știe, este un act de invenție, iar modernul se definește ca o categorie deschisă noutății, generalizând acel „frisson nouveau”, în afirmare, recunoaștere și, desigur, contestație. Și, inevitabil, un ceva „mai nou”, cu izbitor apetit insurecțional se ivește la orizont, violentând gustul epocii. Încât, resorbit într-un prezent etern, modernul definește aerul epocii și, deopotrivă, îl transcede, propunând creații în avans față de epocă. Nu acesta e chiar orgoliul nedomolit al avangardei? Apetiția pentru nou, îmbrăcând și forme violente nu ajunge însă. Ideea modernă pedalează pe *diferențiere*, impune falia, dobândind o superioară conștiință de sine. Percepută ca atare, ea își adaugă, inevitabil,

tendința apologetică, nescutită de erupții de pasionalitate. *Conștiința modernă* manifestă un virulent spirit antitraditional și se rupe de trecut, înlocuindu-l, manevrând iluzia anihilării lui. Negativismul hrănește antiteza și chiar „ura împotriva înaintașilor” (E. Lovinescu), visul emancipator eșuând, deseori, în intoleranță. Iar conservatorismul literar sfârșește în „canibalism” literar, după cum, până la urmă, orice avangardă e regășibilă la muzeu.

Ar trebui să observăm că *noul* are totuși o dublă semnificație. Întâi, judecat în context, sociologic, ca *valoare de relație* (pozițională) și apoi imanentist, ca *valoare în sine*, autonomă (validată). Faptul că deceniile ultime au mutat centrul de interes de la creație la receptare (vezi voga sociologiei recepției) nu eclipsează rolul noului. În fond, receptivitatea modernă, sincronizată mentalității și sensibilității de ultimă oră se educă neconținut prin noutate. Așa cum nu există un nou definitiv, ferit de „alterare”, nu întâlnim nici noul „pur”. Interpenetrația nou/vechi funcționează în orice epocă, iar actualitatea, departe de a fi doar o strictă cronologie, înseamnă – după spusele lui G. Călinescu – un „proces de compenetrație”. În numele acestei *compenetrații*, „revizitarea” trecutului, în chip postmodern, solicită întregul repertoriu cultural, nu furiile demolatoare ale avangardei sau asaltul revizionist al demolatorilor.

Și Sorin Alexandrescu, făcând elogiul modernității, pe urmele lui Charles Harrison și Paul Wood (v. *Modernism și antimodernism. Din nou, cazul românesc*, în volumul *Modernism și antimodernism*, coordonator: Sorin Antohi, Editura Muzeul Literaturii Române, 2008) propunea o așezare a problemei *pe trei nivele: modernizarea* (ca proces), *modernitatea* (ca stare de spirit colectivă) și *modernismul*, ca reflecție personală. Firește, cu numeroase relații reciproce și interferențe, iscând o multitudine de reacții. Încât, constatăm, există un „pluralism modernizator” și, în consecință, modernisme multiple, alternative, cu viteze diferite etc., pe suportul unei *modernizări tendențiale*, cum observa sociologul Constantin Schifirneț. Dar și modernizări ratate. După cum, în viziunea lui Sorin Alexandrescu, modernismul românesc e opus modernizării, startul în cursa modernității înregistrând ruptura dintre cultură și politic. Încât o discuție serioasă, pe caz românesc, abia începe...

P.S. Deoarece modernitatea, prin *valorile-cadru* statuate, exprimă, neîndoielnic, starea de spirit a colectivității (în pofida tuturor ambiguităților), considerăm că adevărata resurrecție privește nu modernismul, ci modernitatea.

ALIONA GRATI
Institutul de Filologie al AȘM

ÎN LABIRINTUL METATRANZITIVITĂȚII

ABSTRACT

In her study, *A Labyrinth of Mirrors. Highlights for the Poetics of Meta-transitivity*, Catrinel Popa makes a re-assessment of contemporary poetry through the concept of meta-transitivity which enables double integrative perception of contradictory concepts such as mimesis/poesis, fictional/real, nature/convention, subject/object, transitive/reflective, epic/lyric etc., currently used to analyze poetry. As current poetry is mimetic and non-mimetic, ambiguous, false transitive etc., the concept of meta-transitivity is recommended as the most appropriate to understand this poetry. The study demonstrates erudition, solid theoretical basis as well as personal intelligent reading of poetry.

Keywords: meta-transitivity, contemporary Romanian poetry, poetics.

Fără doar și poate, redutabilul volum despre poezia modernă al regretatului teoretician Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, a creat un spirit de emulație de-a lungul deceniului ce s-a scurs după apariția acestuia în 2002. Termenul de *poezie tranzitivă*, împreună cu întregul evantai de sinonime care l-au însoțit – poezie democratică, imanentă, directă, fără metafore, denotativă, pragmatică ș.a. –, a devenit rapid un instrument de lucru în aparatul critic utilizat pentru analiza poeziei generației '80. Oferta terminologică a profesorului de la Brașov a creat terenul pentru alte propuneri și completări, generând în cele mai fericite cazuri, derivate ce completează meritoriu șirul inițiat cândva de Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români*. Un astfel de caz binevenit este termenul de *poezie metatranzitivă*, propus și explicat de Catrinel Popa într-un studiu publicat la cunoscuta editură „Polirom”, *Labirintul de oglinzi. Reper pentru o poetică a metatranzitivității* (2007).

Catrinel Popa este doctor în filologie, cadru didactic la Facultatea de Litere de la Universitatea din București, având paralel activități de cercetător, ce numără, printre altele, un stagiu de cercetare la Roma (2002-2004), de traducător și de colaborator la revistele de cultură *România literară*, *Observator cultural*, *Dilema veche* etc. Primul ei studiu teoretic*, *Labirintul de oglinzi*, s-a bucurat de atenția unei edituri celebre, dar și de aprecierea juriului care i-a decernat, în 2006, premiul „Ioan Petru Culianu”. Cartea are la bază o teză de doctorat, realizată sub coordonarea istoricului și criticului literar Mihai Zamfir care îi dă „avizul” printr-un succint, dar înlesnitor „Cuvânt înainte”. Lectura studiului ne va descoperi, potrivit criticului, un autor de excepție, capabil de veritabile sinteze ale literaturii contemporane, un exeget al cărui discurs asociază erudiția cu lectura inteligentă și personală a poeziei.

Revenind la termenii de *poetică a metatranzitivității* și de *poezie metatranzitivă* (poezie care-și asumă poetică metatranzitivității), trebuie să menționăm efortul cercetătoarei de a le găsi și valida o zonă aparte de utilizare în procesul de reevaluare a poeziei contemporane (intenție mărturisită în *Argument*), în vecinătatea conceptului de *poezie tranzitivă*, propus și analizat cu relevanță de Gheorghe Crăciun. Acestea au sarcina (expusă în debutul studiului) de a demantela o serie de opoziții ca mimesis/poesis, fictiv/real, natură/convenție, subiect/obiect, conotație/denotație, epic/liric, transparent/opac, tranzitiv/reflexiv etc., operație necesară și pentru a explica și, oarecum, rezolva „marea contradicție a poeziei optzeciste”, configurată simultan în laturile ei ludic-textualistă (cu deschidere spre sine) și (micro)realistă (cu deschidere spre real).

Catrinel Popa își revendică noutatea contribuției sale cu insistență, dar evitând declarațiile tari. Cu răbdare și clarificându-și mereu pașii pe care urmează să-i facă, sintetizând rezultatele drumului deja parcurs. Doi la număr sunt vectorii studiului: formularea unei definiții a metatranzitivității și cartografierea, prin prisma acestei dimensiuni, a poeziei contemporane din Occident și din literatura română.

Definiția formulată de câteva ori și nu întâmplător mai pe la mijlocul cărții – „... vom numi *poezie metatranzitivă* acel segment al creației poetice care, mimând transparența (peste câteva pagini autoarea precizează modul în care este mimată transparența: „... prin procedee și convenții abil manevrate”) își încurajează destinatarul să facă abstracție de «cadrul teatral» pe care îl presupune (în mod tacit) scrierea unui poem” – nu se impune ca rigidă. Dimpotrivă, autoarea insistă în a ne convinge că aceasta trebuie înțeleasă ca depășind logica binară – *sau.. sau*, simplificatoare și reducționistă prin excelență și, prin urmare, exercitându-se cu flexibilitate într-un spațiu al dialogului mutual între sensurile consemnate, inclusiv de-a lungul studiului de față, și al iluminărilor lor reciproce, aidoma razelor de lumină jucate în labirintul de oglinzi.

Ce înseamnă metatranzitivitate? Relația dintre cuvinte și lucruri, precizează autoarea și își pornește demonstrația de la noțiunea de *mimesis*, ce-și trage semnificațiile de la Platon și Aristotel, ajungând până în zilele noastre cu un patrimoniu de înțelesuri diferite și pline de paradoxuri de interpretare. Ar fi suficientă prezentarea resemantizării de proporții pe care a suferit-o conceptul în câmpul teoretic al structuraliștilor ca să ne dăm seama de imposibilitatea postulării unei alternative rigide. *Mimesis* nu înseamnă doar precizie referențială (imitarea naturii), așa cum l-a impus tradiția, și

nici doar o convenție, un cod al limbajului, așa cum se prezintă acesta din perspectiva structuraliștilor. Pentru a împăca aceste abordări opuse a fost nevoie de o trecere în revistă a mai multor modalități de a regândi, în termeni flexibili, raporturile dintre literatură și lume, implicând discuțiile în jurul termenilor-sateți: referențialitate și convenționalitate, real și imaginar artistic, realitate și ficțiune, Lume și Carte, reprezentare, lumi ficționale, realism ș.a., cu care cercetătoarea operează cu lejeritatea unui bun cunoscător al principalelor contribuții teoretice pe această temă. Părerile se împart de la o epocă la alta, de la un teoretician la altul, abordările fiind determinate de structura timpului. Ceea ce poate constata acum este faptul că de la un segment anume al evoluției poeziei, aceste dimensiuni au început să fie percepute ca și complementare: „autorii ultimei jumătăți de secol, aflați sub presiunea constantă a unei realități deja codificate (să ne gândim doar la lumile virtuale accesibile prin intermediul computerului, la «realitate», micului sau marelui ecran, la universurile ficționale și modelele livrești etc.), conștientizează din ce în ce mai mult reciprocitatea raportului dintre realitate și ficțiune. S-ar putea vorbi chiar despre o nouă ficțiune perversă a venerabilului concept de *mimesis*, în condițiile în care nu de puține ori **Lumea pare că începe să imite Cartea**. Oricum ar fi, s-ar părea că avem de-a face cu un șir nesfârșit de «revanșe», episoade dintr-un turnir nesfârșit, din moment ce realul se articulează ca replică a ficțiunii, considerată, la rândul ei, multă vreme reprezentare a realității. Autorul și cititorul cunosc astăzi deopotrivă condițiile «contractului ficțional» și nu ezită în recunoașterea complicității lor. Ei colaborează, în fapt, la demontarea mecanismului așa-numite «iluzii realiste», pe care îl perpetuează și îl resuscitează totuși constant, respingând totodată tentația evaziunii într-un spațiu prea exaltat de propriile diferențe față de real. Din moment ce viața de zi cu zi este asediată de ficțiune, iar realitatea imediată se înfățișează percepției noastre ca multitudine de posibilități, prioritate capătă **înscenarea, asumarea lucidă/ludică a convenției, tematizarea simultaneității lumilor posibile**” (sublinierile ne aparțin) (p. 87).

Înfățișându-se ca transparentă pentru realul cotidian pe care îl înscenează, **poezia ultimei jumătăți de secol XX se vrea în acest fel „implicit și teorie a poeziei**, problematizând deseori (im)posibilitatea fidelității față de referent” (p. 88). Cu alte cuvinte, poezia metatranzitivă este acel segment al poeziei create după logica *in-betweenness*, al jocului imprevizibil între valorile tranzitive și cele ale metapoeziei. Cu precizarea că transparența este conștientizată și servește ca și „camuflaj”. Este vorba deci de o transparență înscenată prin procedee și convenții abil manevrate, înclinând spre proză, pentru a trimite dincolo (metatransparență), la ideea scrierii unui poem. O astfel de poezie manifestă, pe lângă preocuparea etalată pentru real, o tot atât de evidentă aplecare către evidențierea metacomunicativă a discursului.

Prin asimilarea continuă a semnificațiilor constitutive, definiția ajunge să fie mai densă, mai complexă, iradiind spre mii de raporturi posibile, și, totodată, mai limpede și mai explicită. Odată punctată teoretic în prima parte a cărții, *metatranzitivitatea* trece proba regăsirii în poezia mai întâi universală, apoi în câmpul literar românesc. Modul de funcționare a poeziei lui Francis Ponge este a unui mecanism în doi timpi, reușind să reprezinte simultan la nivel literal-mimetic și la cel (meta)mimetic, pro-

blematizând procesul de scriere a poeziei. Poetul francez își arată apetența pentru spațiile liminare în care reflecția asupra obiectului scrutat și asupra cuvântului care desemnează obiectul se redimensionează în continuu. S-a vorbit despre această poezie că fuzionează cu eseul și, până la un punct, cu romanul. Această balansare între planuri ontologice și genuri a îndreptățit-o pe Catrinel Popa să vorbească despre o componentă metatranzitivă a creației francezului, care „nu trebuie însă confundată cu autoreflexivitatea sau autoreferențialitatea, din simplu motiv că nu limbajul ca atare este obiectul meditației, ci tocmai relația, raportul care se stabilește între cuvinte și lucruri” (p. 141). Mesajul poeziei lui, cu transparență mimată, este despre posibilitatea și imposibilitatea reprezentării. Cu o poezie a autobiograficului, poetul american Robert Lowell s-a manifestat ca un autor extrem de lucid cu deschidere spre teoria poeziei. Abundența detaliilor în aparență ne semnificative, mulțimea amănuntelor inexplicabile trădează căutarea autorului de a descoperi o modalitate poetică care să permită convertirea banalului în mister.

În intenția de a cartografia metatranzitivitatea, cercetătoarea survolează și poezia italiană, identificând la Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini, Elio Pagliarani, Roberto Deidier, suficiente momente în care aceștia utilizează strategii retorice sofisticate pentru a mima transparența și directitatea. Mai cu seamă, poeții postmoderniști uzează pe larg de posibilitățile retorice și hibridizarea poeziei pentru a repune în discuție limitele reprezentării. Veșnica pendulare între transparență și obscuritate, între banalitatea existenței cotidiene și ritmurile misterioase ale altor lumi plasează poezia lui Pier Vittorio Tondelli în experiența *performance*-ului postmodern. Acest survol asupra poeziei autorilor europeni și americani constituie o demonstrație a faptului că „între evocarea realului și reflecția asupra posibilităților limbajului, nu există o prăpastie de neîntrecut” (p. 162). Mai mult, acestea își pot asuma roluri similare, reprezentând în mod cert produse ale mentalității metatranzitive.

Nu se poate afirma că poezia tranzitivă este un apanaj exclusiv al poeților optzeciști, elemente ale metatranzitivității existând și în poezia modernilor de la începutul secolului trecut. Fapt care o determină pe Catrinel Popa să mai treacă odată prin poezii cei mai frecvențați ai exegeților Tudor Arghezi, George Bacovia, Geo Bogza, Geo Dumitrescu, Nichita Stănescu, poeții de la „Steaua” ș.a. pentru a identifica anticipări ale modelului, exprimate prin tendința de expansiune a prozaicului, alternări ale stilului indirect cu cel direct, utilizarea unor procedee pentru a accentua concretețea lumii etc.

Dacă în cazul poeților interbelici sau a șaizeciștilor se poate vorbi de repere doar, opțiunea programatică a poeților optzeciști pentru metatranzitivitate devine evidentă. Cercetătoarea consideră că nu există motive certe pentru a trasa frontiere între „grupul textualist”, despre care s-a spus că se îndreaptă programatic către text, și „lunedști” care au scrutat realul. În realitate ingredientele textualiste și formula „poeziei realului” se regăsesc în ambele grupări. Este mai adecvat, susține autoarea, să se vorbească despre faptul că această poezie a transgresat opoziția între latura ei ludic-textualistă și cea (micro)realistă, biografistă.

De ceva mai multă atenție se bucură Mircea Ivănescu, Marin Sorescu și Mircea Cărtărescu, cărora Catrinel Popa le dedică câte un compartiment în care își utilizează

pe larg recuzitele teoriei. Mircea Ivănescu este un notar extenuat al realului, dar e și aproape „de neegalat atunci când vine vorba despre sugerarea (prin discrete procedee) a unei game extrem de variate de transgresări, infiltrări și amestecuri între cele mai diverse «straturi» ale realității și ale memoriei culturale sau, cum ar spune epistemologii, între diverse modele de realitate” (p. 202). Cu deosebire, în *La Liliaci* se pot găsi suficiente argumente pentru a da posibilitate autoarei să afirme că este o poezie „tipic tranzitivă”, în care transparența și simplitatea este mimată ca reacție la utopiile ideologilor regimului totalitar. Poetul care ilustrează cel mai pregnant poezia metatranzitivă este Mircea Cărtărescu, pentru care „interesul pentru realul concret, palpabil, perceput în toată complexitatea sa extraordinară se îmbină cu o conștiință acută a «realității» literaturii” (p. 240).

La sfârșitul traseului rămânem convinși pe deplin de faptul că literatura, în ultima instanță, este o realitate de gradul al doilea chiar și atunci când se referă la personaje și evenimente care au avut loc în realitate. Această realitate însă nu intră în contradicție cu cea primară, dimpotrivă se vrea una care celebrează „complicitatea” Lumii și a Cărții. Catrinel Popa găsește acestei complicități un nume cam greu de pronunțat, dar relevant – metatranzitivitate. Ar fi bine să nu renunțăm ușor la propunerile terminologice venite de la colegii noștri.

Note:

- * Catrinel Popa are câteva debuturi: în calitate de poet (*Caietul oranj. Jurnal de sanatoriu*, Cartea românească, 2001) și traducător din italiană (Monte Francesco, *Magia viselor. Dicționar de mituri și simboluri onirice*, Paralela 45, 2008).

LILIA PORUBIN

Universitatea de Relații Internaționale din Moldova

CRITICA LITERARĂ CA TEXT (I)MEDIAT

ABSTRACT

Nina Corcinschi's book, *Voltaic Arc. The Text as (im)mediate(d) World* (Chisinau, 2012), combines the rigors of research with relaxation and ease of a literary discourse which contains irony and, sometimes, humor. Whether they are text analyses, performed with different theoretical tools (semiotic, archetypal, structuralist etc. ones) or critical diagnoses of reception. The author's texts aim to provoke active reading and a competition of ideas. The opinions expressed by the author are bold and accompanied by arguments. Nina Corcinschi analyzes the literature of the time with obvious satisfaction and commitment, but also with professional detachment. It is clear that we face a book with defined personality and attitude that ensures successful pleasure of reading and indicates prospects of commentary dedicated to literature.

Keywords: literary criticism, literature of the time, theoretical tools, study etc.

Se pare că exegeza literară tinde să ia, de cele mai multe ori, forma fie a tratatului strict teoretic, împânzit cu citate de specialitate și „gustat” de un număr foarte redus de cititori, fie un fel de discurs „de gașcă”, care nu se ia deloc în serios. De aceea m-a bucurat lectura cărții Ninei Corcinschi, *Arcul voltaic. Textul ca lume (i)mediată* (Chișinău, 2012), care combină rigorile studiului doct cu relaxarea și dezinvoltura unui discurs literar, garnisit cu ironie și, pe alocuri, cu umor. Fie că sunt analize pe text, realizate cu diferite instrumente teoretice (semiotice, arhetipale, structuraliste etc.) sau diagnoze critice de întâmpinare, textele Ninei Corcinschi ținesc să provoace lectura activă și competiția de idei. Opiniile exprimate de autoare sunt curajoase și însoțite de argumente. E cert că avem în față o carte de atitudine și cu personalitate bine conturată. „Supărată” pe cei care îi contestă lui Paul Goma talentul literar, autoarea le ripostează în exercițiu semiotic: „Jocul de cuvinte, rebeliunile sintactice, mișcările pe contrasens definesc *stilul Goma*: convulsiv, dinamic, indicând alte intenții decât gratuitatea și frazarea manieristă, chiar și în fragmentele cu un fast experimental fonetic afișat și în care relația cu referentul este foarte ambiguă (...) O realitate contorsionată și paradoxală altfel decât contorsionat și paradoxal nu poate fi exprimată”. În proza lui Dumitru Crudu, spre exemplu, autoarea se lasă ghidată de indicatoarele detaliilor aparent ne semnificative, în care prozatorul descoperă „mie-

zul destinal al urbei, clocotul subteran, cel care dictează regulile jocului din ringul societății”, la Savatie Baştovoi – urmărește distopia vieții trăite ca un *reality show*. La Anatol Moraru – apreciază savoarea lingvistică și miza *read-appeal*-ului, iar la Iulian Ciocan – surprinde o anumită tehnică a semnificării. Ceea ce o interesează la Vladimir Beșleagă este un aspect mai puțin cercetat al creației domniei sale – poezia, urmărind, în melanjul dintre tragic și comic, diagrama întâlnirilor polifonice pe aceeași undă melodică a scrisului. În poezia lui Grigore Chiper, Nina Corcinschi analizează configurarea unui fragmentarism al contrariilor, în descendență rimbaudiană, la Diana Iepure deoacă „surprizele tipicului”, la Radmila Popovici-Paraschiv – scriitura organică și proaspătă despre „arta de a fi femeie”. În compartimentul criticii, autoarea este atrasă, la Alexandru Burlacu, de afirmațiile „subversive”, cele care asigură personalitate și savoare criticii sale, la Aliona Grati – de grația cu care autoarea trece prin teoriile literare mai noi, la Maia Morel – de noutatea abordării conceptului de creativitate și implicațiile sale curriculare în școlile din Franța și din Republica Moldova.

Nina Corcinschi analizează literatura momentului cu vădită satisfacție și implicare, dar și cu detașare profesionistă. Tocmai în îmbinarea emoției lecturii cu rigurozitatea analizei, adică a imediatului cu mediul rezidă natura dublă a cărții Ninei Corcinschi, cu aliajul dintre: „energie și logică, formule concise scânteietoare și bucle teoretizante, dexteritate și rigoare”, calități pe care le semnala Andrei Țurcanu în prefața cărții, adăugând: „Comentariile aerisite, mizând pe colocvialitatea tonului, alternează ori se asociază cu riguroase analize de gramatică a sensurilor. Impresiile lecturilor imediate coexistă cu acribia și decelarea minuțioasă în perspectiva unor metode consacrate de investigație critică. Sprinteneala condeiului e insesizabil înlocuită de un stil auster, grav, iar atitudinea ludică, pigmentată cu umor sau cu o ușoară ironie, se întâlnește cu ceremonialuri meticuloase de cercetare literară”.

Reverberând în planul emoțional și rațional în același timp, aceste conexiuni, aplicate de Nina Corcinschi, asigură plăcerea lecturii și indică perspectivele reușite ale comentariului dedicat literaturii.

NINA CORCINSCHI
Institutul de Filologie al AȘM

ANDREI ȚURCANU
ȘI MIZA ARHEICĂ A LITERATURII

ABSTRACT

The anthology *The Archeus of the Margin* written by the critic Andrei Turcanu is a book of attitude that defines the writer's critical vision on Bessarabian literature and his attitude of a man of the city. It is a defining book, i.e. it shows the spirit of Bessarabian postwar literature, its evolution vectors and the literary imagery of Bessarabia and of the Bessarabians as archeic expression of Romanism with its historical doublets and its tragic deviants. This view of literature is announced like a program and with vigor of a life creed. The literary work bothers the writer only as ontological resonance, as archeic sense that is found in the hidden structures of artistic imagination. In the critic vision of the archeity of a margin Andrei Turcanu manages to harmonize a structural, conceptual "urbanism" with „ruralism” of vigor and ancestral feeling.

Keywords: literary criticism archeus, margin, center, ontological, truth, polemical spirit.

Criticul Andrei Țurcanu revine *editorial* la rampă cu antologia *Arheul marginii* (Iași, TipoMoldova, 2013). E o revenire prin care autorul reiterează coordonatele esențiale ale demersului său critic dintotdeauna: luciditate, sensibilitate și erudiție, cu dovada implicării totale, a combustiei absolute și cu efectul diagnosticului clar și exact.

Andrei Țurcanu practică o critică programatică, de direcție, fascinat cu predilecție de opera impregnată cu însemnele arhetipale ale literaturii, de textul care transpune imaginar un substrat ontologic colectiv românesc. De la debutul său până azi el susține

constant, conceptual și stilistic, o direcție aparte în critica din Basarabia. Percepția contextuală a operei, exactă și fără nici un fel de compromis când e vorba de criteriul valoric, se asociază mereu într-un discurs elastic, polemic, nuanțat, cu surprinderea rădăcinilor și avatarurilor factorilor rizomatici ai literaturii. În plină postmodernitate, distanțându-se net atât de formelele primitive și demagogice ale unui ruralism agresiv cu iz pășunistic depășit și revolut, dar și de manifestările zgomotoase cu pretenție de elitism, prin care se exprimă un dispreț suveran față de fondul național al literaturii, Andrei Țurcanu reușește să armonizeze în viziunea critică a arheității marginii un „urbanism” structural, de concepție, cu „ruralismul” de vigoare și simțire ancestrală.

Cel care, prin noutatea, eleganța și rafinementului limbajului, era învinuit în anii ’70 că s-ar „uita peste pârâu”, a adus în critica literară de la noi și un spirit polemic explicit sau implicit, dar întotdeauna viu și ardent, care tensionează și resuscitează printr-o incisivitate și chiar „agresivitate” sănătoasă spațiul nostru cultural, amorțit în suficiență și somnolență.

În pofida spiritului său polemic, autorul *Arheului marginii* nu este un scriitor al spotului mediatic, cu imaginea întotdeauna la vedere. Un fel de aristocratism literar îl ține departe de duelurile orgoliilor inflamate și de cancanurile scriitoricești. În acest sens, el este un singuratic, desincronizat cu trendul „lumii literare” zurbagie și adesea vanitoasă, rămânând însă un spirit vulcanic, implicat cu toată ardoarea atunci când trebuie să lupte pentru o idee. Fascinat de adâncuri, de ancestral, de primordial, criticul (dar și poetul) Andrei Țurcanu se lasă ghidat doar de Adevăr, – foame și voluptate în același timp – , care proiectează opera într-o albie ontologică, cu rezonanțe largi. Adevărul este poezia, dar și orice gând încărcat de sensuri, edificator de lume. E cel care *ființează* și care (*in*)*ființează*. „Ciocănesc adâncurile, scrie criticul într-o tonalitate litanică, și mă bucur când ele îmi răspund cu un sunet neașteptat de orgă cosmică. Înțeleg că acesta e sunetul Adevărului și-l pun pe hârtie. În aceste momente sunt foarte fericit”.

Tocmai de aceea, *Arheul marginii* e o carte de atitudine, care definește viziunea critică a scriitorului asupra literaturii din Basarabia, dar și atitudinea lui de om al cetății. Este o carte definitorie, în sensul în care dă seama de spiritul literaturii basarabene postbelice, de vectorii acesteia de evoluție, dar și de imaginarul literar al Basarabiei și basarabeanului ca expresie arheală a românismului cu dubletele sale istorice și deviantele anamorfoțice.

Chiar începând cu primul text, această viziune asupra literaturii se anunță cu prestanța unui program și vigoarea unui crez de viață. O literatură nu poate supraviețui fără axul arheic și fără miză ontologică. Autorul evocă imaginea unor scriitori basarabeni, „singuri împotriva tuturor”, Alecu Russo, Bogdan Petriceicu Hașdeu, Constantin Stere, Paul Goma și Antonie Plămădeală, care au avut în literatura și cultura română un rol de fermenți ai arheității naționale. Misionari profetici, acești „basarabeni ai marginii” contrapun, cu o intransigență morală covârșitoare, centrului viciat de indiferență și comoditate, criteriile absolutului Patriei Ideale. În epoci de decadență și derivă ontologică a Centrului, ei vin cu forța stihială a străfundurilor ignorate, uitate, cu energia esențelor tari românești, salvatoare, vii încă într-o „marginie pe metereze” în luptă cu

un imperiu inexorabil, capabile să cauterizeze tot ce este fals, suprapus, străin firii naționale și să stimuleze noi orizonturi de așteptare. Situaarea în lumina orbitoare a criteriilor absolutului, remarcă Andrei Țurcanu, a însemnat mereu și asumarea unei condiții de „singuratici tragici”. Blestemul mioritic funcționează implacabil, fără excepție. Forța debordantă a marginii, exploziile ei de creativitate și maximalism, fascinante pentru moment, devin repede incomode, exasperante, dezlănțuie uri înfocate, dușmăanii cumplite. Centrul conjunctural și oportunist nu iartă lecțiile de verticalitate. Textul critic a fost calificat de Mircea V. Ciobanu drept „poem”, subliniindu-se, credem noi, patosul său profund, liric și pamfletar deopotrivă. Sunt admirabile aici ironia, sarcasmul, dar și tragismul ce transpar din vocea critică a acestui autor, care, conștient de blazonul superiorității și erudiției sale intelectuale, atacă cu încrederea și savoarea celui care-și asumă fiecare literă scrisă, știind că o poate acoperi argumentativ. Trecând în terenul actualității literare nu putem decât să constatăm că este un mare dar acest spirit justițiar într-o literatură în care criteriile de creație și cele de apreciere nu mai funcționează, suprimate de un diletantism agresiv cu fițe de originalitate.

Excesiv prin intransigențele sale morale și de ordin estetic, refractar la surogatele și impostura literară, la jocurile poetice fără miză majoră, heraclitean prin ardența spirituală, nu prin plierile conjuncturiste, Andrei Țurcanu, după propria expresie, „lansează salve de adevăr”. Opera literară îl preocupă doar ca rezonanță ontologică, ca sens arheic ce se descoperă în structurile ascunse ale imaginarului artistic.

În această viziune a semnificațiilor de ansamblu o poezie care părea epuizată la primul prag hermeneutic își descoperă, spectaculos, niște valențe nebănuite. E vorba de Dumitru Matcovschi, despre care criticul afirmă că „folclorizează cu program”, atrăgând atenția la „duelul” unei lumi mici, închisă în sfera organică a „bobului de rouă”, cu „teroarea istoriei”. E un duel din care derivă o gamă largă de metamorfoze, anamorfoze cu sensurile inedite ale unui imaginar poetic specific „mărgioarei” asaltată și, până la urmă, viciată în integritatea ei identitară: „pe de o parte, *firea locului*, inocența, caracterul ei organic și, de altă parte, *viclenia istoriei*. Relevantă este antiteza de proporții a celor două universuri, incongruența dimensiunilor lor spațiale și morale care impune situații și comportamente ireductibile”. Expresie a acestei vicieri ontologice este deviantul autohton, primul semn și, mai apoi, agentul neantizării arheului național.

Interesat în special de opticile prin care se reflectă în literatură imaginea identitară a românului basarabean cu implicitele ei fracturări și deviații istorice, autorul nu putea să nu ajungă la unul dintre cei mai profunzi prozatori basarabeni, la Vladimir Beșleagă și, mai exact, la romanul său încă prea puțin comentat și înțeles, *Viața și moartea nefericitului Filimon sau calea anevoioasă a cunoașterii de sine*. „Romanul, susține criticul, scris în 1969-1970 și publicat abia în 1989, oferă într-o textură încărcată și convulsivă tragedia profundă a unui neam fracturat în interiorul său, rupt de cadrul organic de viață, înstrăinat de relațiile de rudenie firești”. Un alt roman parabolă a neantizării naționale este *Hronicul găinarilor* de Aureliu Busuioc. E și un roman al „deconspirărilor”, în sensul în care scoate în vileag utopiile și schemele istoriografice sovietice care au fisurat ființa românească dintre Prut și Nistru și au adus-o în pragul disoluției. În el se văd ca într-o oglindă profunde problemele de mentalitate,

răsturnările de valori, carențele de caracter, căderea din ontologia identitară arheală în starea amorfă de masificare.

În analiza poeziei Doinei Postolache demersul critic face o rocadă de la „marginea românismului”, îndărătnică și revigoratoare în anumite momente de descumpănire identitară, la „marginea existenței”. Tânăra autoare, care reduce spațiul existențial la debaraua populată cu molii, se încadrează în viziunea lui Andrei Țurcanu în același trend al literaturii basarabene caracterizat printr-o progresivă și ineluctabilă reificare a ființei umane și dezontologizare a realului, trend remarcat de criticul nostru deja la sfârșitul anilor '80 în poezia Lorinei Bălțeanu și Grigore Chiper, dar și în romanul *Martorul* de Vasile Gârneț. Lider exegetic al optzeciștilor, Andrei Țurcanu, încă la debutul generaționist, n-a emis nicio apreciere care să nu se fi confirmat în timp. Analizate din perspectivă actuală, „privirea de sticlă” a poeziei Lorinei Bălțeanu, poezia „abia tangibilului” scrisă de Grigore Chiper, amărăciunea trucată prin inocența jucăușă a lui Nicolae Esinencu, confirmă, așa cum observa criticul încă atunci, ieșirea existenței din ontologie și o resemnare de captivi în „interioruri de sticlă” a poezilor.

Nu e trecută cu vederea nici critica literară, care, ca și celelalte tipuri de scriitură, este apreciată în mizele ei „justițiere” pentru adevăr. Adevărul, în percepția lui Andrei Țurcanu, devine o grilă de disociere a scriiturii naționale, viguroase, autentice de fișele scrisului la modă, de dragul epatărilor ieftine și a „onorurilor” de doi bani. Pe acest palier al judecăților, criticul se simte „înrudit” scriitoricește cu „ferocele justițiar” Vasile Coroban, dar și cu Theodor Codreanu, un alt polemist ce lucrează „în marginile adevărului” arheității românești. Ținta polemicilor acestor doi autori este utopia comunistă antinațională și, „înrudită” cu aceasta genetic, mai noua „corectitudine politică”. Ambele demersuri, cu o descendență marxistă, mizând pe internaționalism sau globalism, au ca țintă de lucru neantizarea elementului național, erodarea nucleului tradiției. În serialul „corectitudinii politice” se înscrie și exercițiul de denigrare a lui Eminescu, în apărarea căruia, lui Theodor Codreanu i se alătură Adrian Dinu Rachieru, în cartea *Eminescu după Eminescu*. Analizând studiul lui Adrian Dinu Rachieru, criticul basarabean apreciază cercetarea inderdisciplinară cu metodele sociologiei receptării, criticii literare și ale istoricului culturii prin care autorul îl „apără” pe Eminescu, în contextul „războiului imagologic” care se dă în jurul acestuia. Concluzia lui Adrian Dinu Rachieru, precum că „miza Eminescu este una fundamentală, e însăși miza ființei românești în confruntare cu timpul” e împărtășită și de Andrei Țurcanu, care, într-un interviu, la întrebarea: „În ce om de cultură vă regăsiți ca român?”, răspunde: „Mihai Eminescu, el este Calea, în cuvântul său sălășluiește ființa națiunii noastre”.

Ultima parte a cărții, *Incizii în caldarâm* cuprinde interviurile scriitorului în care se regăsesc crezurile personale, opiniile sale despre statutul operei, despre situația culturală și social-politică de la noi. „O carte bună e ca o împărtășanie”, subliniază Andrei Țurcanu, mărturisindu-și adeziunea pentru sacralitatea gestului scriptic. Dacă „rosturile divine” se regăsesc în opera care oferă „chei pentru adâncurile ființei”, diavolul în literatură este „sterpului gesticulator, pateticul militant al «tezei», fie că această teză ține de «ultimul» curent literar implantat de pe malurile Senei pe malurile Dâmboviței, fie că se cramponează de o verbozitate cu dulce iz de bălegar autohton”.

Sunt reflecții care nu te lasă indiferent. Cu atât mai mult că în spațiul basarabean, tocmai această particularitate de a gândi literatura și arta în general este astăzi anulată de goana unei alinieri grăbite la un globalism de circumstanță. Aceleași forme fără fond, despre care ne avertiza Maiorescu, fac și acum lista priorităților demersurilor noastre estetice. Autorul *Arheului marginii* își asumă până la capăt această condiție, acest rol necesar și oarecum ingrat dacă ne gândim că nici poetul și nici criticul Andrei Țurcanu nu este (încă) apreciat la justa sa valoare. Dincolo de această „fatalitate”, trebuie să constatăm, că noua sa carte de critică, de altfel, ca și cărțile de poezie, îl acreditează pe autor drept unul dintre cei mai importanți critici și poeți români din Basarabia și chiar din întreg spațiul românesc.

MARIA PILCHIN
Institutul de Filologie al AȘM

CEALALTĂ POEZIE
ÎN „OLEANDRII MĂ STRIGĂ ROZ”
DE MARIA ȘLEAHTIȚCHI

ABSTRACT

In the review to “The Oleanders Cry Out to Me in Pink” by Maria Șlehtițchi the author approached to the poems not only in terms of their aesthetic messages, but also in terms of their concepts. “The other poetry”, a phrase from the title, announces another interpretation of the text and of its author, insisting on the idea that it is possible and necessary to review the androcentric poetic canon. Thus, Maria Șlehtițchi “produces” feminine poetry which is inspired by the existence and way of thinking of the hand that writes. Everything in this book is done in a dialogical style; the Other, the man is a complementary component and an idea of lacking opposing elements. A poetic discovery consists in the philosophy of the household and of a domestic world of things. The intertextual connections with the great literature “betray” the theorist behind the poet. Thus, Maria Șlehtițchi, the poet and the professor of literature, inhabits the same space – literature, but in a fractal way.

Keywords: the Other, virile/feminine literature, androcentrism, poetic dialog, genderlect.

oleandrii noștri de-acasă/ mă strigă roz înapoi
Maria Șlehtițchi

1 ... *dacă n-ai înțeles/ decodez mesajul/ de tine mă deosebesc/ sunt femeie*

Volumul de poeme „Oleandrii mă strigă roz” (Cartier, Chișinău, 2010) semnat de scriitoarea Maria Șlehtițchi nu face parte din acele cărți tautologice, care înmulțesc paginile inutile. E un volum laconic acesta, de un laconism somptuos, unul pe care îl parcurgi cu senzația aceluia *multum in parvo* poetic care place.

Inițial citești opt poeme „apocrife”, care te fac să te întrebi dacă e vorba de un „fals” autor sau de poeme nerecunoscute de vreun canon de scriitură. Dezlegarea vine cu

titlul primului poem: „apocrifele sinelui rătăcitor”, or, e anunțată o alteritate auctorială, Celălalt autor, în manieră borgesiană și cu intertextul eminescian „pe mine mie redându-mă”. Există o trăsătură ginică a acestei poezii, care se caracterizează printr-o identitate a relației cu Celălalt: „cunoaște-mă pe mine însămi”, astfel impunându-se ca „cealaltă poezie” în formula noastră. Versul-ax al poemului intitulat este: „nu sunt ca tine”. E vorba despre o identitate a raportării la diferența de gen, de unde și: „... dacă n-ai înțeles/ decodez mesajul/ de tine mă deosebesc/ sunt femeie”. Așa cum nimeni nu poate să promită ceva celuilalt, nimeni nu poate pretinde celuilalt nimic, coexistența e marea taină și fericire umană – aceasta este una dintre ideile centrale ale acestei cărți, e una din ideile-latență.

E o feminitate în plinătatea ei, e totală. De la copila „mică/ cu cearcăne fragile/ cosițe – codițe de mâțe/ port o cărare pe mijloc/ cum poartă bunica zânovia/ în fotografia ei de epocă”, la ființa maternă din poemul dedicat Mihaelei: „cum mă simt/ când/ nu mai simt cum/ mi se acrește / laptele-n țâțe”. Se pare că acest poem conține toată poezia lumii. Citim aici o descendență feminină cu tăcerile și strigătele ei: „sunt tăcerea/ vântoaielor cu răni/ abia tămăduite”, e și gândul că ne tragem forțele din propriile noastre neputințe. Dar apare și femeia-munte: „ea .../ își tremură mineralele/ își scutură regretabil calcarele”. Or, El și Ea populează diferite anotimpuri: „intrări și ieșiri / din primăverile evei în / toamnele lui adam”, căci „în martie încep să te iubesc/ cu toate celelalte luni ale anului”. E și acel „sine rătăcitor”, ca un Ahașver feminin, ce se tot caută în ceilalți, în alteritate și diferență.

E o gândire feminină a lumii, una care nu poate să nu fie diferită în masivitatea literaturii virile, e cealaltă poezie în care „plopii fără soț” (arborii eminescieni fără pereche) oferă locul „plopoaicelor hermafrodite/ cu ugerile pline de laptele/ verdelui crud”, e o penetrare profund esențială, până la cele două genuri întâlnite bisexuat într-u singur trunchi, corp, un fel de androgin anomal. Or, o astfel de înțelegere a universului nu poate să nu uimească. E o înțelegere maternă, a acelei *Mater hemon*, *Mama noastră* cea de toate zilele, esența pământului mamă. E acea mentalitate a maternului care ajunge inițiativ la ideea că e anost să fii perfect, mai bine zis să pretinzi a fi. Transpare și ideea imperfecțiunii ca o garanție a supraviețuirii, dar nu e vorba de o pasiune literară pentru devianță, atât de în vogă azi, e vorba de o deschidere spre tot ce mustește de viață, tot ce este vital și astfel adevărat. E și înțelegerea marilor erori umane, o înțelegere ontologic-feminină chiar și a faptului: „ca cel mai iubit să fie neapărat și cel trădător”.

Treptat înțelegi că există o performanță polarizare în această carte de poezie, una ce anunță din start lipsa vreunei concentrări egocentrice a istoriei lirice. E un fel feminin de proiectare în poezie. Acea etică a Celuilalt: „Între mine și tine între casa mea și a ta ... / urcă cu greu mahalaua mea / spre mahalaua ta / prodăneștii mei spre prodăneștii tăi” până la „umbra ta peste umbra mea” din alt poem. Dialogul uman însă pare să abolească orice „gender gap”, acea diferențiere dintre bărbat și femeie din unele studii de gen. Maria Șleahțișchi polemizează pe tărâmul scriiturii în maniera criticii franceze, e vorba de o apropiere de conceptul propus de Luxe Irigaray, cel de „noua feminitate”, formulat într-un discurs metaforic ce reflectă varietatea și disoluția eului, reconfigurând astfel și relațiile cu ceilalți.

Constatăm în acest volum o dexteritate poetică, neoaș feminină, cea de a porni de la lucrurile casnice și de a ajunge la transcendental. Un chosism ce îmbracă idei. În poemul „dincolo” totul pornește de la întrebarea (mai târziu înțeleasă și retoric): „unde-i mătura de stof?” Localizarea acestei bagatele a intimității de acasă se produce cu „dincolo de-aici și de-a acum.../ dincolo de mine dincolo de eu/ dincolo de tasta-tură, de literele/ e și a șterse pe jumătate.../ dincolo de gând și de vis/ de cuvinte și propoziții și texte/ dincolo de fire dincolo din cale-afară/ dincolo de tot și de toate/ dincolo de dincolo”.

Aceeași metafizică a căminului, a vetrelor pe care le locuim, a stihiei în care elementul feminin este la el acasă, o găsim și în poemul „lut”. Argila din acest poem e mai mult decât o rocă sedimentară. E lutul cu paie, lutul cu pleavă și lutul cu balegă: „casa noastră e nouă/ miroase bine/ a var proaspăt/ supt voluptuos de lutul/ cu paie cu pleavă cu balegă”. E materialul construcțiilor noastre de acasă, lipsite de betonul rece și armatura unui *New Age* pentru acel *Homo novus* al timpurilor celor mai recente. E huma creației divine întinsă pe pereții caselor, dar e și trupul omului, acest Golem care a prins viață, dar a pierdut Raiul.

Cu siguranță, însă, lipsește perversul obicei al poeziei cerebrale de a specula idei, autoarea propunând adevărate structuri mintale venite dintr-o axiologie a ființei care scrie: casă, oameni, univers. Conceptual e o poetică fractală. E prezent aici și acel obiect verbal, o apropiere de lumea obiectuală caracteristică doar mâinii ginice. E cazul versului „spăl frigiderul pe dinăuntru / pe din afară-l șterg”. E și un vers al menajului ideatic acesta. În care obiectul poate atinge dimensiunile universului divin „în sâmbăta paștelui”. Unul care te face să gândești mai departe de sufrageria casnică, deși te plasează inițial acolo. E versul care aduce în scenă existența noastră cea mai umană, cea mai firească. Astfel, citim un „frigider” ca o carte de memorie în care de Paște încap o întreagă istorie a creștinătății, e o atingere tactilă a obiectelor și a istoriei în aceste versuri. În același poem citim și continuarea gastronomică a acestei viziuni poetice: „scăzut de tot un borș cu varză/ pe aragaz păgână mâncare de prânz”. Inversiune de haikú, ce te face să vibrezi și să percepi altfel lumea ce ne înconjoară.

2. lume de hârtie, / cu uși ferestre de hârtie, tavan și dușumea

Intuiești aici o viziune textuală asupra lumii și lucrurilor: „pielea.../ devine din nou pergament”. Există și o raportare profanatoare din afară: „cobori din pat cum ai intra în/ cușca cu lei/ iminență fatală/ ai prefera totuși savana/ acestei arene de circ”. Dezamăgirea în fața lumii, în opoziție cu acea contemplare a universului la romantici, e una de natură postmodernă, într-o „lume de hârtie, / cu uși ferestre de hârtie, tavan și dușumea” și cu idealuri de papier-mâché.

Versul „Fa, fa, fa.../ Tare mai sunteți proaste fa...”, pe lângă muzicalitatea aparte a cuvintelor-incantație, te surprinde prin oralitate și înțelepciunea populară care se tânguie la vestea nietzschiană „că dumnezeu a murit”, „că a fost gagarin” și „la școală ne-au spus”. E elementul matern, cel al originilor adevărate, cel al deschiderii prin credință în fața lumii și e infantilitatea dintr-o copilărie educată ateu în fața acelei „femei tinere/ frumoase și plină de căldură de dragoste și înțelepciune/ maternă privindu-ne acum înțeleg de undeva de sus/ din înălțimile văzului ei albastru din adâncurile/ credinței

în echilibrul neclintit al lumii în taina ei/ firească în binele ei și în răul implacabil în limita fizică/ în infinitatea și informitatea ei metafizică/ Fa, fa, fa...”

3. *fac dragoste/ cu toate personajele mele/ cu cel din umbră și cel din lumină/ cu cel din text subtext și arhitext*

Într-o cheie postmodernă e o poezie ce se știe poezie sau, parafrazându-l pe Emilian Galaicu-Păun, care a spus că Maria Șlehtițchi este poeta care vine firesc dinspre cultură, vom afirma că poeta vine în literatură dinspre literatură. E determinant și momentul biografic – universitara Maria Șlehtițchi fiind de câteva decenii profesoară de literatură. Există o autoreferențialitate profesională latentă aici: „fac dragoste/ cu toate personajele mele/ cu cel din umbră și cel din lumină/ cu cel din text subtext și arhitext”. Ultimul vers trădând teoreticiană din spatele poetei, dar anume acest vers te face să savurezi „facerea” poeziei, acea stănesciană creare de limbaj până la un idiolect poetic specific. Există un dialog poetic cu predecesorii, să luăm „un buchetel de flori de mușgeai” sau „fac lecturi din cioran”. De aici și texte cu „personaje ce vorbesc poezii” și „fumează .../ un poem despre timp”. La sigur, în cazul autoarei Maria Șlehtițchi putem anunța o consacrare metodică literaturii, acea solicitare meserie a scrisului.

Versul „fisuri de timp uitat” trădează o percepție fizică a temporalului, e imaginea timpului ca o arhitectură. Iar „geamul tău de la etajul șapte” e un al șaptelea cer unde cresc grădinile „suspendate între vis și realitate”, versuri ce transformă topograficul în oniric. Imaginea unui sentiment ca o grădină, ca o ființă vegetală, ce crește, sugerează ideea de nemișcare ca o posesie a spațiului. Așa cum amintirea tinde spre atemporal, e prezent și acel *Tempus absoluto* în această carte, elementul poetic fiind mecanismul trecerii în absolut, într-un „dincolo” artistic.

4. *Cei doi „ochi” lecturali și Cealaltă feminitate*

Deși titlul ar fi putut sugera inițial anumite flori retorice, cartea posedă o admirabilă însușire – cea de economie a figurilor de stil, fără risipă de epitete și metafore, fapt ce contribuie la stilul aparte al textelor. Cititorul deduce din versurile-idei multele prilejuri de bucurie estetică. Unui cititor feminin această carte i se oferă spre lectură într-un mod ingenuu, apropiat, chiar intim. Ochiul feminin se regăsește în aceste pagini, se identifică și trăiește fericirea întâlnirii cu sinele. Ochiul masculin s-ar putea să întâlnească o altă femeie, cea pe care nu a observat-o, dar care este cea cu adevărat. E posibilă și o lectură unisex, dacă ar fi să utilizăm o terminologie a unui *fashion* lectural.

„Oleandrii mă strigă roz” e cartea ca un prilej de fericire, dar și un volum de texte ce răstoarnă raporturile noastre cu universul androcentric. Poemele produc o continuă plăcere prin imaginile precise, căci „Oleandrii mă strigă roz” e o carte fără criptic, una care nu se produce prin camuflaj poetic, ci prin acea eleganță a scriiturii feminine, a unui genderlect atât de rar într-o literatură cu un trecut totalitar ca a noastră. Poezia feminină vine adesea ca un ricoșeu al celei virile, prin revoltă sau mimetism, nu e și cazul acestei autoare, nu citim la ea belicoase pagini și nici încercări de a modifica lumea androcratică. Autoarea, într-o autosuficiență feminină, se racordează la universul Celuilalt, știind că orice comutare în interiorul unui sistem deja structurat face să apară un alt sens. Or, Maria Șlehtițchi e scriitoarea indiscutabilă cu o sensibilitate feminină aparte și universitara care posedă o singulară pasiune intelectuală: poezia de idei.

Diana VRABIE

Universitatea „Alec Russo”, Bălți

DORINA NECULCE ȘI CONTAMINAREA DE EUL DIALOGAL (*SURÂSUL MEU GOTHIC*)

ABSTRACT

The book volume, „My gothic grin” disclose’s Dorina Neculce’s conceptual architecture. The poetic images show us an closed, limited universe of shady zones. The heavy imagery sends to a morbid style of poetry. The personal mythology of the poetess catches the seeking for the impending light and the lack of the skyline. The lyric speech appears contaminated of perseverent self-dialougue.

Keywords: morbid poetic, death mythology, medieval props, metaphysical doubt.

Într-un timp al emoției epidermice și al senzorialității estetice, volumul *Surâsul meu gothic* al Dorinei Neculce vine să-și descopere sorgintea în realitatea primordială a fluidului metamorfozat. Fortificată și prin alte experiențe lirice (*Universul prieteniei – Iarna*, 2009 și *Lumea din oglindă*, 2011), poeta își construiește de data aceasta propria mitologie, relevându-și disponibilitatea pentru timpurile revoluate, surprinse într-un cadru al zonelor tenebroase, înfricoșate („învăluite în fum, capetele cavalerilor se dezgolesc / de coifuri, săbiile zornăie, scuturile se frâng...”). Se citește în aceste poeme plăcerea de a muta trăirile într-un teren fantasmagoric, al castelelor medievale de care ne-am depărtat istoric. Imaginea grea, halucinantă trimite la o poetică a morbidului („din mâlul acela cleios /al bălților stătute în cadrane de nisip”). Poeta edifică o mitologie a morții, în care îngerul auriu este hrănit cu laptele păsării nocturne, iar sângele improșcă pe un tavan iluzoriu „cuvântul obsesiv / dorință”. Un univers închis, bornat pe de o parte de „buza cerului”, iar pe de alta de „poalele munților”, își mistuie „franjurii mătasurilor alese”. Scenariul liric este o modalitate de a stăpâni lucid mișcarea mesajului, articulațiile lui ulterioare. În mod paradoxal, recuzita medievală trimite spre lirica lui Mircea Ciobanu, iar tonalitatea incantatorie spre registrul blagian.

Catedrala, turlele, crucifixul, candela, cerul își sprijină datul netulburat pe existența explicită a regnurilor adiacente, pentru care „laturile astrale” sunt punct de plecare. Deasupra tuturor acestora străjuiesc stelele, apariții magice, presupunând substituirea, căreia zbuciumul îi împrumută haina purificării prin lacrimă: „lăsam boabele de lacrimi / semn al trecerii mele peste gânduri”. Stingând stelele aprinse-n cruce, adunate pe buza nopții, poeta își aude „doar gândul un praf stelar de forme”, visându-se „pernă cu stele / strânsă în brațe de singurătatea oarbă”. În mitologia personală a poetei frapează dorul de celest, care ar încremeni timpul secundat, ce „refăcea / bucată cu bucată / întregul univers”) și ar solicita reculegerea în clepsidră a clipelor răvășite. Sub măsura astrelor și a mișcării, timpul se află într-o permanentă și spectaculoasă metamorfoză. Versurile mustesc de un imagism frenetic și polimorf („mă țin lipită de buza cerului / ca un timbru imaginat / pe fața timpului”) pe fundalul unui univers individual consonant.

O îndoială metafizică și o imperioasă necesitate de lumină se înfruntă în structurile profunde ale acestor poeme, conferindu-le tensiune ideatică. Ștergându-și ochii de praful stelelor, poeta își toarnă dimineața de lumină pe hârtie pentru a pătrunde în sensurile existențiale definatorii de unde răzbate nevoia indispensabilă „de amiezi coapte”. Definitiv pentru acest volum, poemul *Simfonii* conturează starea eului liric: „am cerșit liniștea / care ne legăna cuvintele / în balansoarul amintirilor / e nevoie de amiezi coapte / în umbre adânci / săpate-n piatră”.

Poeta își edifică substanța poeziei din tăcerile înțepenite în nopți, din neastâmpărul tulbur al înfricoșării, din „neliniști, frici, regrete”, ca să constate, într-un final, că „la marginea tăcerii, / resemnările, toate, se fac ghem”. Opulențele imaginarului sunt tot atâtea traversări ale dramei existențialului. Contaminat de perseverențele unui eu dialogal, discursul sugerează sensuri prin imagini metaforice, convertite la acest statut prin tablouri ficționale: „la ce ți-ar mai folosi îngerul acela auriu / pe care l-ai coborât cândva în odăile tale luminate”.

Toate poemele Dorenei Neculce din acest volum comportă ceva pictural, cu nuanțe tensionate și cu tușe puternice, ceea ce trimite cu gândul la expresionismul abstract postbelic. Evocatoare a stelelor, operând cu lumini și umbre, poeta descoperă farmecul culorii albastre și ne invită la o călătorie în alte vremuri seculare, în care și trandafirii au iz de petale albastre, deschizându-se sub reflexele felinarului albastru. Pe lângă bogata paletă cromatică în care se împletesc ștergarul *verde* al prispei, seara *albastră* de iarnă turbată, alături de trandafirul *negru* tatuat în mijlocul frunții sau de petala *albă* desprinsă din ochiul curat al lacrimii, registrul liric marchează puterea de sugestie a olfactivului: „trupul tău mirosea a nisip copt / încă mai simt palmele acelea cu / gust de caise verzi” etc.

Raporturile dintre „senzație” și „emoția estetică” se află într-o legătură indisolubilă. „Ochiul”, „urechea” și „mirosul” declanșează un sistem de corespondențe prin diferite asociații datorate superochiului eului: „în ochiul stâng / mi-a intrat ochiul drept”. Cu ajutorul lor realitatea dă naștere la diverse proiecții, care se suprapun ca un al doilea adevăr. Funcția vederii este prioritară, fiind focalizată într-un joc de nuanțe care semnifică traseul de la senzație la sentiment: „ochiul meu sloboade lacrimi / ce ard fluturii

pe aripi”. Eul liric „privește” și „vede” ceea ce este și ceea ce își închipuie, într-o ordine a cunoașterii care, distanțând privirea de vedere, construiește o viață intermediară.

O poezie policromă, cu numeroase deschideri spre paradigmele epocii, exprimând, cu tensiune și vigoare imagistică vibrațiile pe care eul le încearcă la hotarul dintre angoasă și revelație, în dramaticul interval dintre neant și ființă. Poeta lasă impresia că a pus în funcțiune toate registrele într-o seducătoare polifonie, ce merită toată atenția.