

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL DE FILOLOGIE

METALITERATURĂ

●
REVISTĂ ȘTIINȚIFICĂ
APARE DE PATRU ORI PE AN
ANUL XIII • NR. 2 (36) • 2014

●
DIRECTOR FONDATOR
Alexandru BURLACU

REDACTOR-ȘEF
Aliona GRATI

REDACTOR-ȘEF ADJUNCȚI
Nina CORCINSCHI

REDACTORI
Lilia PORUBIN
Mihai PAPUC

SECRETAR
Oxana DIACON

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)
Anatol GAVRILOV (Chișinău)
Nicolae LEAHU (Bălți)
Mircea MARTIN (București)
Giorgi MASALKIN (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.

Adresa colegiului de redacție:

Bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 180. MD-2004, Chișinău, Republica Moldova, biroul 1005.
Tel.: +373 (22) 21-04-98. E-mail: metaliteratura@gmail.com
metaliteratura.asm.md

ACADEMY OF SCIENCE FROM MOLDOVA
PHILOLOGY INSTITUTE

METALITERATURĂ

●
SCIENTIFIC JOURNAL
APPEARS FOUR TIMES A YEAR
YEAR XIII • NO. 2 (36) • 2014

●
FOUNDING DIRECTOR
Alexandru BURLACU

EDITOR IN CHIEF
Aliona GRATI

DEPUTY EDITOR
Nina CORCINSCHI

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

EDITORIAL SECRETARY
Oxana DIACON

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)

Anatol GAVRILOV (Chișinău)

Nicolae LEAHU (Bălți)

Mircea MARTIN (București)

Giorgi MASALKIN (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.

The address of the Editorial Board:

180, Ștefan cel Mare și Sfânt Avenue, MD-2004, Chișinău, Republic of Moldova, office 1005.

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

metaliteratura.asm.md

**LITERATURA CONTEMPORANĂ ÎN DEZBATERI
CONTEMPORARY LITERATURE IN DISCUSSION**

ALIONA GRATI

Trăim o criză a literaturii și a studiului ei?..... 5
Do we really live in a period of literature and literature study crisis?

FELIX NICOLAU

Dacă Napoleon ar fi fost cronicar literar 17
If Napoleon were a literary columnist

**ISTORIA LITERATURII
HISTORY OF LITERATURE**

ALEXANDRU BURLACU

Nina Josu: poezia între rugă și blestem..... 22
Nina Josu: poetry between prayer and curse

OXANA GHERMAN

Lumea totalitară și criza identitară în romanul lui Vladimir Beșleagă..... 29
Totalitarian world and identity crisis in Vladimir Beșleaga's novel

**LITERATURĂ COMPARATĂ
COMPARATIVE LITERATURE**

CRINA BUD

Traducerile în română ale literaturii canadiene și pragurile lor interpretative..... 40
Romanian translations of Canadian literature and their interpretative thresholds

LUMINIȚA BUȘCĂNEANU

Русский футуристический театр. Владимир Маяковский.
Трагедия и Победа над Солнцем..... 50
Russian futuristic theater. Vladimir Mayakovsky. The tragedy and Victory over the Sun

CRISTINA ROBU

Identități dedublate în romanul contemporan: Fight Club de Chuck Palahniuk
(sau un exemplu de autocunoaștere prin autodemolare)..... 61
**Duplicated identities in contemporary novel: Fight Club by Chuck Palahniuk
(or an example of self-discovery through self-demolition)**

**TEORIE LITERARĂ
LITERARY THEORY**

OXANA DIACON

Edmond Cros: sociocritica ca știință multidisciplinară 66
Edmond Cros: sociocritics as a multidisciplinary science

DIANA CEBOTARI

Memoria involuntară – modalitate de caracterizare psihologică
a personajului interbelic 74
Involuntary memory - way of psychological characterization of interwar character

ESEU

ESSAY

GALINA ANIȚOI

Parvenitul – personaj al epocii de tranziție..... 81

The Parvenue – character of the transition era

NAE SIMION PLEȘCA

Eminescu: utopia lirică a Europei..... 85

Eminescu: lyric utopia of Europe

ANCHETĂ

QUESTIONNAIRE

Scriitorul Paul Goma în actualitatea imediată 95

Nina Corcinschi, Vladimir Beșleagă, Diana Vrabie, Alexandru Vakulovski, Moni Stănilă, Maria Pilchin, Mircea V. Ciobanu, Alina Ciobanu-Tofan, Mihai Cimpoi, Maria Șleahțișchi, Alexandru Burlacu, Andrei Țurcanu, Aliona Grati

Writer Paul Goma in immediate actuality

Nina Corcinschi, Vladimir Beșleagă, Diana Vrabie, Alexandru Vakulovski, Moni Stănilă, Maria Pilchin, Mircea V. Ciobanu, Alina Ciobanu-Tofan, Mihai Cimpoi, Maria Șleahțișchi, Alexandru Burlacu, Andrei Țurcanu, Aliona Grati

CRONICĂ

CRONICS

SERGIU PAVLICENCU

Colindancias. Revista de la Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumanía y Serbia (No. 1, 2010, 174 p.; No. 2, 2011, 161 p.; No. 3, 2012, 183 p.),

Editura Universității de Vest din Timișoara 110

Colindancias. Revista de la Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumanía y

Serbia (No.1, 2010, 174 p.; No.2, 2011, 161 p.; No.3, 2012, 183 pp.),

Timisoara Western University publishing house

NINA CORCINSCHI

Romanul unei ficțiuni autobiografice 115

A novel of autobiographical fiction

CĂRȚI DE ACCES

BOOKS OF ACCESS

ALIONA GRATI Bogdan Crețu, *Inorogul la Porțile Orientului. Bestiarul lui Dimitrie Cantemir. Studiu comparativ*. Vol. I *Premise. Bestiae domini*; Vol.2 *Bestiae diabolic*, Editura Institutul European, 2013

Bogdan Crețu, *Unicorn at Eastern Gates. Cantemir's bestiary. Comparative Study. Vol. I Premise. Bestiae domini*; Vol. 2 *Bestiae diabolic*, European Institute publishing house, 2013

LITERATURA CONTEMPORANĂ ÎN DEZBATERI CONTEMPORARY LITERATURE IN DISCUSSION

ALIONA GRATI
Institutul de Filologie al AȘM

TRĂIM O CRIZĂ A LITERATURII ȘI A STUDIULUI EI? *

ABSTRACT

The paper overviews the crisis that currently takes place in the literature and its study. Web sites of literary magazines were analyzed in search of articles, interviews, surveys, discussions on the topic. The author selectively surveys professional points of view on Russian literary crises. Opinions of critics, writers, historians of literature, publishers and sociologists are taken into consideration. The necessity of bearing in mind different aspects of the subject and various attitudes to the matter is emphasized.

The author focuses on the most discussed problems which the literature faces recently. Generally speaking, these are the poor quality of recent literature, its deprivation of social prestige, the futility of literature, as well as of writers, literary critics and theorists.

Keywords: Russian literature, literary crisis, literature crisis study.

Pentru că mi-ar fi fost imposibil să cuprind într-un articol multitudinea de aspecte legate de discuțiile în jurul crizei literaturii și studiului ei, cu puzderia de atitudini și de voci antrenate, mi-am propus să vin cu un repertoriu sumar al opiniilor criticilor și istoricilor literari din Federația Rusă asupra acestui subiect. În acest scop am vizitat site-uri ale revistelor literare mai vechi sau mai noi și portaluri de literatură și cultură, precum Literaturnaja gazeta, Jurnalnii zal, Russkii jurnal, Jurnal Samizdat, Fotojurnal, pereplet.ru, library.ru, diary.ru, inopressa.ru, magazines.russ.ru, archives.colta.ru etc., și am reperat articole, interviuri, anchete, dispute la temă. Astfel a fost posibilă o trecere în revistă a celor mai discutate probleme cu care, în viziunea rușilor, se confruntă literatura și studiul ei în ultimii ani. La general acestea ar fi calitatea proastă a literaturii noi, pierderea funcțiilor ei sociale, inutilitatea literaturii, scriitorului, criticului și teoreticianului literar. Am reținut opiniile unor scriitori, critici literari, publiciști,

sociologi și culturologi precum Constantin Frumkin, Alexandr Melihov, Igor N. Suhih, G.F. Daineco, Natalia Ivanova, Roma Arbitman, Alexander Zhitenev, Kyril Korchagin, Lev Oborin, Denis Larionov, Anna Golubkova, Lev Aninski ș.a.

În 2010, în ziarul „L'Express” André Clavel descria literatura rusă postsovietică în următorii termeni: „Literatura rusă este în criză. Strălucind ca un samovar lustruit până nu demult, proza rusă se confruntă astăzi cu demonii societății demolate de Puterea cinică. În rândurile scriitorilor domnește confuzia, ei simțindu-se ostatici ai patriei lor distruse spiritual. Totul s-a schimbat odată cu moartea „Golemului sovietic”: fostele instituții de cultură au dispărut, noua literatură nu mai simte nevoia să răspundă în fața Istoriei; epoca literaturii subversive, disidente s-a încheiat, internetul a luat locul samizdatului; revistele literare și-au pierdut puterea și măreția de altă dată, rafalele de vânt din Occident au spulberat vechile obiceiuri, aducând în solul rusec noi surse de inspirație. (...) Din cauza șocului pe care l-a provocat prăbușirea canonului, scriitorii orbecăiesc și sunt nevoiți să inventeze din mers regulile scrisului. (...) Restaurarea este cu atât mai dureroasă, cu cât se desfășoară pe ruinele unei societăți din care mai trag încă hidra bolșevică și noii satrapi ai Kremlinului.

Toți scriitorii tineri, continuă André Clavel, depun mărturii despre această durere a lor, biciindu-și țara împinsă și așa în mizerie și moarte. Astăzi scriitorii își caută inspirația în drojdia societății. Autori contemporani, precum Vladimir Makanin, Arkady Babchenko, Andrei Gelasimov, Iuri Buida, Natalia Klyuchareva, Anatoly Koroliov, Zakhar Prilepin, Irina Denezhkina insistă cu un recviem după timpurile pierdute, agățându-se de stilul rece hiperrealist. Mafia și traficanții de droguri, asasinii, bețivii și copiii haosului sunt teme și caracterele preferate ale literaturii ruse actuale, ale acestei nave ce plutește în derivă în oceanul de vodcă contrafăcută.

Unii găsesc un refugiu în nostalgia după timpurile țariste, precum Boris Akunin, alții preferă sarcasmul, ridicolul și grotescul în stilul lui Gogol, printre ei – autorii ruși cei mai scandalosi și mai comentați, Vladimir Sorokin și Victor Pelevin. Ei urmează calea disidenței, semnând sub cuvintele lui Eduard Limonov: «Societatea noastră nu are nimic de oferit tinerilor, decât sumbrele obligații de polițist, de soldat și distracția în aburii alcoolului a tânărului muncitor sau viața sumbră a întemnițatului». Și este completat de Zakhar Prilepin: «În Rusia au rămas puține din ceea ce se mai poate crede (...) Rusia se hrănește cu sufletele fiilor ei – ea trăiește cu ei, nu cu cei corecți, ci cu cei blestemați». Un rezultat trist. O perspectivă sumbră.” [1].

Acest citat extras din André Clavel constituie, după mine, un posibil reper pentru a înțelege sensurile de la care rușii pornesc adesea discuțiile pe marginea ideii de *criză a literaturii*. Nu de puține ori responsabilitatea pentru dezinteresul publicului de azi față de literatură se pune pe seama scriitorilor postmoderniști. Învinuirile vin, cum era și firesc, în special din partea generației de scriitori și critici mai în vârstă. Amintesc în acest context că postmodernismul rusec este reprezentat de scriitori precum Andrei Bitov, Venedikt Erofeev, Sașa Sokolov, care s-au bucurat de un destul de mare succes atât printre cititorii ruși, cât și, datorită traducerilor multiple, printre cei de altă naționalitate. Postmodernismul postsovietic e cunoscut prin nu mai puțin răspânditele nume ale lui Victor Pelevin, Tatiana Tolstaia, Iuri Buida, Boris Akunin, Vladimir Sorokin, Dmitri

Prigov, Vladimir Makanin, Ludmila Petrușevskaia, Ludmila Ulițkaia ș.a.

De cele mai multe ori ideea de *criză* este legată de faptul că literatura (beletristica) nu se mai citește. Se face legătură directă între nonvaloarea noii literaturii și indiferența cititorilor. Alexandr Ivanov, dr. în filosofie, directorul editurii „Ad marginem”, este de părerea că peisajul literaturii ruse actuale arată lamentabil. Căderea cenzurii nu a provocat, așa cum se aștepta, apariția operelor de valoare. Cultura subterană, de opoziție și-a epuizat fulgerător potențialul ideatic-artistic, iar banalele pretenții față de regim nu și-au găsit transferul pe paginile de literatură: „Acești Pelevini-Prigovi și Sorokini fac un fel de literatură pentru săraci, un fel de țipăt de copil în poieniță. (...) Liniștește doar faptul că nimeni nu-i citește” [2]. Rușii, consideră Alexandr Ivanov, nu vor avea niciodată performanțele de lectură de pe timpurile literaturii sovietice, disidente. „A murit cenzura – a murit și literatura!”, declară editorul**.

Dacă pornesc de la sursele pe care le-am consultat, constat că pentru marea majoritate aceste prognoze sumbre nu prezintă probleme insurmontabile. Rușii se mai consideră încă națiunea cu cei mai numeroși cititori. În metroul din Moscova se citește ca mai înainte, alta este însă literatura care captivează atenția acestor oameni legănați de mersul trenului.

Potrivit lui Constantin Frumkin, doctor în culturologie, afirmația că literatura se află astăzi în plină criză are cel puțin două contraargumente. Primul este că nu există nici o criză, literatura se scrie, se editează și se citește în continuare. E adevărat, circulația de carte lasă de dorit, iar oamenii au tot mai puțin timp pentru lectură, mult mai puțin decât își doresc criticii, dar la fel de adevărat este faptul că nimeni niciodată nu a reglementat numărul de cititori pasionați, de care are nevoie o societate. Al doilea argument al lui Frumkin este că literatura a fost întotdeauna în criză. Neglijarea literaturii și a scriitorilor a fost deplânsă în toate timpurile. Prin urmare, criza este o situație normală a literaturii, un semn al schimbărilor ce se produc în interiorul ei și nu trebuie percepută ca o fatalitate. Astfel că nu este cazul să se vorbească despre o criză, ci doar despre *particularitățile crizei literaturii actuale* și despre obstacolele care apar astăzi în fața literaturii și nu-i permit buna funcționare în societate. [3]

Pornind de la cele trei mai importante funcții ale ei în societate***, literatura contemporană parcurge astăzi, potrivit lui Frumkin, trei crize diferite: *estetică*, *social-comunicativă* și *de informare*. Preocupat de fenomenul masificării culturii, specific omenirii moderne grație mijloacelor de comunicare în masă, culturologul rus alege anume aceste funcții pentru a scoate în evidență obstacolele care generează discuțiile despre impasul literaturii ruse.

Funcția estetică și divertismentul

Mai mult ca orice altă dată literatura care oferă *plăcere estetică* este concurată de cea cu o funcție predilectă de *divertisment*. Un sondaj sociologic din 2010 [4] arată că așa-numitele cărți care *distrează, ocupă timpul liber (leisure)*, constituie la moment 97% din toată producția literară din Rusia. Deși cărțile calibrate estetic, care fac parte din „arta înaltă”, „de elită”, ale marilor clasici ruși mai păstrează statutul „oficial” de catalizator al gustului, numărul lor de cititori este astăzi infinit mai mic decât cel al cărților „de jos”. Statistic vorbind, în ultimii ani în Rusia, ca și în toată lumea, se citește mai mult din ceea ce se numește „literatură de larg consum”, „literatură de masă”, „*pop culture*”, „co-

mercială”, „*light fiction*” sau „paraliteratură”. Dar chiar și această literatură are de suferit din cauza îngustării drastice a pieții sub presiunea mijloacelor moderne de divertisment: jocurile de calculator, televiziunea, comunicarea pe internet etc. Concurența internetului nu creează circumstanțe fatale pentru literatură, consideră Frumkin. Cum bine se știe, nicio modalitate de petrecere a timpului liber cu tradiții nu a fost eliminată de noile tehnologii. Teatrul nu a fost distrus de cinema, iar cinematograful de televiziune. Până și teatrul de stradă încă mai există sub anumite forme. Mai ales că mijloacele tehnice generează noi condiții pentru existența literaturii. [3] Internetul face concurență producției de carte, dar, în același timp, constituie un puternic canal de răspândire a ei. Datele statistice oferite de un sondaj al Galinei Daineko în 2010 confirmă că cititorii tineri ruși preferă anume cărțile oferite de internet [4]. E adevărat, există numeroși critici literari care deplâng calitatea proastă a literaturii de pe internet, dar ei sunt la fel de revoltați din cauza producției de carte ieșite în ultimii ani din edituri.

În cultura contemporană rolul de selector al creațiilor de valoare din fluxul imens de carte a fost preluat în parte de instituțiile care oferă premii literare, observă Igor Suhih, dr. în filologie, profesor la Universitatea din Sankt Petersburg. Acestea ar trebui să asigure atât acreditarea estetică, cât și promovarea unei cărți. Juriul este obligat să aleagă și să propună pentru premii cele mai bune cărți. Premiile au ca finalitate provocarea dorinței editurilor de a le mări tirajele, a criticilor de a le pune în valoare și a cititorilor de a le procura și citi. E adevărat, și juriul poate fi subiectiv, nici un premiu literar nu a trecut fără dispute. În orice caz, simpla punere în evidență a cărților bune are efect benefic de structurare a câmpului literar și de înlesnire a lecturii. Partea proastă e că au apărut mult prea multe feluri de premii ce creează tot atâtea confuzii, compromițând ideea. În articolul său cu titlul provocator „Premiileucid literatura” Igor Suhih pune problema vulnerabilității acestui criteriu de selecție a literaturii de valoare: „Astăzi, pentru a obține un premiul literar, scriitorul trebuie să emită anual câte un produs literar indiferent de mărime și de calitate, trebuie să fie participant activ la evenimentele literare, să-și arate loialitatea față de anumite teme și față de o anumită ideologie de partid” [5]. Profesorul propune o soluție neașteptată pentru reabilitarea premiilor literare și a literaturii în general. Cărțile ar trebui, după el, să circule fără numele autorului. Doar în acest caz va fi evaluată calitatea literaturii, și nu autorul.

Un alt invocat obstacol în calea răspândirii cărților de valoare, a cărților acreditate ca fiind de elită este creat de condițiile actuale de supraviețuire a editurilor. Pentru a cuprinde un cât mai mare auditoriu, majoritatea editurilor mizează pe cărțile ce atrag curiozitatea oamenilor cu gusturi și preocupări variate. Principalul dezavantaj al literaturii de elită, consideră Frumkin, nu constituie faptul că „masa” de cititori o alcătuiesc oameni needucați sau neavând gust estetic, ci faptul că, având interese, cunoștințe, preferințe, gusturi și lecturi diferite aceștia nu au prilejul să comunice între ei. Problema constă în faptul că astăzi literatura mai degrabă îndepărtează cititorii unii de alții decât îi unește printr-un mesaj, temă, preocupare. O comunicare intensă este posibilă doar în cadrul unor grupuri relativ mici de interese. Editorii au deja o idee fixă în privința subiectelor care atrag deopotrivă cititori din toate subculturile: cărțile cu tot felul de excentricități, care exhibă sexualitatea sunt vandabile într-o măsură mai mare. Paradoxul constă în faptul că aceste texte, să le zicem, „comune”, ar trebui să placă cititorului mai puțin decât produsul

ipotetic ce ar corespunde întocmai gustului și intereselor sale specifice. „Vrem sau nu, funcționează aceeași lege: o carte «ideală» presupune că va fi pe gustul unui grup mai mic decât am vrea de cititori. Acestea sunt consecințele renunțării la canoanele estetice impuse centralizat” [3]. Nu este neglijabil nici obstacolul de natură economică. Numărul de cititori ai unui scriitor nu poate fi mai mic decât numărul rezonabil din punct de vedere comercial al tirajului. E o situație similară cu cea a școlilor care pot funcționa doar pornind de la un număr de elevi, cu cea a canalului de televiziune care trebuie să aibă un *reiting* etc. Chiar dacă editorii sunt tentați să experimenteze tiraje mici de carte și există mai multe posibilități de subvenție a acestora, de la cele guvernamentale la cele pe care și le asumă însuși autorul, acestea nu sunt deocamdată capabile să rezolve problema supraviețuirii economice. Succesul unei edituri, se știe, este instabil. În condițiile dezvoltării vertiginoase a internetului nici scumpirea cărților nu va fi o soluție, mai ales că acestea vor deveni imediat obiecte de lux pentru o mare parte de cititori.

Ce obstacole intervin în calea funcției sociocomunicative a literaturii?

Frumkin consideră că finalitatea acestei funcții constă în *sporirea coeziunii de grup social*. Dacă o carte este citită de un număr mare de cititori, se creează condiții prielnice pentru comunicare. Faptul că doi oameni care nu se cunosc citesc aceeași carte care le place înseamnă că ei se vor putea înțelege în comunicare. Cărțile bine cunoscute înlesnesc comunicarea între membrii unei comunități, propunându-le teme de conversație. Cu cât mai multe cărți cu același titlu citesc două persoane cu atât mai ușor vor putea comunica, utilizând mai multe cuvinte, lanțuri asociative, metafore și simboluri comune. Textele canonice, așa-numitele monumente literare au și rolul de definire și întărire a identității naționale. Spre exemplu, românii sunt cei care îi consideră scriitorii naționali pe Eminescu, Sadoveanu sau Rebreanu. În cazul literaturii ruse există totuși un specific. Frumkin menționează în acest context rolul clasicilor ruși *la modelarea psihologiei și mentalității imperiale*. Și Alexandr Ivanov, cel care își declarase mai sus disprețul față de literatura postmodernistă, vorbește despre literatură ca despre un instrument de influență geopolitică: „Atunci când țara este puternică, și se ține cont de puterea ei, crește influența literaturii. Pentru că scriitorii se cred mesagerii unei Puteri mari. Dar atunci când țara este periferică, și interesul pentru literatură e mic” [2].

Majoritatea opinenților deplâng deci fragmentarea excesivă a fluxului de carte, considerată obstacolul principal în calea funcției sociocomunicative a literaturii. Cărțile cunoscute de prea puțini oameni nu pot constitui motiv pentru discuții și deci nu pot solidariza grupuri mari de oameni. Cu excepția scriitorilor și criticilor literari, majoritatea cititorilor nu discută pe marginea unei cărți recent apărute. Literatura scrisă pentru elită este aproape inexistentă pentru majoritatea cititorilor, dar și pentru elita care, fără a fi mai puțin educată și instruită, găsește tot mai greu timp pentru lecturi.

Scriitorul ca expert

A treia funcție – *informativă sau de cunoaștere* – presupune că scriitorul se afirmă și în calitate de expert capabil să dea sfaturi în anumite situații de viață pe care le îmbracă în imagini sugestive. În virtutea unei experiențe unice de viață, el știe ceva diferit, are

idei noi pe care le poate transmite cititorului. Tradiția ne-a obișnuit că scriitorii își expun părerile pe marginea unor teme politice, morale, religioase sau de istorie. Astăzi el pierde cu repeziciune și pe acest teren. În lipsă de timp, cititorul actual nu mai are răbdare să citească un roman cu multe pagini pentru a scoate din el un adevăr existențial, ci mai degrabă este dispus să caute răspunsuri de așa natură în literatura specializată, a cărei finalitate constă nemijlocit în dezvoltarea competențelor și abilităților practice. Interesul tot mai scăzut față de informația oferită de ficțiune se explică prin apariția și dezvoltarea a tot felul de sisteme publice de expertiză din toate domeniile, inclusiv din cele umane. Aceste sisteme de expertiză nu numai că s-au dezvoltat vertiginos, ci și/măi ales, au devenit accesibile maselor largi de cititori. Cel care citește ficțiune este concomitent și lectorul unor articole de ziare cu informații utile în toate domeniile vieții. În ultimii ani interviurile cu medicii, economiștii sau sociologii sunt mai răspândite decât cele cu scriitorii. În contextul dezvoltării unor astfel de instituții de experți, ficțiunea literară a început să piardă din caracterul ei social-util. Dacă în secolul al XIX-lea era firesc pentru un scriitor să critice vreun fenomen social, precum, spre exemplu, sărăcia sau alcoolismul, astăzi orice informație sau opinie pe marginea acestor teme face impresie de amatorism pe fundalul datelor științific-relevante ale sociologilor sau demografilor.

Dezvoltarea științelor sociale și a sistemelor de expertiză, scrie în continuare Frumkin, au avut același impact negativ asupra ficțiunii ca și fotografia asupra dezvoltării artelor plastice. În mare, artele plastice nu și-au mai putut reveni după această lovitură, deoarece fotografia le-a creat concurență în una din funcțiile ei esențiale – reprezentarea lumii. Însă, ca și în cazul ficțiunii, fotografia nu a preluat și partea de contribuție estetică. Totuși faptul că artele plastice sunt superioare ca valoare fotografiei nu a fost suficient pentru ele ca să-și mențină măreția de altă dată. Așa-numita expertiză pe care o dă scriitorul este superioară celor specializate prin valoarea estetică. Avantajul scriitorului constă în talentul cu care își narează experiențele în formule concentrate și cristalizate. Ipoteza este susținută de autorul unui forum de literatură rusă *fantazy* care invocă datele unui experiment desfășurat de către niște sociologi americani. Aceștia din urmă au demonstrat că ficțiunea dezvoltă omului mult mai multe competențe decât o poate face literatura de expertiză și de popularizare a științei, deoarece au avantajul stimulării capacităților mentale prin subiectivitate, emoționalitate, estetism, paradox etc. [6].

Spre exemplu, literatura poate oferi date mai complexe decât disciplina academică despre o perioadă istorică. În acest sens, criticul literar Vasilina Orlova menționează calitatea de martori ai timpurilor noi, postsovietice, pe care o au mai tinerii scriitori Denis Gutsko, Arkady Babchenko, Alexander Karasev și Zakhar Prilepin. Aceștia au trăit cu intensitate și au reușit să transpună artistic experiența tragică a războiului prin care a trecut generația ei. Datorită lor, cititorii pot avea imaginea vie a pieirii soldaților ruși în Cecenia [8]. În același timp, Vasilina Orlova deplânge literatura indiferentă la faptul că rușii și-au pierdut imperiul: „Rusia și-a cedat frontierele și bastioanele care o fortificau datorită efortului mai multor generații. Intelectualii nu s-au arătat preocupați de păstrarea culturii ruse, a influenței rusești, și pur și simplu a limbii ruse în republicile fostei URSS, și rușii din acele teritorii au fost lăsați în voia – și iarăși a cui? A unei legi istorice sau a unor accidente tragice?” [7] Ea satirizează viziunile prooccidentale ale

unor scriitori și polemizează cu Evgheni Ermolin care, referindu-se la literatura tinerilor într-un articol din antologia „Scriitorii noi”, face următoarea generalizare: „... în anii '90 și la începutul noului secol în Rusia au apărut oameni fără experiența fricii față de stat, care nu au trecut prin școala sordidei sclavii și care nu au luat lecții de umilință socială, specifică stilului sovietic”. Nu-i place Vasilinei Orlova nici afirmația autocritică a lui Ermolin: „Din punct de vedere social, politic și statal, rușii sunt niște ignoranți. Nu e descoperirea mea.” [7] Acești scriitori proliferând mesaje „antipatriotice” sunt considerați de ea inutili.

Scriitorul inutil

Problema inutilității scriitorului în perioada actuală revine obsedant în articolele și dezbaterile din presa rusă. De asemenea, sunt suficiente intervenții în susținerea literaturii. Iată doar un fapt curios când un reprezentant al științelor reale combate cu încredere afirmațiile potrivit cărora scriitorul este inutil în societatea actuală. Alexandr Melihov, dr. în matematică, este de părerea că științele nu vor putea niciodată elimina literatura artistică. De aceea principalul obiectiv al literaturii la momentul actual ar fi depășirea *complexului inutilității și al inconsistenței* [8].

Publicistul Andrei Hrenov propune ca soluție revendicarea și recucerirea prestigiului și capacității de modelare pe care scriitorul le-a avut altă dată. Nu e vorba de o criză a scriitorilor talentați, ei au existat întotdeauna, consideră el. Îngrijorează faptul că astăzi ei sunt citați de foarte puțini oameni. În sistemul vechi scriitorii erau obișnuiți să-și simtă importanța, beneficiind pe deplin nu doar de atenția cititorilor, dar și de susținerea diverselor departamente și instituții. Acum însă ei sunt lăsați față în față cu mulțimea indiferentă. Statul nu se mai îngrijește de pregătirea orizontului de așteptate al lectorilor, de la copiii de pe băncile școlii și până la adulți, recomandând insistent pe unii scriitori și interzicând pe alții. Când lucrurile acestea au încetat, scriitorii s-au pomenit aruncați într-o lume diferită. Mulți dintre ei nici nu și-au mai revenit după această lovitură. Oamenii de alte profesii s-au adaptat la condițiile capitalismului: comsomoliști au devenit businessmani, interlopii – bancheri etc. S-ar părea că scriitorii nu ar mai trebui să stea supărați, ci adaptându-se cât mai repede la noua realitate, să dea lumii alte texte – în spiritul timpului [9].

A scrie în spiritul timpului, consideră Hrenov, înseamnă a fi în dialog cu lumea contemporană, pe de o parte, și cu cititorul, pe de alta. Scriitorul este dator să facă pe plac cititorului, în caz contrar îl va pierde: „Cititorul nu este un consumator pasiv. El este mai degrabă un comanditar. Ideal ar fi dacă cititorul ar fi citit în copilărie aceleași cărți pe care le-a citit și scriitorul, ar fi fost la fel de încântat și inspirat de ele. Există astăzi un astfel de cititor? Mai mult că nu. Prăbușirea sistemului sovietic în anii '90 s-a întâmplat atât de rapid, încât limba precedentă, limba tradiției literare a ajuns foarte curând inutilă și nepotrivită pentru autorii care au trebuit să supraviețuiască, integrându-se în noua realitate. Ritmul accelerat al vieții, noile gusturi au schimbat modelele de comunicare. Nu se mai recunosc citatele și referințele. Pentru cunoașterea tradiției nu se mai ajunge timp” [9].

Întrebarea este dacă e nevoie să se dialogheze cu un astfel de cititor îmburghezit, care își înghite cărțile în metrou sau care și le descarcă aiurea de pe internet, cu acel

cititor care preferă unui autor clasic un roman imitând scenariile holywoodiene, cu unul care nu-și amintește niciun laureat al premiului Nobel în literatură. Întrebarea nu-și are rostul, consideră publicistul. Fără deschiderea dialogică cu cititorul, literatura va muri rapid. Dialogul trebuie continuat. Dacă autorul nu-i va răspunde cititorului, literatura va înceta a fi literatură, ar fi ca fotbalul fără fani. Geniul literar care va reuși, deasupra originalității sale, să răspundă cerințelor unui auditoriu mare va avea o puternică forță de influență socială. La momentul actual este nevoie de un scriitor care este capabil și are talentul necesar pentru a „traduce spiritul timpului”.

La ce folosește critica literară?

Argumentele *pro* și *contra* criticii literare nu conțin în spațiul virtual al Rusiei. Cei care afirmă că nu e nevoie de critica literară pentru că ar fi totalmente compromisă au ca argumente fie proasta moștenire a acestei meserii compromise cândva ideologic, fie faptul că în ziua de azi criticul literar este văzut de mulți ca un prestator de servicii, angajat de edituri pentru a le face publicitate. Criticul literar Natalia Ivanova observă că cititorii ruși percep critica literară ca pe o înșelăciune, ca pe o fraudă, de aceea o cronică negativă are mai mari șanse să atragă atenția asupra unei cărți. Acest fenomen ciudat, specific spațiului rusesc, este o consecință a criticii sovietice tendențioase [10]. Criticul Mihail Endelstein este de părerea că în cultura contemporană un scriitor cu succes la public este întotdeauna un produs de PR în forma cea mai pură. Singurul lucru pe care îl fac criticii azi este „să umfle valoarea” scriitorilor, derutând și mai tare cititorul și compromițând criteriile de evaluare [10]. De regulă, adaugă Igor Suhih, rezervele față de critici vin din partea scriitorilor care sunt mereu nemulțumiți de expertizele criticului, învinuindu-l ba că a scris bine, dar puțin, ba că a înțeles câte ceva, dar nu în profunzime, fie că face presiuni, fie că e dictator sau lacheu etc. Nici măcar editura nu are nevoie de critic în sensul tradițional al cuvântului, stimulând creatorii de ditirambe și reclame [5]. Cu scriitorii nemulțumiți polemizează criticul literar Maxim Dalin: „Mă înțelegeți, stimați scriitori, de critic are nevoie CITITORUL! Ca cititorul să se poată orienta în oceanul de gunoaie de care se umple întotdeauna literatura contemporană. Literatura clasică este deja curățată de nimicuri, timpul face selecția. Iar literatura contemporană, potrivit legii lui Sturgeon, conține 99% de gunoaie și doar 1% de lucruri care au sens. Cititorul are nevoie de critic pentru a găsi cu lejeritate acest procent, pentru a-și economisi timpul, forțele și nervii, pentru a nu se dezamăgi și a trimite la gunoi literatura contemporană.” [11]

Destule voci își exprimă convingerea că măiestria de critic literar va fi întotdeauna prețuită și necesară. În viziunea lui Roma Arbitman criticul va trebui fie să elibereze certificate de acreditare estetică scriitorilor care merită aceasta, fie să apară în rolul de *killer* nimicind impostura. Mai poate fi și psihoterapeut [12]. Meritul de a conserva critica de bună calitate o au jurnalele literare, crede Ana Golubkova, căci anume acestea adună articole scrise mai mult sau mai puțin obiectiv, pe o tonalitate neutră emoțional și reținută stilistic. E adevărat, acestea sunt deseori atacate pentru stilul greoi academic, dar există, potrivit Anei Golubkova, și cazuri interesante, în care criticii angajați ai jurnalelor de PR demonstrează măiestrie [12]. Mai ales că și granița între *arta înaltă* și *arta comercială* nu întotdeauna este ușor de trasat, uneori produsele artistice de mare

succes, bine primite de public dovedindu-se de valoare. Oricât de contradictorie ar fi în esența ei și oricât de mult s-ar supăra autorii pe ea, critica va fi întotdeauna utilă atât creatorilor de opere de artă, cât și publicului larg, conchide Igor Efremov. Creatorilor ea le servește ca indicator principal al receptării, determinându-i să se perfecționeze, să evolueze. Cititorii învață din critica bună să se orienteze în oferta generoasă a producției literare. Faptul că la momentul actual critica nu-și îndeplinește perfect funcțiile nu este un motiv pentru a renunța la ea definitiv [13]. „Critica literară va trăi atâta timp cât va exista literatura, continuă pe o notă optimistă Lev Anninski, unul din cei mai cunoscuți critici literari la momentul actual în Rusia, iar atunci când aceasta va muri, rolul ei va fi să explice cauzele decesului” [12].

„Începuturile științei literaturii... și sfârșitul ei”

Starea de spirit a discuțiilor în jurul crizei literaturii se menține și în spațiul dezbaterilor pe marginea studiului ei. La general, criza teoriei literaturii și a metodologiilor literare este legată de repudierea metodei realismului socialist. Pornind de la datele disponibile, pot conchide că cercetătorii ruși denotă, cu anumite excepții, preocupări similare cu cele ale colegilor lor din Vest. Există în spațiul virtual o mulțime de articole, rezumate ale tezelor de doctorat, comunicări în cadrul conferințelor care confirmă interesul rușilor față de metodologiile de interpretare a literaturii importate din Occident. Am dat de numeroase încercări de clarificare a ceea ce s-a numit *studii culturale, interdisciplinaritate, studiul de frontieră*, dar și multe dezbateri pe tema noilor mutații de gen, despre *poetica transgresării, poetica liminarității* etc. Mulți consideră că nu există deocamdată în Rusia o gândire sistemică a acestor inovații.

Mi-a atras atenția articolul tradus în limba rusă și multiplu comentat al lui Hans Ulrich Gumbrecht, cercetător american de origine germană. În articolul, care se intitulează provocator – „Începuturile științei literaturii... și sfârșitul ei” –, profesorul și teoreticianul literar face previziunea „morții” teoriei literaturii. Potrivit lui, interesul tot mai sporit al literaților față de istoria teoriei literare este un semnal cert al sfârșitului acestei discipline: „Adevărul este că suntem martorii începutului de sfârșit”. O dovadă în plus stă lichidarea continuă a catedrelor de teorie a literaturii din universitățile și colegiile americane și europene. Disciplina are la momentul de față condiția de proiect, al cărui viitor e greu de prognozat. Faptul că ne vom împotrivi acestui fenomen sau pur și simplu vom închide ochii la el, nu îl va opri. De aceea noi trebuie să ne proiectăm imaginar urmările acestui sfârșit al teoriei literaturii. Ar trebui, scrie Gumbrecht, să vedem ce consecințe ar avea acest sfârșit pentru noi, cercetătorii, profesorii, conferențiarilor, dar și pentru studenții noștri și, în cele din urmă, pentru societate.

Cercetătorul consideră că premisele acestui sfârșit au fost create de-a lungul ultimilor o sută de ani și trebuie legate de faptul că literatura*** și-a pierdut funcțiile sociale și justificarea ideologică. În primul rând literatura și-a ratat funcția creatoare de norme sociale și morale, care o făcea importantă pentru societate, începând cu primele decenii ale sec. al XIX-lea. În al doilea rând, literatura a fost puternic împinsă în faza de crepuscul odată cu dispariția din discursul social a unor noțiuni, precum *Umanitate* și *Națiune*, care o circumscriau în cultura națională. Punerea sub discuție a acestor referențe a provocat

criza disciplinelor literare și, mai ales, a teoriei literaturii și literaturii comparate. „Astăzi, susține Gumbrecht, trebuie să recunoaștem că teoria literaturii și literatura comparată nu au îndreptățit așteptările pentru care au fost ele create. Cercetarea literaturii nu a revenit la poziția în care existența și funcțiile ei sociale erau considerate ca un dat în sine” [14]. Funcțiile sociale nu au devenit nici măcar obiectul discuțiilor speciale.

Trecând prin două crize și câteva valuri de inovare, teoria literaturii are puțin din structura intelectuală și instituțională care o caracteriza în prima etapă a procesului ei de constituire de după 1810. Nu există acea uniune între teoria literaturii și lingvistică, spre exemplu, care permitea comentarea textelor naționale vechi. A dispărut și ideea de sincronizare a abordărilor istorică și estetică, căci astăzi teoreticienii au pretenția că se ocupă cu preponderență de discursurile literare. Divorțul teoriei literaturii cu lingvistica istorică îi creează condiții pentru stabilirea relațiilor cu alte discipline. Dar interdisciplinaritatea are problemele ei specifice pentru că se dezvoltă într-un context epistemologic atât de larg și atât de relativ, încât creează mari dificultăți și naște întrebarea firească dacă efortul ar fi pe deplin justificat. Criza conceptelor *adevăr*, *obiectivitate* și chiar *consens* au atins și știința literaturii. Nici structurile politice, nici societatea nu mai manifestă interes sau, dimpotrivă, frică fața de ideile subversive ale literaților.

Ce trebuie să facă teoreticienii în situația creată? „Noi trebuie să învățăm să ne asumăm responsabilitatea pentru viitorul disciplinelor noastre (poate chiar, dacă pot spune așa, pentru viitorul lor de după moartea lor), în loc să deplângem lipsa de susținere din partea societății a gustului pe care noi îl credem cel mai bun. În absența oricărei «politici culturale» a statului (așa cum se poate spune despre America), universitatea nu are nicio legitimare dacă nu încearcă să umple acest vid” [14]. Disciplinele noastre nu vor avea credibilitate dacă vom continua să dăm vina pe o presupusă ostilitate din partea politicienilor, continuă Gumbrecht. Dimpotrivă, de multe ori politicieni sunt mai profund convinși decât noi de valoarea existențială a literaturii. Acest lucru implică o întrebare serioasă: „...avem noi nevoie să ne prefacem că susținem valorile culturale ale politicienilor, sau mai bine ne asumăm riscul și recunoaștem sincer că apărăm doar cauza literaturii și a studiului ei – chiar și atunci când în interiorul ei rămâne foarte puțin loc pentru explicații în materie de epistemologie și sociologie? Oricare dintre aceste două strategii le-am alege – conservatorismul cinic sau sinceritatea care ne va costa scump – un lucru este clar: noi nu ne mai putem limita doar la reforme interne sau numai la o regândire critică a disciplinei; toate acestea demult au expirat. Ceea ce literații sunt dispuși să numească criză a disciplinei în realitate este o componentă a unui proces mai mare – procesul de reformare a științelor umaniste în general, al cărei rezultat depinde de crearea noilor relații epistemologice, instituționale și practice între științele umanistice și celelalte științe. Deci mai are rost în acest context să insistăm în păstrarea modului tradițional de critica literară, se întrebă Gumbrecht? Alta este întrebarea principală: ce vom face noi, teoreticienii, în ce proiecte sau programe ne vom include cu tot ceea ce am învățat, cu tot ceea ce știm și ce putem face?” [14]

Referințe critice:

1. Андре Кламель, **Возвращение русской литературы в преисподню**, <http://inopressa.ru/article/12Jan2010/lexpress/litera.html>; André Clavel, *Retour à la case enfer pour la littérature russe*, <http://>

- www.lexpress.fr/culture/livre/retour-a-la-case-enfer-pour-la-litterature-russe_841277.html#commentaire
2. **Александр Иванов**, Что творится в современной литературе? <http://www.the-village.ru/village/city/teatalks/132137-books>
 3. **Константин Фрумкин**, *Три кризиса художественной литературы*, in „Журнальный зал”, <http://magazines.russ.ru/neva/2009/4/fr14.html>
 4. **Дайнеко Г.Ф.**, *Волшебный ключ: художественная литература в чтении юношества*, http://www.library.ru/1/sociolog/text/article.php?a_uid=327
 5. Игорь Николаевич Сухих, *Зачем нужна литературная критика «Писатель и филолог: враги или сиамские близнецы»*, <http://m.diary.ru/~lib/p137598167.htm?oam>
 6. Культурно-просветительская или развлекательная, Дополнительные материалы о роли литературы в обществе, in „Литературный форум Фантасты.RU”, <http://fantasts.ru/forum/index.php?showtopic=4964>
 7. **Василина Орлова**, *Как айсберг в океане. Взгляд на современную молодую литературу*, in „Журнальный зал” http://magazines.russ.ru/novy_mi/2005/4/orl10.html
 8. Александр Мелихов, *Почва литературы*, in „Журнальный зал”, <http://magazines.russ.ru/neva/2009/4/fr14.html>
 9. **Андрей Хренов**, *Писатель как переводчик и кризис литературы*, <http://www.proza.ru/2009/10/27/271>
 10. **Наталья Иванова**, *Кому она нужна, эта критика?* in „Журнальный зал”, <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/6/iv11.html>
 11. Максим Далин, *О необходимости литературной критики*, in „Самиздат”, http://samlib.ru/d/dalin_m_a/kritika2.shtml
 12. **Анна Голубкова**, *Пишите критику! Анкудинов, Ширяев, Топоров, Арбитман и другие: Анна Голубкова о положении дел в критическом цехе*, <http://archives.colta.ru/docs/25052>
 13. Игорь Ефремов, *Основной парадокс критики*, in „Фотожурнал”, <http://art.photo-element.ru/analysis/critics/critics.html>
 14. Ганс Гумбрехт, *Начала науки о литературе... и ее конец?*, <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/gum.html>

Alte adrese recomandate:

1. Николай Кофырин – Новая русская литература – www.nikolaykofyrin.ru
2. Валерий Леонидович Сердюченко, *Художник и власть*, <http://www.pereplet.ru/kandid/122.html>
3. Карен Степанян, *Постмодернизм — боль и забота наша*, http://teneta.rinet.ru/rus/ke/kar-en_stepanjan_postmo.htm
4. Александр Сорочан, *Туда и обратно: новые исследования литературы путешествий и методология гуманитарной науки*, „Журнальный зал”, <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/112/so36.html>
5. Статус пограничной зоны в литературе и культуре, <http://cyberleninka.ru/article/n/obzor-konferentsii-chetyrnadtsatye-filologicheskie-chteniya-status-pogranichnoy-zony-v-literature-i-kulture>
6. Черноиваненко Е. *Литературный процесс в историко-культурном контексте, ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: КАКОЙ ЕЙ БЫТЬ? (Размышления о кризисе методологии)*, http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/chernoiv/intro.php

7. <http://www.sspu.ru/pages/subfaculties/kil/>
8. http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/103252/X_SlavicaLitteraria_08-2005-1_15.pdf

Note:

- * Articolul a avut o variantă în formă de comunicare la Colocviul Asociației de Literatură Generală și Comparată din România care a avut loc între 11 și 12 iulie 1914, desfășurat sub genericul „Ce discipline pentru literatură?” și o a doua în limba engleză care urmează a fi publicată în revista bucureșteană „Euresis”.
- ** Sociologii ruși au făcut un sondaj de opinii punând întrebarea dacă e nevoie de cenzură în mass-media. 58% din respondenți au răspuns afirmativ și doar 8% au fost categoric împotriva. http://wciom.ru/arkhiv/tematicheskii-/item/single/10282.html?no_cache=1&cHash=465e3435dc.
- *** Gumbrecht consideră literatura o practică socioculturală care ocupă timpul liber al oamenilor (*leisure*).

FELIX NICOLAU
Departamentul de Limbi străine și Comunicare,
Universitatea Tehnică de Construcții

DACĂ NAPOLEON AR FI CRONICAR LITERAR

ABSTRACT

The notorious reviewer Paul Johnson asks himself the question „what makes a good reviewer?” In his opinion, the following are essential: quiet knowledge, maximum opening regardless of the risks and discomfort, infusion of his own experience, reducing narcissism, which does not mean adopting of an impersonal tone, possibly of an academic jargon. Critical reception must not underestimate the reader, but not overestimate him. The role of reviews would be to produce ideas. It would do if they are produced intelligibly. Summing up the considerations above, Napoleon would have been a great critic of direction, but a disastrous postmodern critic, the latter should be politically correct and ready to dialogic heteroglossia.

Keywords: review, literature, criticism, reader, academic, ideas.

Mai mult ca sigur că ar fi acționat ca în viață, adică nu ar fi respectat regulile jocului. Vorbind despre reguli, să vedem ce spune Paul Johnson, un mancurian (adică din Manchester) născut în 1928, cronicar la reviste prestigioase, jurnalist conservator și consilier al lui Margaret Thatcher. Aduc aminte că în timpul mandatelor *Doamnei de fier* s-a implementat o strategie reluată și la noi de guvernarea Boc: anume, printre multe altele, blocarea angajărilor la stat și reducerea fondurilor pentru educație. Motivația era că trebuie re-lansată economia ex-imperială (mă refer, desigur, la economia britanică, nu la cea a țaratului vlaho-bulgar al Asăneștilor) și că absolvenții de universități sunt în mare parte neproductivi. În trilogia lui David Lodge se poate urmări procesul de transformare a universitarilor în organizații de tip corporatist. Dacă în **Changing Places** și în **Small World** universitarii își permit fastuoase deplasări la conferințe internaționale, unde interpretează textualismul cu terminologia specifică striptease-ului, în *Nice Work* universitatea trebuie să colaboreze profitabil cu firme și fabrici. Proiecte și punctaje, cu alte cuvinte. În *The Hell with Picasso and Other Essays* (1996), tradusă pentru Humanitas, în 2012, de Dana-Ligia Ilin (*La naiba cu Picasso și alte eseuri*), Paul Johnson are un capitol intitulat „Arta de a scrie o cronică săptămânală”. Aici, el declară înlăcrimat că „a scrie în mod regulat o cronică despre orice îți pofteste inima este, fără îndoială, unul dintre cele mai mari privilegii din viață” [3, p.11]. Entuziasmul i se trage, probabil, de la acel „orice îți pofteste inima”, căci am auzit destui cronicari literari din

România jeluindu-se că se scrie prea mult și că prea multe cărți le sunt destinate.

În Anglia, cronicile s-au născut prin secolul al XVIII-lea. Există un *pedigree* al cronicarilor, dintre care puțini au parte de posteritate, fiindcă scrisul lor plictisește după câteva zeci de ani. Un exemplu de receptare plicticoasă pentru contemporanii noștri ar fi cândva gloriosul Ralph Waldo Emerson.

Așa se face că Paul Johnson își pune întrebarea „ce anume te face un bun cronicar?” În opinia lui, ar fi vorba despre cinci lucruri esențiale:

Cunoașterea netrâmbătată, căci “nimic nu e mai plictisitor decât un tip tobă de cunoștințe [...] care de-abia așteaptă să-ți toarne în cap comoara lui. Unii dintre cei mai mari nesărați sunt oamenii cultivați” [3, p.16]. Iată că și culturile mari, necomplexate, au probleme cu darabana culturaloidă.

„Nici un cronicar nu ar supraviețui prea mult dacă nu ar fi, într-o anumită măsură, mundan” [3, p.16], sfătuiește bătrânul cronicar. Mundan, nu monden. Căci mondenitatea presupune izolarea într-un turn, nu chiar de fildeș, ci mai degrabă de staniol, însă tot turn. Mundanitatea presupune exact deschiderea maximă, indiferent de riscuri și disconfort. Tot la acest capitol intră și relațiile sociale: “un cronicar se impune să fi cunoscut și să cunoască o mulțime de oameni de tot soiul, de la cei mai de jos până la cei din vârf”. Dar atenție la trimiteri: “nu trebuie să fie citați niciodată șoferii de taxi, și în niciun caz în legătură cu politica” [3, p.18]. E adevărat că nu are rost să îi băgăm în cărți pe taximetriștii de la noi (mai cu seamă pe cei de la firma *Pelicanul*), însă în Occident lucrurile s-au mai schimbat datorită valurilor de imigranți. Ba așa zice că cine dorește o conversație complexă musai să recurgă la taximetriști. Napoleon, spre pildă, s-a dovedit atât de monden, încât a aranjat să fie uns împărat chiar de papă, în 1804. Deci înțelesese principiul: vedetele vând bine...

Spiritul mundan, antiuniversitar

Altă remarcă interesantă se referă la infuzia de experiență proprie ori, cel puțin, la mimarea ei: „cititorul trebuie să simtă că tu comentezi ceea ce se petrece în lume nu pe baza teoriei ori a unor presupuneri, ci din experiență, că ai trecut prin decenii neliniștite, aproape de miezul evenimentelor și că le-ai studiat pe cele mai îndepărtate” [3, p.19]. Bineînțeles, în cazul nostru este vorba despre lumea culturii.

Johnson are o cultură solidă și diversă, însă e circumspect la etalarea ei: „orice cronicar bun are în cap o întregă bibliotecă. Nicio cronică, nici măcar una literară nu trebuie să fie pedantă, lucru fatal pentru accentul esențial de spirit mundan” [3, p.19]. Antipedantismul johnsonian merge până la desconsiderarea universităților cu focare de prejudecăți, rasism și...sindicalism. Unul dintre țelurile thatcherismului a fost anihilarea forței sindicatelor. Capitalist îndârjit, simpatizant al școlii în măsura în care aceasta se îmbibă de pragmatismul școlilor de business, autorul apreciază eficiența și succesul. Astfel, o bună cronică musai să evite parada culturală: „Poezia trebuie să fie citată a-ra-reori – și atunci să fii sigur că cititorul vrea să o cunoască sau să-i fie amintită. Nimic din greacă, niciodată. Nici latină”. Marketingul primează: „Cel mai bun tip de referință literară dintr-o cronică este cel care trezește în cititor dorința de a se duce să cumpere imediat cartea” [3, p.20].

În general, rolul cronicilor ar fi acela de a produce idei. Eu aş adăuga că bine ar fi ca acestea să fie produse în mod inteligibil. Problema este că adesea crescătorii de idei de rasă se cred minunați, se admiră narcisist în propriile texte, ori pur și simplu își disprețuiesc cititorii. De aici și avertismentul lui Johnson: „ferește-te să fii fanfaron ori să ai o atitudine de superioritate” [3, p.22].

Cronicarul englez a scris despre multe și mărunte, așadar sfaturile lui au în vedere un public variat. Cronicarul literar ar trebui să țină seama de ele *cum grano salis* (ca să încalc deja recomandarea de mai sus). Însă elitismul în sens de afectare și prețiozitate nu poate decât să dăuneze oriunde s-ar manifesta. Poate doar la spectacolele de stand-up comedy ori la adunările „comunității științifice academice” să prindă bine. Pentru Johnson, cronica este un fel de știre, iar „simțul firesc al știrilor trebuie să ia în calcul nevoia de varietate” [3, p.23]. Măcar o fărâcă dacă am pricepe din acest precept, cultura ar avea alt impact. Nu de mult am asistat la primul Colocviu Național al Revistelor de Cultură, la Arad, la care diverși redactori-șefi, în frunte cu președintele Uniunii Scriitorilor, se dădeau de ceasul morții să asigure o bună relație cu Comitetele Județene în vederea finanțării revistelor culturale. Bineînțeles că este nevoie de subvenționarea pe cale statală și privată a focarelor de cultură. Însă accentul ar trebui pus pe destinatarul produsului cultural. O revistă de tip magazin, așa cum se practica în secolul al XIX-lea, înainte de specializarea modernistă, ar fi mai atractivă, fără să își diminueze calitatea. Cultura își datorează farmecul tocmai veleităților ei interdisciplinare, transparadigmatice, într-o epocă a hiperspecializării și a tehnocrațiilor. Este de mirare cum numeroși intelectuali uită că finanțarea din bani publici se face tot pe cale de partid, iar partidul nu face fapte caritabile niciodată. Bani se dau celor care sunt dispuți să își contorsioneze mesajul în funcție de dorințele sponsorului. S-a invocat necesitatea unei legi privind finanțarea revistelor. Cu atât mai ușor s-ar putea atinge acest deziderat dacă ar exista public pentru cultură. De aici și semnalul de alarmă tras de Johnson: „Nu uita: întotdeauna tu ești cel care imploră, iubitul cel trușă este cititorul” [3, p.24].

Elite și elite: narcisism transsocial

Recepția critică nu trebuie nici să subestimeze cititorul, dar nici să nu îl supraestimeze. Auzim atât de des pateticul slogan: „Noi suntem elita!”. În timpul modernismului se știa cine este elita; în postmodernism elita s-a pulverizat și s-a distribuit în faguri etanși: până și asistentele de platou s-au constituit într-o elită (care habar n-are cu ce se ocupă celelalte elite). Și Napoleon s-a propus pe sine însuși ca elită, după ce a încălcat regulile și eticheta elitei legitime.

După Johnson, „un cronicar bun este un submarin, stând la pândă imediat sub suprafața scriiturii sale, cu periscopul înălțat, dar discret” [3, p.25]. Ceea ce înseamnă că mereu este nevoie să fie luat pulsul realității „cititoriale”. Până la urmă, un banal sfat de marketing spune că vânzătorul să facă bine să se pună în pielea cumpărătorului. În domeniul finețurilor, ar fi vorba mai ales despre diminuarea narcisismului. Venerabilul cronicar recomandă soluții masochiste: „Trebuie să presupui că există în personalitatea ta ceva inerent obositor sau că judecata ta este cu totul deficientă atunci când este vorba despre propriile interese – sau, și mai bine, fă-ți rost de o nevastă care are curaj să îți

arate aceste lucruri” [3, p.25]. Posibil ca Napolen să fi pierdut rubrica permanentă la revista regală exact pentru că nu a îndurat reproșurile Josephinei.

Scăderea la foc mic a narcisismului nu înseamnă adoptarea unui ton impersonal, eventual și a unui jargon academic cu efect de perucă avocățească. Așa cum narcisismul poate echivala cu exprimări sforăitor-stilistice, cărora le-ar prinde bine briciul medieval al lui Ockham, la fel de bine el poate fi identificat în hoardele de invective slobozite asupra vreunei cărți. *Aurea mediocritas*, în sens horatian, rămâne calea înțeleaptă. Zice Johnson: „O cronică impersonală este o contradicție în termeni, precum un jurnal intim care ascunde lucruri. Ca să aibă succes cronică, cititorului trebuie să-i placă de tine, iar ca să-i placă de tine trebuie să te cunoască” [3, p.26].

Pe de altă parte, dacă înțelegem prin critic un autor mai capitonat teoreticește, dar tot un autor, atunci narcisismul și viziunea lui centripetă sunt pardonabile prin prismă psihanalitică. Nu îl descrie Freud artistul ca un introvertit nevrozat în căutare de glorie și putere? Nu spune el că opera este o satisfacție imaginară a unor dorințe inconștiente? Mă rog, nu știu cât de inconștiente sunt libidoul și visele de mărire; mai curând reflexe condiționate decât inconștiente. Chiar și așa, în măsura în care receptorul specializat al artelor are viață (interioară și exterioară) interesantă, narcisismul lui poate contribui la farmecul criticii. Dar ce înseamnă viață interesantă? Probabil tensiune, contradicție, nonconformism, curiozitate și continua, lovinesciana revizuire a opiniilor în cazul erorilor. Nici sfinții nu-și permit adorația de sine. Afirmăția că nu ar schimba nimic din cele spuse ori făptuite nu este la îndemâna oricui. Sau poate doar sfinții nu-și permit așa ceva...

Până la urmă, viața interesantă ține de un ideal iluminist. În 1878, I. Piuariu-Molnar scrie *Retorică, adecă învățătura și întocmirea frumoasei cuvântări*, dar tot el va scrie *Economia stupilor*. Un alt enciclopedist, I. F. Negruțiu, publică o *Stilistică*, iar în 1896 dă la iveală volumul *Cum trebuie să cultivăm cucuruzul*. Aurel Sasu ar motiva că „retorica n-a fost concepută niciodată altfel decât «trăind și acționând» în istorie” [4, p. 9].

Filosoful are o părere

Printre cititorii criticului și/sau cronicarului literar se află și confrății. Criticii însă sunt animale de pradă nu neapărat solitare, ci doar cu tendință de a deprecia concurența. Alexander Baumgarten (în *Vânătorul cu o singură săgeată*) pledează *Pentru o critică a facultății de recenzie* și descoperă patru „capete, adică „forme flagrante de depășire a statutului de recenzent”. Primul ar fi „Datoria de a scrie despre celălalt” și „întreținerea unui mediu al dialogului” [1, p.55]. Recenzentul este, în această ipostază, un ferment al vieții intelectuale, în măsura în care nu își asumă favoritisme și vasalități. Pentru ca utopia critică să fie posibilă, urmează capul 2, anume „legitimitatea profesională a autorului unei recenzii”. Omul trebuie să dispună de recomandări, a se înțelege publicații anterioare în domeniu [1, p.56]. Al treilea cap este *Principiul specialității*, fără de a cărui respectare s-ar crea confuzii în interpretare. Finalmente, avem *Principiul moderației*, care se referă la titlurile de glorie făurite din vânarea mediocrităților: „A selecta din cărțile unei piețe literare doar prostiile și a le demonta malițios, ca și cum nu ar muri singure odată cu vremea, poate amenința cu uitarea unor volume valoroase a căror lipsă de poleială le poate face nevăzute” [1, p.58]. Filosoful clujean ne avertizează că dispunem de o unică

săgeată (au unii filosofi români obsesia săgeții!).

Napoleon nu ar fi acceptat niciodată să plece la luptă cu o singură săgeată. Din însumarea considerațiilor de mai sus reiese că Napoleon ar fi fost un minunat critic de direcție, însă un dezastruos critic postmodern, politically correct și dispus la heteroglosii dialogale.

Referințe critice:

1. Alexander Baumgarten, *Vânătorul cu o singură săgeată*, Editura Ratio et Revelatio, Oradea, 2013.
2. Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1965.
3. Paul Johnson, *La naiba cu Picasso și alte eseuri*, traducere de Dana-Ligia Ilin, Humanitas, 2012.
4. Aurel Sasu, *Retorica literară românească*, Editura Minerva, București, 1976.

ISTORIA LITERATURII HISTORY OF LITERATURE

Alexandru Burlacu
Institutul de Filologie al AȘM

NINA JOSU: POEZIA ÎNTRE RUGĂ ȘI BLESTEM

ABSTRACT

Nina Josu's poetry, marked by the spirit of the age, has a slow evolution from a teenage romanticism with „nostalgia for paradise lost” to a style of neoclassical clarity, from an ethical pathos to poetry that glorifies God, to poetry that is militant and suffering from the burden of conscience issues, poetry that is sick from too much soul. It does not astound, it's with the many in its struggle for language, alphabet, independence. Patriotic feeling surpasses any aesthetic requirements.

Keywords: adolescent romanticism, poetic I, neoclassicism, sacred poetry, ethics, patriotic.

Poezia Ninei Josu, marcată de spiritul epocii, are o evoluție lentă de la un romantism adolescentin cu „nostalgia paradisiului pierdut” la un stil de o limpezime neoclasică, de la un patos cu rezonanțe etice la o poezie a proslăvirii lui Dumnezeu, la o poezie militantă și suferindă de povara problemelor de conștiință, o poezie bolnavă de prea mult suflet. Ea nu epatează, e cu cei mulți în lupta pentru limbă, alfabet, independență. Simțul patriotic întrece orice exigențe estetice.

1

Cartea ei de debut (apărută după ani de discuții în contradictoriu și girată de Pavel Boțu), *La șezători* (1975), tratează temele șazeciștilor, uneori din perspective inedite ca în acest poem: „La șezători/ femeile torc clipele trăite,/ și firul de lână/ e ba o poveste tristă,/ ba un răs de femeie,/ ba un oftat greu.../ Apoi firul se face mai gros,/ tot mai gros,/ cât un șarpe de gros,/ cât o lună de rotund,/ se face greu/ cât un glonț de plumb.../ Și femeile îl subțiază din nou,/ ștergându-și ochii/ cu dosul palmei”. E în acest ecou al războiului rezonanțe intime ca și în *Cămășile* lui Grigore Vieru, de la care mai mulți

șaptezeciști au preluat modele poetice.

Poemul *Luați din sufletul meu cât puteți*, cu care se încheie volumul, este simptomatic și ca formulă, și ca mesaj pentru scrisul ei de mai târziu:

„Luați din sufletul meu cât puteți,
 eu n-o să plâng, privind cum el se duce,
 prieteni să-și adune printre voi.
 Luați, și las' să fie sărbătoare
 în casa voastră plină și bogată,
 și rândunelele să cânte gingaș,
 făcându-și cuiburi în lumina casei.
 Îmi pare că am mult,
 că, dacă-aș da întregii lumi iubire,
 încă-o comoară-n suflet va rămâne
 și va cânta ca pasărea în pom.
 În schimb nu vreau decât atâta doar,
 ca zâmbetul pe fața voastră
 să zboare
 ca o pasăre pe ram...
 Luați din sufletul meu cât puteți...
 Cu-atât voi deveni eu mai bogată”

(*Luați din sufletul meu cât puteți...*)

În cel de-al doilea volum, *Trecere în alb* (1980), e fortificată credința: „Eu am intrat în sufletele voastre” sau: „nu, frumusețea unduind nu moare,/ cum nu moare cuvântul ce nu minte”. (*E mai ușor ca aerul argintul...*)

E în poezia ei o lume romantică, plină de lumină, o lume „a soarelui ce pare roșu steag/ și când apune, dar și când răsare”. E o lume a amintirilor adolescentine, în care, zice personajul liric, „trezeam soarele c-un sărut”. E atâta lumină în poeme, încât calificativul de „poetă solară” nu e atât de gratuit.

Și în *Stare totală* (1986), cel de al treilea volum, subiectele rămân aceleași. Poeta cântă bucuria de a trăi, casa părintească, soarele, lumina, bunătatea sufletului: „În fața bunătății, îngenuncheată, tac,/ Căci numai ea ne este adevăratul leac./ În noi își are casa de la-nceputuri ea,/ Și cu suflarea-i caldă e-n stare-a ne schimba” (În fața bunătății). Însemnele schimbării se fac mai evidente în statutul eului poetic, în definirea crezului artistic. Pentru ea poezia e „stare totală”:

„De când mă știu, cu răul eu mă lupt neîncetat
 Prin binele ce este al vieții împărat,
 Căci mi se pare simplă această lume cât
 Deosebesc într-însa frumosul de urât,
 Și dragostea de ură și răul de ce-i bun,
 Și-o mare-nțelepciune de gândul cel nebun.

La fel cu neștiința și zi și noapte lupt
 Prin cugetul luminii ce este ne-nterupt,
 Căci după cum pământul departe e de cer
 Deosebesc minciuna de-un mare adevăr,
 Lumina de-ntuneric și noaptea grea de zi,
 Un dor de veșnicie - de gânduri de-a muri.

Și ca un dor de pace să-nvingă pe deplin
 Eu lupt ajutorată de cântecul senin,
 Și cât apare răul în bine prefăcut
 Cunosc, că-i prea devreme să-mi fac
 din spadă scut -
 Căci inima îmi spune arzând neconținut:
 „Doar cel care nu luptă nu poate fi iubit”.
 (*Stare totală*)

În postfața volumului Andrei Lupan scria: „E multă căutare învălmășită și sete de limpezire în aceste poezii”. Știa bătrânul poet ce știa. Temele și motivele poeziei Ninei Josu sunt prea limpezite. Lupta ajutorată de cântecul senin nu e altceva decât o luptă consfințită de Creator, altfel spus, lupta ajutorată de cântecul divin. Ceea ce în societatea ateistă nu era decât o erezie condamnabilă. Un alt exemplu, în poemul „Această suflare senină” e destul de transparentă. Ce ar însemna suflare „senină”? O lipsă totală de sens! Un joc cu cenzura, căci în felul acesta lucrurile devin cum nu se mai poate de clare: „Această suflare senină/ Ce-n inima mea a intrat,/ Să iau și din ea să rămână/ Mai multă decât mi s-a dat”. Fragmentul amintește de ultimul poem din cartea de debut „Luați din sufletul meu cât puteți...” Este un semn că poeta, cum s-a observat, se autopastîșează.

2

O schimbare la față aflăm în cel de-al patrulea volum, *Dorul* (1991). Poeta simte o sete nesfârșită pentru iubirea desăvârșită:

„Mi se întâmplă uneori să simt
 În toată firea-o sete nesfârșită
 După iubirea cea desăvârșită
 A cărei veșnicie o presimt...
 Și mă surprind uimită-adesiori
 Că scriu mereu aceeași poezie”.
 (*Mi se întâmplă uneori să simt...*)

Odată cu acestea sporește filonul politic și publicistic: „Suntem străini la noi acasă,/ Suntem bătuți și prigonți/ De-o mână care nu ne lasă/ Să răsuflăm nestingheriți”. (*Scri-soare lui*) Poezia e grădina poetei: „Grădina mea, te simt cum dai în rod,/ Și fructul tău

cel nou este cuvântul,/ O, mulți în el își vor găsi mormântul/ Și pentru mulți în lume va fi pod, -/ Grădina mea, te simt cum dai în rod.//..Pătrunde-n mine, har dumnezeiesc,/ Și dă-mi să pot cunoaște vremi și stele,/ Și ce îmi este hărăzit de ele,/ Și ce îmi este dat să împlinesc,/ Pătrunde-n mine, har dumnezeiesc”. (*Grădina mea, te simt cum dai în rod...*)

Se încheie volumul cu *Ce am a judeca?*:

„Ce am a judeca? Nu e destul
Că ei sunt judecați atât de des,
Ba de un critic țeapăn și sătul,
Ba de un piit, ce-a scris întâiul vers?

Ba de-un bețiv țepos ca un arici
Cu mari veleități de scriitor,
Ba de soția unui măscărici
Plină de-al urii duh răzbunător?

Ba de un mare publicist ratat
Ce face-un joc murdar al nu știu cui,
Uitând că ai și un răspuns de dat
Pentru ce scrii și pentru tot ce spui”.
(*Ce am a judeca?*)

Steaua de dimineață (2000) cuprinde o selecție din poezia mai veche și un ciclu nou de 28 de poeme cu o pronunțată tentă mistică. În prefață Mihai Cimpoi notează: „În plină efervescență postmodernistă, Nina Josu propune o formulă poetică simplă și limpede în dulcele stil clasic ce se vrea de fapt euharistic, o cuminecare, o împărtășire cu harul divin. O sete nesfârșită «după iubirea cea desăvârșită», o dulce caznă de a-l afla pe Dumnezeu și de a repune stăpânire pe poetă, determinând-o să intoneze o singură rugă, reluată persuasiv, către Creator. *Starea totală*, la care râvnea în cărțile anterioare, este dobândită acum prin punerea pioasă sub semnul Dumnezeirii, care-i dăruiește «Cuvântul cel născut din bunătate,/ Care adună simțurile toate/ Și-mpreună visele curate -/ Și-ncepe-n fiecare a trăi». Bunătatea este darul suprem «care mereu înalță și împlină», calea pentru izbăvire este calea «netezită» către Dumnezeu”.

După ce „imperiu răului” a căzut, eul poetic are sentimentul că e „beznă, ca-ntr-un mausoleu”, e „ceața albă ca de lapte”, în jur „atătea vanități inapte,/ ca piese vechi într-un muzeu”, iar afară:

„Adie vânt de miazănoapte,
Și mi-i atât de trist și greu...
Aprindeți candela în noapte
Să vă ajute Dumnezeu!”
(*Rugă*)

Într-o altă litanie, eul poetic, îngrozit de viciile lumii, intonează cu durere: „Pigmeii-mi lezează onoarea,/ Călăii-mi pronunță sentința,/ Iar lumea acceptă trădarea,/ Iar lumea infirmă credința.// Își schimbă penajul păunii/ Mimând rafinate decepții,/ Iar lumea înalță nebunii/ Iar lumea detestă-nțelepții.// La zid sunt puși iarăși rapsozii/ Ce cântă durerile ginții,/ Iar lumea admite nerozii,/ Iar lumea adjudecă sfinții.// Mi-i delimitată măsura/ Și mi-i compromisă menirea,/ Iar lumea acoperă ura,/ Iar lumea condamnă iubirea.// A harului sacre erupții/ Le judecă analfabeții,/ Iar lumea aprobă corupții,/ Iar lumea defaimă poeții.// Pe tron șade iar-și piticul,/ Din nou răstignit e Hristosul,/ Iar lumea aclamă nimicul,/ Iar lumea contestă frumosul.// Iar ștreangul la gât mi se strânge/ Și fără de milă-al meu găde,/Iar lumea pe-atei îi deplânge,/ Iar lumea de-apostoli își râde.// Mărunte, anemice cranii/ Se-nhamă la carul epocii/ Iar lumea susține profanii,/ Iar lumea-nfierează prorocii.// Mâini negre se-ntind spre cununa/ Ce-n creștet mi-a pus-o chiar Cerul,/ Iar lumea suportă minciuna,/ Iar lumea hulește-Adevărul”. (*Iar lumea...*)

Nina Josu stigmatizează, într-un ritm eminescian, poeții postmoderniști:

„Viața searbădă, săracă, vânturată fără rost,
Oameni scunzi ce vând și Țara pentru bani și pentru post.

Spirite încătușate că au vlagă și idei,
De actori în ale artei unde n-au cădere ei.

Ba mai mult în străduința de-a ajunge cât mai sus
Dau în tot ce e valoare și vădește că ei nu-s.

Nici nu-ascund c-au stat de-o parte când era măcelu-n toi,
Și-acum judecă și-acuză cu alură de eroi.

Și-n politică prosperă cu idei de viitor
Denigrând înaintașii, împingându-i pe ai lor -

Dar din falsa scriitură la lumina altor legi
Cu-orîșicată-ngăduință, oare ce-ai putea s-alegi?

Dacă ai destulă minte și te bucuri de-al ei rod
Vezi că mai de preț e astăzi omul mândru și nerod,

Iar de ai simțire-aleasă, unde pus-a cerul har
În lumeasca ierarhie locul tău este precar.

Dacă plângi, te-aude Domnul, împărații nu aud
Și de n-ar fi versul, traiul prea ți-ar fi amar și crud.

Că te-ntrebi când vine seara și cu gândul te aduni:
Lumea asta care este nu-i o lume de nebuni?"

(*Oameni, vrem*)

Poeta se identifică, la modul serios, cu Creatorul: „Au răs de darul meu și m-au bârfit/ Bărbați vicleni, femei fără rușine,/ Nu duhul meu în lume-i prigonit -/ Duhul aceluia ce-a vorbit prin mine”. (*Poetul în lume*)

În conflictul dintre generații poeta are siguranța că: „Urmând predestinata-mi cale/ Și împlinind a firii lege/ Vizând erori provinciale/ Și eu cu pânze m-oi alege./ Și licărind în bezna nopții/ Ce se așterne fără preget/ Voi mai zări cum Barbă - Coții/ De după colț îmi fac din deget./ Și am să cad și eu, știu bine,/ E-aproape clipa mea fatală,/ Dar să urmez simțiri depline/ Eu nu voi sta la îndoială./ Mai bine prigonit cu bunii/ Ce-agonisesc în truda frunții,/ Decât în fală cu nebunii”. (*Noii cronicari*)

În aceste condiții însăși existența devine infernală. Într-un „vacarm provincial,/ unde nimic pe nimeni nu mai miră” e banal „să ai cerești deschideri”, se confundă „piticul cu un zeu”, „unde-i stăpân pe lume interesul/ nu-i loc pentru credință-n ideal/ și ridicat în slăvi e doar eresul”. Poeta ajunge să constate: „Din paradis în tartar am ajuns/ Căci s-a schimbat criteriul valorii/ Onestu-i mazilit, incultu-i uns/ Și-mi predică geneza impostorii./ Însă într-un vacarm provincial/ Unde-s stăpâni străinii și vânduții,/ Ce-i românesc e antinațional/ Și viciul îi ține loc virtuții”. (*Existențială*)

Problemele de creație și mai cu seamă lupta dintre generații e ridicată la nivel de catastrofă mondială: „Poeții buni își pun alese straie/ Și intră-n strana verbului matern,/ Iar poetaștrii fac o hărmălaie/ De se crucesc și dracii în infern”. Spovedaniile poetei devin lacrimogene: „Marii poeți Vieru și Dabija/ Sunt judecați de ciocli și păuni,/ Însă și mie mi se poartă grija,/ Și-n mine se împoașcă cu minciuni” (*Marii poeți scriu poezie bună*). Mai puțin inspirată e în concretețea publicistică: „Inși mărunței arama-și dau pe față/ Pe zeci și zeci de pagini de ziar,/ Și câte unii-și scot la suprafață/ Întreg lăuntru putred și murdar”. (*Inși mărunței arama-și dau pe față...*)

În altă parte aceeași obsesie persistă: „Cioclu-mi sapă de zor un mormânt/ Și îmi trage destinul la sorți,/ Un păun care trece drept sfânt/ E mai mort decât mulți dintre morți”. (*Cineva mă urăște cumplit...*)

„Poezia însăși, remarcă M. Cimpoi, este un ritual - cel de-al optulea - de împărtășire cu harul divin, un act solemn de limpezire, purificare și impunere. Intenția mărturisită a autoarei e aceea de a re-sacraliza o lume viciată și degradată și de a-i propune o cale de izbăvire prin întoarcerea la credință și la temeiurile ei morale și spirituale. De aceea, ruga către Creator se întretaie cu imprecăția etică ce veștejește nonvalorile: viclenia, trădarea, strâmbătatea de orice fel, bârfa, meschinăria, vanitatea, pizma, ura, necredința, vânturarea fără rost a vieții, „trufia mărginită și avană”. E un referențial litanic (de unde și o notă de monotonie), punctat de o supărare justițiară, de un îndemn moralizator de re-sacralizare a lumii (post)moderne și de acorduri afective ce se vor «totale» (în sensul i-luminării neognostice)”. Poeta e copleșită de tristețe:

„Și câteodată trec cu pasul trist
Al celui hăituit precum o fiară
Pentru motivul simplu că exist
În lumea schimbătoare și precară”

(În *plină zi mi se întâmplă adesea...*)

E în aceste versuri o stare totală despre care Nicolae Dabija susține: „Nina Josu eliberează cuvintele din tiparele obișnuite, cu gestul unui păsărar care deschide colivii”. Volumul **101 poeme** (2013) e o selecție care vine să confirme poezia ca deschidere totală pentru dreptul la libertatea de a exista fără a fi hărțuită.

LUMEA TOTALITARĂ ȘI CRIZA IDENTITARĂ ÎN ROMANUL LUI VLADIMIR BEȘLEAGĂ

ABSTRACT

The present article analyzes the phenomenon of totalitarianism reflected in Vladimir Beșleagă's novels. The writer transfigures in the text the ideological conflict between the members of the society who endured a politically organized disarrangement. In a general view, the protagonists of Beșleagă's novels are obfuscated by the avatars of the totalitarian pseudo-reality, enforced values, fabricated truth and erroneous perceptions of life. The world of violence, inhumanity, the defective family and community relations cause the heroes' identity crisis whose meaning is expanded to the identity problems of the whole Bessarabian nation. The totalitarian world's vestiges encoded in the novels' texture can be revealed by means of intercepting the dialogue of politic, historic, philosophical, existential conceptions and ideologies reverberated in the characters' voices.

Keywords: identity, voice, totalitarian deflexion, totalitarian world, ideology, dialogue, resistance.

Vladimir Beșleagă, în romanele sale, transfigurează artistic o serie de probleme stringente pentru societatea totalitară, pe care exegeza noastră nu le-a observat sau s-a făcut că nu le observă. Dacă *Zbor frânt* (1966) a înșelat vigilența cenzurii, apoi cel de al doilea roman, în ordinea redactării, *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine*, a avut o istorie aparte, zăcând în „sertarul scriitorului” mai bine de 17 ani.

Primul roman al lui Beșleagă schițează intuitiv, ușor indecis, la nivel de latențe ale simbolisticii, imaginea unei lumi în dezagregare, cu un protagonist în căutarea esenței identitare. Pe de o parte, Isai subzistă într-o societate aflată la limita confuziilor între adevăr și falsitate, între oameni și mecanisme, între valori și nonvalori, societate care tinde să-l aproprieze. Pe de altă parte, această lume creează toate condițiile ca familia lui să se destrame. Criza de relații în familie se amplifică într-o gravă criză de identitate.

Integritatea neamului este idealul existențial al bunelului, ideal pe care l-a protejat cu mari sacrificii. Disparația fiului său, „fără veste și fără nicio vină” (ridicat de regim pentru că a comunicat cu sora sa de pe *celălalt* mal, prin cântece), a fost una din cele mai dureroase experiențe: „A lepădat oile și s-a dus în sat, din sat la târg unde știa că poate să deie de urma lui fecioru-său, când a ajuns la un *nacealnic*, i-a zis să-i spuie

pentru ce l-au luat, că era om cinstit și harnic, iar acela, *nacealnicul*, s-a uitat la dânsul chiorâș: «Moșule! Vrei să rămâi fără babă?». Bunelul a întrebat iar pentru ce *l-au furat* pe feciorul lui și acela a rânjit: «Ți s-au urât zilele?». Bunelul a zis: «Luați-mă pe mine și lui dați-i drumul». Acela a zis: «Ce ne trebuie așa rablă bătrână?» Pe urmă a adăugat: «Dar n-ar strica... că știm noi pe cine ai dincolo. Marș de aici!» (p. 41) Dialogul bunelului cu oficialul oglindește întreaga gamă de relații și realități totalitare. Cuvintele *nacealnic* și *l-au furat*, evidențiate cu italice, sunt cuvinte bivoce. În interiorul acestora răsună ecourile tuturor celor care au avut de a face cu „nacealnicii” violenței, fiind nedreptățiți, chinuți, deportați.

Conștient de pericolul în care se află neamul lui, bunelul transmite urmașilor convingerile sale, sub formă de pilde, proverbe sau simple (dar prețioase) constatări: „casa fără gard e ca și omul gol – nicio apărare, nici o față, nici o nădejde că nu vine altul s-o dărâme de tot” (p. 33). Însă deseori el este contrazis: „Măi gospodare, eu, când mi-am adus nevastă acasă, pe mamă-ta asta a ta, întâi și întâi gard mi-am făcut, da tu văd că nici să-l dregi pe cel vechi n-ai de gând”. „Tată-hăi, dacă mă tem că și așa cum este, l-om strica. Așa se aude: să nu fie niciun gard în sat.” (p. 110) În vocea fiului transpare ideologia străină, opusă celei strămoșești, pericolul căreia generația nouă nu-l înțelege.

Dintre nepoți, Isai este cel care moștenește calitățile bunelului și simte aceeași obligație morală de a restabili integritatea familiei. Nistrul devine un hotar simbolic, pe care îl trece fără să ezite, fiind sigur că Ile este pe celălalt mal. Aflat în mijlocul operațiunilor militare, el nu se detașează nici o clipă de scopul lui, ci opune rezistență, consumându-și intens resursele interioare. În mijlocul războiului, Isai e supus agresiunii fizice, brutalizat și batjocorit pe ambele maluri. Este încercat de diferite ispite: de a se duce cu ofițerul german, care-l asigură că-l iubește ca pe propriul fiu și îi dă o tunică nemțească, sau de a se supune cerințelor căpitanului rus, care îl mângâie pe cap, îl laudă și îi dă o *pilotcă* rusească. Ambii îi promet un viitor strălucit, încercând să-l corupă cu orice preț.

Povestirea bunelului despre „neamțul rusesc” (p. 60) indică subtextual echivalența soldaților de pe cele două maluri, prezentând lumea acestora sub cel mai defavorabil aspect. „Neamțul rusesc” este o ființă depravată, care nu are nimic sfânt. El dă cu picioarele în valorile spirituale și materiale ale oamenilor pe care-i cotopește și tinde să-i convertească scopului său „măreț”. Așa procedează, de fapt, toți soldații. În opoziție cu proza timpului, în romanul *Zbor frânt* nu se impune cultul militarilor sovietici, ba din contra, aceștia apar la fel de demni de dispreț ca și nemții: „Domnul ofițer zicea că-s feciorul lui, iar tovarășul căpitan zicea că-s feciorul lui. Dar să nu crezi, fiule, că aș fi vrut să mă rup în două și să fiu o jumătate a unuia, o jumătate a altuia, nu! Vroiam să scap, să-l găsesc pe fratele meu...” (p. 171). Ofițerul german și căpitanul rus sunt niște roboți care-și exercită funcțiile prin lingușire și minciună și care-l fac pe Isai să învețe a sesiza perfiditatea, falsitatea.

Isai intuiește jocul măștilor în care este implicat, astfel că îl percepe pe ofițerul german în moduri opuse de fiecare dată când dialoghează cu el: 1. ca pe un străin dușmănos: „...lui Isai îi pare că vede cuvintele umplând masa, ridicându-se, umplând căsuța toată, umplându-i urechile, ochii, le vede cuvintele acelea acoperindu-l, dar nu le înțelege, le ascultă dar nu le poate pricepe, că-s cuvinte străine, nepătrunse, colțuroase...” (p. 82); 2.

ca pe o persoană familiară: „Cuvintele trec din gura domnului ofițer în cea a soldatului care stă drept și, fără a zăbovi o clipă în gura lui, se revarsă asupra lui Isai. Isai le prinde, le soarbe pe toate și să vezi, de la o vreme i se pare că nu mai este război pe lume, n-a încăput nici într-o belea, stă în bancă la școală și ascultă ce povestește învățătorul.” (p. 88); 3. ca pe un mort: „Simte că începe să se înădușe... ridică mâinile... apucă cu mâinile lui de mâinile domnului ofițer... mâinile domnului ofițer sunt reci ca de mort... vrea să le desprindă de gât... domnul ofițer îi rânjește în față... dinții lui mari, albi... nespuse de albi... parcă-s de mort.” (p. 202) Isai nu se pierde în spectacolul aparențelor. Ipostazele antitetice ale chipului ofițerului în percepția lui reprezintă procesul dezumanizării, al pierderii însușirilor umane. Ideologia creatoare de monștri nu-l va putea apropria.

Chipurile caricaturale și comportamentul inuman al militarilor de pe ambele maluri stârnesc oroare. Soldații sunt marionete jalnice, dar care pângăresc cu satisfacție diabolică totul în jur; Timoșa este un laș; Uzbetul, Calul, Mutul din ștabul rusesc, Ochelărosul și Bărbosul din armata germană sunt niște bestii care îl terorizează fără milă pe Isai. Priviți cu ochii copilului, ofițerul, căpitanul și toți subalternii lor, alcătuiesc lumea absurdă a războiului.

În acest mediu reprimator Isai devine dezorientat. Conștiința lui confruntă diferite viziuni asupra realității: „o să-l ieie chiar acum, o să-l bage într-o mașină, o să-l încarce într-un vagon și o să-l ducă departe de pământuri, printre oameni necunoscuți, străini, răi și nu-și va mai vedea niciodată satul, pe mama, pe bunelul... și adică, de ce nu s-ar duce? O să vadă lumea, poate chiar ajunge general?” (p. 198). Frica de „străini”, percepți ca fiind „răi” și despărțirea dureroasă de neam, copilul o contrapune unor convingeri *străine*. Ideea bunelului de unitate a familiei, a patriei, este contrazisă de ideea universală *patria ubi bene*, pe care alții i-o infiltrează cu fermitate.

În conștiința lui Isai se manifestă mereu un *altul* real sau imaginat, cineva care îl abate de la moralitate, de la scop, de la idealul lui. El opune voința și scopul lui, voinței și scopului *altuia*: „Ducă-se-n drumul lui și pe mine lase-mă într-al meu. Mă duc să-mi caut fratele, pe tine, Ile... Iar tu, dacă ai chef de război, du-te la război, și pe mine lasă-mă în pace...” Acest „tu” indefinit, în fața căruia Isai rezistă, evidențiază dualitatea contradictorie a sinelui său, care generează lupta interioară.

Efectele deviantului totalitar se accentuează cel mai mult în opoziția dintre Isai și „fratele” lui. Ile pune mai presus bunăstarea materială decât valorile spirituale în care crede Isai. El devine „produsul noului sistem, *cuminte*, bine educat în spiritul colectivității gregare, beneficiază de statul unui *om de încredere*, față de care, se pare, oficialitățile nu au bănuieli și pentru care sentimentul de neam e ușor denaturat.” [1, p. 31] El provoacă situațiile dificile în care se pomenește „fratele” lui și influențează negativ opiniile celor din jur; apoi îl învinovățește de soarta-i nenorocită. Sătenii îl râd și îl disconsideră. Chiar și soția nu mai este de partea lui. Modul de viață al lui Ile reprezintă un contrast pentru zbuciumul existențial al lui Isai. Criza de identitate a lui Isai este provocată de criza relației lui cu Ile.

Relația dialogală Isai-Ile suferă o schimbare radicală: de la EU-TU (la început Ile este pentru Isai un alter-ego cu care tinde să se identifice) la EU-EL (în final Isai încearcă să se identifice prin negarea lui Ile). Criza de identitate a protagonistului constă

în transformarea raportului de tuitate în raport de alteritate, mai exact, în procesul de înstrăinare de frate, de sine. Astfel, *pățania* lui Isai reprezintă istoria deplorabilă a unui individ covârșit de sentimentul alienării, de încercările zadarnice de identificare a sine-lui pierdut în lupta pentru ideal. Iar la un nivel hermeneutic mai profund, „*Zbor frânt* constituie expresia unei reluări sisifice de recuperare imaginară a identității unui popor pe cale de a se pierde.” [2, p. 253]

Teroarea celor două nopți retrăite de Isai, zbaterile sale în vortexul lumii totalitare are efecte mult mai ample în cel de-al doilea roman al lui Beșleagă, cu titlul inițial *Noaptea a treia*. Mecanismul de simbolizare și metaforizare, procedeele generatoare de fragmentarism codifică în substanța textului amănuntele unei existențe mutilate. Această formulă estetică provine din apetența prozatorului pentru conceperea literaturii ca mod de viață. Nu întâmplător, exegeza îi recunoaște lui V. Beșleagă meritul de a fi „primul scriitor basarabean care pune problema deviantului totalitarist autohton în cadrul unei problematici ontologice” [3, p. 19]. Sub un alt aspect, poemul tragic ilustrează așa-numitul „fenomen underground”, condiționat de „atitudinea lucidă a intelectualului în fața Puterii” [4, p. 76].

Protagonistul romanului este o victimă răvășită a regimului de conducere, care îl supune unor experimente diabolice pentru a-și aduce în realitate utopia ideologică. Consecințele sunt cu atât mai urâte, cu cât Filimon nu se supune totalmente unui atare exercițiu. El își conștientizează infirmitatea („nervul rupt”) și interpretează un proces interior de stabilire a cauzalității. „De aici tragedia lui Filimon, deviantul autohton supus unui regim brutal de amnezie forțată, cel care însă vrea (și în pragul morții reușește) să înnoade firele rupte ale destinului său fracturat printr-un act suprem de conștiință de sine.” [3, p. 20].

Defectul lui Filimon, pe care i-l identifică studentul exmatriculat, ține de arheologia spiritului său: „Măi, tu nici numele cel drept nu ți-l știi, nici pe mamă-ta cea adevărată... tu niciodată n-ai să fii om întreg. – de ce n-am să fii? – pentru că ți-e rupt nervul axial! – rupt...” (p. 317) Nervul axial este simbolul identității și al integrității spirituale. Iată cauza obsedantelor întrebări *cine sunt? de ce am venit pe lume? pentru ce? cine m-a adus pe lume?*, care îl fac să conștientizeze că a deviat, că a fost mințit, dezumanizat. Punând la îndoială realitatea pe care tatăl lui i-o impune drept „adevăr absolut”, Filimon va distinge identitatea sa adevărată de anamorfoza acesteia.

Deviantul totalitar reprezintă o interioritate dezintegrată. Procesul dedublării lui Filimon este expus într-un dialog de autoidentificare: „dar cine ești tu? – eu sunt tu! –hm, tu ești eu... dacă-i așa, tot ce știu eu, știi și tu! De ce dar ai spus că știu ce-am făcut, dacă eu nu știu... – nu știu... – nu știu... m-am încâlcit...” (p. 309) În dialogul dintre Eu și un Alter-ego subconștient, aceștia recunosc că-s același om, dar nu se pot reintegra. Cel exteriorizat din subconștient cunoaște lucruri pe care nu le conștientizează eul de suprafață, de aceea, încercările de a se recontopi eșuează, Filimon simțindu-se un „monstru cu două capete”. El este cel care susține și, în același timp, cel care încalcă anumite valori.

În plină căutare de sine, conștiința lui Filimon reconstituie toate cazurile de violență la care a asistat sau a participat: când a văzut cum un țăran își omora în bătai soția și fiul și n-a interpretat nimic („nu s-a arătat bărbat” (p. 338)), când a participat la un furt, când

a fost bătut de tatăl lui, când însuși a cedat sistemului agresiunii, adoptând violența ca metodă de rezolvare a problemelor. Invidia și egoismul l-au făcut să-și omoare colegul de lucru și să-i „fure” soția și fiica: „am simțit atunci nu numai invidie, ci și ură: atâta fericire pentru un om și nimic pentru altul!” (p. 370). Filimon constată la un moment dat: „De la palma aceea au început toate!” (p. 334) Conștientizarea comiterii faptelor reprobabile îl va duce spre calea salvării.

Existența lui Filimon în mijlocul lumii totalitate este o permanentă hărțuire. Conștiința lui proiectează un șir de evenimente fictive, hiperbolice, fabuloase, asemănătoare unui delir oniric, în substanța cărora este încifrată zbaterea în plasa ideologică a totalitarismului. Iată, de exemplu, cum sunt repercutate în interiorul lui Filimon, pe de o parte, lipsa de libertate, pe de altă parte, pericolul de a fi înghițit de regimul atotștiutor și atotputernic: „Le strigă: vă știu eu! Vreți să-mi legați mâinile, pe dracu! Eu am aripi.

Deodată vede jos figura masivă, impunătoare a lui Nichifor Fătu, care stă cu un picior în pragul gării, cu altul – tocmai în sat, și-i strigă:

„am scăpat din mâinile dumitaale!”

Nichifor Fătu ridică ochii în sus și-i zise calm:

„ai scăpat? tu n-ai scăpare!”

„hi-hi-hi! În vecii vecilor, amin! N-ai să fugi! am avut noi grijă! hi-hi-hi, noi și gândurile ce abia ai prins a le gândi că ți le știm...”

„Prostule, credeai c-ai să zbori cum ai să vrei? Nu se poate! Nu-i voie!

„De ce? De ce nu-i voie?”

„Taci, mai rău dacă întreb!” (p.301)

Filimon este nedumerit și neputincios în fața dogmaticului Fătu, care apare ca un monstru gigant, ce l-a legat de-un picior și-l trage din mijlocul cerului în adâncul pământului, în gura neagră a „Muntelui-de-Piatră”.

Multe situații scot în evidență regulile dogmatice ale lumii totalitare, cărora Filimon nu vrea să se supună. Spre exemplu, tendința oficialităților de a penetra în spațiul intim și de a supune cu forța persoanele la anumite activități: „Hei, tovarășe Filimon, la muncă, la muncă! Auzi? Mă cheamă, nu mă duc, azi am sărbătoare, azi nu lucrez... La muncă, auzi, care ești înăuntru? Nu mai lucrez la voi, mi-e lehamite, nu mai ridic o piatră! – așa? Atunci scrie hârtie, scrie! – nu scriu nimic! – deschide ușa, ce te-ai încuiat? – nu deschid! Vreți să mă dați afară din casa mea?... - La muncă! La muncă! La muncă!” (p. 320) Consecințele acestor nesupuneri sunt sugerate de imaginile cu lacătul ruginit la gură, pe inimă, pe suflet, cu tăierea limbii.

Estropierea ființială a lui Filimon se materializează în imagini concret-senzoriale: „Ia uitați-vă! îl pipăie niște mâini, multe mâini, îi tare! Și seamănă cu un om! – ce om, bre, dacă-i beton? Beton, dar cu chip de om! – auzi? se cutremură Filimon, m-au măcinat și m-au făcut de beton... de asta am uitat... tot... nu... nu vreau! țipă el, dar cine-l aude? – cioc! – îl lovește cineva cu un ciocan într-o coastă, - bun! și dincoace, la frunte! – mă îndreaptă pe unde socot că nu-s prea reușit!” (p.380) Ajustarea lui Filimon la cerințele sistemului este asociată în conștiința lui cu măcinarea trupului în „făină de oase”, pentru a fi turnat într-o altă formă. Aceasta e reflectarea psihică a devierii forțate.

Metodele totalitariste de „re-educare” aduc individul nesupus la disperare, ca mai

apoi, cu ademeniri aparent salvatoare, să îl abată de la linia moralității, corectitudinii sau a datoriei. În clipele cele mai grele, pentru a fi salvat de chinurile fizice din galeria de piatră, Filimon este ademenit în capcana monștrilor – de a-și trăda sora sau de a ceda „comoara bunelului”: „...ș-apoi la ureche o voce hleioasă: acum mi-o dai pe Cristina mie? – Filimon întinde mâna – numai nu întinde mâna spre mine, zice acela, te ajut să ieși de aici, dar zi-i să meargă după mine...” „Spune: unde ai îngropat aurul și te scoatem – aurul? – aurul lui bunelu-tu unde-i? Unde l-ai îngropat? Unde l-ai ascuns? Spune ori aici îți vor putezi oasele...” (p. 353) Filimon însă nu cedează. El sesizează încotro duce logica manipulării și va folosi aceeași metodă pentru a-l determina pe Ghior să-i spună adevărul despre copilăria sa.

Identitatea lui Filimon se descompune între propria imagine despre sine și reflectarea sinelui său în percepția *altora*. Există două personaje total opuse, dar care au aceeași concepție despre Filimon. Ca și Dionisie Oprea, Nichifor Fătu consideră că el nu este om întreg: „am vrut să te fac om, dar tu!”. Ambii încearcă să-l modifice. Filimon ascultă și conștientizează ceea ce-i spune Dionisie, dar nu-l urmează, la fel cum refuză să se supună tatălui. Astfel, lupta dintre majoritatea deviată, marcată de stigmatul violenței, minciunii, manipulării, coruperii (toate adunate în persoana lui Fătu) și minoritatea intrasigentă (intelectualitatea, reprezentată de student) capătă proporții considerabile.

În cuvintele lui Fătu, Dionisie este „un maniac” care „se consideră un fenomen, mai presus de profesorii săi.” (p. 397). Studentul e suspectat și urmărit la fiecare pas de către reprezentantul „ordinii”: „da asta cu studentelul și turiștii e prea! E chestie politică, chestie de securitatea statului dacă vrei! Tu nu știi ce idei promovează el printre tineret, cum îi ațâță? – Împotriva cui? Împotriva noastră, a ordinii...” (p. 346) Sistemul totalitar, așa cum e transfigurat în textul romanului, „disprețuiește și vânează în egală măsură intimitatea lăuntrică a lui *Homo Sapiens*, pe care-l tratează ca pe *Homo Fictus*, preocupat să cunoască, prin orice mijloace, tot ce face, tot ce gândește, tot ce vorbește și tot ce visează acesta.” [4, p. 60] Relația Dionisie-Fătu disimulează problema înlăturării intelectualității prin presiune ideologică. Din subtext, transpare procesul de construire a „lumii noi” pe ruinele lumii vechi, îngropată de vie în avatarele minciunii. Vocea studentului demască „strategia falsului” (C. Mușat), tentativa de a construi o „lume nouă” din realități contrafăcute, pseudovalori și simulacre.

Adversitatea dintre aceste două voci se manifestă unilateral. Dionisie nu-l contrariază direct pe Fătu, ci procedează contrar acțiunilor acestuia. El îi constată handicapul lui Filimon și îl ghidează spre ieșirea din calvar: „...de unde știi ce-i cu nervul meu? – e rupt și numai tu singur ai să-l poți întregi, nu femeia – de ce, femeia? – pentru că sperii că te va ajuta ea să devii întreg... de altfel, nici tu singur nu vei fi în stare, trebuie să-i chemi în ajutor pe părinți, pe buneii – așa scrie în cărțile tale? – acela zâmbi și nu zise nimic...” (p.336) Printr-o transfigurare simbolică, salvarea lui Filimon, Dionisie o vede în restabilirea legăturii cu strămoșii.

Pe de altă parte, studentul îl orientează către redeșteptarea rațiunii, judecății: „Am să aduc cărțile la tine și o să le citim... tu nu știi, trăiești ca iarba... inconștient.” (p. 335) „... De atâtea ori ți-am spus că tu toate numai cu brațele vrei să le descurci, și acolo, la zidărie, și mai apoi, în carieră, și chiar aici tot cu mâinile ți-ai făcut loc prin peretele de cătina,

dar judecata, rațiunea?” „...ai toate firele în mână, vei vedea și rădăcinile și tot nimic n-ai să afli, dacă n-ai să judeci de ce s-a întâmplat așa cum s-a întâmplat!” (p. 368-369) Trezirea conștiinței, a intelectului, poate umaniza pe cei pierduți în mrejele deviantului.

În conștiința lui Filimon se reflectă cuvintele studentului, care îi reproșează mereu existența subredă pe care a dus-o – fizică, și nu spirituală – realitate pe care Filimon nu o înțelege și nu vrea să o accepte: „... după ce am dat toate zilele ca să mă descurc, vezi, le am pe toate în față și nu pot! – să poți? Dar măcar ai încercat vreodată? Toți numai de mâinile tale au avut nevoie – de mâinile mele – să urci la piatră – să urc la piatră – să dai cu târnăcopul – să dau cu târnăcopul – să cari cu târboanța până-ți omorai mâinile și toată noaptea le băteai de pereți, prin somn, iar gândurile le-ai lăsat în paragină, uitate, le-au acoperit málurile, iar acuma vrei să le miști din loc, să le rânduiești, să opintești la ele din greu ca la urcatul pietrelor, ca la căratul cu târboanța, opintești cu brațele, frate, dar gândurile nu le urnești cu brațele - cu brațele zici? – da, pentru că tu altfel nu te pricepi, pentru că niciodată.... – hăit! strigă Filimon strângându-și tâmplele în pumni, cară-te de aici, glas străin și prefăcut, nu mă otrăvi!” (p. 312). În aceste replici se reliefează opoziția clară dintre existența materială, dezumanizantă, și cea spirituală, importanța căreia omul comun nu o discerne. Și atunci când intelectualul o promovează, devine dezaprobat, respins de societate, de mediocritate. Aceasta este și greșeala lui Filimon, care oscilează de la viziunea lui Dionisie la cea a lui Fătu și înapoi.

Fătu manifestă trăsăturile „omului nou” prin comportament și mai ales prin gândire. Iată o situație în care se autodemască: aflându-se în așteptarea șefului, în cabinetul aceluia, nu ezită să intre în rolul lui. Își imaginează o ședință: «Așadar, tovarrrrășilor!...» o să vorbesc la ei stând în picioare – și aici observă că ei nu s-au așezat, doar au mișcat scaunele din loc stârnind zgomot – ați vrut să mă păcăliți? Să vă uitați la mine de sus? Ședeți, auziți? Aici eu sunt șef!” (p. 323) Obsedat de farmecele șefiei, el scoate la iveală unica metodă de a face colectivul să se supună – teroarea: „toți se lasă încetișor pe scaune cu umbre de spaimă în ochi – asta-i bine, i-am ajuns la inimă! pe aista cum îl cheamă? Unde lucrează? Ce importă numele? Faptele importă...” „...Tu? Recunoaște, te țin minte, totdeauna ai lucrat cu mâinile altuia, acuma vorbești cu gura altuia: tu ai dat mărturii împotriva mea când cu piatra ceea – uscățivul înclină de câteva ori capul în semn de acord – am uitat cum te cheamă? – de mult nu mă cheamă – aaaa, înțeleg, nu mai ești?” (p. 325). Acest amalgam de automatisme, de idei tipice, de clișee, e semnul nimicniciei spirituale, al degradării. În lumea totalitară nu există noțiunea de personalitate, ci doar „individ” - o mașină de răspândit reguli și lozinci, de adresat sau de efectuat comenzi, incapabilă de sentimente, convingeri, idei personale.

Ședința închipuită se transformă încet într-un proces moral în care Fătu își caută dreptatea conversând, mai bine zis, monologând înaintea persoanelor din cauza cărora îl încearcă o vagă stare de culpabilitate: martorul vinovăției sale de la accidentul cu Filimon la cariera de piatră, pe care l-a omorât, soția, căreia i-a furat copiii, socrul, pe care l-a alungat din casă. El îi percepe ca dușmani pe toți, are o atitudine ostilă chiar și față de copiii lui, care poartă firea mamei: „...și pe Cristina am s-o dau la partea ei, dar e încăpățanată, nu mă mai ascultă! Tu i-ai băgat în suflet... a răs odată de mine, nimeni n-a răs pe lumea asta, am s-o înfrâng și pe dânsa, pe Cristina ta, pe băiat l-am înfrânt –

frânt...”. El se consideră superior, atotștiutor, atunci când (imaginar) își instruește șeful: „... fii atent, acum au zâmbit la adresa mea, care sunt un fost, mâine se vor șopti la adresa ta și apoi s-a dus dracului disciplina! Trebuie să fii aspru, auzi? Să nu te bați pe burtă cu subalternii... [...] cadrele! Trebuie reînnoite toate, din își care zâmbesc critic pe sub mustăți să nu rămână niciunul, un lucrător trebuie să fie ordonat și ascultător, ia-i zis: fă! Să facă...” (p. 331) În aceste fragmente se oglindește în mic toată fauna totalitară: o lume a indivizilor care s-au lepădat de familie, neam, patrie, valori, tradiții, strămoși, istorie și chiar și de sine, pentru incalculabilele beneficii ale noului sistem politic. Indivizi ce în lumea în care s-au născut nu se distingeau prin nimic și cărora regimul le-a oferit șansa de a se simți importanți. Majoritatea pe care o formează mostrele de *homo sovieticus* constituie un mediu reprimator existenței minorității intrasigente.

În romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon...* cititorul reconstituie realitatea în datele ei fundamentale odată cu țesutul textului. Descifrarea codului existențial al protagonistului face posibilă înlăturarea confuziei între adevăr și pseudoadevăr. Conținutul subversiv și (mai ales) formula estetică provocatoare a romanului i-au cauzat ani lungi de întuneric.

După pseudoșecul editorial cu poemul tragic, Beșleagă renunță la strategiile moderniste, la modalitatea subversivă de creație, dar nu și la concepțiile sale despre axiologia existențială. În 1976 apare romanul *Acasă*, într-o formulă tradițională, apropiată de prosopografia timpului. Problema raportului individului cu lumea ia o altă înfățișare: cea a inadapării. Omul este preocupat de delimitarea locului său în lume.

Protagonistul este un fiu de țărani, rupt de mulți ani de la satul de baștină, care, paradoxal, și acesta suferă o criză de identitate. Dificultatea principală este anunțată din start de vocea fictivă a mamei lui: „omul, ca și copacul, de mic se deprinde cu locul, căci crescut mare, nu-l mai poți muta, se vestejește, bolește, se usucă și până la urmă moare. Iar de se întâmplă să se prindă în alt loc, prea puțin folos dintr-însul...” (p. 60) Alexandru Marian, revine la baștină pentru a descoperi urmele lăsate de părinți și a reconstrui imaginea bunelor din memoria consătenilor. Acest act de reconstituire a trecutului este o modalitate de a se înțelege pe sine, de a-și revela identitatea refulată. Dilema identitară e provocată de criza de realitate, de cunoaștere sau, mai bine zis, de conștientizare a adevărului.

Beșleagă întărește convingerile cititorului privitor la cel mai important principiu existențial: continuitatea. Ea se referă atât la istoria evoluției ființei, la permanența și integritatea conștiinței acesteia, cât și la legătura cu predecesorii. Ideea continuității, a memoriei apare în text (nefiresc) în gura fiicei lui Marian: „Memoria, nu cumva ea ne leagă de generațiile trecute și de cele viitoare?”; „Cine este lipsit de memorie, de conștiința celor ce-au fost până la el, nu va ști niciodată să prețuiască timpul în care trăiește și nu va fi pregătit a pași în timpurile ce vin...”. Trecerea unui neam peste granițele temporale și spațiale este intermediată de identitatea generațiilor. Autoidentificarea și stabilirea locului și rolului în lume se realizează prin conștientizarea identității neamului, memoria fiind un criteriu al identificării personale: „Bunelul a murit. Tata nu mai este. Cine sunt eu? De ce m-am născut și ce am de făcut pe lumea asta?” (p. 101)

Marian își recunoaște reperele identitare în predecesori, aceasta ne-o sugerează și

simbolistica rădăcinilor. Pe de o parte, ele insuflă ideea identificării strămoșilor, a originilor: „Și așa, din întuneric, întreb: „Ce zici, tată, să dezgrop ciotca, ori nu?” Așa îl întrebam în momentele grele pe tata. Aștept cât aștept, el tace, și atunci întreb iară: „S-o scot ori nu? Răspunde-mi!” – „Cum vrei!” - îmi răspunde tata. „Am s-o scot, vreau să aflu ce-i cu rădăcinile celea, tată...” (p.68) Pe de altă parte, se accentuează necesitatea căutării cauzei dezrădăcinării în propriul trecut: „Acuma mă gândesc, reflectez, acuma, vorbindu-ți încerc să aflu rădăcina lucrurilor...” (p. 273) Salvarea eului înstrăinat e posibilă prin reactualizarea memoriei. Raportat la această idee, textul poate fi perceput ca o manifestare a viabilității imaginii de sine a omului, prin retrăirea, conștientizarea și discernerea timpului interior.

În romanul *Ignat și Ana* lumea totalitară se reflectă cel mai clar într-o serie de segmente ale vieții sociale. Satul basarabean este reconstruit, modificat, comunitatea se dezbină într-o mare parte de țărani adaptați condițiilor colectivizării și o mică parte care li se opune. Aceste două categorii sunt întruchipate de personajele prezentate voit antitetic, Petrea și Ignat. Dialogul dintre ei este un dialog dintre două tipuri sociale ale timpului:

„Ignat se uită la fața netedă a lui Petrea – stă cocoțat în șareta lui... nu coboară... se teme că am să-l fugăresc? Ori... deprins să se uite de sus la cel cu care vorbește?... – ridică de jos un căpețel de scândură făcută proptea la gard și o pune la loc.

Tot pe două roate umbli? Ții la tradiția strămoșească...

D-apoi că... pe glodul ista răzbați cu altceva pe deal?

Bun, bun! Îl laudă Ignat. Nu știi cum pare: coșcoega inginer să umble cu brișca cu un cal. Nu se leagă...

Cum: nu se leagă? Așa ți se pare ție... eu îs mai liniștit când pornesc la drum. Nu vreau să-mi rămâie copiii fără tată. Petrea se întoarce, chipurile, după mânz și pe neașteptate: dar un-ții gospodina?

Te interesează?...”

„...Se apropie Petrea de gard, pune mâinile pe vârfurile ștachetelor și privește-n sus, la casă. De aproape îi și mai înaltă și mai frumoasă! Se pricepe Ignat la clădit. Păcat numai că... Poate mai bine să-l chem deseară la primărie și acolo, împreună cu Maxim, să-i aducem la cunoștință: așa și așa, s-a hotărât să demolăm casele astea, vreo câteva...” (p. 270-272) Ignat nu-și ascunde repulsia față de Petrea și nu admite ca acesta să intre în spațiul lui intim. Petrea însă îl tatonează atent, ascunzându-și adevăratele intenții. El vrea să dărâme casa (un simbol) lui Ignat întru realizarea „marilor” proiecte, fără să simtă că acțiunile lui sunt înafara legilor morale. Fiind un laș, profitor și perfid, el încearcă mereu să-l atragă pe Ignat în sistem, nu pentru că au fost prieteni, ci pentru că are nevoie în colectiv de asemenea muncitor: „I-a zis atunci Anei: «Cum nu s-ar suci omul tău, tot la noi o să ajungă». Ana i-a răspuns: «El o știe a lui. Nu-l clintești...»” (p. 268). Ignat rămâne înafara colectivizării și beneficiilor ei, el simte pericolul pe care îl prezintă Petrea pentru familia lui, de aceea este rezervat față de el. Petrea este adeptul schimbării, distrugerii și reconstruirii, pentru el Isai este o piedică în îndeplinirea proiectului de inovare a satului. Ignat însă reprezintă tradiția, el nu cedează schimbării, el are scopul său în viață pe care îl urmează. Dar atunci când sistemul îi „fură” soția, el se pomenește slab, neputincios, ratat, învins.

Ana ajunge secretară la *selsovet*. Prinsă în vârtoarea înavușirii rapide, femeia uită de natura ei firavă și se privează de posibilitatea de a fi mamă. Lipsa urmașilor este trăită profund de Ignat. El se zbate între realitate și potențialitate, între ceea ce există și ceea ce ar putea exista în viața sa: „Întorcându-se într-o duminică din sat, Ignat grăi a joacă: măi tu, măi! ce faci acolo? Ana venea de la cuptoraș cu un clit de plăcinte: dar cu cine vorbești, bărbate? – ia cu copleșul cela! – bag’ seama, să nu rupi perelele celea că-s verzi... – Care: copleș? Care: pere? îl privi Ana nedumerită. – Cum: care? Băiatul nostru. Nu vezi că se întinde la pomi ca un ieduț? Ana plecă ochii, apoi, acoperindu-și fața cu brațul, fugi în casă.” (p. 254) Acesta este dialogul prezentului cu viitorul, al realului cu posibilul. Identitatea lui Ignat se rupe între ce este el și ceea ce dorește să fie. Apare pericolul destrămării cuplului; relația celor doi ajunge într-un punct mort. Imposibilitatea continuității neamului capătă dimensiuni tragice.

Elemente ale utopiei totalitare eșuate sunt reflectate și în romanul *Durere*. În ciuda aparențelor idilice ale unei societăți fericite și prospere, spațiul privat e amenințat de numeroase pericole. Se destramă familia; autoritățile, sub pretextul de a deține controlul asupra situației, se implică în problemele ei absolut intime forțat și excesiv. Societatea se complăce și degradează în bârfe și beții, fiind periclitată de indivizi fără identitate, antrenaji în acțiuni nesăbuite, în relații vicioase. Anume orașul, în viziunea romancierului, devine spațiul prielnic dezagregării ființiale. Mediul urban este un mic infern pentru tânărul în formare. Într-un climat citadin, protagonistul Emil (un nume deloc întâmplător în tratatul lui Jean Jacques Rousseau), la vârstă adolescentină, se trezește fără ocrotire tutelară. Încercând să-și regăsească sinele său, apelează imaginar la identitatea spirituală și instanța morală a tatălui, exponent autoritar al societății patriarhale. Anume întoarcerea la rădăcini, la istoria familiei, la destinul tatălui decedat îl va ajuta pe Emil să-și perceapă și să-și definească propria existență, adevărul identității sale.

În general, tema/motivul căutării constituie o posibilitate de salvare pentru eroii romanelor lui Beșleagă. Autorul însuși a remarcat această idee: „Fie *Zbor frânt*, fie *Viața și moartea nefericitului Filimon...*, fie *Acasă*, fie chiar și *Durere*, o carte mai puțin realizată, este exact ceea ce am vorbit anterior: este căutarea justificării unei existențe. ...Pentru că Isai îl caută pe fratele lui. Și unde-l caută? Dincoace de Nistru. De aici i se trag toate necazurile. Acest Alexandru Marian caută să afle împrejurările în care a murit taică-său. Acest Filimon caută să descifreze enigma familiei sale. Deci caută un adevăr pe care alții i l-au tănuțit: societatea, lumea, mediul au tins să-l ascundă, să-l falsifice. De aici și toate nenorocirile, toate dramele și suferințele.” [5, p. 124-125] De remarcat că în fiecare roman V. Beșleagă încearcă să spună, pe cât îi permitea „autocenzura”, „adevărul vieții”, o formulă la modă în literatura realismului socialist. În condițiile „omniprezenței cenzuri” (V. Beșleagă), când acest adevăr în transfigurarea vieții cotidiene se sufoca în semiadevăruri sau, de cele mai multe ori, în neadevăruri sau ipocrizii și prostii crase. Iată de ce, scriitorul, pentru a exprima adevărul despre contemporaneitatea imediată sau identitatea românească, apelează la istoria neamului, de altfel, și aceasta o temă tabu mai cu seamă pentru anii <70->80 ai secolului trecut. Exemplare în acest sens sunt eșuarile lui Vlad Ioviță despre Cantemir, a Lidiei Istrati despre Ștefan cel Mare, ale lui Ion Druță etc.

Ficțiunea românească e totuși în mică măsură să reconstituie „adevărul vieții” chiar și

în pânzele istorice: *Sânge pe zăpadă* și *Cumplite vremi*. În plin proces de „cosmetizare” a istoriei naționale, de „fabricare” a unor date impuse basarabenilor drept adevăr istoric absolut, Beșleagă e pornit să reînvie în text oameni de cultură, voievozi, haiduci, fețe bisericești, oșteni care au luptat pentru idealurile strămoșești, urmărind restabilirea trecutului Basarabiei, ruptă de matricea spirituală românească. Faptul că scriitorul nu și-a dus la bun sfârșit proiectul trilogiei istorice e un subiect la care vom reveni.

În concluzie putem afirma că lumea totalitară și criza identitară e un subiect fundamental în romanul lui Vladimir Beșleagă. Cu alte cuvinte, tot romanul reflectă fenomenul deznaționalizării și dezumanizării, de regulă, într-o poetică dialogală, într-un dialog al ființei cu lumea și cu sine. Relațiile intertextuale pun într-o altă lumină esența latentă chiar și a romanelor ratate. O particularitate a modalității de transfigurare stă în specificul poeziei dialogice care presupune o „lectură” extrinsecă și una intrinsecă. Orice roman exemplar, redactat într-un regim totalitar, trebuie lecturat, pe de o parte, într-un context social, politic, cultural, artistic, iar, pe de altă parte, trebuie tratat în relațiile dialogale dintre „autor”-„narator”-„personaj”-„cititor”, fără a supraestima/ deforma importanța unui sau altui component al dialogisticii românești.

Referințe critice:

1. Burlacu A., *Vladimir Beșleagă. Po(i)etica romanului*. Chișinău: 2009.
2. Grati A., *Cuvântul celuilalt. Dialogismul romanului românesc*. Chișinău: 2011.
3. Țurcanu A., *Arheul marginii și alte figuri*. Chișinău: 2013.
4. Mușat C., *Strategiile subversiunii*. București: 2008.
5. Vladimir Beșleagă, *Dialoguri literare*. Chișinău: 2006.
6. Beșleagă V., *Acasă*. Chișinău: 1984.
7. Beșleagă V., *Zbor frânt*. Chișinău: 1992.
8. Beșleagă V., *Zbor frânt. Ignat și Ana*. Chișinău: 1997.

LITERATURĂ COMPARATĂ

COMPARATIVE LITERATURE

CRINA BUD

Universitatea York, Toronto, Canada
(Universitatea Tehnica din Cluj Napoca)

TRADUCERILE ÎN ROMÂNĂ ALE LITERATURII CANADIENE ȘI PRAGURILE LOR INTERPRETATIVE*

ABSTRACT

The study highlights the particular ability of Canadian culture to accomplish by assimilation an identity and social hermeneutics as well as the means by which this is proliferated through translations. The author offers a division into periods of translations from Canadian literature into Romanian language, paying special attention to paratexts and especially to the specific political and cultural contexts. The research emphasizes the books written by Canadian theorists - translated quite early into Romanian - given their potential to reconfigure the image of the past and particularly that of contemporaneity. It is proved that each translation is motivated and influenced by the momentary conformation of the host culture.

Keywords: literature, translation, hermeneutics, context, paratext.

Unul din cei mai importanți teoreticieni francezi ai mizelor și provocărilor implicate de actul traducerii și, în același timp, unul din cei mai experimentați traducători în franceză: Henri Meschonnic, în tentativa sa de a schița o poetică a traducerii (*Poétique du traduire*, 1999) afirmă că: „Doar Europa este un continent al traducerii, în sensul că marile texte sunt traduceri și există doar ca traduceri (dacă ne gândim numai la textele sacre). Europa, spre diferență de alte culturi centrate asupra lor însele, este de origine pluriculturală, original, constant traducătoare.” [1, p.33-34]

Ce s-ar putea spune atunci despre Canada, care în franceză sau în engleză, transplantează sau traduce Europa însăși și nu doar Europa? Poate cultura canadiană nu e traducătoare, ci *traductieră*, așa cum sugerează titlul unei reviste pariziene conduse de

Jacques Rancourt, un poet cu origini în Quebec. Ar fi vorba aici de diferența dintre agent și conținător, între ceea ce face calitatea unei culturi și substanța alteia. Din acest punct de vedere, configurația particulară a culturii canadiene pare a fi efectul dispoziției traducătoare a culturilor care îi hrănesc rădăcinile și ea se oferă ca spațiu de găzduire pentru traduceri și transferuri culturale din și în toate sensurile. Beneficiind de avantajul bilingvismului, de ancorarea oficială în limbi care frizează ori au frizat universalitatea, cultura canadiană, în ansamblul ei, redă sens cuvântului grec – în fapt, sigurul care desemna actul traducerii : *hermeneuîn* = a interpreta. Acolo, imigranții sunt cei care activează vechiul lexic roman (despre care vorbește același Meschonnic): *vertere, convertere, transvertere, imitare, reddere, translatare*. Ei sunt cei care trebuie să adopte engleza sau franceza Canadei, să se facă traduși pentru a se face înțeleși. Iar cultura canadiană e conținătoarea și interpreta tuturor acestor linii de creștere și de fugă.

În ce fel se poate propaga acest conținut de hermeneutică socială și identitară, *via* actul clasic de traducere în alte limbi, în alte culturi, cu care această lume îndepărtată comunică indirect și în procente variabile prin imigranți și idealurile lor asimilate de-a lungul timpului? Chestionarea despre raportul, sub aspectul traducerilor, între literatura canadiană și literaturile central-europene e cu adevărat interesant căci, în ciuda unor mari diferențe, cele două spații literare împart, cel puțin în primele două treimi ale secolului XX, statutul de literaturi puțin sau prost cunoscute. „Capitalul literar și lingvistic relativ slab” (absența tradițiilor solide și relativa tinerețe) împiedecă, în perspectiva Ioanei Popa, difuziunea internațională prin traducere a unor literaturi precum poloneză, cehă, ungară sau română [2, p.43]. Cu excepția capitalului său lingvistic, această lipsă de atuuri caracterizează și literatura canadiană. Slaba ei cunoaștere în țările central-europene (și nu numai) este dublată uneori de o confuzie datorată asimilării sale la literatura americană, franceză sau engleză. În schimb, într-o contemporaneitate globalizantă, literatura Canadei are un avantaj extraordinar pentru difuziunea internațională: fenomenul literaturii migrante care, e adevărat, pulverizează imaginea de ansamblu, multiplică, în contrapartidă, centrii de interes pentru traducători și edituri din lumea întregă. Chiar și așa, persistă o anumită confuzie în ceea ce privește apartenența unor autori la literatura canadiană (a se vedea cazurile unor Malcolm Lowry, Josef Skvoreky, Saul Below ...)

Pentru a capitaliza valorile identitare și pentru a asigura încadrarea canadiană a tematicii migrante ar trebui acordată atenție tuturor detaliilor paratextuale. Paratextele – așa cum le definește Gerard Genette în cunoscutul studiu dedicat *Pragurilor* interpretative –, adică acele texte care însoțesc în chip de călăuze operele, sunt cele care constituie locurile de unde țâșnesc notele specifice ale unei identități culturale, dar tot ele sunt cele care fac vizibile rațiunile sociale, politice, estetice ale unei traduceri și ale publicării ei. Căci traducerea nu e niciodată un act gratuit sau izolat. Ea este întotdeauna într-o relație strânsă cu contextul cultural care o cere și o face posibilă. Dacă scrisul unei cărți poate fi rezultatul unei necesități sau al unei vocații strict individuale, traducerea sa are întotdeauna motivații externe. Această a doua viață a unei opere nu e posibilă decât la un moment dat. Paratextele (prefețele, postfețele, eseurile critice, notele explicative, interviurile cu autorii etc) au deci o dimensiune istorică și documentară, ele dau seamă despre starea culturală a unei societăți și despre nevoile ei de confruntare prin traducere

cu alte perspective. De asemenea, ele reprezintă spații critice în care intervin serviciile culturale de vămuire, acele locuri unde sunt stabilite punctele de plecare ale unui text, posibilele lui puncte de sosire precum și cele de tranzit. Fiecare mesaj contextualizant sau interpretativ care escortează o traducere este un terminal semantic, un spațiu de schimb de unde mesajul poate urma traiecte și destine multiple.

Primele traduceri în română din autori canadieni n-au beneficiat de asemenea acte de diplomație culturală. Genul pionier, cel care deschide drumul literaturii canadiene către cititori români este literatura pentru copii. Este vorba deci de un mesaj care n-are nevoie de un ambalaj critic, nici de referințe pentru a fi decriptat. Între 1923 și 1956 patru volume de povestiri cu animale semnate de Ernest Thompson Seton au fost publicate în România. Apoi, cele două romane ale lui Mazo de la Roche pătrunse în câmpul publicațiilor în română, în 1936 (*Moștenirea lui Finch*), respectiv în 1946 (*Străinul din Jalna*), mărturisesc despre libertatea de alegere a editorilor privați români (Remus Ciofleac, în acest caz) care puteau să-și îndrepte interesul înspre cărți cu succes internațional, și să parieze astfel pe un oarecare profit economic. Situația se va schimba radical în 1947, odată cu angajarea comunistă a țării. Volumul care completează setul de cărți canadiene publicate în România până în 1960, *Medic pe trei continente* (*The Scalpel, the Sword: The Story of Doctor Norman Bethune*), se înscrie deja într-o logică editorială supusă politicului căci autorul, Ted Allan, – fost ziarist în serviciul partidului comunist canadian, combatant contra fascismului în timpul războiului din Spania – ațâță interesul propagandei. Un interes similar este arătat față de scrierile umoristice ale lui Stephan Leacock. Activitatea lui literară și vreo zece pagini traduse în română sunt prezentate pentru prima dată, în 1961, în revista *Secolul 20*, un întreg volum fiind apoi publicat în 1965. Importanța, ba chiar necesitatea, traducerii din Stephan Leacock este argumentată prin: „o critică nimicitoare a sistemului electoral din SUA [...] a parlamentarismului englez [...] a propagandei războinice și antisovietice.” și, mai mult: „La Moscova a fost editată sub titlul *Studiul perfectului îndrăgostit*, o culegere voluminoasă (350 de pagini) din scrierile lui Leacock, iar în prefața bogată a culegerii se recomandă largă răspândire a operei sale.” [3, p.161] Stephan Leacock este primul autor canadian prezentat în revista bucureșteană, dar până în 1989, douăsprezece alte subiecte referitoare la literatura canadiană sunt găzduite aici [4]. *Secolul 20*, cea mai importantă revistă de literatură universală din România, în peste (1957-1989) de apariție lunară într-un context de control permanent, a fost un avanpost al receptării și al traducerii autorilor din lumea întreagă. Paginile ei au servit adesea drept anticameră a traducerilor oficiale și se întâmpla adesea ca fragmente traduse și publicate în revistă să fie urmate de traduceri integrale ale unei opere grație pledoariei care fusese desfășurată în revistă.

Printre subiectele canadiene ale revistei se remarcă un articol despre Northrop Frye precum și o atenție excepțională acordată lui Marshall McLuhan. În 1964, numărul 11 al revistei conține un articol despre *Anatomia critică* a lui Northrop Frye, semnat de Toma Pavel. Chiar dacă prezentarea este polemică, făcând față la proba impusă de slalom printre avantajele criticii marxiste, ideile principale ale operei lui Frye sunt introduse într-un context literar românesc extrem de sărac și astfel au putut contribui la ieșirea din perioada sufocantă a realismului socialist. După acest episod introductiv, traducerea

volumului *Anatomia criticii* va fi publicată de abia în 1972, dar cu mult înaintea altor țări central ori est europene (Ungaria, Cehoslovacia, Yugoslavia etc), în Croația și Bulgaria va fi tradusă înainte de 1989, în 1979, respectiv 1987, celelalte țări recuperând acest studiu fundamental pentru teoria literară după căderea comunismului.

De altfel, Europa occidentală înregistrează și ea o anumită întârziere în asimilarea operei lui Northrop Frye și e surprinzător să constați că discursul original al teoreticianului canadian a suscitat peste tot în Europa, de Vest sau de Est, multiple luări de poziție care depășesc semnificațiile strict literare ale cărților sale. În Franța, de exemplu, sistemul teoretic al lui Northrop Frye n-a fost analizat cu ocazia publicării în franceză a *Anatomiei criticii* (1969), ci în prefața care acompaniază traducerea *Marelui Code. Biblia și literatura* (1984). Prefața e scrisă de Tzvetan Todorov și reprezintă o bună ocazie pentru a pleda pro-domo pentru structuralismul francez. Discursul lui e un act de recuperare și de recunoaștere a afinității care există între cercetările lui Frye și cele ale teoreticienilor francezi. Todorov insistă însă asupra faptului că cele proiecte s-au derulat în paralel căci: „francezii cunoșteau scrierile formaliştilor ruși, dar nu și pe acelea ale lui Frye.” [5, p.8]* Din cauza antecedentei teoriei lui Frye, Todorov insistă pe liniile de demarcație: teoreticianul canadian acordă atenție mai ales substanțelor, pe când structuraliștii francezi pun accentul pe forme, Frye scrie o enciclopedie, ei, un dicționar, el e pancronic, ei acronici. La sfârșitul studiului său, Todorov introduce o idee care depășește cadrele interesului literar sau ale teoriei literare. În acel moment, vocea istoriei se face foarte bine auzită. Punctul de sprijin al meditației sale este discursul mitologiei analizat de Frye în care, în interpretarea structuralistului francez: „dorințele sunt luate voluntar drept realitate. Această atitudine ținută ca primitivă se menține bineînțeles până în zilele noastre și a putut lua de-a lungul istoriei forma marilor sisteme ideologice care supun libertatea cunoașterii angajării convingerilor.” [5, p.15-16] Concluzia lui Todorov nu poate fi inocentă din punct de vedere politic, ea evocă de o manieră transparentă situația țării sale de origine, Bulgaria, și a întregului bloc comunist: „nu e o întâmplare că artele sunt reprimare în societățile care trăiesc sub regula unui angajament unic, precum în societățile totalitare” [5, p.18].

Se poate observa cum traducerea face rizom cu elementele definatorii ale culturii care o găzduiește și astfel ea devine vehiculul ideilor literare și politice. Criticul are libertatea și dreptul de a-și orienta discursul căci el lucrează prin selecție. Traducătorul în schimb, ar trebui să fie complet fidel textului care face obiectul atenției sale. Prețul plătit pentru apariția traducerii *Anatomiei criticii* în română în 1972 este mutilarea traducerii. Prefața scrisă de Vera Călin este empatică și pentru a scăpa de orice contextualizare sau comparație cu metodele recomandate de ideologia români ai momentului, autoarea adoptă spiritul criticii arhetipale și limbajul poeziei. În schimb, traducerea este sacrificată. De fiecare dată când numele lui Marx, conceptul de marxism sau vreo referință critică la Uniunea Sovietică apar în textul original, traducătorii români (sau mai degrabă cenzorii lor) sar peste pasaj fără să mărturisească în niciun fel acest hiatus impus în cursul normal al textului sursă. La citirea în română nimeni n-ar fi bănuțit că originalul conținea și această frază: „It would be easy to compile a long list of such determinisms in criticism, all of them, whether Marxist, Thomist, liberal-humanist, neo-Classical, Freudian, Jungian,

or existentialist, substituting a critical attitude for criticism, all proposing, not to find a conceptual framework for criticism within literature, but to attach criticism to one of a miscellany of frameworks outside it.” [6, p.6] Actul de plivire ideologică dictat de cenzură – căci nu ne putem imagina că aceste omisiuni au fost decise de traducători respectabili precum Domnica Sterian sau Mihai Spăriosu – se produce chiar și atunci când ironia lui Frye nu se asociază cu o respingere directă a marxismului. Pasajul următor lipsește din textul în română: „Soviet Russia is very proud of its production of tractors, but it will be some time before the tractor replaces the sickle on the Soviet flag” [6, p.108]. Eliminarea unor secvențe este forma extremă de control ideologic, dar se pot observa și numeroase alte paragrafe în care traducătorul desfășoară veritabile strategii de obnubilare și de ambiguitate a mesajului original. Când Northrop Frye condamnă metoda levierului lui Archimede, adică faptul că unii gândesc că „de îndată ce ne vom propti destul de zdravăn picioarele în terenul unor concepții creștine sau liberale, sau marxiste, vom fi în stare să săltăm întreaga critică cu ajutorul unei pârgii dialectice” („the notion that if we plant our feet solidly enough in Christian or democratic or Marxist values we shall be able to lift the whole of criticism at once with a dialectic crowbar.”) [6, p.12] Textul românesc relativizează referințele și șterge urmele criticii antimarxiste a lui Frye, devenind o laxă și căldicea observație despre „iluzia că, de îndată ce ne vom propti destul de zdravăn picioarele în terenul **anumitor valori**, vom fi în stare să săltăm întreaga critică cu ajutorul unei pârgii dialectice” [7, p.14].

Vina e mereu a altora, a lui Platon, de exemplu. Textul lui Frye denunță atât exigența marxismului, cât și a *Republicii* lui Platon că artistul să nu se îndepărteze de ceea ce e realizabil. Dar, varianta în română, doar Platon păcătuiește prin întinderea de capcane totalitare. Frye susține că: „For religion is also a social institution, and so far as it is one, it imposes limitations on the arts just as a Marxist or Platonic state would do.” Odată găsită soluția de a evita sămburele de conflict ideologic, traducătorul o aplică în toate situațiile similare. Pentru religia ateistă care era comunismul, atacul la veritabila religie era prea prețios pentru a fi abandonat, așa că aserțiunea devine: „religia ... poate impune anumite îngrădiri artei în același fel în care ar face-o un stat de tip platonice.” [7, p.162] În acest caz, paradoxul lui Jorje Luis Borges, „originalul nu e fidel traducerii sale”, devine o tristă realitate, iar această infidelitate face vizibile trădările, precum și mistificările operelor prin omisiune.

Transferul de idei ale celui alt teoretician canadian celebru, Marshall McLuhan, cunoaște și el alterări cu program. Tot revista *Secolul 20* asigură oficiile de introducere a acestor idei în mediul intelectual românesc. Numărul 6 din 1970 are o alură occidentală: sunt reproduse ilustrațiile originale la lucrarea *The Medium is the Massage*, ele însoțind douăzeci de pagini din *Galaxia Gutenberg*. Este oferită o selecție de opinii critice extrase din ziare și reviste nord-americane, apoi într-un amplu eseu, compozitorul Anatol Vieru explică influența gândirii lui Marshall McLuhan asupra creației lui și surpriza majoră consistă într-un interviu cu profesorul canadian realizat la Toronto de către Catinca Ralea. Intrarea ideilor lui McLuhan în spațiul cultural românesc are loc deci, sub cele mai bune auspicii. Însă publicarea în volum a traducerii *Galaxiei Gutenberg* va întârzia. Ea va fi realizată în 1975, și de data aceasta devansând alte țări central-est-europene unde – cu

excepția fostei Yugoslavii – scrierile lui McLuhan vor pătrunde pe cale editorială abia după 1989. De data aceasta precauțiile ideologice sunt concentrate în prefața semnată de Victor Ernest Masek, absolvent al unei facultăți de filosofie, autor al unei teze asupra esteticii informaționale, adică o persoană avizată, racordată la spiritul modern. El subliniază conceperea excepțională a cărții, originalitatea ei și profitul major pe care-l poate furniza oricărui cititor. Parcursul editorial al lui McLuhan este prezentat în detaliu, la fel și formația lui: inginerul care predă literatură engleză. Prefațatorul îl plasează pe autor printre criticii culturii și, lucru esențial, mai ales printre criticii civilizației occidentale. Date fiind complexitatea și caracterul inedit al scrisului și al gândirii lui McLuhan, Victor Ernst Masek resimte nevoia de a face ordine în material și de a oferi cititorului român o orientare, un fir care să reunească ideile cărții. Și o face eficient și onest. Dar pentru a legitima necesitatea acestei traduceri în România, pentru a pune în evidență valoarea de utilitate a acestei cărți în epoca de aur a lui Nicolae Ceaușescu, eseistul acționează ca un procuror punând în balanță pericolele și beneficiile unei asemenea lecturi. Iată probele lui pro și contra: influența formativă a mijloacelor de transmisie asupra subiectului receptor nu e valabilă în contextul culturii socialiste, McLuhan nu ezită să amendeze de o manieră critică aspectele iraționale ale cărții *Sacrul și profanul* de Mircea Eliade, încrederea lui McLuhan în realizările universului tehnico-științific, văzute ca forțe motrice ale evoluției istorice e o utopie, căci veritabilele forțe sunt cele economice și sociale. Din acest punct de vedere „McLuhan ratează” în opinia prefațatorului „consecințele ultime ale ideilor și descoperirilor lui” [8, p.22]. Recomandarea finală a eseistului procuror este pozitivă: integrate într-un context materialist-dialectic, ideile lui McLuhan de dovedesc „stimulante pentru o gândire marxistă creatoare, deschisă la dialog și la dezbateri” [8, p.22].

Relativizările forței de impact intelectual a unui text, prelucrările discursive ale materialului original în vederea integrării lui într-un sistem ideologic, recurgerea la edituri specializate (*Galaxia Gutenberg* a fost publicată la Editura Politică) explică poate apariția acestor traduceri în România deceniulul al VII-lea. La această explicație s-ar mai putea adăuga o ipoteză: e posibil ca întâlnirea lui Nicolae Ceaușescu de la București, din 1968, cu Tim Burke, secretarul general al Partidului comunist canadian, să fi contribuit la deschiderea unui culoar propice traducerilor din literatura canadiană. Nu pentru că partidul comunist canadian ar fi avut anvergură, ci pentru că exista o înverșunare a legitimării regimului în Occident.

Dar cum poate fi explicată această reticență și extrema prudență (în România, precum și în celelalte țări) față de discursul de idei? Potențialul subversiv al textelor teoretice este superior celui al textelor de ficțiune pentru că propune maniere diferite de a înțelege și de a înfățișa lumea sau societatea, pentru că originalitatea lor și libertatea lor de a reconfigura imaginea trecutului și a contemporaneității tulbură structurile fixe ale codului unic al societății comuniste sau ale marelui cod totalitar, pentru că ele fac breșe în zidul care ținea *gândirea captivă* pentru a folosi celebra formulă a lui *Czesław Miłosz*. De aceea, aparițiile lor erau percepute în lumea intelectuală ca adevărate evenimente. Această aură de excepționalitate se va efașa după căderea comunismului când sursele de informare se vor multiplica.

Se poate observa ușor o diferență de factură discursivă între paratextele de dinainte

de 1989 și acelea de după căderea comunismului. Textele introductive ale anilor 60-70 se caracterizează prin efortul de a stabili conexiuni cu restul operei autorului prezentat, prin punerea în valoare a reperelor conceptuale și a celor bibliografice. Cum s-a văzut deja, sunt prefețe care se refugiază în erudiție și, pe de altă parte, sunt prefețe care, achitându-se de misiunea lor de primire a cărții în cultura română, își plătesc și tributul către propaganda totalitară. Criticii din această ultimă categorie însoțesc textele străine și își împlinesc în același timp datoria lor de tovarăși de drum pentru regim. După 1989, cei desemnați de către edituri pentru a fi interpreții cărților teoretice au ales modalitățile cele mai variate de călăuzire a cititorilor : un tabel cronologic și didactic clasic precedă *Marele cod. Biblia și literatura* a lui Nortrop Frye [9, p.5-11], o analiză detaliată a conceptelor filosofice prefațează traducerea volumului *Etica autenticității* a lui Charles Taylor [10, p.85-97]. Dan Popescu, traducătorul cărții *Poetica postmodernismului*, semnează o postfață unde subliniază „reflexul etnicității” în gândirea Lindei Hutcheon, [11, p. 410-406] *Politica postmodernismului* a aceleiași autoare are drept postfață o interogație acută asupra câtorva aspecte spinoase ale posmodernismului și asupra lumii contemporane. *Extroducerea* semnată de Călin Andrei Mihăilescu [12, p.207-219] este concepută mai ales ca un dialog polemic și creativ cu ideile vehiculate de cartea Lindei Hutcheon, dar numele autoarei sau titlul cărții nu sunt deloc pomenite. Aceste ultime tipuri de discursuri sunt posibile, căci autorii prefețelor sau postfețelor, ai introducerilor și ai „extroducerilor” mizează pe cunoștințele cititorilor lor. Un cititor care este interesat de cărțile unor McLuhan, Frye , Hutcheon ou Taylor nu e un cititor inocent, el e în posesia unui cod cultural care îi face accesibile aceste discursuri. Dar la acest nivel discursurile teoretice sunt tratate ca făcând parte dintr-un patrimoniu universal, iar emergența și apartenența lor în/la un spațiu cultural precis sunt eludate. De aceea se întâmplă să auzim întrebări de tipul : Northrop Frye, e canadian ? Linda Hutcheon, și ea?

Literatura canadiană de limba franceză nu cunoaște astfel de mesageri la nivelul gândirii culturale, filosofice sau culturale. Printre cele douăzeci și șase de traduceri în română nu figurează niciun volum de eseuri, nimic din zona teoriei literare, nicio abordare filosofică, de unde reiese lipsa unui factor coagulant pentru această parte a literaturii canadiene transplantate în limba română. Cu excepția romanului, genul vedetă, prin intermediul căruia poate fi reconstituită condiția canadiană, se remarcă două accente care dau specificitate literaturii Quebecului: teatrul și poezia. În România au fost publicate două culegeri de piese ale dramaturgului Michel Tremblay [13], iar totodată, se constată pregnanța poeziei în configurarea imaginii acestei literaturi (e vorba de două antologii de poeți din Quebec și de două volume de autor: Nicole Brossard [14] și Helene Dorion [15]). În ceea ce privește traducerea contemporană a poeziei un rol important îl are editura Ecris de Forges. Directorii și redactorii ei – care și-au asumat ca misiune să facă poezii din Quebec să vorbească în lume -colaborează cu două edituri românești pentru a face auzite vocile acestor poeți și în România. Volumele *Instalații (cu sau fără pronume)* al lui Nicole Brossard (Paralela 45/ Ecris des Forges, 2005) și *Poeți din Quebec* (Editura didactică și pedagogică/ Ecris des Forges, 1997) sunt rodul acestei politici editoriale generoase. Inițiativa de a descoperi și oferi o panoramă a acestei componente a identității culturale canadiene românilor aparține tot revistei *Secolul 20*. În 1974, aici este publicată

o antologie a poezilor din Quebec. Poemele și prezentarea amplă, sensibilă și perfect documentată a lui Ovidiu Cotruș reprezintă un eveniment în ceea ce privește receptarea acestei literaturi în România, iar ei i se va adăuga, în 1984, o selecție de poeme ale lui Fernand Oullet. Altfel, scrierile literare ale Quebecului rămân cu adevărat prea puțin cunoscute (până în 1989, au fost traduse doar șapte cărți).

1968 este anul introducerii literaturii Quebecului în spațiul editorial românesc. Vocile care încep dialogul între două lumi literare sunt cele ale lui Louis Hémon și Gabrielle Roy. Traducerile romanelor *Maria Chapedelaine. Povestire din Canada franceză*, și *Fericire întâmplătoare* se bucură de studii introductive generoase care reconstituie pentru cititorul român condițiile istorice în care își face apariția romanul din Quebec și căile pe care el le urmează în căutarea originalității și a exprimării unui destin canadian. Unsprezece ani după acest debut semnificativ, romanul lui Louis Hémon este publicat din nou în România, de data aceasta în franceză, într-o colecție care se adresează elevilor care învață franceza. Altfel spus, acest roman a fost considerat ca fiind cel mai reprezentativ pentru un modus vivendi canadian și în același timp cel mai bun exemplu de limba franceză care poartă amprenta Canadei. Pasajele selecționate pentru elevii români sunt acompaniate de un glosar (arhaisme, termeni de origine engleză, termeni de origine indiană, termeni dialectali, expresii canadiene) și de multe adnotări care pun în context acțiunea romanului. Chiar dacă nu este vorba de o traducere propriu-zisă, asistăm la un fel de traducere pe cale de-a se face, sunt dezvăluite etapele înțelegerii culturale și lingvistice ale unui text. În 1968, traducerea romanului lui Gabrielle Roy este justificată prin interes cultural – e prototipul romanului canadian de limbă franceză – și printr-un interes socio-politic: „cristalizarea literaturii canadiene de limbă franceză a avut loc într-o perioadă de intensificare a luptei de clasă” [16, p.6]. Cu o anumită întârziere (dar e de remarcat singularitatea traducerii în română), un alt clasic al literaturii din Quebec, Philippe Aubé de Gaspé, beneficiază și el de o atenție specială. Pe lângă studiul introductiv care pune în valoare autorul și familia lui, precum și datele definitorii ale Quebecului, traducerea este aseasonată cu explicații în josul paginii privind evenimentele istorice, banii, aluziile culturale, expresiile specifice etc. Adăugirile infrapaginale se constituie într-un ghid necesar pentru un cititor obișnuit, dispus să acorde atenție nuanțelor culturale canadiene.

Demonstrațiile paratextuale despre originalitatea literaturii canadiene de expresie franceză sunt ocazionate de traducerile din Anne Hébert. În același an 1968, Irina Bădescu insistă pe „tempo-ul original și viziunea proprie” a romanului *Kamouraska*, trăsături care îl disting de orice roman continental, dar care dau specificitatea prozei moderne canadiene și care se hrănesc „dintr-o percepție particulară a spațiului” [17, p.16]. În 2001, un canadian de data aceasta, Neil B. Bishop, încearcă să capteze atenția cititorilor români printr-o interpretare psihanalitică și sub semnul fantasticului a romanului *Copiii Sabatului*, un roman care „desființează mitul unei societăți a Quebecului alcătuite din enoriași, pe cât de fericiți pe atât de virtuoși – mit pe care-l proclama sus și tare o Biserică catolică romană atotputernică în societatea canadiană franceză din Quebec până în anii '60 – pentru pentru a zugrăvi convingător un Quebec – atât citadin, cât și rural măcinat de alcoolism, incest, magie neagră și satanism.” [18, p.5] Niel B. Bishop, respectând normele retoricii, terntează de asemenea o captare a bunăvoinței românilor: „Cu

siguranță nu vă veți plictisi la lectura acestui roman venit de atât de departe, din Lumea Nouă, din Canada, din Quebec, scris cu toate acestea într-o limbă de origine europeană, latină – franceza – așa cum este și limba română, și publicată tocmai la Paris”. [18, p.5]

Aceste culoare de interes vor fi parcurse după 1989 de mulți universitari români inițiați deja în studiul limbii franceze și impulsionați de explozia studiilor culturale. Să ieșim din această schiță a traducerilor literaturii canadiene în română, o schiță care n-a putut ignora pragul istoric al anului 1989, tot printr-un prag interpretativ. Într-un interviu care celebra primul premiu primit într-o altă țară decât a sa (Premiul festivalului *Zile și nopți de literatură* de la Neptun, 2009), Madeleine Thien oferă noi argumente pentru dimensiunea „traductieră” a culturii canadiene, dar ea subliniază totodată căutarea în această parte de lume a unui mesaj care să transgreseze diferențele care separă limbile : „În Canada sunt atâția oameni veniți din alte țări, încât mare parte din literatura națională este despre alte locuri. În Canada, cartea mea nu trece drept una exotica, sunt multe altele de acest fel, asta pentru că există atât de multe culturi care trăiesc laolaltă. Poate că în alte țări lucrurile stau altfel și exotismul constituie un atu. Cred că e vorba despre două lucruri: da, oamenii sunt atrași de lucruri necunoscute, de culturi diferite, de peisaje diferite, dar caută, în același timp, și ceva universal în literatură, care să aibă legătură cu experiența general umană, chiar dacă învelită în ceva exotic, la suprafață. Și cred că, indiferent de înveliș, când cobori în adâncul lucrurilor, experiențele nu mai sunt atât de diferite.” [19]

Referințe critice și note:

1. Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999. («Seule l'Europe est un continent de traduction, au sens où les grands textes sont des traductions et ne sont tels qu'en traduction (si l'on pense seulement aux textes sacrés). L'Europe, à la différence d'autres cultures centrées sur elles-mêmes, est d'origine pluriculturelle, originellement, constamment traductrice. »).
2. Ioana Popa, *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947-1989)*, CNRS Editions Paris, 2010.
3. Sergiu Fărcășan, *Un umorist canadian*, în *Secolul 20*, nr. 7-8, 1961.
4. Nr. 11/1964 – Toma Pavel, *Northrop Frye și ambițiile sistemului*; nr. 12/1967: *Montréal 67 – Expoziția Internațională*, Foto-reportaj; nr. 10/1968, nuvela *În căutarea domnului Green* de Saul Bellow; nr. 12/1968, nuvela *Tristețea locotenentului Boruvka* de Josef Skvoreky ; nr. 6/1970 dosar critic: *Marshall McLuhan – « Galaxia » : ideogramă și concept*; nr. 9/1970; nr. 7/1973, fragmente din romanul *Sub vulcan*, de Malcolm Lowry, prezentare critică de Radu Surdulescu ; nr. 1/1974, *Antologie Poeți din Québec*, prezentare de Ovidiu Cotruș; 7/1975, *Antologia Poeți canadieni*, prezentare de Virgil Teodorescu și Petronela Negoșanu, Radu Șerban, *Lumile canadiene*; 10-11-12/ 1978, nuvela *Căderea*.
5. Tzvetan Todorov, prefață la *Le grand code. Bible et la littérature*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Seuil, 1984
6. Northrop Frye, *Anatomy of criticism. Four essays*, Princeton University Press, 1971
7. Northrop Frye, *Anatomia criticii*, traducere din engleză de Domnica Sterian și Mihai Spariosu, prefață de Vera Călin, Univers, București, 1972.
8. Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*, traducere Luiza și Petru Năvodaru, prefață de Victor Ernest Masek, Editura Politică, București, 1975.
9. Aurel Sasu, Ioana Stanciu, *Tabel cronologic*, în Northrop Frye, *Marele cod. Biblia și literatura*, Atlas, București, 1999.

10. Radu Neculau, *Charles Taylor –subiectivitate și articulare etică*, în Charles Taylor, *Etica autenticității*, Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2006.
11. Dan Popescu, *Reflexul autenticității* în Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, Univers, București.
12. Călin-Andrei Mihăilescu, *Post- o extrodudere postmodernă*, în Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, Univers, București, 1997.
13. Michel Tremblay, *Tremblay în cinci timpuri*, Viitorul românesc, București, 1999, respectiv, *Cinci vârste*, traducere Petre Bokor, Editura Brumar, Timișoara.
14. Nicole Brossard, *Instalații (cu sau fără pronume)*, Paralela 45/ Ecrits des Forges, 2005
15. Hélène Dorion, *Mântuirea, rezonanța dezordinii*, Cogito, București, 1997.
16. Gabrielle Roy, *Fericire întâmplătoare*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, prefață de Valer Conea.
17. Anne Hebert, *Kamouraska*, Editura Univers, București, 1986, prefață de Irina Bădescu.
18. Anne Hébert, *Copiii Sabatului*, Editura Univers, București, 2001, prefață de Neil B. Bishop, p.5.
19. *Literatura încearcă să arate ceea ce se află sub suprafața lucrurilor*” interviu cu Thien Madeleine de Andreea Răsuceanu, în Observator cultural, nr. 529, 2010.

O variantă a textului a apărut în limba franceză în vol. *Les traductions en roumain de la littérature canadienne: textes, contextes et paratextes, Canada in Eight Tongues. Le Canada en huit langues, Translating Canada in Central Europe/Traduire le Canada en Europe Centrale*, Masaryk University, Brno 2012.

* („Cette attitude réputée pour primitive se maintient bien sûr jusqu’à nos jours et cela a pu prendre au cours de l’histoire, la forme de grands systèmes idéologiques qui soumettent la liberté de la connaissance à l’engagement de convictions. [...] L’engagement sans liberté dégénère en angoisse»).

РУССКИЙ ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР. ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ. ТРАГЕДИЯ И ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ

ABSTRACT

Russian twentieth century starts under the sign of speed and scientific experiment. Life moves fast, changes are radical, therefore literature is forced to fundamentally change the shape in order to be able to fully realize its communication function. Mankind dealing with machines creates a new anthropological project with dominants such as: alienation, depersonalization, anonymity. The categories of time and space are redefined. Compared to the speed of a vehicle and new technologies, art must become life – fastly changing because of technology.

Within the avant-garde culture, literature becomes the work of exploring the hidden mechanisms of life and the representation of their movement, their sinuous flow. The artistic text is searching for forms that would allow it to exceed the limits of literary page; it is no longer an end in itself but a self-sufficient autonomous world. In search of a new communication language, literature joins the other arts and uses all forms of new scientific technologies.

In the early twentieth century, Russian theater had to take a big leap to bridge the gap between old-fashioned sentimentality of classical theater and new abstract forms. It must shock and amaze.

The new theater, with its philosophy of becoming, history seen as progress and life as man's constant evolution, begins in Russia in 1913 by two synthetic plays: „Vladimir Mayakovski. Tragedy” (Vladimir Mayakovsky) and „Victory Over the Sun” (Aleksii Kruchenykh), the last becoming the hymn of the new freed man.

Keywords: avant-garde culture, Vladimir Mayakovski, Aleksii Kruchenykh.

Введение

XX век стартовал под знаком скорости и научного опыта. Жизнь развивалась так стремительно, перемены были настолько радикальными, что искусству понадобилось всецело обработать свои приёмы, для полноценного художественного общения. В авангардной культуре художественное произведение из самоцельной и самодостаточной, но, в принципе, мимикрической, станет методом для обнаружения скрытых механизмов жизни, интерлюдией новой жизни: «Художники в 1910-е и особенно в начале 1920-

х годов настойчиво пытались найти такие формы жизни искусства, которые размыкали бы границы художественного произведения вовне. Такое смещение акцентов связано с принципиальным изменением в интерпретации самой природы искусства. Произведение искусства не является больше самоцелью, самодостаточным автономным миром. Оно рассматривается как средство достижения определённого внутреннего опыта, как инструмент для создания особой атмосферы. Художественное произведение, погружаясь в поток хаотических, случайных скрещений с движением жизни, теряет традиционные координаты своего существования. Оно оказывается в состоянии специфической подвижности, текучести и неупорядоченности» [1].

Самая главная характеристика авангардной культуры – это попытка слияния искусства с новыми технологиями. Вытесненный машиной человек «агрессивно», до «драки», настраивается «против либеральной чувственности» [2].

Футуризм стремится к разработке некоего восьмого чувства, к особому чутью, способному вникнуть в сущность бытия, природы, для того чтобы воспроизвести ритм жизни в самой её суетливости. Художник слова начинает искать за пределами литературной страницы. Наибольшая часть футуристических манифестов обращены к театру. Сцена – это идеальное место для обновленческих экспериментов. Возникает идея синтетического театра, способного воссоединить свободного литературного слова с другими стремящимися к освобождению, обновлению и яркой индивидуальности отраслями искусства, как, например, живопись.

В чём заключается сущность нового футуристического театра? Обобщая сказанное Лор Фернандез (Laure Fernandez) [3] после обращения к искусству Николая Евреинова, русского и французского великого преобразователя театра, одна из ключевых фигур авангарда, режиссёра, драматурга, историка театрального искусства, философа, музыканта, художника, психолога: новый театр это мир, выходящий за пределы сцены. В момент когда театр пытается отделиться от литературы и когда киноискусство подрывает авторитет театра и ниспровергает его специфику, Евреинов отстаивает концепцию театра «крайне большего, чем сцена» («infiniment plus vaste que la scène»). Противоположно натуралистическому театру Станиславского, новый продвинутый театр, по мнению Евреинова, должен быть искусством условности и вымысла – свободой, которую разделяли всецело и русские футуристы в 1910-1913 годах, воодушевимые «театральным чувством». Не инстинктивная, а обдуманная, обработанная в результате большого творческого труда театральность, – вот к чему нужно стремиться настоящему артисту. Только так можно будет превратить миметическую всеобщую с детства склонность к ролевой игре в настоящую школу искусства преобразований [3]. Актёр будет всем: и фигурантом, и режиссёром, и сценаристом.

Поменялось и отношение к времени и пространству: «Прошлое тесно», «С высоты небоскребов мы [будетляне] взираем на их [вчерашних писателей] ничтожество!» (Пощёчина общественному вкусу). Нет больше ни рационального, организованного пространства (место на крыше не для самых разумных), ни связи с прошлым: «футуристский образ динамичного, фрагментированного, алогичного мира, был неотделим от театра» (Николас Оливьера) [2] – нового, технологически

оснащённого. Джованни Листа рассматривает в этом сопоставлении человека с машиной новый «антропологический проект»: «перед лицом машин, скорости и технологий» меняется взгляд («видение») человека на всё [2]. Разумеющиеся обезличение и отчуждение приводят к неизбежному отрицанию прошлого: новая «мифология» возвышается над «конформизмом следования традициям» [2]. Искусство, в этом случае, это молниеносно трансформирующаяся жизнь из-за стремительно меняющейся технологии. Футуристическое сближение творчества с жизнью обусловлена улавливанием и передачей этого ритма: «Футуристы хотели переформулировать миф совокупного художественного произведения, приспособить его к урбанистической цивилизации и её насущным, чувственным переживаниям: свободное слово, шумовая музыка, кинетические скульптуры, подвижность, звуковые и абстрактные пластические композиции, стекло, железо и бетон, искусство движения, пластичные танцы, абстрактный театр, тактилизм, одновременная игра [...]» [2]. Футуризм намеревался осваивать нового, «урбанистического по своему происхождению», «хаоса»: «Стратегия футуризма — принятие технизации и урбанизации, овладение ранее считавшимися внехудожественными фактами городской культуры, которые способны выступать знаками передовой научно-технической и индустриальной мысли» [5].

Мы наблюдаем за проектом «становления» («Футуризм, в первую очередь, философия становления, выраженная возвышением истории как прогресса и провозглашением жизни как постоянной эволюции человека [...]» [2]) в двух таких совокупных театральных работах: «Владимир Маяковский. Трагедия» и «Победа над Солнцем».

Новый русский театр

В 1913 году Объединённый комитет «Союза молодёжи», во главе с Е. Гуро и М. Матюшиным, выносит решение создать новый театр. Он обосновался бы на футуристической философии разрушения старого порядка для открытия дороги новой сценической жизни. Нужда в обновлении театра была огромная. Об этом много писали, много теоретизировали. Например, в августе, в статье «Футуризм и театр» художник Б. Шапошников рассуждает о потребности в новых сценических приёмах, о новом актёре: «Футуристический театр создаст актёра-интуита, который будет передавать свои ощущения всеми доступными ему средствами: быстрой выразительной речью, пением, свистом, мимикой, танцем, ходьбой и бегом» [6].

Новый театр был рассчитан не только на «эпатаж публики» [6] и не столько на итальянскую формулу театра физического действия. Идея эпатажа публики не нова. Футуристы жили двойной творческой жизнью: самим творением и каждодневным поведением, искусства его дополняющие. В жизни они были ещё ярче и деструктивнее: «Чем радикальнее пропагандируемая новизна, тем выше степень экстравагантности, тем значительнее эффект разрушения» [7, с. 192]. Сам К. Малевич признавался: «Футуризм больше всего выражался в поведении, в отношении к данному состоянию общества. Поэтому наш футуризм проявил себя гораздо больше в выступлениях, чем в произведениях» [8, с. 140].

Футуристы нуждались в публике. От сформировавшегося «поля напряжения» [5, с. 190] исходила оживотворяющая энергия. Публика была не только зрителем, но и фигурантом в спектаклях или же в драках. Она выступала, образно говоря, в роли той передвигающейся «живой» стены, которую можно было использовать во время выступлений в самых разных целях.

Грим и костюмы служили для «вторжения» искусства в жизнь и раскрашивание было «началом вторжения», как объясняла Ларионова в «специальном» манифесте «Почему мы раскрашиваемся?» [5, с. 191] Грим и скандальная костюмация были частью нео-карнавального шествия, вызванного для «кульминации замысла» эпатажного действия: «В плане культурной функциональности футуристический грим и наряды, с одной стороны, сродни карнавальности, с другой – моде. По аналогии с карнавализацией, экстравагантное одеяние есть признак принадлежности иному, «перевернутому» миру; близость феномену моды в совпадении с её ориентацией на скандал, непонимание, осуждение, в чем и заключается кульминация замысла» [5, с. 193]. Накладывание модернистских форм на фон аграрной России с её публикой («стадом баранов», по словам Н. Гончаровой, «вкус которой нуждался в «пощечинах»» [5, с. 194]), которая очутилась должной сделать невероятного прыжка для того, чтобы быть на уровне продвинутой европейской культуры, дала ощущение нео-карнавального, гротескного, явления. Нео-карнавал в русском футуризме, с его основными, в этом случае, характеристиками: «театрализация и гротескность» « [5, с. 194] – это попытка почти агрессивного, но живописного, пробуждения в социуме (в публике) сознания созидательного потенциала с последующим приобщением к новизне и, может быть, воспитанием партнёра по игре. Чтобы «Чёрный квадрат», не «усугублял» больше «ситуацию раскола и непонимания между зрителями и художниками» « [5, с. 195], футуристы начнут с «нуля» чудодейственную инициацию: с заумью, с лубком, с бесконечными комментариями и публичными выступлениями и др.

Впрочем, самая выразительная театральность реализуется на уровне языка. Новизна состояла, больше всего, в языке. Это заумь, «ум ума», «новый разум», универсальный, «магический» язык, способный объединить самую смешанную публику и довести до состояния интеллектуального экстаза. П. Флоренский писал: «Кто не знает радости, переполняющей грудь странными звуками, странными глаголами, бессвязными словами, полусловами и даже вовсе не словами, слагающимися сами собой в звуковые пятна и узоры, издали подобные звучным стихам? Кто не припомнит слов и звуков смущения, скорби, ненависти и гнева, которые силятся воплотиться в своеобразную звуко-речь? [...]» [6]. Заумь один уже означал целый спектакль. Врождённое чувство театральности оснащает творца-искателя этим «новым разумом». Посредством языка и жеста, наделены в новом театре способностью «смысловыражения», русский футуризм намеревался: «Устремиться на оплот художественной чахлости – на русский театр и решительно преобразить его [...] – с этой целью учреждается новый театр «Будетлянин»» [6].

Новый театр займётся ликвидацией барьера между сценой и залом, между актёром и зрителем, между я и миром, то что приведёт, в конце концов, к аннулированию

авторитарного, субъективного я в пользу маски, другого, искусного, опытного, компетентного, профессионала, в пользу того кто сможет попробовать себя на все роли и наложить на себя функций разных величин (Художник-Демиург, Богочеловек, Сумасшедший, Герой, как сказал бы Маяковский).

Владимир Маяковский. Трагедия. Поиск души

Проект театрализации жизни и двукратная альтернативная художественная деятельность нового создателя (сотворяя свою судьбу, артист одновременно играет её, сделав жизнь материей для собственного творчества) идеально иллюстрируется на примере Владимира Маяковского: «Жизнь поэта Владимира Маяковского является примером осуществления футурологического проекта нового человека, Творца-Демиурга, когда художник сотворил не только собственную жизнь, осуществившуюся по формуле мир как текст, мир как игра, но и собственную смерть, поставив «точку пули в своем конце» [9].

Трагедия Владимир Маяковский короткая (400 строк): два действия, пролог и эпилог. Действующие лица, все трагически помечены: и молодой поэт Маяковский, и его «осколки лирического я» [10, С. 126], безымянные персонажи с умственными (человек без головы, человек с двумя поцелуями) и физическими (человек без глаза и ноги, человек без уха) расстройствами, и какие-то совершенно анонимные мальчики, девочки. В прологе, Маяковский представляет своего персонажа, то есть самого себя, с программной «царской» речью. Он «спокойный», даже если уже «быть может, / последний поэт», так как после ритуала инициации и введения в новый образ, роль может меняться, например, из поэта в художника-мага, способного лёгким жестом преобразить мир, дать людям понимания и любви («Я вам только головы пальцами трону, / и у вас / вырастут губы / для огромных поцелуев / и язык, / родной всем народам»). Новый творец-словесник («царь ламп!») представляется готовым бороться с безликой и ненавистной отсталостью опостылевших «дневных лучей». Герой будущего, завоеватель электричества жетвует «хромой» «душонкой», старой сентиментальностью, ради новых, стальных, объятий: «обнимет мне шею колесо паровоза». Итак: «Образ лирического героя Маяковского, поэта-демиурга разрастается до размеров мира. Этот новый человек способен заменить собой мир, заместив его своим телом, отдав ему свою душу. Он творит чудеса, устанавливает законы мироздания, обладает креативном логосом, волей и бессмертием» [9].

В первом же действии на «празднике» нищеты всплывает немощь и фальшь самопровозглашённого спасителя: «Милостивые государя! / Заштопайте мне душу, / пустота сочтётся не могла бы. <...> Я сухой, как каменная баба. / Меня выдоили». Проект населения хаоса (или же наполнения пустоты души) выше его сил. Великий покоритель электричества, который призывает бросить всё, дом и душу и идти «по рельсам» (то есть, в никуда) и гладить кошек («Бросьте квартиры! / Идите и гладьте/ гладьте сухих и чёрных кошек!») для добывания мизерного количества электричества – это или сумасшедший («Сегодня в вашем кричащем тосте / я овенчаюсь моим безумием»), или клоун (тот же самый «бубенец» «на колпаке у бога»). Лжеспаситель не может ни помочь людям, ни везти за собой. Больше того,

как в пародийной сказке, его «царская» сюита оказывается непонятным сбродом и то ли оживших вещей, то ли становившихся вещами людей. С этой чернью нужно было общаться на языке «раздетого пляса» и «красного мяса». Словесный создатель мечется между ролью бунтаря во главе «бездушных», «взбесившихся» (как, например, рояль) против человеческой тирании вещей и искателя любви (её «невиданной» души). После «бунта» со «старухой временем» из которого поэт выходит в «тоге» провозглашённого толпой (которая тут же сбросила свою опошлившую долю на плечи благоизбранного) князя, творец решил отойти от роли мессии. Все несчастны: «кажется, в Бразилии / есть один счастливый человек!», то же самое, что на край света. Во втором действии тоска и уныние одолевают героя-наставителя. Люди принесли ненужные «слёзы» и «поцелуи, но он не нашёл подходящую роль для употребления естественной человеческой боли.

В эпилоге Маяковский выходит перед публикой с фарсовым («В коротком эпилоге Маяковский вновь появляется перед зрительным залом и, походя, пытается развенчать трагедию и оскорбить зрителей своим шутовством» [10, с. 126]) разоблачением [11]:

– себя, как в «небесной» богочеловеческой ипостаси, так и в лике «блажененького», «петуха голландского», «короля псковского», «Владимира Маяковского» и пр. ;

– своего безумного, отчаянного («Это я / попал пальцем в небо» и раньше, «Я добреду / усталый, / в последнем бреду), но очень красочного замысла: дать «мыслям» «такого» «нечеловечьего простора»;

– публики, «бедных крыс» (всеядных, неразборчивых, часто повреждающих электрических сетей, носящих болезней и смерти и, в конце концов, убегающих с обречённых на крушение кораблей).

Маяковский не нашёл «во всём» [11] этом театральном шествии из тело в тело самого главного – «души»: «тема современного города дана Маяковским в ясно славянском духе, очень эмоционально, с неизменным «никто меня не понимает» и вполне традиционными поисками во всём души» [11]. Другое дело, проект «Победы над солнцем» Кручёных.

Победа над Солнцем. Гимн новому человеку

Пьеса Победа над солнцем, автор Кручёных, пронизана от замысла до «занавеса» обновленческим жаром: «Показать новое зрелище – писал Кручёных – об этом мечтали я и мои товарищи. И мне представлялась большая сцена в свете прожекторов (не впервые ли?), действующие лица в защитных масках и напружиненных костюмах – машинообразные люди. Движение, звук, всё должно было идти по новому руслу, дерзко отбиваясь от кисло-сладенького трафарета, который тогда пожирал всё» [11]. Намеренно вызывающая новизна действовала со всех уровней авторского текста или режиссёрской мизансцены на чувственном восприятии читателя/зрителя/слушателя : «литографированная [афиша], с огромным рисунком О. Розановой, где в призмах преломлялись цвета белый, чёрный, зелёный, красный, образуя вертящуюся рекламу [...] Вторая афиша [...] напечатана красной краской с чёрным рисунком Д. Бурлюка посередине. <...> Сцена [...] оформлена [...] Слепительный

свет прожекторов. Декорации Малевича [...] из больших плоскостей - треугольники, круги, части машин. Действующие лица – в масках, напоминавших современные противогазы. «Дикари» (актеры) напоминали движущиеся машины. Костюмы, по рисункам Малевича же [...] построены кубистически: картон и проволока [...] артисты двигались, скреплённые и направляемые ритмом художника и режиссёра [...] поразили [...] песни Испуганного (на лёгких звуках) и Авиатора (из одних согласных) [...] Хор похоронщиков [...] на неожиданных срывах и диссонансах [...] под сплошной, могучий рёв публики» [11], а так же, первое появление «чёрного квадрата», в качестве занавеса между жизнью и абстрактным искусством, с разрывом в ключья которого артисты преодолевали материю, тело, и вступали в другое, абстрактное, измерение.

Всё это «скандальное» явление была частью грандиозного проекта обновления театра, который включал всё, от литературного текста, до «анатомии человека» [11]. Не случайно у пьесы не только один автор. Она олицетворяет принцип литературной, музыкальной и живописной алогичности, синтетического театра, театра в театре: пролог принадлежит Хлебникову, музыка написана М. В. Матюшиным (по спешке и по недоразумению, пьеса была представлена в начале как опера Кручёных, то, что вызвало недовольства Матюшина), художественное оформление принадлежит Малевичу, «Гротескно-супрематические костюмы и декорации, четвертитоновая музыка и балаганный стиль либретто соединились в неразрывное действо. Авторы Победы над Солнцем воспевали идею строительства нового будущего, которое может быть построено только после разрушения старого. И каждый из них достигал этого собственными средствами: Малевич – супрематическими построениями, Кручёных – заумью, а Матюшин – диссонантностью музыкальной ткани» [12].

Решение обосновать новый театр и выйти сразу с двумя футуристическими представлениями было принято на «Первом всероссийском съезде футуристов» (из трёх членов), происходивший на даче у Матюшина. Из-за нехватки времени, денег, материала, актёров, посвящённого зрителя, работа по подготовке к спектаклям происходила в весьма жёстких условиях. Но всё что по-началу было нехваткой, ошибкой, недоразумением – как расстроенный рояль, или непрофессиональные певцы – потом оказалось гениальным дополнением к главному.

Основная тема пьесы, по словам самого Кручёных – это «защита техники, в частности, авиации, победа техники над космическими силами и над биологизмом. «Солнце заколотим / В бетонный дом!»» [11]. Спектакль состоит из двух «дейм» (то есть «действий» на зауми) и шесть картин. В прологе Хлебников на красочной и доступной зауми (в сущности, это русский язык который звучит по новому, благодаря виртуозных неологизмов) рекламирует пьесу, привлекая, увлекая и завлекая зрителя – при этом он сам похож на яркого клоуна, который заманивает в последние перед представлением минуты прохожих в зал: «Люди! <...> Спешите идти в созерцог или созерцавель / Будетлянин. / <...> Созерцебен есть вождебен / <...> Созерцебен есть уста! / Будь слухом (ушаст) созерцаль! / И смотряка».

Группа «будетлян» собирается пленить Солнце. Зрителю недоступна сцена конкретной битвы и победы, но словесно картина вся пропитана этой темой:

«Мы поражаем вселенную / Мы вооружаем против себя мир / Устраиваем резню пугалей / Сколько крови / Сколько сабель / И пушечных тел!». Силачи-будетляне объявляют о намерении захватить Солнце, причину ненужных «страстей»: «Солнце, ты страсти рожало / <...> / Заколотим в бетонный дом!». Это объявление войны старому миру. По ходу действия Солнце берут в плен. «Что? Солнце полонили?! / <...> Надо учредить праздник: День победы над солнцем. / <...> Мы вольные / Разбитое солнце... / Здравствует тьма! / И черные боги».

Вся затея не для слабых. Во втором действии маркой «трусл» помечены те, кто боятся стать свободными, сильными: «Всем стало легко дышать и многие не знают что с собой делать от чрезвычайной легкости. Некоторые пытались утопиться, слабые сходили с ума, говоря: ведь мы можем стать страшными и сильными. / Это их тяготило». Будущее за мужчинами, в будущем «всё станет мужским» (в спектакле нет женских ролей), никакой сентиментальности, никакой ностальгии: «Новые. Один принес свою печаль, возьмите она мне теперь не нужна! он вообразил также что внутри у него светлее чем вымя пусть покружится». Если женщина (слабость?) и появляется, то только чтобы её задавил аэроплан: «з... з... стучит стучит женщину задавило мост опрокинул».

Падение аэроплана в заключительной шестой картине на фоне общего переполоха в связи с заменой прежних законов пространства никак не отменяет праздника чудных «теней», «Ликом мы тёмные / Свет наш внутри / Нас греет дохлое вымя / Красной зари», поющих гимн о бессмертии «новых» людей - «Все хорошо, что / Хорошо начинается / и не имеет конца / Мир погибнет, а нам нет конца!». Замкнулся круг, начатый с «Все хорошо, что хорошо начинается! / <...> А кончается? <...> Конца не будет!» И заузная песня хохотавшего Авиатора, с чуть «потрёпанным» в падении «башмаком», и последняя ария Силачей полны оптимизма.

Разница между пьесами Победа над Солнцем и Владимир Маяковский. Трагедия существенна. Герой Маяковского ещё мечется между старым и новым миром, тоскуя, всё-же, по человеческой любви, в то время как «Силачи» уже взялись за открытие космоса.

Заключение

В веке скорости, научных опытов, универсальных войн и революций искусство должно менять свои приёмы, создать новый «язык», для того чтобы полноценно развиваться. Авангардная культура использует для своего обновления принцип «искусство для искусства» (с вариациями, «слово ка таковое», «театр как таковой»). Самый главный шаг, сделанный навстречу прогрессу в авангарде – это слияние искусства с новыми технологиями. Это было важно в начале 20 века, так как старые формы художественного общения не подходили больше для сообщения новых ценностей. Ритм жизни предлагал совершенно других сюжетов. Рождался другой тип персонажа. И он детище не только другого времени, но ещё и другого пространства, городского, то пространство, которое имеет склонность к обезличиванию, отстранению, отчуждению своего обитателя.

Под резкими влияниями быстроразвивающихся технологий человек меняет свою

чувствительность. Художник слова начинает искать за пределами литературной страницы, пробуя себя в разных ролях, разной величины. Ему интересно поймать ритм быстромеменяющейся жизни. Он пробует себя во все отрасли искусства и даже науки. Авангардист, особенно кубофутурист – это и художник, и царь, и бог, и актёр, и режиссёр, и декор, по необходимости. Возникает идея синтетического театра, способного воссоединить на общих правах, и музыку, и танец, и цвет, и свет, и все самые современные технологии.

Русский театр в начале 20 века должен был сделать большой прыжок, чтобы заполнить пробел между новыми абстрактными формами и старыми сентиментальными, «душевными», понятиями. Футуристы должны были воспитывать своего нового, просвещённого зрителя и, одновременно, обновлять всё, от глаза до взгляда.

Кручёных/Малевич/Матюшин преуспели в их театральной авантюре тотального обновления. Опыты над получением нового героя, способного выйти из своего мира и покорить другие миры увенчались успехом и опера Победа над Солнцем стала гимном освобождённого, сильного человека.

Что касается Маяковского, его герой остаётся ещё пленником любви. Он ищет понимающую «душу» и реагирует на бездушности «вещей» тоской и отчаяние.

Примечания:

1. Бобринская Е. А. Футуристический «грим» // Вестник истории, литературы, искусства / Отд-ние историко-философских наук РАН. - М.: Собрание; Наука, 2005. С. 88. URL : <http://ec-dejavu.ru/f-2/Futurism-2.html> (дата обращения: 21.08.20).
2. Диксон Стив. Цифровой Перформанс: История Новых Медиа в Театре, Танце, Спектакле и Инсталляции/ Пер. фрагментов Константин Елфимов при поддержке и участии Анны Франц. США: The MIT Press, 2007. URL : http://vk.com/doc177334183_184705682?hash=4e73411b7d-635cda10&dl=28aabb49a7217e1962 (дата обращения: 16.05.2013).
3. Фернандез Лор (Fernandez Laure). «Театральность у Николая Евреинова: за театр «крайне большего, чем сцена» («La théâtralité chez Nicolas Evreinov : pour un théâtre «infiniment plus vaste que la scène»). URL : http://www.crht.paris-sorbonne.fr/matrice/wp-content/uploads/2009/10/fernandez_mep.pdf (дата обращения: 20.08.3013).
4. «Чувство театральности, на котором я отстаиваю право открывателя, может найти свое лучшее определение в желании быть» другим «, совершать нечто на себя не похожее, создать обстановку «полной противоположности» будничной атмосферы. Это одна из главных движущих сил нашего существования и то что мы называем прогрессом, переменой, эволюцией, развитием во всех сферах жизни. Мы все рождаемся с этим чувством в нашей душе, мы все по сути театральные существа « («L'instinct de théâtralisation, que je revendique l'honneur d'avoir découvert, peut trouver sa meilleure définition dans le désir d'être « autre », d'accomplir quelque chose de « différent », de créer une ambiance qui « s'oppose » à l'atmosphère de chaque jour. C'est là l'un des principaux ressorts de notre existence, et de ce que nous appelons progrès, changement, évolution, développement, dans tous les domaines de la vie. Nous sommes tous nés avec ce sentiment dans notre âme, nous sommes tous des êtres essentiellement théâtraux ». Цит. по Фернандез Лор (FERNANDEZ Laure). Там же.

5. Юрков С. Е. «Эстетизм наизнанку»: футуризм и театры - кабаре 1910-х гг. // Того же. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.). СПб.: Летний сад, 2003. С. 188. URL : <http://ec-dejavu.ru/f/Futurism.html> (дата обращения: 21.08.2013).
6. Нефагина Г. Л. Поэтика драматургии футуристов и обэриутов (к вопросу о преемственности). URL : <http://elib.bsu.by/handle/123456789/34970> (дата обращения: 21.08.2013).
7. См. «Идея театра, который разрушал бы прежние сценические формы, основывалась на футуристической концепции потрясения традиций, антибытового поведения, эпатажа публики». Цит. по Нефагина Г. Л. [6].
8. Малевич К. Последняя глава неоконченной биографии Малевича / Харджиев Н. И. Статьи об авангарде. В 2 т. М.: РА, 1997. Т. 1.
9. Чернышева Ольга Викторовна. Творчество раннего В. Маяковского в контексте русского авангарда. URL : <http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-rannego-v-mayakovskogo-v-kontekste-russkogo-avangarda> (дата обращения: 23.08.2013).
10. Марков В. Ф. История русского футуризма / Пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетейя, 2000.
11. Тут можно прибавить ещё почти смешной эпизод с самим написанием и оглавлением пьесы: Маяковский так спешил выполнить «заказ» «Союза Молодёжи», что успел к назначенному сроку написать только «убийственно коротенькой», «всего одно действие на 15 минут читки!», пьесы. Тогда он быстро набросил ещё одно действие, то что дало, однако, не больше часа игры на сцене. В спешке, Маяковский и не вспомнил о заголовке. Отдал цензуре текст, после чего, на афише стояло «Владимир Маяковский. Трагедия», то есть обычная подпись стало, игрою случая, наинтереснейшим названием, концентрацией идеи театрализации жизни. Цит. по Кручёных Алексей. Наш выход. Первые в мире спектакли футуристов. URL : <http://silverage.ru/kruchfutur/> (дата обращения: 21.08.2013).
12. Толкачева Л. И. Синтез искусств в опере кубофутуристов. «Победа над Солнцем» URL: http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0035%2801_09-2005%29&xsl=showArticle.xslt&id=a13&doc=../content.jsp (дата обращения: 23.08.2013).

Библиография:

1. Вайскопф Михаил. Во весь логос. Религия Маяковского. Москва-Иерусалим: Саламандра, 1997.
2. Кантор Карл. Тринадцатый апостол. М.: Прогресс-Традиция, 2008.
3. Константинова С. Л. Русский поэтический авангард: XX век / Учебно-методическое пособие к спецкурсу. Псков, 2007.
4. Марков В. Ф. История русского футуризма / Пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетейя, 2000.
5. Память теперь многое разворачивает : из литературного наследия Кручёных / Составление, послесловие, публикация текстов и комментарии к ним Н. Гурьяновой. Berkeley : Berkeley Slavic Specialties, 1999.
6. Алфёрова Светлана Викторовна. Трагедия «Владимир Маяковский» в историко-литературном контексте 1910-х годов. URL : http://www.imli.ru/nauka/ds/002_209_02/alfyorova.php (дата обращения: 9.05.2013).
7. Бобринская Е. А. Футуристический «грим» // Вестник истории, литературы, искусства / Отд-

- ние историко-философских наук РАН. - М.: Собрание; Наука, 2005. С. 88-99. URL : <http://ec-dejavu.ru/f-2/Futurism-2.html> (дата обращения: 21.08.2013).
8. Демиденко Юлия. «Надену я желтую блузу» // Хармсиздат представляет. Авангардное поведение. Сб. материалов науч. конф. Хармс-фестиваля 4 в Санкт-Петербурге. - СПб., 1998. С. 65-76. URL : http://ec-dejavu.ru/c/Clothes_yellow.html (дата обращения: 21.08.2013).
 9. Джурова Т. С. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб.: СПбГАТИ, 2007. URL : <http://www.sovpadenie.com/teksty/evreinov/avtoreferat> (дата обращения: 22.08.2013).
 10. Диксон Стив. Цифровой Перформанс: История Новых Медиа в Театре, Танце, Спектакле и Инсталляции / Пер. фрагментов Константин Елфимов при поддержке и участии Анны Франц. США: The MIT Press, 2007. URL : http://vk.com/doc177334183_184705682?hash=4e73411b7d-635cda10&dl=28aabb49a7217e1962 (дата обращения: 16.05.2013).
 11. Крученных Алексей. Наш выход. Первые в мире спектакли футуристов. URL : <http://silverage.ru/kruchfutur/> (дата обращения: 21.08.2013).
 12. Нефагина Г. Л. Поэтика драматургии футуристов и обэриутов (к вопросу о преемственности). URL : <http://elib.bsu.by/handle/123456789/34970> (дата обращения: 21.08.2013).
 13. Новикова Д. Г. Поэтика драматургии футуристов и обэриутов URL : <http://referatdb.ru/literatura/2744/index.html?page=8> (дата обращения: 21.08.2013).
 14. Страда Витторио. Театр у Маяковского. Две премьеры // Того же. Театр у Маяковского // Континент. 2011. №150 URL : <http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s57-pr.html> (дата обращения: 21.08.2013).
 15. Театральное искусство рубежа веков. URL : <http://textb.net/32/100.html> (дата обращения: 21.08.2013).
 16. Театр Мейерхольда. URL : <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-3/teatr-mejerholda> (дата обращения: 21.08.2013).
 17. «Впервые напечатано в газете «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1926, № 95, 25 апреля. Печатается по тексту сборника «Театр сегодня». Цит. по Театр Мейерхольда. URL : <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-3/teatr-mejerholda> (дата обращения: 21.08.2013).
 18. Толкачева Л. И. Синтез искусств в опере кубофутуристов. «Победа над Солнцем» URL: http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0035%2801_09-2005%29&xsln=showArticle.xslt&id=a13&doc=../content.jsp (дата обращения: 23.08.2013).
 19. Черныше, Ольга Викторовна. Творчество раннего В. Маяковского в контексте русского авангарда. URL : <http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-rannego-v-mayakovskogo-v-kontekste-russkogo-avangarda> (дата обращения: 23.08.2013).
 20. Юрков С. Е. «Эстетизм наизнанку»: футуризм и театры - кабаре 1910-х гг. // Того же. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.). СПб.: Летний сад, 2003. С. 188-206. URL : <http://ec-dejavu.ru/f/Futurism.html> (дата обращения: 21.08.2013).

CRISTINA ROBU
Institutul de Filologie al AȘM

IDENTITĂȚI DEDUBLATE ÎN ROMANUL CONTEMPORAN FIGHT CLUB DE CHUCK PALAHNIUK (SAU UN EXEMPLU DE AUTOCUNOAȘTERE PRIN AUTODEMOLARE)

ABSTRACT

The reference to the other and the relationship with him is one of the great literary axes because through meeting with „another”, one becomes „himself”. We believe that otherness is the essence of identity and that the definition of self comes through differentiation. Duality can take various forms; in literary fiction, one of them is the double or the doppelgänger. Relating to the other in cases of duality is different because the double is confusingly similar with the original. Meeting the two entities in literary text can open new horizons of awareness for the character but it can also become a nightmare in a maze of endless mirrors. Self-knowledge and self-destruction are therefore two poles between which characters swing in novels containing duplication. Based on these assumptions, we tried to illustrate its evolution and construction in the novel *Fight Club* by the American author Chuck Palahniuk.

Keywords: double, doppelgänger, self-knowledge, self-destruction, contemporary literature, literary fiction, Chuck Palahniuk.

Introducere

Dublu (*doppelgänger*) este considerat personajul literar care, prin similitudinile sale cu originalul, este sursa schimbărilor în viața acestuia și constituie punctul de început pentru o narațiune care devine inevitabil labirintică pentru cititor. Numeroase studii realizate pe marginea acestei teme converg spre ideea că dublul, fie ca temă recurentă sau fie ca tipologie a personajului, a evoluat în timp și a devenit, în literatura contemporană, una din modalitățile alese de autori pentru a reprezenta sciziunea identitară trăită de omul modern. Personajul principal din textele ce comportă dedublare este pus într-o postură delicată din ambele perspective – a cititorului și a propriei sale coerențe și unități. Pentru cititor dedublarea poate apărea ca o rătăcire în narațiune. Lipsa de credibilitate realistă poate deveni un amalgam dintre ficțiunea fantastică și o eventuală maladie mintală a personajului. Experiența dedublării este însă un supliciu

și pentru personajul de ficțiune pentru că acesta, de cele mai multe ori, ezită în a crede propriilor simțuri. Aceasta spargere a unității personajului reprezintă, după spusele lui Rosemary Jackson [1], atragerea atenției asupra naturii relative a personajului și, prin urmare, a omului. Această relativizare creează o lipsă de siguranță existențială în care ființa umană se poate chestiona asupra propriei sale condiții sau, dimpotrivă, își poate pierde dorința de a mai fi, și prin urmare - se poate autodistrage. Pornind de la aceste premise, vom încerca să definim stările de dublu pentru a vedea dacă această condiție a dedublării este una ce naște trăiri gnostice sau distructive.

Identități dedublate - îngeri sau demoni?

Pentru început, ținem să menționăm schimbarea de percepere a dublului ce a avut loc în timp, odată cu modificarea concepției omului despre divinitate și, ca urmare, despre propria sa moarte. Primul teoretician al dublului, psihologul și psihiatristul austriac Otto Rank, definește în lucrarea sa *După psihologie* tranziția radicală pe care o trăiește dublul de la antici la creștini: „Confruntând concepțiile antice despre sufletul dublu cu manifestarea sa modernă în literatura dublului, vedem o schimbare decisivă de accent care duce la interpretarea moralizatoare a vechii convingeri despre suflet. Fiind considerat la început ca un înger păzitor, asigurând supraviețuirea imortală a sinelui, dublul apare în final ca opusul acestui concept, o reamintire a mortalității, de fapt, însuși indicatorul morții. În acest mod, din simbolul vieții eterne la antici, dublul s-a transformat în prevestitorul morții în conștiința individuală a civilizației moderne.” [2, p. 74]

În așa fel, dublul s-a transformat radical și, de la înger păzitor, acesta a devenit un demon hărțuitor al eului propulsându-l din zona de confort în nesiguranță și înstrăinare. Prin consecință, în timp ce modernii, cu mintea lor rațională, vor să rezolve această teribilă lipsă de coerență a sacralului printr-o scindare definitivă, anticii și „primitivii” preferă să-l accepte așa cum este, fără a căuta o modalitate de a negocia cu ei înșiși în raport cu această dilemă. Remarca respectivă ne arată din start conotația negativă atribuită dublului din perioada creștină. Această transformare de percepție o putem considera ca o primă tranziție de la dublul ce permite autocunoașterea spre dublul care distruge integritatea umană.

Dar nu putem considera oare autodemolarea ca o formă de autocunoaștere? Oare nu este suferința apogeul descoperirii propriilor capacități și, în final, limite? Acesta pare a fi modul de funcționare al dublului în marea majoritate a textelor literare.

Înainte de a putea da exemple mai elocvente, considerăm util să aducem precizări la definițiile de „autocunoaștere” și „autodemolare”.

Autocunoaștere, autodemolare: delimitarea conceptelor

În condiții de dedublare, putem defini autocunoaștere aptitudinea dublului de a provoca personajul principal la introspecție, autoanaliză și autoevaluare. Momentul în care eul, prin comparație cu dublul său, se autodefinește punându-și întrebări care i-ar schimba existența și iar ajuta să pășească pe următoarea treaptă a evoluției propriei sale conștiințe, poate fi considerat ca moment de esență a autocunoașterii.

Drept exemple de autocunoaștere pot servi dubli clasici cum ar fi William Wilson

din nuvela cu același nume semnată de E. A. Poe. Acest dublu vrea ca eul să-și descopere latura bună, să se cunoască, pentru a deveni mai uman și mai corect, renunțând la vicii și desfrâu, și să îmbrățișeze virtuțile pe care acesta le considera necesare unei vieți împlinite. Lupta celor doi se soldează însă cu moartea ambilor și imposibilitatea schimbării caracterului uman pare a fi concluzia textului.

Autodemolarea reprezintă, prin contrast, momentul în care dublul strivește elementele constituente ale identității eului și face ca acesta din urmă să aibă dubii nu doar la capitolul singularității sale, ci, în anumite cazuri, și la capitolul existenței eului personajului principal ca realitate (un exemplu elocvent ar fi Goliadkin, personajul romanului *Dublul* de Feodor Dostoievski unde personajul are „îndoieli chiar și asupra propriei sale existențe” [3, p. 76]). În anumite cazuri, dublul sabotează viața personajului, transformând-o într-un calvar ce duce eul la limita demenței (aici credem că este util să menționăm că însăși demența este, în multe cazuri, sursa dedublării). Prin urmare, putem considera autodemolarea prezentă în textele ce conțin dedublare ca prevalarea forței dublului asupra eului. Acest fenomen poate fi urmărit bunăoară în lucrarea lui Robert Louis Stevenson *Straniul caz al doctorului Jekyll și al domnului Hyde*, unde dublul Doctorului Jekyll, demolatorul și devoratorul Hyde, este cel care reprezintă forța malefică a testelor doctorului și ia forma unui tip scârbos și violent, demonstrând prin puterile sale malefice că omul nu-și poate înlătura partea perfidă și rea a personalității sale, și nici nu poate deveni un om al tuturor virtuților.

Aceste texte au ca tematică tradițională lupta dintre bine și rău, care amintesc cititorului că ambele aceste două puteri sunt o parte din unitatea structurală intrinsecă a omului și că pierirea uneia din ele aduce, inevitabil, și moartea celeilalte.

Romanul *Fight club* – exemplu de autocunoaștere prin autodemolare

Pentru a ilustra aceste două modele de dualitate, am apelat la un text ce poate fi considerat clasic modern al literaturii „underground” – *Fight club* de Chuck Palahniuk.

Acest roman este povestea unui tânăr adult numit Joe care suferă de insomnii și de plictis existențial într-o lume a consumului, a perfecțiunii superficiale și a singurătății chinuitoare. Brus, în viața acestuia apare Tyler, un personaj intrigant care-i schimbă radical concepția despre trăire și suferință.

Narațiunea acestui roman conține elemente din ambele modele: autocunoașterea și autodemolarea – o succesiune de construire și deconstruire - care însă nu sunt tocmai progresive. Autorul a fondat intriga romanului pe împleticirea acestor elemente, păstrând în secret de cititor dependența celor două personaje - eroul numit „Joe” și alter-egoul acestuia Tyler. Timpul istoriei este denaturat până la exces; narațiunea este suplinită de o serie de monoloage interioare care, transpuse cititorului, îl fac voaier, îl includ în centrul acestor transformări de la autocunoaștere la autodemolare.

Personajele sunt construite după un model antitetice și chiar prima frază a romanului poate fi luată drept exemplu: „Tyler îmi face rost de o slujbă de chelner, după care tot el îmi bagă un pistol în gură și zice, primul pas pe care trebuie să-l faci către viața veșnică este să crăpi.” [4, p. 9]. Această opoziție incipientă facilitează nu doar intriga romanului, ci și întreaga poziționare a personajelor unul față de celălalt. Cititorul este

imersat într-o luptă constantă dintre creație și distrugere -, luptă purtată de cei doi protagoniști într-o lume a consumului, a lipsei de timp și de afecțiune umană. Dublul este refractarul realității naratorului și îi impune o igienă de viață în totalitate opusă celei pe care o avuse eul până la apariția dublului. Pentru că locuiesc în același corp, acești doi inși își separă clar momentele zilei în care fiecare dispune de el „Din pricina bioritmului său, Tyler putea lucra doar noaptea. [...] Unii sunt oameni de noapte. Alții sunt oameni de zi. Eu n-aș putea lucra decât ziua.” [4, p. 27]. Diviziunea aceasta permite ca personajul narator să nu perceapă decât o parte din propria sa viață, parte care din start este prezentată ca ziua. Opusă acesteia, noaptea, este prezentată ca terenul de joacă al antipodului, moment în care acesta întreprinde diverse activități cum ar fi crearea clubului de luptă, a proiectului Haos, a cuceririi Marlei etc. -, activități pe care naratorul la început nu le realizează ca fiind ale sale. Pe parcurs, acesta începe să suspecteze faptul că activitățile lui Tyler nu-i sunt străine, și că ambii locuiesc în același corp, având o sursă comună de existență: mintea naratorului. În modul în care mintea autorului este cea care produce textul și naratorul nu poate decât să urmeze drumul trasat din start pentru el prin pădurea narativă, aceștia doi suntamnați să locuiască în aceeași casă, în același corp, să iubească aceeași femeie și să existe într-o interdependență constantă. Dar este oare această interdependență una favorabilă, creatoare sau este ea sursa deziluziilor și căderilor naratorului? Hermeneutica textului ne permite o dublă interpretare: una – prin dualitatea intrinsecă proprie textelor literare, dar și o alta, extrinsecă – proprie dualității identității umane. În acest roman, bivocitatea discursului nu este doar o unealtă literară. Putem remarca că bidimensionalitatea apare la toate nivelele textului, de la structura duală a celor două personaje până la dimensiunea existențială pe care o iau toate acțiunile acestora. Exemplul cel mai explicit este chiar clubul de luptă (ce a dat numele cărții) care reprezintă sensul existenței participanților acestuia; grupurile de sprijin care devin cura insomniilor naratorului; relația dintre Tyler și Marla care întruchipează imaginea relațiilor conflictuale dintre părinți; apartamentul lui Joe echipat după ultimele cerințe ale societății mondene versus casa delabrată în care locuiește Tyler; participanții la clubul bățiilor care ziua au niște vieți obișnuite, pe când noaptea se transformă în staruri ale ringului; etc. Există deci, dincolo de intenția primară a oricărui fapt, o altă intenție ascunsă, dublată, opusă. Însăși neființa, moartea, devine pentru protagoniști sursă de viață, de perpetuare. „Asta nu e moarte, zice Tyler. O să devenim legende. N-o să îmbătrânim cu adevărat.” [4, p. 9]. În acest model de deconstrucție, dublul naratorului vede perpetuarea și existența în autodemolare, autodistrugere, moarte.

După același model, dublul (și prin extensie naratorul) consideră că omenirea se axează mereu pe un model exterior de cunoaștere și de apreciere. Acest model este considerat ca fiind unul eronat, pentru că sunt evaluate caracteristici false ale vieții omului și nu totalitatea elementelor ce-l formează. „Fie să nu mă desăvârșesc niciodată. Fie să nu fiu mulțumit niciodată. Fie să nu fiu perfect niciodată. Izbăvește-mă, Tyler, de perfecțiune și desăvârșire.” [4, p. 52]. Acest citat poate fi calificat drept chintesența filosofiei romanului lui Chuck Palahniuk, unde imperfecțiunea și nemulțumirea sunt catalizorii autocunoașterii, unde autodistrugerea este sursa energiei necesare pentru a trăi și a realiza ceva. După modelul păsării Phoenix, pierderea este sursa din care poți

câștiga, renunțarea – modelul prin care poți redobândi ceva, și moartea – sursă de viață. „Numai după ce ai pierdut totul, spune Tyler, ești liber să faci orice.” [4, p. 84]

Finalul textului este încă mai semnificativ la capitolul dualitate și cunoaștere prin distrugere. Acesta se pretează dublelor interpretări: **autocunoaștere** și descoperire a unui nou element constituent al sinelui (care pot fi interpretate ca imagine a subconștientului ce a preluat controlul) sau **autodemolare** care a sugrumat libertatea de acțiune a personajului și l-a făcut să devină paranoic și iresponsabil de propriile sale acțiuni.

Concluzii

Romanul lui Chuck Palahniuk aduce exemplul dedublării personajului, care este simultan un proces de autocunoaștere și autodistrugere. Acestea rezultă una din alta, devin interconectate și complementare.

Fenomenul oglindit în roman este asemeni modelului cunoașterii și autocunoașterii explorat de Narcis, Faust sau Frankensein - toate niște căutări gnostice ce se realizează prin autodemolare.

Astfel, trecând prin etape în care a fost considerat fie înger, fie demon, dublul contemporan și-a păstrat ambele aspecte. El poate reprezenta alteritatea alienată dar armonizantă a eului care îl ajută să devină un individ integru, unic, dar și monstrul care, “ieșit din dulap”, îl urmărește și îl obsedează.

Protagonistul romanului lui Chuck Palahniuk, precum și ceilalți eroi ai romanelor ce comportă dedublare sunt, de fapt, exemple-tip ale omului modern care are, pe lângă eul său adevărat, mai multe aliasuri și dubli, în special în rețelele de socializare. Or arta (și în special literatura), a fost de foarte multe ori alarma faptelor sociale ce predomină în modernitate. Din această cauză dublul, alienarea, integritatea identitară sau lipsa ei, reprezintă fără îndoială una din problemele centrale ale studiilor literare contemporane.

Referințe critice:

1. Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, New York: Routledge, 1981.
2. Rank, Otto, *Beyond Psychology*, New York: Dover, 1966.
3. Dostoievski, Feodor, *Dublul. Poem petersburghez*. București: Edtura Art, 2011.
4. Palahniuk, Chuck, *Fight club*, București: Editura Polirom, 2012.

OXANA DIACON
Institutul de Filologie al AȘM

EDMOND CROS: SOCIOCRTICA CA ȘTIINȚĂ MULTIDISCIPLINARĂ

ABSTRACT

Being relatively used in the literary theory and criticism (1970), social critic will acquire in a short time multiple explanations of terminology and will get a clear trend towards autonomy. The first attempts to define the social critic term belong to Claude Duchet and Edmond Cros. This article will focus on research conducted by Cros, who categorizes the social critic at the intersection of several disciplines as: structuralism, semiology, history, psychoanalysis, etc. Privileging the linguistic study of the texts. *La sociocritique* and *Le sujet culturel* presents a summary of this perspectives, being the expression of an integrated vision and incorporating the study of literature about methodologies researches on other social discursal practices.

Keywords: social critic, cultural topic, morphogenesis, genotext, phenotext, ideology, ideos.

Interacțiunea dintre societate și opera artistică a fost semnalată și tratată în diverse studii încă din antichitate, relației inseparabile între mediul social și operă acordându-i-se o atenție sporită începând cu secolul al XVII-lea. Drept consecință a mai multor secole de cercetare, literatura a început să fie considerată rezultat al uzitării inedite a materialului lingvistic de către colectivitatea umană și deci o „expresie a societății” [1, p.87], iar scriitorul a devenit inseparabil de ea și „nu poate fi examinat în afara societății și, prin urmare, în afara condițiilor socio-economice în sânul cărora se află” [2, p.49]. Lucrările care au încercat să impună perspectiva sociologică pentru interpretarea textului literar au conturat un fenomen științific efervescent, culminând actualmente cu *sociocritica*, disciplină menită să elucideze textul ca discurs al socialității.

Intrată relativ recent în uzul teoriei și criticii literare (anii 1970), sociocritica va cunoaște, în scurt timp, multiple precizări terminologice și o tendință vădită spre auto-

nomizare. Traseul ei începe cu o serie de postulate pragmatice expuse în articolul *Pour une socio-critique ou variations sur un incipit* de Claude Duchet la Paris și, în paralel, cu studiile efectuate de Edmond Cros, la Montpellier. Deși sunt contemporani, aceștia propun diferite perspective de interpretare: Claude Duchet pune în circulație noțiunile „valoare textuală”, „co-text”, „sociogramă” și pledează pentru o viziune socioistorică asupra scriiturilor literare, pe când Edmond Cros promovează o abordare multidisciplinară, sociocritica devenind la el o disciplină atotcuprinzătoare cu certe tangențe cu semiologia, structuralismul, istoria, lingvistica, psihanaliza etc. Sociologia în varianta Edmond Cros privilegiază vădit studiul lingvistic al textelor.

În cele ce urmează, ne vom focaliza atenția asupra contribuției lui Edmond Cros. Cercetătorul francez este o figură emblematică în domeniu, impunându-se ca autor al unor termeni, teorii și viziuni inovatoare în interpretarea literaturii. Profesor emerit la Universitățile din Montpellier, Kansas, Virginia, Montréal, Pittsburgh, președinte de Onoare al Institutului Internațional de Sociocritică, fondator a două reviste (*Imprévue* și *Sociocriticism*) și coordonator al C.E.R.S.-ului (Centrul de studii și de cercetări socio-critice) din Montréal, Edmond Cros și-a consacrat activitatea științifică cercetărilor de sociocritică a textului. Perspectiva de interpretare pe care o promovează și o dezvoltă își găsește reflectarea în lucrările *La sociocritique* și *Le sujet culturel*. Aceste studii sintetice se centrează, în mod deosebit, pe problema subiectului cultural, unind astfel „sociocritica de o nouă teorie a subiectului” [6].

Studiul *La sociocritique* începe cu o incursiune în istoricul conceptului în vederea explicării originilor fenomenului. Autorul consideră că nașterea sociocriticii se datorează efervescenței teoriilor din a doua jumătate a secolului al XX-lea și, mai ales, dezbaterilor și polemicilor dintre structuraliști și marxiști. Primii optează pentru o abordare contrară teoriei sociologice, de vreme ce «gândirea structuralistă se străduie să abolească istoria» [2, p.12]. Marxiștii susțin strânsa corelație dintre text și contextul social. Cu toate acestea, structuraliștii își au rolul lor în fondarea sociocriticii, metodologia preluată de la ei a permis integrarea istoriei în structurile textuale. În același timp, prin filiera analizei structurale se accede la analiza dialectică. În opinia structuraliștilor, sociocritica își are originea la intersecția „materialismului dialectic și a psihanalizei” [2, p.7], iar sarcina ei este de a aduce un suflu nou în interpretările de factură sociologică. Sociologii marxiști își alimentează unele teorii din lucrările lui Lacan, Althusser, Michel Foucault. Studiile lui Edmond Cros – *Théorie et pratiques socio-critiques*, Henri Lefebvre – *Réflexions sur le structuralisme et l'Histoire* dar și altele vin să argumenteze de acum încolo interacțiunea dintre istoricitate și operă.

În studiul său Edmond Cros consacră originilor sociocriticii un întreg capitol în care dezvăluie fundamententele ei teoretice, de la creația lui Bahtin, Goldmann, Lukács până la polemicile care au anticipat explozia de teorii. Astfel, în această efervescență de teorii se înscriu și studiile lui Lacan, Althusser, Michel Foucault.

Pornind de la teoriile marxiste, Louis Althusser „percepe discursul ca practică socială specifică” [2, p.14] care se „mulează” pe situațiile existențiale. Tot el este cel care introduce în circuitul teoretic sintagma „lectură simptomală”, care semnifică focalizarea lecturii mai curând asupra „a ceea ce textul tace decât asupra ceea ce exprimă” [2, p.15]. Prelu-

ând tezele althuseriene, Jacques Lacan continuă cercetările asupra lecturii simptomale, punând accentul pe cunoașterea adevărului și a discordanțelor discursive. Sociocritica, conform ideilor lui Cros, își datorează existența considerațiilor althuseriene și lacaniene, centrându-și efortul explicativ pe noțiunile de *text* și *subiect cultural*.

O altă etapă în dezvoltarea sociocriticii ține de numele lui Georg Lukács și Lucien Goldmann. Georg Lukács repune în prim plan categoria Totalității, pledând totodată (pornind de la tezele lui Pascal și Kant) pentru «non-valoarea absolută a lumii sociale pentru individ, inautenticitatea sa [...] și minima iluzie asupra unei posibilități de existență intramondenă valabilă» [2, p.17]. Dar meritul cel mai mare al lui Lukács rezidă în faptul că teoriile sale au ca argument ilustrativ romanul și proclamă existența unui erou romanesc, în termenii lukácsieni – erou problematic, adică „eroi aflați în continuă căutare”, sau „personaje care sunt dominate de valori considerate ca fiind inaccesibile” [2, p.18], aceasta determinându-i să se supună adaptării iminente cu lumea. O altă parte a studiilor lui Lukács abordează problema tipologiei formei românești, autorul făcând aici distincție între: romanul idealismului abstract (cu eroul a cărui conștiință prea îngustă se ciocnește în permanență de complexitatea lumii), romanul psihologic (al cărui erou, în opoziție cu precedentul, are o conștiință prea largă pentru a se adapta la lume) și romanul educativ, considerat a fi o sinteză a celor două tipuri de roman.

Continuând să-și dezvolte ideile promovate în *L'Âme et les formes* și *La Théorie du roman*, Georg Lukács reabordează problema autenticității și fenomenul interacțiunii dintre contextul social și text. Cu această ocazie, el propune un capitol cu caracter aplicativ, făcând referință la roman și epopee, care se disting, în viziunea lui, prin faptul că romanul dezvăluie societatea în opoziție cu individul, în timp ce epopeea presupune o corespondență dintre lume și sufletul/caracterul individual.

Filozoful ungar a exercitat o influență considerabilă și asupra lui Mihail Bahtin. Problema formei genurilor literare este tratată de către cercetătorul rus în studiul său *Problema conținutului, a materialului și a formei* din volumul *Estetica și teoria romanului*, în care realizează distincția între formele conținutului, calificate ca forme arhitectonice, atotcuprinzătoare, și cele ale materialului, care se mulează pe primele și sunt desemnate ca fiind forme ale compoziției.

Lucien Goldmann înscrie o nouă pagină în cercetările de factură sociologică. Structuralismul genetic impus de el depășește viziunile anterioare, având un impact covârșitor asupra evoluției ulterioare a sociocriticii, iar datorită lui, metoda în cauză recuperează noțiunile de *subiect transindividual*, nonconștient și viziunea despre lume a operei literare. Suflul nou pe care îl aduce această mutație în raport cu sociologia tradițională constă în „noua concepție a impactului dimensiunii sociale asupra obiectului literar” [2, p.23]. Cercetătorul se bazează pe diverse concepte de natură psihologică (datorate lui Freud) și epistemologică (preluate de la Hegel, Marx, Gramsci, Lukács). Literaritatea operelor de ficțiune redevine prioritară. Datorat, în opinia lui Goldmann, lui Georg Lukács, structuralismul genetic marchează o revenire la istoricitate, presupunând înțelegerea și motivarea acțiunii oamenilor și scopurilor de care sunt ghidați. Considerat a fi un „pseudomarxism” [2, p.29], structuralismul genetic își propune să reflecte „dependențele directe, dincolo de ideile și ideologia epocii, dintre structura socială și economică a

societății, pe de o parte, și structura creației literare, pe de altă parte” [2, p.30].

Etapa care marchează trecerea de la structuralismul genetic la sociocritică ține de însușirea unor concepte-cheie care se referă în mod deosebit la *subiectul transindividual* și la *non-conștient*. Deși structuralismul genetic a exercitat o influență considerabilă asupra sociologiei literaturii și a sociocriticii, cea din urmă se autonomizează treptat, iar termenii pe care i-a pus în circulație au definit practicile discursive într-o manieră mai precisă. Cercetările tind din nou să releve interacțiunea dintre societate și opera literară, în special sub două aspecte: determinarea vizibilității sociale a scriitorului și a modalităților de transcriere a acestei vizibilități. Se susține că vizibilitatea socială a individului este limitată, căci textul literar este incapabil să reprezinte complexitatea societății, în măsura în care scriitorul nu se poate sustrage realității exterioare nici prin riscul de a se identifica cu subiectul colectiv. În vederea elucidării acestui fenomen, Goldmann apelează la conceptul „neconștient”, care justifică raporturile subiecțiilor sociali, raporturi inaccesibile receptării imediate. Motivația introducerii termenului dat Goldmann o caută în afirmațiile lui Pierre Bourdieu: „Subiecții nu dețin întru totul importanța comportamentelor lor ca dată imediată a conștiinței, și [...] comportamentele lor conțin întotdeauna mai mult sens decât îl știi sau doresc” [2, p.35]. Contrar inconștientului, acest spațiu, nefiind refutat, privilegiază reproducerea ideologiei. Categoria subiectului transindividual se referă la subiectul colectiv, care împărtășește același discurs (sau sociocolect), distingându-se totuși prin ansamblul de „aspirații, sentimente și idei care reunesc membrii unui grup și îi opune altor grupuri.” [2, p.24], cu toate variațiile semiotice și conotațiile sociale pe care le implică. Iminent devine faptul că „fiecare individ face parte, într-un anumit moment din viață, dintr-un mare număr de subiecți transindividuali (altfel spus, colectivi)” [3, pag.19].

Sociocritica își extrage esența din sociologia literaturii. Deși sociocritica vine în continuarea sociologiei într-o formulă reinventariată, există și atribute care le disting. Astfel, spațiul lor comun îl constituie nu doar analiza textului literar, ci și „după cum spunea Claude Duchet [...] *interiorul* textului, adică «organizarea internă a textelor, a sistemelor lor de funcționare, legăturile semantice, tensiunile lor, ciocnirea dintre cunoștințe și discursuri eterogene.»” [2, p.37]. Edmond Cros consideră că o diferențiere substanțială între sociologia literaturii și sociocritică se produce la nivel semiotic, realitatea fiind supusă, sub efectul scriiturii, unei transformări semiotice, unei modificări prin care trăirile individuale sau colective sunt reorganizate și resemantizate. De asemenea, se focalizează atenția asupra „problemei meditațiilor și a procesului de producere semiotico-ideologică, proces care nu este conceput ca construcție a coerenței, dar ca apariție a unei coincidențe de contradicții” [p.37], impunând stabilirea unor distincții dintre meditațiile sociodiscursive și cele instituționale, fenomene care afectează, implicit, scriitura literară. Meditațiile instituționale impun abordarea literaturii ca dublă valoare: simbolică și comercială. Prima perspectivă vizează multitudinea de semnificații pe care le conține textul literar, pe când a doua neglijează calitatea artistică, literatura fiind văzută doar ca obiect comercial supus legilor pieții.

Cu această ocazie, se face trimitere la lucrările lui Claude Duchet, Pierre V. Zima, Renée Balibar, Marc Angenot sau Régine Robin. Situația sociolingvistică la Zima echiva-

lează cu discursul social la Marc Angenot și Régine Robin, sau cu conceptele de formație discursivă la Cros. După cum am spus anterior, Claude Duchet lansează conceptele „valoare textuală”, „co-text”, „sociogramă”, cea din urmă fiind considerată „un ansamblu vag, instabil, conflictual de reprezentări parțiale centrate în jurul unui nod, interacționând unele cu altele.” [2, p.40]. Carența tezei sale constă în faptul că se raportează la text înțeles doar ca produs, pe când Marc Angenot, spre deosebire de Duchet, consideră că un interes aparte prezintă și momentele pretextuale sau anumite pasaje cu valoare educativă. Definit ca fiind „tot ceea ce se spune într-o societate” [2, p.39], discursul social străbate terenul sociogramei, care, în unele situații, apare și ca spațiu de confruntări polifonice.

Meditația, componentă-cheie a sociocriticii, presupune revizuirea relației dintre actul vorbirii și cel al scriiturii. Nu putem pune un semn de echivalență între cel care vorbește și cel care citește, întrucât „eul care scrie este diferit de eul care vorbește” (Roland Bathes) [2, p.41]. Actul vorbirii este, prin definiție, social – doar într-un colectiv se formează deprinderile de comunicare. Mihail Bahtin confirmă aceasta: „...orice enunț este «produsul unei situații sociale complexe» [2, p.50]. Copilul deprinde a vorbi în interacțiune cu alte persoane, prin actualizarea faptelor de limbă existente.

Un loc aparte în cadrul persperspectivei sociocritice îl deține specializarea discursurilor. Acest fapt este condiționat (după Ursula și Jürgen Link) de diviziunea muncii. Anume varietatea de discursuri care iau naștere din diverse situații de comunicare devine un factor important în structurarea societății.

Semnul este expresia unei comunicări și, prin urmare, are un caracter social. El se concretizează în urma unei „activități mintale” [3, p.16]. Considerat în legătură cu alte semne, fiecare semn face trimitere la o situație semiotică. În consecință, condiția subiectului devine un element-cheie în cadrul perspectivei sociocriticii. Fie că este perceput ca agent responsabil și conștient de propriile acțiuni, fie ca pacientul care suferă acțiunea, determină reactivarea discuției despre nivelurile conștiinței: preconștientul, conștientul, inconștientul și neconștientul, și relațiile pe care acestea le presupun.

Teoria sociocritică a textului implică revizuirea a înseși noțiunii de *text*. El „este istoric legat de instituții ca: dreptul, Biserica, literatura, învățământul; textul este un obiect moral” [4]. Textul permite încorporarea contextului social. Datorită influenței lingvisticii generale asupra criticii literare, transferului realizat de semiologie asupra literaturii se pune chiar problema unei semiologii literare. Acești factori condiționează o abatere de la conținut și „filozofia adevărului” [p.47], iar centrul de greutate „se deplasează deci de la subiectul producător, care nu mai este considerat responsabil (sau autor), de la mesaj spre analiza naturii înseși a materialului limbii.” [2, p.47]. Textul ca aparat translingvistic impune în prim-plan reevaluarea conceptelor „fenotext”, „genotext”, „intertext”. Dat fiind faptul că „nu este un obiect inert” [2, p.53], el implică un ansamblu de relații cu enunțurile anterioare. De fapt, „sociocritica nu se interesează de ceea ce semnifică textul, ci de ceea ce transcrie, adică de modalitățile de încorporare a istoriei, și, de altfel, nu la nivelul conținuturilor, dar la nivelul formelor” [2, p.53].

Sociocritica privește textul ca pe o monadă care ia naștere la intersecția unor discursuri contradictorii, specifice societății. Interdiscursivitatea, în analogie cu intertextualitatea, este pentru Edmond Cros „un mozaic de discursuri eterogene și uneori contradictorii,

obținute de subiectul cultural și care alcătuiește competența sa semiotică. Acest sistem compus din multiple rețele de semnificanți dovedește lectura pe care a făcut-o subiectul cultural la timpul său și, cu această ocazie, intervine ca focar activ al productivității textuale din momentul includerii sale în activitatea semiotică a scriiturii” [2, p.197]. Genotextul, element-cheie, reprezintă „spațiul virtual în care structurile originale programează procesul de productivitate semiotică”. Textul deconstruiește acest cumul „sub forma fenotextelor (...) la toate nivelurile textuale, în funcție de specificitatea fiecăruia dintre ele, sintaxa mesajelor programate în prealabil” [2, p.55]. Fenotextul „face trimitere la textul imprimat” [2, p.55], iar genotextul reprezintă un termen mult mai complex, întrucât ține de „nivelul abstract al funcționării lingvistice” [2, p.55]. Pornind de la aceste atribute în studiul său *Sémiotikée*, Julia Kristeva consideră că „genotextul poate fi prezentat ca dispozitiv al istoriei limbii și practicilor semnificante, ale căror cunoaștere este susceptibilă de posibilitățile tuturor limbilor concrete existente și, în devenire, sunt „dăruite” înainte de a cădea mascate sau cenzurate în fenotext” [2, p.56]. Noțiunea „genotext” creează confuzii în gramatica generativă între structura profundă și cea de suprafață, cea profundă fiind la Chomsky un indicator al performanței.

Genotextul este calificat ca un enunț la care accedem prin multiple căi. Definit ca fiind „un proces de transcodare a structurilor sociodiscursive în structuri textuale” [5], el este un spațiu complex, constituit din mai multe elemente, taxate ca morfogenetice. Morfogeneza, la rândul ei, permite încorporarea materiei istorice și permite funcționarea genotextului, axându-se pe forme. Câmpul morfogenetic pretinde ca, de cele mai multe ori, textul să încorporeze materialul istoric prin modalități dialectice. Totul este pus sub semnul contrariilor: vechiul în opoziție cu noul, inclusiv vs exclusiv, marginalizarea în raport cu integrarea socială etc.

Analiza sociocritică a textului impune urmărirea traseelor ideologice, ea poartă amprenta tulburărilor sociale, a crizelor de diversă natură, care au avut o influență nemijlocită asupra scriiturii, ea comportă influența diferitor curente de gândire ale timpului (darwinismul, teoriile eugeniste sau viziunea antropologică propusă de William Z. Ripley).

Edmond Cros dezvoltă teoria sociocriticii în baza ideii de subiect. Pornind de la premisa că această perspectivă se află la confluența dintre materialismul istoric și psihanaliză, el percepe subiectul ca având o valoare dublă: ca eul conștient de propriile acțiuni și ca eul care suferă acțiunea. Conștiința, conform concepțiilor lui Mihail Bahtin, reprezintă „un fapt socioideologic” [2, p.105-106], care se „ivește și se afirmă ca realitate doar prin încarnarea materială în semne” [2, p.106].

În paralel, se revine la lucrările lui Benveniste referitoare la teoria semnului. În opinia lui Edmond Cros, orice dovadă a existenței găsește reflectare și materializare în semne, acestea devenind marcă a expresivității. Semnul este „de natură socială [...], el materializează o comunicare și, investind conștiința, trasează, în consecință, mărcile unui anumit tip de socialitate” [2, p.106]. Subiectul permite funcționarea fenomenelor socioideologice doar prin intermediul semnelor. Acest fapt pretinde și o corespondență deplină în consecința *conștient-preconștient-inconștient-neconștient*.

Actul vorbirii este unul de importanță majoră în teoria subiectului, întrucât el asigură comunicarea între oameni, iar prin limbaj „omul se constituie ca subiect” [2, p.107]. De

aici, dar și prin raportarea la tezele lui Lacan și ale lui Althusser referitoare la ideologie, autorul instituie termenul de *subiect cultural*, definit ca „locul unde operează trei instanțe [...] : conștientul, inconștientul, neconștientul” [2, p.112]. Cultura presupune asimilarea de către subiect a limbajului și a diverselor practici discursive și sociale. Asimilând acest bun, subiectul individual nu este în măsură să influențeze masele, or – cultura este un produs și o experiență colectivă, asupra căreia nu putem exercita presiune prin variațiuni individuale și ideologii personalizate, ci doar prin aderențe masive.

În cazul subiectului cultural, eul acestuia se confundă cu alte euri, „eul este masca tuturor altora” [2, p.116]. Fiecare, la un moment dat, aparține unui subiect colectiv (în funcție de clasa socială, generație, profesie etc.) fiecare categorie socială este purtătoarea unui limbaj tipizat. Individul este considerat purtătorul unei „multitudini de discursuri, care sunt *asimilate*, în mod esențial, în contextele de enunțare cu mutabilitatea lor potențială, în strânsă *dependență de situația de comunicare care le vehiculează* și le imprimă, pe alocuri, valoarea socială și ideologică. Semnul este *produsul* unei situații complexe și rămâne purtător de socialitate și rezultat al interacțiunii: el păstrează în memorie spațiul *dialogic* de unde provine” [2, p.123]. Subiectul cultural este în strânsă corelație cu subiectul transindividual sau ideologic, întrucât înlesnește funcționarea acestuia din urmă. Distincția necesară este formulată de către autor în felul următor: „în timp ce subiectul transindividual este de ordin unidimensional, subiectul cultural definește un spațiu complex, eterogen...” [2, p.127]. Cu toate acestea, el „nu are o veritabilă viață autonomă. El nu există decât reproducând un obiect cultural sub forma unei organizări semiotice subiacente...” [2, p.131].

În opinia lui Edmond Cros, subiectul transindividual pare a fi definit imprecis la Goldmann, dar care îl consideră „un grup de indivizi care se consacră aceleași activități, sunt supuși la aceleași condiții de lucru și împart aceleași viziuni despre lume.” [4].

Relevanța textului cultural este reflectată într-un comentariu, cu caracter aplicativ, la *Viridiana* de Louis Bunuel. O ilustrare cu caracter practic este realizată în baza romanului modern din Spania. În temeiul acestor două importante scrieri, (*Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán și *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantès), Edmond Cros analizează modul de încorporare a istoriei și absorbția formelor și discursurilor anterioare într-un text.

În final, autorul întreprinde o reconsiderare a termenului „ideologem”, pornind de la definiția propusă anterior de Julia Kristeva care consideră textul un mecanism translingvistic și de producere a sensurilor, rezultatul schimbului efectuat de către un destinatar și un emițător. Ea distinge două ideologeme: *simbolul* – tipic societății europene până în secolul XV, și *semnul* – caracteristic societății și romanului burghez.

În viziunea lui Edmond Cros, ideologemul este „un microsystem semiotico-ideologic subiacent unei unități funcționale și semnificative a discursului” [7]. Prin trimiteri analitice relevante la noțiunile „patrimoniu” și „postmodernitate”, Edmond Cros demonstrează eficiența sporită a sociocriticii în știința literară.

Primatul în raporturile sociocriticii îl reprezintă „încorporarea istoriei în spațiul imaginar multidimensional al subiectului cultural” [2, p.183], a ansamblului de relații sociale și a modalităților în care acestea sunt transferabile în materialul lingvistic.

În lucrarea *Le sujet culturel* Edmond Cros reia problematica subiectului începută în *La sociocritique* într-o manieră desfășurată. Ea debutează cu niște considerente menite să elucideze unele aspecte privind funcționarea subiectului cultural, raporturile dintre subiect, subiectul transindividual, subiectul cultural. Operând distincții clare în jurul categoriei de subiect, Edmond Cros introduce în circuit termenul „subiect cultural” care pare să se situeze perfect logic între noțiunile „subiect ideologic” și „subiect transindividual”.

La sociocritique este un studiu de sinteză a perspectivelor intrate recent în uzul teoriei literare, a ansamblului metodologic și al modalităților de funcționare a formelor de cercetare a literaturii, umplând un gol pe linia semiotico-ideologică. Împreună cu *Le sujet culturel*, această lucrare de anvergură formează expresia unei viziuni integre și integratoare asupra studiului literaturii și asupra metodologiilor de studiere a altor practici sociodiscursive.

Referințe critice:

1. Grigore Țugui, *Interpretarea textului poetic. Reper teoretice și metodologice*, Editura Universității „Alexandru Iona Cuza”, Iași, 1997.
2. Edmond Cros, *La sociocritique*, L'Harmattan, Paris, 2003.
3. Edmond Cros, *Le sujet culturel*, L'Harmattan, Paris, 2005.
4. *Spécificités de la Sociocritique d'Edmond Cros*. În revista: *La Sociocritique d'Edmond Cros*, 13 octombrie 2006, <http://www.sociocritique.fr/spip.php?article6>
5. Edmond Cros, *Du contexte sociohistoriques aux structures textuelles – Interdiscours et morphogénèse*, În revista: *La Sociocritique d'Edmond Cros*, 24 noiembrie 2013, <http://www.sociocritique.fr/spip.php?article50>
6. CRIST (Centre de recherche interuniversitaire en sociocritiques des textes), *Manifeste*, <http://www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html>
7. Edmond Cros, *Redéfinir la notion d'ideogème*. În revista: *La Sociocritique d'Edmond Cros*, 24 octombrie 2006, <http://www.sociocritique.fr/spip.php?article10>

DIANA CEBOTARI
Academia „Ștefan cel Mare”, Chișinău

MEMORIA INVOLUNTARĂ – MODALITATE DE CARACTERIZARE PSIHOLGICĂ A PERSONAJULUI DIN ROMANUL INTERBELIC

ABSTRACT

Literary method of involuntary memory updates the experiences lived through memories or presents sudden outburst of a sensorial process of associations in the human mind. Involuntary memory is one of the main methods of creating “a human image in becoming” through the most reliable representation of the interactions between the levels of the unconscious, subconscious and conscious process of self-knowledge of “the complete man”. The chain of memories is spontaneous, unintentional, unforeseeable, spurred by various exterior conditions. Character’s self analysis through involuntary memory highlights the dual nature of a human being. The novelist Camil Petrescu creates the model of a dual character, the person who tends to conceal the excitement of mind, adopting a social *mask*. The writer discloses the appearance of an auto-reflective, auto-identifying character, mainly concerned with his inner life, manifesting himself as the subject of his “own word” about himself and the world he lives in. The individual style of involuntary memory with the function of psychological characterization inscribes the literary character concerned to explore his own obsession, emotional experiences and organic reactions which imposes the process of self-knowledge.

Keywords: inner image, special area, own word, author’s speech, refracted speech, inflexibility, de-individualisation.

Memoria involuntară, ca modalitate de caracterizare psihologică profundă a personajului, a trezit interesul scriitorilor interbelici, generând o polemică vie în jurul proustianismului. Prin intermediul *memoriei involuntare* autorul urmărește prezentul continuu al conștiinței în fluxul de imagini interioare, reflecții, stări psihice, îndoieli și, desigur, rememorări. Situațiile concrete din viață reactualizează spontan în planul conștiinței *rememorări involuntare* care poartă încă un caracter asociativ, obscur și dezordonat, din punctul de vedere al unui discurs logic. *Memoria involuntară* este modalitatea autentică care garantează veridicitatea trăirilor interioare preconștiente ce demarează meandrele procesului revenirii conștiinței de sine a personajului. Ca și „fluxul conștiinței”, fenomen psihic definit la sfârșitul secolului al XIX-lea de către psihologul american W. James, dar revelat mai înainte în romanele lui L. Tolstoi, F. Dostoievski, G.

Flaubert, G. Maupassant, memoria involuntară este una dintre metodele principale ale creării „imaginii omului în devenire” (M. Bahtin), prin reprezentarea mai veridică și profundă a interacțiunilor dintre nivelurile inconștientului, subconștientului și conștientului în procesul cunoașterii de sine a „omului complet” (G. Ibrăileanu).

Pentru a da un contur mai pregnant integrării modalității memoriei involuntare în straturile operei literare vom porni de la o analiză primară a ei. În fapt, prin *memorie* înțelegem un proces psihic de acumulare, stocare și restituire a informației în împrejurări și situații diferite. *Memoria voluntară* explorează și utilizează experiența cognitivă acumulată de-a lungul existenței individuale a ființei. *Memoria involuntară* reactualizează experiențele trăite prin intermediul amintirilor și izbucnirea neașteptată a unui proces de asociații senzoriale în psihicul uman. Lanțul amintirilor este declanșat spontan, neintenționat, imprevizibil, impulsivat de diferite condiții și stimuli exteriori. Timpul povestirii realizează o deplină sinteză a timpului obiectiv al evenimentelor și a timpului subiectiv al personajului care le retrăiește.

Prezentarea evenimentelor în deriva fluxului *memoriei involuntare* este o inovație a romanului din secolul al XX-lea ce îi aparține lui Marcel Proust. Pe urmele scriitorului francez a mers Camil Petrescu și a reușit prin această modalitate să dea posibilitatea unei individualizări inimitabile a personajelor sale.

Tema Camil Petrescu și Marcel Proust nu este inedită în critica românească. S-au făcut unele încercări remarcabile de tratare a acestui subiect în legătură cu romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. La Camil Petrescu, ca și la Marcel Proust, *memoria* reînvie întâmplările trecute ale personajului narant în plan subiectiv, iar *conștiința* triază faptele ce contribuie la dezvoltarea adevărului.

Eroul Ștefan Gheorghidiu relatează experiența sa de viață la persoana întâia, fapt pe care autorul ne face să îl conștientizăm de mai multe ori în roman, fără ca acesta să intervină direct prin cuvântul său auctorial, ci doar prin construcția compozițională a narațiunii personajului. Autorul anulează cronologia obiectivă a evenimentelor ce domină eroul într-o situație sau alta, relatând-o în funcție de trăirile sufletești. Evenimentele prezentate sunt pretextul pentru analiză și autoanaliză, pentru a pune totul la îndoială, deoarece personajul lui Camil Petrescu raportează permanent experiența exterioară la ecoul conștiinței individuale.

Criticii de autoritate G. Călinescu, E. Lovinescu, P. Constantinescu și Ș. Cioculescu au interpretat opera discutată ca fiind „alcătuită din două părți care nu au între ele decât o legătură accidentală” [1, p. 658 - 661], constituită din „două romane separate cu două teme izolate, fiecare epuizată la limitele unui singur volum” [2, p. 291] și „nelegate decât doar prin unitatea biologică a eroului” [3, p. 282].

Printre primii care au elucidat mai convingător mesajul operei a fost Perpessicius apreciindu-l drept roman pe ambele fronturi, „al amorului conjugal și al războiului”, un neîntrerupt marș, tot mai adânc, în conștiința” protagonistului [4, p. 283]. N. Crețu, făcând o trecere în revistă a modalităților „constructorilor” romanului românesc, relevă: „compozițional, dubla descriere a fiecărui moment (...) creează romanul, în ceea ce constituie chiar miezul lui, o omogenitate extraordinară” [5, p. 142-162].

Subiectul complex al romanului include două planuri narrative, două mari experiențe:

unul exterior, realitatea războiului și altul interior – al trăirilor personajului care autodezvăluie lupta cu sine. Evenimentele relatate de personajul narant, prin rememorare, confruntă diferite orizonturi axiologice prin care se creează polifonia autentică a romanului. Personaj-axă al romanului, Ștefan Gheorghidiu, se destăinuie treptat, situându-se și analizându-se în diverse circumstanțe, reinterprețări proprii în funcție de starea lui interioară în care se află, ceea ce face ca el să fie singurul personaj analizat amănunțit în roman. Toate celelalte personaje se mișcă și trăiesc în funcție de acest personaj. Ele apar ca niște coordonate față de care se determină și se delimitează personajul principal [6, p. 286].

Însă romanul nu este doar imaginea a ceea ce a trăit, a simțit și a gândit Ștefan Gheorghidiu, ci și proiectarea inflexiunilor „vocii” și a punctului de vedere propriu al personajului. Autorul le expune tocmai ca o relatare obiectivă auctorială. Aici trebuie să distingem ceea ce Bahtin numea „zona specifică a cuvântului eroului”, „discursul direct al eroului” și „discursul nondirect al autorului” [7, p. 159]. De exemplu, T. Vianu, realizând un studiu de stilistică asupra romanului lui Camil Petrescu, pare a neglija contrastul dintre vorbirea personajului narant Ștefan Gheorghidiu și vorbirea refractată a autorului, al cărui cuvânt direct, deși lipsește în acest text, este foarte activ la formarea unui fundal dialogizant pentru cuvântul egonarativ al eroului și, implicit, al mesajului romanului în ansamblu [8, p. 321-326].

Autorul îl prezintă pe Ștefan Gheorghidiu ca pe un tip romantic cu o dramatică conștiință a unicității sale excepționale într-un mediu burghez tipic, în care etalonul normalității exemplare este acaparat definitiv de către mentalitatea pragmatismului practic și colectiv. În acest mediu, eroul lui Camil Petrescu se simte împins cu dispreț spre periferia excentricului, în centrul instalându-se cu o încredere carageliană snobismul. O poziție față de acest mediu al „mediocrității de aur” a fost unul dintre resorturile principale ale conștiinței lui de sine și ale demnității sale personale care se confundă cu un orgoliu exagerat de agresiv și foarte vulnerabil. Din prima scenă a romanului se desemnează o incompatibilitate adâncă între structura personajului intelectual, sensibil (cu sistemul de valori absolute, ideale, înrădăcinat în atitudinile lui sentimentale, în reacțiile lui) și un anume nivel comun, mediocru, șters, al gândirii și al principiilor morale. Incidentul de la popotă, discuția dintre ofițeri despre dragoste și fidelitate, pornită de la un fapt divers din presă, declanșează resorturile adânci ale eroului care își amintește de perioada sa amoroasă. Iritarea și agresivitatea lui țin de aceste circumstanțe, dar nu și de oroarea de platitudine. Eroul este din alt aluat decât ceilalți, fibra lui are o finețe care depășește media, experiențe care pe mulți alții nu i-ar atinge decât superficial, pot avea o rezonanță infinit mai profundă și mai gravă într-o astfel de conștiință ca a lui Ștefan Gheorghidiu [5, p. 142-162].

Protagonistul este zugrăvit de autor ca o persoană preocupată de problematica vieții, în căutarea unor răspunsuri clare, certe la ceea ce îl frământă. El merge pe linia rațional critică, potrivit căreia cugetă și deci există. Se teme de o posibilă dezamăgire din partea persoanei iubite, deoarece pentru el iubirea înseamnă totul. Construiește teze, situații, presupuneri, se ferește de orice lucru, gândirea sa filosofică pune totul la îndoială: „Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la facultate și bănuiam că mă înșeală” [9, p. 14]. Prin analiză și autoanaliză, mișcărilor lui interioare determină ființa esențială, reliefând ambiguitatea și incertitudinea deja trăitului.

Sub acest unghi, Gheorghidiu rememorează impresiile și emoțiile din primele clipe ale întâlnirii cu Ella: „Ea locuia încă la mătușa ei, unde mai locuia, de asemenea, în pensiune, o colegă de Universitate, prin care o cunoscusem și care-mi plăcuse mult mai mult, căci era oacheșă, iar mie nu-mi plăceau deloc blondele (...), iar mai apoi, lungile convorbiri (...) deveniseră și pentru mine (...) o nevoie sufletească. De altminteri, era această față un continuu prilej de uimire” [9, p. 15]. În final blonda cu ochii „înlăcrămați albaștri” trece „biruitoare”. Aici avem nu reprezentarea imaginii Ellei ca femeie tandră și atrăgătoare, ci relieful telescopică a imaginii artistice profunde a lui Ștefan Gheorghidiu creată de autor. Dragostea lor care a fost la început una mai mult unilaterală a degenerat într-un război tenace al orgoliilor lezate.

Trebuința de certitudine absolută face personajul să exceleze înălțimile filosofiei critice, în care caută un adăpost sigur de la „educația sentimentalității” (Flaubert) a eroului romantic „aruncat în istoria” (Heidegger) decadenței romantismului mare. Dragostea admirativă a Ellei față de erou în postura de elogiat, a făcut să fie pedestalul superiorității sale imperturbabile, în raport cu mediocritatea burgheză înconjurătoare. Cu o moștenire burgheză el vroia să edifice o arcadie a unei vieți familiale în care să domine, în deplină armonie, valorile spirituale, dragostea senzuală și rațiunea pură. Însă orgoliul său masculin a generat orgoliul feminin al soției sale. Pedestalul său din privirea elogiativă a Ellei a început să se surpe. Ștefan se luptă, dar nu se ridică, căutând „colacul de salvare” în filozofie.

Latura ascunsă a personalității personajului și adevărul propriu le putem observa în tot ce rememorează și spune Gheorghidiu referitor la relația sa cu Ella prin „cuvântul lăuntric convingător” (Bahtin): „Pe când eu căutam să ascund oarecum dragostea noastră, ea ținea s-o afișeze cu ostentație, cu mândrie; încât, deși nu-mi plăcea, începusem totuși să fiu măgulit de admirația pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram atât de pățimaș iubitor de una dintre cele mai frumoase studente și cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri” [9, p. 15]. Această autocaracterizare se află în „zona cuvântului eroului” și reprezintă una din ipostazele originare ale procesului cunoașterii de sine în contextul relațiilor interpersonale. *Orgoliul* a stat la baza căsătoriei lui Ștefan Gheorghidiu. El s-a îndrăgostit de Ella care îi confirma propria sa importanță și îl ridică pe pedestalul superiorității: „femeia aceasta începuse să-mi fie scumpă tocmai prin bucuria pe care eu i-o dădeam, făcându-mă să cunosc astfel plăcerea neasemănată de a fi dorit și de a fi eu însumi cauză de voluptate” [9, p. 15]. Exemplul acesta ilustrează „orizontul străin special” creat de autor pentru a pune obiectul reprezentării într-o lumină nouă, pentru a dezvălui în el natura interioară primară. Astfel, caracterizarea femeii iubite, reflectată prin optica afectivă a personajului, deconspiră *iubirea egocentristă* a lui Ștefan Gheorghidiu.

Remarcăm cât de îndârjit se apără personajul de eticheta degradantă de *gelos*: „Nu, n-am fost niciodată gelos, deși am suferit atâta din cauza iubirii” [9, p. 64]. Gelozia este un sentiment care se alimentează din el însuși, a spus-o și Shakespeare, numind-o, prin gura lui Iago, „monstrul cu ochii verzi care batjocorește carnea din care se hrănește” (*Otello*, act. III; scena 3). O recunoaște și Ștefan Gheorghidiu: „Era o suferință de neînchipuit care se hrănea din propria ei substanță. De altminteri, toată suferința asta

monstruoasă îmi venea din nimic. Mici incidente care se hipertrofiau, luau proporții de catastrofe” [9, p. 138].

În episodul-cheie unde Ștefan Gheorghidiu, Ella și foarte vag conturatul G., așezați pe bancheta din spate a unei mașini, merg către Drăgășani, este prezentat începutul acestui subiect. Gelozia lui nu este determinată de comportamentul Ellei, ci dintr-o prea mare dragoste față de sine: „Să tulburi atât de mistuitor o femeie dorită de toți, să fii atât de necesar unei existențe” [9, p. 15]. De aici sentimentul geloziei se pornește ca un bulgăre de zăpadă, pentru ca în final să se declanșeze ca o adevărată avalanșă în cugetul personajului. Acesta nu se poate vedea, pe el însuși, doar ca un bărbat pe care îl înșeală soția, incertitudinile și febra iubirii lui sunt reevaluate ca o experiență a antinomiilor cunoașterii de sine.

Gheorghidiu, singur, își împinge soția în brațele altuia, trăiește drama interioară acut și exagerează importanța unor evenimente, refuzând să reducă totul la dimensiunile unui eveniment banal. Suferința sa vine din efortul de a se convinge că presupunerile sale sunt întemeiate. D. Micu vede această dramă a inteligenței analogă celeia lui Hamlet, el „intuiește situații ce dezminț idealul unei căsnicii demne și nu poate înțelege ce anume a intervenit să zdruncine puternica iubire dintre el și soție” [10, p. 319].

După călătoria la Odobești, Ella, ca alte femei frumoase, vrând să simtă atenția lui Grigoriade, dansatorul descins din cabaretele Parisului, îi provoacă noi incertitudini lui Ștefan. Eroul își adâncește mental umilințele, judecă pe alții sau se judecă pe sine, căci e în firea omului să fie „martor și judecător” (Bahtin), apoi trece de la iluzia fericirii la gustul de cenușă al unei ratări interioare. Gelozia lui Ștefan este irațională în sensul că soția nu i-a dat un motiv real să se îndoiască de fidelitatea ei conjugală. Tulburările și obsesia apar din teama să nu își piardă imaginea preamărită pe care s-a obișnuit s-o vadă în ochii ei. Criza geloziei lui Ștefan rezultă din impasul solipsist al subiectului cognitiv.

După lungi interpretări și analize, Ștefan Gheorghidiu își redescoperă femeia iubită altfel decât în reflecțiile anterioare. El consideră toate gesturile ca nesupunere, desconsiderare a orgoliului. În asemenea circumstanțe viața îi devine tortură. După un astfel de moment dureros, la o întâlnire întâmplătoare, relatată în capitolul *Asta-i rochia albastră*, autorul iarăși infiltrază în narațiunea personajului modalitatea memoriei involuntare, prin care se dezvăluie starea de beatitudine și împlinire a celor doi din momentul în care Ella purta aceeași rochie albastră: „«Asta-i rochia albastră? dar parcă era mai puțin vie?» «Vai, mi-ai uitat rochiile?» Și sufletele noastre pluteau deasupra cuvintelor, în ezitări, fâlfâiri, fixări, și iar mici zboruri, (...) S-a oprit pe trotuar și în mine totul s-a oprit” [9, p. 89]. Fiecare moment al povestirii îl putem percepe în două planuri: planul personajului narant, în orizontul lui obiectual-semantic, expresiv și planul autorului, care lipsește în narațiune, dar care se refractă în vorbirea personajului. Prin forma stilistică a „discursului străin” percepem accentele autorului puse pe imaginea personajului ce reflectă faptul că iubirea pentru altul (Ella) nu a putut învinge iubirea de sine (Ștefan).

Relatăta din perspectiva unică a unui personaj a cărui conștiință este scindată între rațiune și pasiune, între luciditate și autosugestie, rememorarea povestii iubirii dintre Ștefan Gheorghidiu și Ella, dezvăluie un *complicat mecanism sufletesc*, demontat cu feroarea tipică eroilor lui Camil Petrescu. „Trei sunt sferele existenței în care omul poate să realizeze

întâlnirea autentică și dialogul: natura, societatea, Dumnezeu. Orice lucru din natură, orice om poate deveni un Tu al unui Eu, atunci când persoana solicitată se angajează într-un act real de trăire împreună. Un asemenea act este rar, fulgurent, incoerent; el nu depinde numai de voința persoanei: e nevoie și de grație” (Buber) [11, p. 14]. Ce înseamnă grație? Nu e nevoie să intervină supranaturalul, din contra, e naturalul pur între două ființe care se manifestă simultan. Extrapolând, ne întrebăm dacă relația Ellei cu Ștefan Gheorghidiu a avut parte de un asemenea moment rar. Poate doar la început, când totul se rezuma la duioșie, la înțelegere deplină, la puritate. În rest, a lipsit starea de grație pentru a putea spune că acest cuplu s-a angajat într-un real act de trăire împreună. Cele două persoane care stau față în față, Ella și Ștefan Gheorghidiu, în relația *Eu – Tu*, răspund fiecare la apelul celeilalte, nu pentru că ar fi înrudite între ele, ci tocmai pentru că fiecare este radical alta față de cealaltă. Relația buberiana este întâlnire, adresare reciprocă, dialog. Când dialogul încetează între cei doi, când nu mai este o percepție, ci doar o tutuire, atunci relația se rupe. Adevărul buberian din relația celor doi este până la un moment dat eveniment, este ceea ce se petrece între doi parteneri peste care adie suflul de grație.

Confruntat cu experiența limită a războiului care redimensionează orice relație umană, Ștefan Gheorghidiu își analizează retrospectiv și critic întreaga existență. Drama erotică este reevaluată din perspectiva experienței războiului care, în viziunea romancierului, „a fost drama personalității, nu a grupej umane”.

Aflat într-o permanentă căutare de certitudini pentru un sentiment puternic, personajul nu poate să accepte moravurile societății mediocre în care trăiește. Iluzia că a găsit o dragoste ideală alături de Ella, că propriul cămin e în afara dominației socialului, determină *dezamăgirea profundă*. Când descoperă că soția sa nu e altfel, nu e „monada”, ci e doar o femeie obișnuită: „erau și alți bărbați în situația mea, ba aproape toți” Ștefan Gheorghidiu cade victimă propriului ideal [9, p. 69]. *Obsedat de absolut, e învins de el*. Inconștient de propriile defecte, Gheorghidiu se dezvăluie prin „cuvântul lăuntric convingător” (Bahtin) ca un personaj autoreflexiv care trăiește drama *inflexibilității conștiinței sale, neadaptându-se la compromisuri*.

Analizând structura artistică a caracterului, reliefată prin memoria involuntară, constatăm natura sufletească complexă și duală a eroului: când conștient că e prizonierul propriilor fantasmе și iluzii, când obsedat de ele și incapabil, ca majoritatea eroilor lui Camil Petrescu, să se desprindă de jocul magic al propriei conștiințe: „Prăbușirea mea lăuntrică era cu atât mai grea, cu cât mi se rupsesse deodată și axa sufletească: încrederea în puterea mea de deosebire și alegere, în vigoarea și eficacitatea inteligenței mele” [9, p. 73]. Ampla lui confesiune *într-o formă stilistică individualizată a memoriei individuale* este adecvată funcției ei caracterologice. Superior moral celorlalți prin aspirația către ideal, iubire, perfecțiune – o caracteristică a tuturor personajelor camilpetresciene (Pietro Gralla, Andrei Pietraru, Gelu Ruscanu) care vizează absolutul, ideea, esența – Ștefan Gheorghidiu nu se adaptează lumii și timpului. Protagonistul este o conștiință incapabilă de compromisuri, de aceea se izolează, se retrage și din afacerile cu Nae Gheorghidiu.

Ce tip de erou este atunci Ștefan Gheorghidiu în concepția autorului? Camil Petrescu creează *modelul dual*, la care se adaugă dualitatea omului ce tinde să își ascundă frământarea sufletească, adoptându-și o *maskă* socială. Prin dezvăluirea interpatrunderii

modalității memoriei individuale în straturile adânci ale operei literare romancierul face apariția personajului autoreflexiv, manifestându-se ca subiect al „cuvântului propriu” despre sine și lume. Stilul individual al *memoriei involuntare* – ca modalitate de caracterizare psihologică, îl înscrie pe Ștefan Gheorghidiu în seria personajelor preocupate până la obsesie de explorarea propriilor trăiri sufletești și a reacțiilor organice, ce își trăiesc dramatic, până la stadiul tragic, procesul cunoașterii de sine în contextul social și cultural istoric al unor relații interpersonale cu semenii.

Roman filosofic prin „substanțialismul” ideilor și amploarea problemelor, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, surprinde drama personajului în două momente cruciale: viață – moarte, reliefând, totodată, singurătatea omului modern care nu se poate înțelege pe sine și caută compasiune. Structura artistică a eroului focalizează lupta interioară a unui *caracter dramatic în real conflict cu sine în procesul autocunoașterii*.

Cunoscător al diferitor teorii filosofice și științifice care circulau în epocă, admirator declarat al operei lui Marcel Proust, Camil Petrescu creează unul dintre primele personaje din literatura română preocupat să perceapă în ce constă diferența dintre realitate și autosugestie, dintre absolut și relativ. Prin Ștefan Gheorghidiu, Camil Petrescu ne oferă o *deconstrucție tipologică a eroului romantic*, într-o epocă postromantică, un model de antierou într-un proces contradictoriu al căutării dramatice, al căutării unui cuvânt lăuntric convingător despre sine și lumea sa și *al devenirii ideologice a omului*. Din acest punct de vedere, romanul discutat a constituit o noutate absolută în perioada interbelică, iar personajul principal, fiind artistic individualizat nu numai prin acțiunile sale în stări-limită, ci și prin *cuvântul lui propriu*, „decupat” din modalitatea memoriei involuntare, reprezintă un erou-personalitate concentrat asupra lui însuși, mereu în alertă, frământat de teama, ca nu cumva să nu fie, la înălțimea provocărilor existențiale ale unei epoci istorice de mare criză mondială.

Referințe critice:

1. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941.
2. Pompiliu Constantinescu, în: *Camil Petrescu, Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Chișinău, Hyperion, 1991.
3. Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Chișinău, Litera, 1998.
4. Perpessicius, *Repere istorico-literare*, în: *Camil Petrescu, Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Chișinău, Hyperion, 1991.
5. Nicolae Crețu, *Constructorii ai romanului*, București, Editura Eminescu, 1982.
6. Andrei Tudor, *Repere istorico-literare*, în: *Camil Petrescu, Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Chișinău, Hyperion, 1991.
7. Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, București, Univers, 1982.
8. Tudor Vianu, *Opere. 5. Studii stilistice*. Antologie, note și postfață de Sorin Alexandrescu, text stabilit de Cornelia Botez, București, Minerva, 1975.
9. Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Chișinău, Hyperion, 1991.
10. D. Micu, *Repere istorico-literare*, în: *Camil Petrescu, Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Chișinău, Hyperion, 1991.
11. Martin Buber, *Eu și Tu*. București, Editura Humanitas, 1992.

GALINA ANIȚOI
Institutul de Filologie al ASM

PARVENITUL – PERSONAJ AL EPOCII DE TRANZIȚIE

ABSTRACT

The parvenu is a representative character of the transition period from one kind of society to another. The Thruster pervades the literature of the nineteenth century, starting in French literature with Balzac, Stendhal, moving on to Maupassant.

The series of parvenu portraits in Romanian literature is opened by Dinu Patrică who is the protagonist of *Ciocoi vechi și noi* by Nicolae Filimon. After him came Duiliu Zamfirescu's Tanase Scatiu and later in the interwar period also Lica Trubadurul (H. Papadat-Bengescu), Tanase Vasilescu Lumanararu (Camil Petrescu), Stanica Ratiu (George Calinescu) and others.

Literary typology of literary parvenu is an artistic expression of the phenomenon which is historically linked to all the radical changes that mark transition from feudalism to capitalism and traditionalism to our accelerated pace of modern life.

Keywords: parvenu, literary typology, transition, traditionalism, modernity, social transformation.

Tipologia literară a parvenitului este expresia artistică a fenomenului istoric general legat de toate schimbările ample și radicale ce-au marcat trecerea de la tradiționalism la ritmul accelerat al vieții moderne.

Specificăm din capul locului că subiectul pe care ni l-am propus pentru cercetare este ancorat în etapa de tranziție de la societatea tradițională, feudală la societatea modernă, capitalistă.

Conceptul de tranziție desemnează, de regulă, perioada aferentă trecerii de la un regim politic, economic, social, instituțional etc. la altul, care implică mutația valorilor și idealurilor umane, dar și a relațiilor sociale. Deși parcurge un traseu sinuos, cu frecvente accelerări și poticneli, cu reajustări ale traiectoriei, dictate de diverși factori, perioada de tranziție

constituie etapa cea mai dinamică, mai greu de surprins, dar și cea mai importantă în procesul de evoluție a societății umane, al unui sistem în general. Ea vizează un fenomen de schimbare colectivă radicală, de care niciun individ nu este scutit. Într-o asemenea optică, etapa de tranziție socială ni se înfățișează ca un moment istoric conținând în sine premisele unui nou mod de a fi al societății, care induce profunde răsturnări și remodelări în absolut toate sferele de viață ale omului și ale întregii comunități. Cu alte cuvinte, momentele de cotitură socială majoră provoacă, în primă instanță, dezechilibre profunde la nivelul tuturor sistemelor unei societăți, le bulversează și somează, în consecință, membrii acesteia la schimbarea concepțiilor despre lume în general.

Tranziția de la feudalism la capitalism cuprinde perioada dezvoltării economiei de piață dominată de capitalul comercial și bancar, de ascensiunea burgheziei comerciale și de monarhiile absolute. Aceeași epocă de tranziție include și stadiul revoluțiilor politice burgheze, al transformărilor ce fac din burghezie o clasă conducătoare în plan politic, al formării capitalismului industrial și extinderii structurilor sale specifice.

Incidența tranziției, în toate aspectele sale (politic, economic, schimbare de paradigmă și valori sociale și morale), asupra transformărilor din structura socială implică tot atât de radicale remodelări și la nivelul personalității umane. Volumul mare al schimbărilor, ritmul lor vertiginos de succesiune determină chiar dimensiunea efectelor asupra omului. La scară largă, realitatea obiectivă care se impune este greu asimilată de indivizii umani, deoarece ideea de evoluție, de progres cere imbolduri și eforturi uriașe. Adaptarea și conformarea devin imperativele noului mod de viață, ale noii organizări a societății.

Revoluția burgheză a desființat formal privilegiile feudale și le-a înlocuit prin mijlocul suprem – banul. În condițiile unei epoci de schimbare, când vechiul este surpat din temelii prin invazia elementului nou, modern, o bună parte a contingentului uman, manifestând o “înțelegere fundamentală a vieții printr-un mecanism (...) de apriorism” [1, p. 76], o uluitoare intuiție a realității, a suflului nou al vremii, o conștientizare mai acută atât a prezentului, cât și a viitorului, înțeleg, până în cele din urmă, că “vechile moduri de gândire, vechile formule, dogme și ideologii, oricât de îndrăgite sau de folositoare au fost în trecut, nu mai corespund realităților” [2, p. 35]. Asemenea oameni nu trăiesc deloc sau doar parțial, într-o fază inițială, crize de inadaptare, deoarece, fiind înzestrați cu spirit energic și întreprinzător, plini de inițiativă, dornici de parvenire, cu o extraordinară putere de intuiție a realității, receptivi la schimbări, ei profită de orice perspectivă ce li se deschide, asigurându-și prosperitatea și ascensiunea.

Așa cum în literatură își găsesc expresia cea mai profundă și complexă toate problemele fundamentale ale vieții sociale și interioare ale omului, reflexul literar al acestui fenomen se manifestă îndeosebi în structura caracterului artistic. Astfel, unul din personajele societății în schimbare devine *arivistul* sau *parvenitul*. Acest erou străbate literatura secolului al XIX-lea, începând, în literele franceze, cu Balzac, Stendhal, trecând apoi la Maupassant. De la o literatură la alta el are nuanțe semnificative, determinate de condiții sociale diferite.

În literatura română seria portretelor de ariviști este deschisă de către Dinu Păturică, protagonistul romanului *Ciocoi vechi și noi* de Nicolae Filimon, la care se adaugă în timp și Tănase Scatiu al lui Duiliu Zamfirescu, iar mai târziu, în perioada interbelică,

și Lică Trubadurul (H. Papadat-Bengescu), Tănase Vasilescu Lumânăraru (Camil Petrescu), Stănică Rațiu (G. Călinescu). Acest tip de personaj s-a dorit a fi reprezentarea artistică a unei alte lumi decât „cea învechită și împovărată care persista” [3, p. 38] și a unei categorii umane „cu posibilități infinite de realizare individuală” [3, p. 38], în cadrul unei civilizații evolute, urbane, mai mult, în cadrul unei realități sociale radical transformate. Dincolo de aspectele negative care au însoțit procesul de înnoire socială, nu poate fi tăgăduit faptul că apariția capitalismului și a clasei burgheze a fost o necesitate istorică, o realitate implacabilă. Viața nu este o structură statică în spațiu, ci o dezvoltare în curgerea vremii, tranziția fiind, în acest context, un indiciu al viabilității. În această ordine de idei, tânăra clasă burgheză ni se înfățișează constituită din indivizi umani care se integrează lesne în noua societate și devin promotorii ei. Parvenitul, ambițiosul, arivistul – în calitatea sa de erou literar – devine, astfel, simbolul omului așteptat de istorie, al tipului uman plin de energie, al individului care transformă societatea și o ia în stăpânire. Adaptabilitatea, în sensul plener al cuvântului, este apanajul acestei naturi cutezătoare, cuceritoare, dinamice, întreprinzătoare, practice, voluntare și dornice de a învinge. Altfel spus, personajul în discuție enunță atitudinea de încurajare a omului ca energie creatoare, ca făuritor de valori materiale și spirituale.

Paradoxal, dar în literatura română parvenitul devine un sinonim pentru personajul negativ. Prozatorii noștri își plăsmuiesc eroul pentru a-l acuza și chiar a-l condamna, considerându-l „burghez spoliator, brutal și incult”. Căderea finală a lui Dinu Păturică și a celor din tagma lui dezvăluie, de fapt, o atitudine refractară, de contestare și condamnare severă din partea autorilor a primenirilor sociale, a realității obiective, insistându-se numai asupra aspectelor negative ale procesului de modernizare.

Tipul parvenitului excelează, în schimb, în creația scriitorilor francezi, mai cu seamă la Stendhal și Balzac. La ei arivistul este un exponent al împrejurărilor sociale în continuă schimbare, simbolizând succesul, perspectiva viitorului, „omul nou al epocii” (*homo novus*), energia creatoare menită să triumfe, individul uman mânat de ambiția de înăvuiere și ascensiune.

Julien Sorel, de exemplu, nu e un simplu arivist, e un personaj înzestrat cu calități de excepție: ambiție, inteligență, voință, caracter, perseverență, energie. La el concesiile cerute de parvenire sunt contrazise de demnitatea și mândria omului de jos care își simte valoarea. Ca să ajungă la o situație socială superioară, trebuie să lupte curajos, tenace, disprețuind prejudecățile.

Dacă la prozatorii români menționați anterior se face simțit un soi de dispreț față de personajul lor, atunci în romanul lui Stendhal *Roșu și negru* am sesizat foarte clar simpatia autorului pentru eroul său, „un acord care depășește domeniul autobiografiei” [4, 71].

Eugène de Rastignac al lui Balzac reprezintă, de asemenea, tânărul înflăcărat, abil, inteligent, perseverent, ieșit dintr-o familie modestă, dar copleșit de ambiția de a se ridica cât mai sus pe scara socială. În încercarea sa de a se adapta mediului eroul trăiește pe mai multe planuri. După noi, nici personajul lui Balzac nu constituie o întrupare a ambiției oarbe de parvenire. Rastignac este urmărit în ezitățile și încercările sale morale, în dezbateri severe și șovăieli, iar reminiscențe ale unei conștiințe nealterate îl îndeamnă uneori la un examen intim cu sine însuși.

Considerăm necesar să subliniem că, prin personajul lor – arivistul, prozatorii francezi nici pe departe nu încurajează și/sau promovează corupția, nonvaloarea, duplicitatea, exploatarea, înșelătoria, parazitismul, lipsa de scrupule, banul ca mijloc suprem de evaluare a oamenilor și a tuturor bunurilor materiale și spirituale, toate aceste momente negative fiind de fapt rezultatul înțelegerii deformată a libertății ce urma să fie obținută odată cu instaurarea perioadei moderne. Declarându-se „cronicari ai epocii contemporane lor”, „observatori lucizi” ai timpului în care trăiesc, ei, spre deosebire de scriitorii români, pun la originea personajului lor perceperea și înțelegerea momentului istoric; or, celor dintâi lipsindu-le tocmai simțul realității, înțelegerea necesității imperioase a dezvoltării societății, a existenței factorului obiectiv de progres, necesar și iminent. Cert a că motivul *homo novus* în literatura franceză, al insului ambițios, plin de energie și avânt, care trăiește viața cu intensitate denotă „sesizarea dinamismului unei societăți” care nu mai încetează „să se transforme” [4, p. 70], precum și a faptului că tipul arivistului reprezintă o realitate mai mult decât episodică și prin urmare o forță demnă de apreciat ca atare.

După noi, arivistul nu poate fi considerat nici personaj pozitiv, și nici personaj negativ. Într-o literatură sau alta, el întruchipează concepția de viață a autorului, simbolizează optica acestuia față de o ambianță social-istorică în plină primenire, aflată într-un moment critic de tranziție.

Și, deși parvenitul se face responsabil de multe păcate morale, să recunoaștem că prin acest erou realitatea socială oferă literaturii încă o posibilitate de cercetare și zugrăvire artistică a naturii umane, atât de complexă în toate manifestările ei.

Referințe critice:

1. Costenco, N. F., *Lumea veche și lumea nouă*. În: „Viața Basarabiei”, 1934, nr. 7-8 apud Burlacu, Alexandru. *Tentația sincronizării. Eseu despre literatura română din Basarabia. Anii' 20-30*. Timișoara, 2002.
2. Toffler, Alvin, *Al treilea val*. București, 1983.
3. Negoïtescu, I., *Istoria literaturii române. Volumul I (1800-1945)*. București, 1991.
4. Zărnescu, Narcis, *Stendhal*. București, 1980.

EMINESCU: UTOPIA LIRICĂ A EUROPEI

ABSTRACT

The author tackles the issue of Bessarabia which is approached by Eminescu in his publicistic (history, general Romanian ethnic specificity, the act of annexation by Russia), situating it in the European context. There are analyzed in details the poet's early poems from the cycle of *The Dramatic Dodecameron* in which the image of Bessarabia is found (*Bogdan-Dragos, Musatin and the Codru*), as well as the poems of May, especially *Doina* and the quatrain *To the Arms*.

Keywords: historical truth, law, „internal laws”, natural space, retrocession, alienation.

În spiritul viziunii sale organiciste Eminescu concepe Europa ca pe un organism, care este modelul unității și dezvoltării organice. Ea are specificul ei:

„Europa pare-a fi capabilă de-a trăi continuu: cauza este că ea e tocmai partea aceea a Pământului, care în proporțiune cu întinderea ei teritorială are litoralele (țărmi) cele mai multe. Și marea nu este numai un element, ci o mare faptă economică, căci este un puternic mijloc de comunicațiune, drumul popoarelor. Asta însemnează atâta, că Europa are facultatea, natura de-a întreprinde și întreține comunicațiunea cu toată lumea și din punctul acesta de vedere ea e situată în mijlocul lumii întregi” [1, p. 159].

În mai multe articole din *Timpul* Eminescu abordează *Chestiunea Orientului*, adică problemele grave ridicate de războiul dintre Serbia și Turcia. Poetul urmărește știrile care parveneau de pe câmpul de luptă, comentariile presei străine și atitudinile pe care le luau Anglia, Franța, Austria, Italia și Rusia, ale căror interese politice intrau în joc, fapt care generau diferite scenarii diplomatice. Paralel cu cronica evenimentelor de pe front Eminescu expune cu lux de amănunte proiectele care se propuneau. „De la Carol al V-lea se lățise ideea unei monarhii universale a creștinătății”; Austria dorea ca popoarele răscolite „să capete cât se poate de puțină autonomie și s-ar bucura să vadă Serbia umilită”; Anglia dădea dovadă de reticență de a se pronunța în favorul umanității și creștinilor; „Rusia nu e mulțumită cu concesiile ce le acordează proiectul Angliei, ci dorește formarea de mici state autonome cu principii ereditari având raporturi de vasalitate cu Poarta egale cu cele ale României”; singurul mijloc contra ieșirii din letargia în care Turcia ține micile state balcanice ar fi o *Constelațiune Dunăreană* „ca rezultatul cel mai firesc al liberării acestor provincii” (acesta din urmă este scenariul politic propus de ziarul „Post” care propune, evident, protectoratul Austriei pentru aceste provincii).

Eminescu intervine polemic după ce expune conținutul articolelor din presa străină: „Bune planuri, nu-i vorbă – și ieftene”. El se referă la exemplul României, care dovedește că protectoratul Austriei este echivalent cu sărăcia, cu stoarcerea populației prin agenți străini, cu impunerea unei culturi străine și a unui mijloc de trai pentru un popor străin, pentru o industrie străină. „Numai o Confederație Dunăreană cu o politică comercială producționistă și sub protectoratul său propriu și al nimărui altcuiva ar conține în sine sâmburi de dezvoltare adevărată. „Post” se teme că ne-am bate, noi ne-am împăca. Cred că-i o stare mai preferabilă decât împăcarea prin bleamteri austricești cu mijlocirea kesaro-kräiescului feldwaibel” (*Cestiunea Orientului*).

La un moment dat Eminescu își pune întrebarea care din cele două puteri ar putea fi favorabilă României și răspunde că soluția cea mai bună este echilibrul:

„Nici una, răspundem. Avem într-adevăr trebuința de a păstra bunăvoința Austriei; dar trebuința aceasta este egală către toate puterile mari. Avem nevoie și de Italia, și de Rusia, și de Germania, și de Anglita, și de Franța, în mod cu totul egal. Acesta este întreg înțelesul poziției noastre dificile în Orient. Popor latin, înconjurat de slavi, de maghiari, de germani, noi nu putem răzima pe nici o simpatie de rasă, care e cea mai puternică dintre toate. Așadar suntem avizați a ne răzima pe bunăvoința egală a vecinilor noștri, răsărită dintr-un echilibru nu dintre simpatii sau antipatii, ci de interese. Înclinând spre una sau spre alta e evident că punem în cestiune interesele sau ale unuia sau ale altuia. Dovedind însă, prin toată atitudinea noastră, că, în mijlocul acestei lupte ascunse, noi nu urmărim decât pur și simplu interesul nostru național, nici una din ele nu ne-o poate lua în nume de rău”.

Eminescu visa și la o uniune intimă a micilor state de la Dunăre care existau în secolul al XIV-lea „prin sentimentul de comunitate religioasă, opusă puternicelor încercări de prozelitism catolic și prin tendința de-a se desface de supremația ierarhiei bisericești a Bizanțului și de a-și crea bisericile lor autonome” [2, IV, p. 360].

În spiritul ideilor sale obișnuite, Eminescu respinge formele fără fond, legile din afară, „americanizarea”:

„Astfel, fără a discuta sau gândi, s-au introdus cu toptanul legi străine în toată puterea cuvântului, care substituie pretutindenea și pururea în locul noțiunilor nație, țară, român, națiune, *om*, cetățean al universului, fie din Berber, din Nigritania, din China sau în fine extract din Galiția. După capetele înțelepte și stup de liberalism ale epocii noastre, o nație ca a noastră, ieșită de ieri-alaltăieri din stadiul păstoriei, înzestrată cu multe daruri, dar nedepinsă la artele și munca apusenilor, trebuia pusă neapărat pe aceeași linie cu apusul, trebuia să concureze ca egal cu egal cu toate națiile și toate civilizațiile, trebuia să stea cu toată Europa în raporturile de liber schimb și de liberă așezare reciprocă, în care stau întreolaltă Franția și Anglia bunăoară”.

Eminescu se pronunță pentru formele de învățământ europene:

„Esența acestui învățământ este la noi, ca și în Franța și Germania, clasicitatea și cultura literară și istoria pe temeiul clasicității, adică *humanitatas studia* în înțelesul celor vechi. Pe acest temei, susținut în Germania și în Franța prin tradițiunea unei culturi de multe secole, ne-am organizat și noi școalele mai înalte și ne-am pus astfel în comunitate de cultură cu Europa apuseană”.

Eminescu pledează pentru o monitorizare a situațiilor din toate țările europene:

„De când cu aplanarea arzătoarelor cestiuni orientale, a Dulciniului și a Greciei, nu se mai pomenește de așa-numitul „concert european”. Astăzi marile puteri nu mai au o problemă gravă care să atragă atenția tuturor, să le intereseze deopotrivă, spre a căuta în comun acord dezlegarea ei; nu mai au în față un pericol iminent, de natură a le sili să-1 prevină sau să-1 înlăture toate împreună. Fiecare din statele europene își formează planuri de cuceriri teritoriale și economice pe viitor; ba unele lucrează deja pe față la realizarea aspirațiilor lor. De aici temeri, bănuieli și neînțelegeri vagi, ce e drept, dar nu mai puțin neplăcute. Și iarăși Orientul în genere este unde se ciocnesc interesele tuturor. Turcia și Anglita privesc cu ochi răi cuceririle franceze din Africa. Interesele Rusiei și ale Anglita în Asia stau de aproape față-n față. Mișcările austriace din Bosnia sunt urmărite cu ochi bănuitori de Poartă, secondată de Anglia. În fine asupra Dunării, care interesează mai pe toate în măsură egală, nu s-a ajuns la nici o înțelegere. Aceasta este, în puține cuvinte, situația generală europeană. Constelațiunea nu e definită și clară. Totul se află în fermentare. Echilibrul se leagănă. În ce parte va cădea balanța vor arăta «alianțele», a căror formare a început să se anunțe deja”.

Eminescu vede în Europa o posibilitate de a armoniza interesele speciale (naționale) cu cele general-continentale:

„Va să zică, dacă presupunem cum că acest ziar e expresiunea opiniei publice a cehilor, atunci cehii cer o *federațiune* (subl. în text – *n. n.*) care să garanteze dezvoltarea liberă a fiecărui popor ca atare; și se pare cum că acesta ar fi și ideea celorlalte naționalități ale Austriei”.

Trecând în revistă aceste idei europene ale lui Eminescu, Mihai Cimpoi conchide:

„Proeuropean în pledoariile lui „retorice”, Eminescu este un european în esența ființei sale. Modelul lui utopic de Europă ca organism ideal armonizat presupune acordul deplin dintre ființa (constituțiunea) personalității, ființa (constituțiunea) neamurilor și ființa (constituțiunea) continentului”.

Pornind de la premisa unității operei eminesciene, constatăm o corespondență indiscutabilă dintre însemnările manuscrise din *Fragmentarium* și poemele *Andrei Mureșanu* (1871), *Demonism* (1872), *Împărat și proletar* (1874) cu o variantă din 1870 intitulată *Proletarul*.

Epoca studenției, reflectată în notele fragmentare sau în tratate mai extinse și în ciclul de poezii titaniene, este una a meditației profunde asupra legilor care guvernează lumea și universul, asupra dreptății, nedreptății, binelui și răului, asupra istoriei și civilizațiilor, a căror panoramă o face în *Memento mori* (1872), asupra zădărniceii, nimicului, relațiilor cu Divinitatea și cu natura.

Este epoca pe care eminescologii o consideră *titaniană*, creația din această perioadă fiind puternic marcată de opera marilor romantici cu care poetul nostru vine în contact. În poemele amintite mai sus găsim de fapt o *traducere lirică* a gândurilor expuse în însemnările făcute în marginea cursurilor universitare audiate și a cărților și a revistelor lecturate.

George Călinescu vorbește despre „o extraordinară maturitate a gândirii politice” a lui Eminescu, conjugată cu „un superior simț practic în domeniul social, în contrast

oarecum cu deșănțarea romanțioasă a imaginației poetice”: „Pe când însă mintea lui Eminescu era cotropită de fantezii mirobolante, de faraoni egipteni, reîncărnați, femei demonice, marchizi spanioli, castele misterioase, uși tainice, bolți subterane, apariții terifiante, adică de întreg aparatul romanului romantic senzațional, precum și de problema vieții și a morții, rezolvată cu o metafizică mai mult sau mai puțin pretențioasă, conștiința artistică urma însă un drum lent, dar sigur, și Eminescu arunca una după alta paginile scrise prin sertare și își pregătea cu multă inteligență tehnica poetică” [3, p. 100].

Dimitrie Popovici, Tudor Vianu și Matei Călinescu au urmărit, sub aspect comparat, înrudirea tematicii poeziei eminesciene din această epocă cu creația lui Milton, Byron, Keats, cu alți reprezentanți ai romantismului european.

În ce constă această înrudire de ordin tipologic?

Asemănarea o dovedesc, în primul rând, motivele comune: cel al revoltei titanice, cel al înfruntării cu Divinitatea, tiranii și natura, adică al răzvrătirii demonice, al dreptății, binelui și răului, cel al esenței istoriei. Panorama sociogonică din *Memento mori* seamănă cu cea pe care o face Hugo în *Legenda secolelor*, Satan din *Andrei Mureșanu* aduce aminte de Satan din *Paradisul pierdut* al lui Milton. Modul epic și dramatic de structurare al poemelor eminesciene ne trimite la Byron. Dimitrie Popovici observă însă că latura lirică e mai puternică la Eminescu, liricul spațiindu-se pe schemele sentimentale titaniene și organizându-se „în scară obiectivă”.

Principiul *antitetic* al structurării discursului liric e prezent și aici, fapt remarcat de Matei Călinescu: „Romantismul titanice al poetului e bântuit de un duh revoluționar, de voința de a sfărâma ordinea întemeiată pe nedreptate și rău; valurile înalte ale răzvrătirii, cu foșnetul lor aspru și sonor, se sfarmă însă – de pe acum – de rocile dure ale convingerii filozofice că totul e zădărnice. Iată unul din aspectele a ceea ce s-a numit dualismul structurii eminesciene: o tensiune extraordinară între impulsul revoltei titanice și conștiința lui *vanitos vanitatum*. Spiritul poetului e, în permanență, un câmp de luptă”.

Viziunea cosmosului și a istoriei, care apare în cadrul filosofic, se mută în plan social, aducând note pesimiste. Pentru Eminescu „nedreptatea e însăși esența istoriei”:

„... Deschideți ochii voștri,
 Vedeți că sunteți în lume, a existat dreptate
 Și pentru voi? Dar greul voi numai îl purtarăți,
 Voi v-ați mărit dușmanii, i-ați apărat cu sânge.
 În loc de-a sparge capul năpârcii sub picior,
 Voi ați crescut-o mare și astăzi vă sugrumă.

 În mână de vei prinde-o istoriei carte
 Și dacă tu de frică sau poate de rușine
 În faptele ei rele nu vei încifra bine.
 Vedea-voi cum sub ochii-ți în plin se desfășoară
 Răul și iarăși răul – că vremea se măsoară
 După a răutății pășire. *Rău și ură*
 Dacă nu sunt, nu este istorie. Sperjură.

Invidia avară, de sânge însetată
E omenirea-ntreagă – o rasă blestemată”

„Răul, comentează criticul, ar reprezenta condiția primordială a oricărei supremații în lupta dură pentru existență, izvorul oricărei puteri instituite”.

Revolta titanică e pusă – la modul romantic – sub semnul voinței de bine. Satan, „geniu al desperării”, se ridică împotriva tiraniei divine, și poetul îl glorifică într-o avalanșă de imagini cosmice, grandioase, în care marea e „dezrădăcinată”, iar sistemele solare pot fi proiectate în haos printr-un impetuos gest al negației:

Acum pricep eu gându-ți, căci zvârcolirea mării
Trăiește-acum în mine. Pricep gândiri rebele
Când ai smuncit infernul ca să-l arunci în stele,
Dezrădăcinași marea ca s-o împrști în soare.
Ai vrut s-arunci în caos sistemele solare –
Da! Ai știut că-n ceruri, răul, nedreptul tronă,
Că secole nătânge, l-încoronă,
Știați c-așa cum este *nu poate* a fi bine!”

„Aici între hotarele strănte ale țării românești, nota poetul, trebuie să se adune capitalul de cultură, din care au să se împrumute frații noștri de prin țările de prin prejur dimpreună cu celelalte popoare mai înapoiate decât noi. Legătura de sânge și identitatea individualității naționale față cu unii, comunitatea tradițiilor istorice și identitatea vederilor religioase față cu alții, ne deschid și ne netezesc calea înrâuririi pacinice și binefăcătoare pe care trebuie să pășim cu cea mai deplină bună credință” (*Misiunea noastră ca stat*).

Despre politica bazată pe „egala îndreptățire a naționalităților” Eminescu vorbește și într-un articol care se prezintă de fapt ca un amplu studiu *Austro-Ungaria și naționalitățile*, publicat în *Timpul* din 11 aprilie 1880. Analiza făcută de poet modului în care guvernele de la Viena și Budapesta tratau popoarele din imperiu constata faptul că nu țineau cont de dorințele lor legitime. Realizarea acestora ar duce la câștigarea simpatiiilor popoarelor orientale „în cazul când acestea ar fi să aleagă între două supremații eventuale”. Sunt aduse dovezi incontestabile că chestiunile de drept public, de suveranitate națională, anumite aspecte ale politicii exterioare și constituționalismului nu constituie obiective ale preocupărilor acestor naționalități. Singurul obiectiv era permisiunea ca învățământul și reclamațiunile să se facă în limba populațiilor și ca acestea să nu fie constrânse de a-și iubi limba, istoria și patria. Restricțiunile ce se aplică studierii limbii trebuie anulate, urmând ca predarea să nu se facă în mod teoretic și abstract, contrar modului viu în care vorbește poporul și „farmecului biruitor al oricărei limbi”. Eminescu expune în stil polemic ideea că „spiritul omenesc nu se poate dezvolta în libertate fără limbă și anume fără de cea învățată din capul locului, cu toată bogăția ei de nuanțe, cu toată virginitatea cu care a fost receptată de mintea copilărească”. Lipsa dezvoltării firești a limbilor duce la o mărginire a spiritelor, afectând chiar și capitala, dominată de un jargon ebra-

ico-cosmopolit, imitat după stilul ziarelor rele din Paris. Presa vieneză nu reflectă nici spiritul rasei germane, nici spiritul celorlalte naționalități.

Reapare în acest articol motivul drumului de fier care impune „o egală platitudine” care se află în *Doină*. Singura soluție e ca aceste popoare să-și păstreze comorile spirituale „grămădite într-un lung trecut”.

Articolul se referă la modul silit al maghiarilor de a deznaționaliza și la modul în care turcii tăiau în același scop limbile, „găgăuții” fiind strănepoții acelora, vorba „găgăuță” însemnând omul care nu e în toată firea, „cretin”. Tendințele de deznaționalizare urmăresc anume cretinizarea (Cinghis Aitmatov va denumi mai târziu acest act „mankurtizare”).

De aceea, Eminescu se opune vehement procedeele de deznaționalizare silită, neorganică: „Nu crește o plantă bine și normal decât cu rădăcinile ei proprii. Există într-adevăr deznaționalizări fericite, dar ele sunt organizate, nu impuse cu de-a sila. Contactul des cu o altă naționalitate, înrudirea de rasă, interese zilnice, încrucișarea și amestecul sângelui, mii de împrejurări fac cu puțință o deznaționalizare organică. Dar cu sila, cu zorul, cu impunerea, nicicând; cel puțin noi nu știm nici un caz în istorie. Vorba cântecului: Dor de zor nu se știe pe la noi” (*Austro-Ungaria și naționalitățile*).

Eminescu folosește și un alt termen pentru a denumi unitatea continentului: *Areopagul Europei*. Cuvântul îl întâlnim în poemul *Povestea magului călător în stele* (titlu dat de Călinescu) cu semnificația metaforică de *loc de consiliu*: „De-aceea înainte de-a morții-mi sântă oră/ V-am adunat, pe-al vieții-mi mintos areopag”. La origini *areopagul* însemna colina lui Ares la Atena, unde se aduna tribunalul suprem, obținând ulterior și sensul figurat de „adunare de savanți, de artiști de mare valoare, de mare competență” (cf. DEX).

Areopagul european gândit de Eminescu trebuia să ființeze pe principiul „*egalei îndreptățiri*”, al armoniei, și nu al discordiei, al dezvoltării libere a fiecărui popor ca atare: „Toate popoarele sunt setoase de viață proprie, și numai din egala îndreptățire a tuturor se va naște echilibrul”.

Casa Austriei își păstrează puterea pe baza *discordiei* dintre popoare, pe care o stimulează cu toate mijloacele, în primul rând prin susținerea religiei cosmopolitice. Așa proceda și Imperiul Roman care se afla în stare de decadentă. Ideea periculoasă a unei monarhii universale a creștinătății, care venea de la Carol al V-lea, s-a impus înainte de războiul de 30 de ani.

Teoria modernă despre stat, pe care o face Eminescu în manuscrisul 2285, este, după cum precizează D. Vatamaniuc, o expunere coerentă în germană din epoca studiilor vieneze (1869-1872), axată pe trei principii: al suveranității poporului, al dreptului divin și al sistemului rațional. Un teoretician în vogă la acea oră era Constantin (Konstantin) Frantz, adept al lui Kant și apoi al lui Schelling, care propunea și un proiect de federalizare a Europei ce prevedea Germaniei rolul hotărâtor.

Am văzut că Eminescu vorbea în publicistică despre o Europă constituită armonios, cu un organism bine articulat în toate părțile. În marele poem *Memento mori* revoluția franceză este văzută ca o încercare a „fiilor tari și tineri unor secole bătrâne” „să dea un curs nou *spiritului*” ce adânc se zbate într-a populilor fire, să arunce lumea, scoasă din țâțâne, în „zbcunirea noiei eri”:

„Cum sub stânci, în întuneric, măruntaile de-acasă
 A pământului, în lanțuri țin legat și fără teamă
 Sufletul muiat în flăcări a vulcanului grozav,
 Astfel secolii de-ntuneric țin în lanțuri d-umilire
 Spiritul, ce-adânc se zbate într-a populilor fire,
 Spiritul, ce-a vremii fapte, de-ar ieși, le-ar face prav.
 Dar de secolii fierbe lumea din adâncuri să se scoale.
 Cum vulcanul, ce irupe, printre nori își face cale
 Și îngroapă sub cenușă creațiunea unei țări,
 Astfel fiii tari și tineri unor secole bătrâne
 Lumea din încheieture vor s-o scoată din țâțâne
 Să o smulge, s-o arunce în zbuclirea noii eri”

Poemul dă, în fond, expresie lirică postulatului hegelian: „*elementul substanțial al lumii este spiritul... Istoria universală nu este decât înfățișarea spiritului în timp, în același fel în care ideea este înfățișarea sub formă de natură în spațiu*” [4, p. 72]. Istoria universală se prezintă ca un tablou de schimbări și fapte, „înfățișând întruchipări nesfârșite de felurite de popoare, de state, de indivizi care se succedă fără odihnă”. Ideea generală pe care o ilustrează o asemenea succesiune infinită a lor este *schimbarea*. Rămășițele a ceea ce a fost cândva măreție ne asigură înțelegerea, sub aspect negativ, a esenței acestei schimbări. Spiritul își mistuie învelișul său, migrează în altul, reapare întinerit din propria cenușă, se „prelucrează”, se ridică, prin voința de a fi ceva nou, la o nouă alcătuire. Având de-a face numai cu sine, întâmpinând obstacole exterioare și interioare, el își vede eforturile zădărnice, fiind uneori chiar înfrânt.

Este ceea ce ne spune în versuri sugestive, sub formă de sentințe, poemul *Memor mori*.

În hegelianul tablou al bătăliilor pe care îl dă spiritul se configurează un țel nobil: *eterna pace* kantiană, sub semnul căreia Eminescu pune – aluziv – viitorul Europei, așa cum îl privește în publicistică. Așa cum în mare se adună puterile neliniștite ale lumii, așa cum „ele se concentrează în suflarea unui om” poetul ne vorbește despre felul instinctiv în care popoarele urmează gândirea marilor oameni (de care vorbește și Hegel), care îi ducea la învingeri sau la pieire:

„Mare, că-i purtat pe umeri de adânci și mândre vremuri;
 Căci gândiri, cari ieșise dintr-a lumii lung cutremur,
 El le poartă-unite-n frunte și le scrie pe stindard;
 Când în lumea subjugată pentru drepturi ridic-arme,
 Arătarea-i salutată de popoare... regi se sfarmă
 Și a gloriei mândre stele într-a lunei noapte ard.
 Și de-aceea a lui flamuri le-nsoțesc cu-nsoțetire.
 El îi duce la învingeri, el îi duce la pieire.
 Cine moare-moare-n cuget c-a rămas trăind la el;
 Tot ce-i nobil și puternic în ăst secol de mândrie
 Îl urmează... Căci prin noaptea unei lumi în bătălie
 Lin lucește – *eterna pace*, luminos și mândru țel”

Și aici apare principiul dualității structurale eminesciene, căci mărețul țel al *eterneli păci* îi conduce la *eterna iarnă*, unde sunt lăsați de Idee, adică învinși:

„Către țelul care-n noapte le lucește ca un soare
 Ei se duc prin zeci de lupte, urmărindu-l cu ardoare,
 Zeci de mii cad, pe-a lor urme răsar alte zeci de mii,
 Steaua-i duce, ei urmează printre veri și printre ierne,
 Până unde-eterna iarnă munți de nea-n câmpi așterne,
 Unde crivățul visează uriașe vijelii.
 Și-atunci Nordul se stârnește din ruinele-i de gheață
 Munții plutitori și-i sfarmă și pe-a câmpurilor față
 El ridică visuri nalte... volburi mari de frig se văd
 Și trecând peste oștire o îngroapă... și cu fală
 El ridică drept făclie aurora-i boreală
 Peste-oștirea-ntroienită în pustiul... de omăt”

Urmează o strofă de o profunzime filosofică extraordinară, ce identifică omului (mare) căzut, adică lui Napoleon, „a veacului gândire” (ce a trăit în el):

„Nordul m-a învins – *Ideea m-a lăsat*. Și ca un soare
 Vezi că începe a apune într-a secolelor mare,
 Aruncând ultima-i rază peste domul d-invalizi.
 La apus privește lumea în duioasa ei uimire
 N-a fost om acel ce cade, ci a veacului gândire
 A trăit în el... Cu dânsul cartea lumii s-a închis”

Cartea lumii s-a închis cu căderea împăratului și a zeci de mii de indivizi care i-au urmat gândirea, el urmând, la rândul său, „gândirea veacului”, desfășurarea hegeliană a spiritului.

În contextul demonstrației noastre o deosebită semnificație o vedem în *eterna pace*, proiect kantian, care reunește dorința de securitate a șefilor de state cu impunerea generalizată a sistemului republican, singura în stare să se țină cont de o legislație unică și de „dreptul cosmopolit; adică de „o dezvoltare a sociabilității la scară universală”

E încă o dovadă că Eminescu concepea ideea europeană sub semnul unei unități armonioase și al unei păci internaționale din proiectul „bătrânului dascăl” Kant.

Într-o însemnare manuscrisă găsim mai multe reflecții asupra categoriilor *binelui și răului*, unele făcute în stil metaforic. Iată cum își închipuie poetul lumea: „Pentru a-și închipui cineva metaforic lumea ar putea să ieie o bucată de lut – etern aceeași, care prin urmare, nu cunoaște timp – și să-i dea cele [mai] felurite forme, pe când alta, când așa, când așa. Lutul rămâne-n orice caz același. Dacă-acum însă iau că acest lut este răul, nedreptul pozitiv, se-nțelege că tot binele și toată dreptatea va consista numai în forme și nu în cuprinsul lor, adică în relațiunea unei față cu cealaltă”.

Din această notă de curs reiese clar că poetul concepe lumea ca fiind construită pe

un principiu al dualismului structural bine/rău, concretizat într-o relațiune dialectică între ele (sau a „unei față cu cealaltă”, după cum spune textual poetul).

Într-o altă însemnare dăm de o meditație privind relativitatea *adevărului și binelui*, care nu s-a impus în mentalitatea românească. Tonul polemic al însemnării crește atunci când poetul se referă la stălpii cafenelelor pariziene înfierăți în poeme:

Vorbind cu temei, românii sunt un popor cuminte și așezat. Românul nostru are acea doză de scepticism, atât de străină popoarelor moderne, atât de familiară vechiului popor roman, care-a fost corectivul tuturor mișcărilor noastre din trecut, care s-a cristalizat la romani în principiu: „Nil admirari” sau în adâncă întrebare a lui Pilat din Pont: „Ce este adevărul?” Vine acuma interesanta întrebare: Cum de acest simțământ al relativității adevărului și binelui nu au rezistat înnoiturilor importate la noi? Cum de fiecare șarlatan, care și-a făcut educația în cafenelele Parizului poate să impuie așa nitam nizam toate chițibușurile necoptului său creier, unor țări, cari au o istorie proprie de aproape o mie de ani? Cum de limba vrednică a lui Nistor și Grigorie Urechii e pusă pe fugă de jargonul franco-bulgăresc a lui Vasile Alexandrescu (care spre ironia nevredniciei noastre au uzurpat asemenea numele Vornicului Țării de Sus)? Cum de obiceiul pământului și „pravila împărătească” au făcut loc cu atâta ușurință tuturor gogomăniilor, clocite pe malurile Seinei, cari șezând în al 7-lea cat al unei cazarme de chirigii, își sug degetul cel mic și fericesc Universul cu teorii ieftine? Răspunsul îl dăm cu toată răceala sa crudă. Clasa noastră cultă în cea mai mare parte nu este *românească*. Grecii și bulgarii așezați în târgurile noastre și-au trimis feciorii la Paris și aceștia s-au întors – ca tineri *români*. Neavând nicidecum priceperea țării, vorbind în locul limbei naționale un jargon franco-bulgăresc, necunoscând istoria și legile țării, neștiind întrucât aceste două pot fi puse drept temelie dezvoltării noastre, acești tineri sunt lipsiți cu totul de *simțul istoric*.

Și în alte însemnări manuscrise *binele* e conceput în ecuație cu *răul*, ca o reacțiune contra acestuia, ca un principiu moral pus în *cântar* (cumpănă) pentru contrabalansare. Dăm și de mai multe formulări aforistice și de postulate morale: conform unui sofism, binele e amestecat cu răul, ceea ce face imposibilă atingerea binelui suprem; deși intenția unui ins e bună, relele care cresc sunt alături cu folosul ce l-a obținut; artele trebuie să ne arate clar binele și răul din ființa românească; sclavia e răul de care a pierit Grecia; „bine și rău nu există, dacă nu există obiectul pe care ele să-l respecte sau atace: interesul individual”; puterea este motorul naturii și oamenilor („numele ei moral este *răul*, negațiunea ei e virtutea”); „Se-nțelege că omul cât și poporul, cu cât e mai bun, cu atât se sustrage mai mult de sub principiu ce guvernă Universul, cu atât mai slab, nedezvoltat, sărac. Dezvoltarea în rău, e dezvoltarea în genere. Cu cât într-o societate sunt mai mulți oameni răi, cu atâta răutatea se paralizază reciproc și paralizarea formulată este egalitatea și dreptatea, cu câtu-s mai puțini, cu-atâta acești puțini răi vor oprima mulțimea”; binele este „ceea ce-i de la natură”; economia politică presupune o „evoluție riguroasă a rezultatului, această prețuire severă a consecvențelor în bine și în rău, în pierderi și în câștig”; „A răsturna susul în jos e tot așa de nedrept ca și a pune josul în sus, decât legitima nedreptate a trecutului, repetând-o – numai în direcțiunea opusă. Pentru că direcțiunea opusă unui rău poate să fie pre bine iar unui rău, așa că o corabie ce se fe-rește de Scylla luând direcțiunea opusă se-necă-n Charyde. Care e binele? Se-nțelege de

la sine că nici una alta ci între ele amândouă mergând, scapi de ele amândouă”; „... E necesar nu numai ca viața să se dezvolte în toată bogata ei varietate ci ca să se dezvolte armonios spre folos, frumusețe și bine. Astfel recunoaștem adevărul vechiului proverb: Varietate în unitate e perfecțiune. Deosebirea duce la asociație.”

Referințe critice:

1. Eminescu, M., *Fragmentarium*. Editura București, 1988.
2. Vatamaniuc D., *Eminescu și publicistica sa*. În vol. Mihai Eminescu, *Opere*, IV, Editura Națională, București, 2011.
3. Călinescu, G., *Viața lui Eminescu* – Introducere de Eugen Simion. Ediție îngrijită de Ileana Mihăilă, Editura Academiei Române, București, 2000.
4. Hegel, Fr. Gh. W., *Prelegeri de filozofie a istoriei*, Editura Academiei Române, București, 1968.

SCRIITORUL PAUL GOMA ÎN ACTUALITATEA IMEDIATĂ

**Nina Corcinschi, Vladimir Beșleagă, Diana Vrabie,
Alexandru Vakulovski, Moni Stănilă, Maria Pilchin,
Mircea V. Ciobanu, Alina Ciobanu-Tofan, Mihai Cimpoi,
Maria Șlehtițchi, Alexandru Burlacu, Andrei Țurcanu,
Aliona Grati**

ABSTRACT

Paul Goma is now perhaps the most prolific writer's name in causing chain reactions, with divergent effects. An "exceptional" writer, he causes attitude of exception. However, an appreciation of a writer as complex and multifaceted as Paul Goma is involves nuance, general overview, contextual appropriateness, etc. And first, sober reading of his books. In order to clear waters that reflect Paul Goma's image today, we invited several notorious personalities from Bessarabian literary circles to participate in an inquiry that points out the author's reception from the perspective of the latest events that concern him: proposal for the Nobel Prize and the National Award, an attempt to bring him home etc.

Keywords: Paul Goma, Romanian writer, literary personalities.

Nina CORCINSCHI, dr., conf. cerc., critic literar, realizatoarea anchetei

Paul Goma este azi scriitorul al cărui nume provoacă, chiar și la o simplă mențiune, reacțiile cele mai divergente. Faima mondială de cel mai cunoscut disident anticomunist, de adevărat „Soljenițin român” și de scriitor român valoros, nu i-au asigurat lui Paul Goma o receptare adecvată, pe potriva talentului, o apreciere clară și univocă din partea cititorilor din Republica Moldova. Scriitor „situat în absolut”, străin compromisurilor de orice fel, incomod în opinii, el mai menține încă în jurul său un câmp al atitudinilor radicale. Aprecierea unui scriitor, complex și plurivalent cum e ilustrul nostru compatriot, presupune lectura aprofundată și temeinică a cărților sale, viziune de ansamblu,

adecvarea contextuală etc. O limpezire a apelor ar implica efortul conjugat al multor cercetători și chiar a unei instituții special create în acest scop. E cu puțință oare? Sigur că da. Nu înainte însă de distanțarea necesară de etichetările și ideile preconcepute, luate de-a gata din arsenalul unei critici reduționiste, tendențioase, care apasă asupra numelui și a creației scriitorului de la Mana.

Paul Goma trebuie adus în fața cititorului în toată complexitatea lui de scriitor și om al cetății. Ce înseamnă opera lui pentru literatura și cultura română, care este impactul ei artistic și relevanța în plan social reprezintă subiecte de o reală stringență.

Pentru a elucida evenimentele recente care-l vizează pe Paul Goma și reacțiile precipitate de acestea în spațiul public, am invitat câteva personalități din mediul literar basarabean să răspundă la o anchetă. Le mulțumesc tuturor pentru receptivitate și promptitudine.

1. Academia de Științe a Moldovei și Uniunea Scriitorilor din Moldova l-au propus pe Paul Goma la Premiul Nobel, apoi, împreună cu Uniunea Editorilor, la Premiul Național. Aceste acțiuni, în special ultima, au provocat un val de resentimente în mediul virtual. Pentru ce Paul Goma e atât de iubit și pentru ce Paul Goma e atât de contestat?

2. Ce valoare mai poate avea Premiul Național, după ce i-a fost refuzat lui Paul Goma?

3. Credeți că dacă Paul Goma n-ar fi scris *Săptămâna Roșie*, ar fi fost pentru toți, adică nu doar pentru simpatizanții lui, dar și pentru detractorii de acum, un erou național, un scriitor de manuale, un martir al sistemului totalitar?

4. Ce-ar schimba pentru noi venirea lui Paul Goma aici, în Republica Moldova? De ce avem nevoie de Paul Goma?

Vladimir BEȘLEAGĂ, scriitor

1. Sunt cele două extreme ale afecțiunii: iubire-ură, venerație-dispreț etc., care caracterizează personalitățile proeminente. Paul Goma e un om ieșit din comun, și ca simplu cetățean și ca scriitor. Este un etalon de conștiință, de consecvență, de moralitate. Paul Goma nu a cedat nimic din convingerile sale de tinerețe, nu a pactizat cu minciuna, - este mereu egal sieși. Până și nobeliatul Soljenițan, la finele vieții sale, s-a arătat a fi susținătorul imperialismului rus, pledând pentru unitatea rușilor, ucrainenilor și bielorușilor. Ca rezultat al acestei concepții s-a produs agresiunea asupra Ucrainei...

2. Premiul Național, ca toate premiile din lume, poartă, de cele mai multe ori, o tentă de conjunctură politică, de ce ar face excepție acesta de la noi?

3. Chiar dacă a scris această carte de mare forță documentară, chiar dacă și-a înmulțit prin ea numărul de detractori, Paul Goma rămâne, realmente, în istoria românilor, dar și cea universală, drept un erou național, un martir și acuzator al sistemului totalitar. Timpul îi va trece în umbra uitării pe toți pigmeii, care îl urăsc, pentru că le vorbește răspicat în cărțile sale de micimea și mizeria lor.

4. Paul Goma este fiul acestui pământ. Paul Goma este un înstrăinat. Acum, la sfârșitul periplului lui terestru, lutul din care s-a născut, îl cheamă acasă. Noi, scriitorii, care am ridicat glasul ca să ni-l întoarcem, toți cei care ne-au susținut, ne facem o sfântă datorie de a ni-l dori aici, între noi... Noi am fost expresia acestei chemări a pământului către fiul său ostracizat. Revenirea lui Goma acasă ne-ar spăla de marea rușine, în care se mai bălăcește întreg neamul românesc, în mare parte corupt și rătăcit.

Diana VRABIE, dr., conf. univ., critic literar

1. În mod regretabil, prin aceste acțiuni acerbe, susținute cu o tenacitate suspectă, s-a relevat, odată în plus, „vocația specială” a basarabenilor de solidarizare în lașități. Pentru că Paul Goma descoperă mai multe adevăruri decât suntem noi capabili să suportăm, nu a fost ratat nici un prilej în a fi deviate discuțiile din jurul creației sale literare pe căi premeditate neliterare, cu o fervoare de-a dreptul veroasă în unanimitatea ei (gen antisemitism, militantism, basarabenism), cu abuzuri și erori de interpretare, în detrimentul evaluării forței scriitoricești. Reticența vine din *necunoaștere* (câți se pot lăuda că i-au citit opera integral pentru a face o contextualizare justă?), din *răzbunarea nutrită de invidie* (câți din scriitorii români se pot lăuda cu o asemenea celebritate europeană, proporțiile căreia depășiseră într-un moment până și competențele securității și cu un asemenea număr de cărți traduse și validate estetic?), dar și din *lașitate* (proverbiala noastră lașitate balcanică, în virtutea căreia ne desolidarizăm de tot ce este incomod, nonconformist, vertical, intransigent etc.). Beneficiind de o receptare mai degrabă politizată decât literară, Paul Goma rămâne în continuare „singur împotriva tuturor”.

2. Din păcate conferirea acestor titluri devine atât de arbitrară, încât mă întreb dacă Paul Goma ar mai avea nevoie de ele. Poate e cazul pentru început să învățăm să-l citim, să-l prețuim, să-l valorificăm la justa valoare, să-l aducem acasă cel puțin prin cărțile sale?

3. Categorie nu, *Săptămâna roșie* rămâne doar un pretext pentru răuvoitorii care au căutat dintotdeauna să-l țină undeva între paranteze, reducându-l ostentativ la tăcere și susținând înverșunat toate minimalizările, aversiunile, calomniile, injuriile aduse scriitorului, care nu s-a arătat preocupat niciodată în a-și face capital de simpatie. Problema ține de atitudinea noastră față de Paul Goma și nicidecum de Paul Goma însuși. El rămâne cel ce a fost dintotdeauna, un simbol al disidenței în cultura română, un autentic Soljenițin român, una din vocile marcante ale diasporei românești, un militant intransigent, unul dintre scriitorii noștri autentici și unul dintre reperele morale de netăgăduit ale culturii noastre, unicul care s-a solidarizat în mod deschis cu Carta 77 și, nu în ultimul rând, un novator al romanescului modern (mai ales prin romanul *Ostinato*).

4. Avem nevoie de Paul Goma pentru a învăța să ne revanșăm memoria, pentru a ne retrăi trecutul cu atitudinea celui care iartă, dar nu uită. Dar așa cum se pare că motorul istoriei noastre este amnezia, Paul Goma va sta încă vreme îndelungată departe de pragul acasarábiei sale utopice.

Maria PILCHIN, cercetător științific, critic literar

1. Resentimentele, de obicei, vin dintr-o proastă cunoaștere și înțelegere a omului și a operei. Mă întreb câți din cei care au tot scris și au tot „strigat” virtual l-au citit integral?!

Iar pentru a-l cunoaște pe autor, pentru a-l înțelege e nevoie de o astfel de lectură. Mă îndoiesc că cei care îl denigrează, îl „abolesc” pe Paul Goma l-au citit de-a adevăratelea... Contestările vin, de cele mai multe ori, din ignoranță, asta îmi place să cred, chiar sper să nu fie alte cauze și motive extraliterare, extraculturale, deși...

2. Să știți că premiile au în general acea valoare pe care le-o dăm! Un premiu este un premiu, nici mai mult, nici mai puțin! El are o componentă determinantă de fiecare dată: juriul. Vedeți că acesta este un element variabil, respectiv de fiecare dată diferit. Nu cred că Goma este mai Goma cu un premiu sau fără el. Altceva că noi probabil suntem mai alții după ce nu i l-am dat...

3. Dacă nu ar fi fost „Săptămâna roșie” scrisă, ea ar fi fost inventată, insinuată... Mă refer la interpretările pe care i le dau mulți. Nu cred că era, fără această carte, Goma erou național, la noi nu te faci erou național prin cărți, ci prin altele (conjuncturi, interese politice, lobby etc.), doar moartea te poate cumva consacra... noi nu am știut niciodată să ne asumăm scriitorii, oamenii de cultură, în general, în complexitatea lor existențială. Și Paul Goma este o personalitate complexă, cu tot ce face și cum face, este incomod, este direct, poate chiar subiectiv pe alocuri (căci este subiect gânditor!), o admit, nu vreau să idealizez patetic, nu îmi stă în fire, dar despre altceva vorbesc acum, despre incapacitatea de a ne asuma o personalitate, despre lipsa de dexteritate de a identifica o esență inedită, valoroasă.

Mulți mi-au vorbit peste Prut și în Basarabia că Paul Goma are un caracter dificil, că nu este deloc ușor să comunici cu el, o fi. Dar nu mă interesează felul în care răspunde la telefoane sau relaționează un scriitor, atâta timp cât acesta are niște cărți care spun mult mai multe decât aceste bagatele de behaviorism uman. Am cunoscut și persoane care vorbeau la superlativ despre Goma și nu admiteau nicio notă critică, înțeleg această poziție, poate undeva o și îndreptățesc, dar nu cred că e o cale victorioasă de a promova un autor. Cred că un scriitor este complex în tot, chiar și în erorile lui, căci nu greșește cel care nu caută. Goma a fost un căutător toată viața, căutător al adevărului, al unei dreptăți, echități umane pentru cei osândiți de comunism.

4. Mi-e frică de ce ar putea să se întâmple, dacă ar veni Paul Goma în Basarabia. O frică empatizantă și umană. Nu știu dacă acest spațiu este gata să îl primească, o demonstrează ultimele evenimente și polemici. Avem nevoie de Paul Goma, desigur, avem nevoie! Pentru a ne înțelege frustrările istorice, pentru a trata unele traume psihosociale, care încă mai stăruie în noi. Avem nevoie de Paul Goma pentru a înțelege exilul, migrația, actuale și astăzi, chiar dacă în altă formulă... Avem nevoie de el, pentru a recupera niște datorii istorice față de generațiile premergătoare, față de o lume interbelică, din care Paul Goma, copilul, vine. Avem nevoie de el, pentru a înțelege Basarabia!

Alexandru Vakulovski, scriitor

1. Paul Goma este iubit pentru că este cel mai mare scriitor român contemporan, deși la scriitori merge mai greu cu „mai mare”. În orice caz, Goma nu e mai mic decât cineva. Noi, basarabeni, îl iubim și pentru că e din Basarabia. Pentru că e un model – monument al tăriei, al neîngenuncherii. Nu a îngenunchiat în fața comuniștilor care îl torturau, n-a îngenunchiat în pușcărie, iar „mediul virtual” cred că nu-l atinge absolut deloc.

2. Premiul Național, după ce în cârdășie nu i s-a acordat lui Paul Goma, este ca o palmă pe care ne-o dăm noi înșine. Valoarea lui sunt banii, nu semnifică altceva, cum ar fi normal.

3. Nu, nu cred că Paul Goma ar fi fost un erou național dacă nu scria *Săptămâna roșie*. Încă suntem prea mititei pentru a-i „permite” cuiva să ne fie erou. Privindu-l pe Goma înțelegem că un singur om a fost mai tare decât tot comunismul din România și Moldova. Ce s-ar face cei care au pus botul pe labe în fața sistemului și acum ne spun că altfel nu se putea?

4. Venirea lui Goma în Basarabia ar însemna, cum scria Bogumil Hrabal, că incredibilul a devenit realitate. Chișinăul s-ar transforma ușor în Praga, iar Muzeul Comunismului pe care l-ar conduce, sunt sigur că ar deveni unul faimos, nu doar în Europa de Est, ci în lume. Apoi, cred că am fi cu toții fericiți să regăsim pământurile noastre în scrierile lui Goma. Ar însemna amintiri noi, atât pentru Paul Goma, dar și pentru noi. Și, nu în ultimul rând, ar fi o realitate cu care am fi mândri.

Moni Stănilă, scriitoare

1. Orice om cu un caracter puternic e foarte iubit de unii, foarte contestat de alții. În cazul lui Paul Goma lucrurile sunt mai nuanțate. Într-o țară în care revenirea la comunism e încă foarte posibilă, o țară în care „uniunea vamală” e un deziderat politic al unor partide veșnic suspinătoare după mantia rusească, recunoașterea lui Paul Goma presupune recunoașterea tuturor relelor prin care a trecut acest popor în timpul ocupației. Ceea ce, printr-un silogism (1. Oficial nu se aprobă mărturiile cu caracter istoric din literatura lui Goma, și 2. Aceste mărturii sunt nefavorabile fostei ocupații rusești.), ne duce la concluzia că (3) Moldova este încă departe de a fi independentă. Cei care îl atacă pe Paul Goma fac un joc vechi, pe care îl știm, pe care l-am întâlnit în pușcăriile comuniste și din România. Existau două etichete ce puteau pune în paranteză tot ceea ce a făcut bine un om în viață: antisemit sau legionar. Dar parcă au trecut niște ani de atunci.

2. Financiară. Adică cel care îl va lua se va putea bucura de o sumă pe care un om de creație nu o primește altfel. Însă „prestigiul” rămâne îndoielnic, și asta nu doar de acum.

3. Nu cred că are legătură cu o singură carte. Mai întâi să ne înțelegem, ce e ăla antisemitism? Adică în momentul în care apere o critică la adresa lui Voronin, una la adresa lui Filat, una Putin, una Obama - vorbim de anticomunism sau de anticapitalism? Nu, vorbim de o privire critică. La Goma nu se vorbește de evrei mai rău decât de ruși. Sau alții. Cine îl numește antisemit pe Goma, să citească „Cimitirul din Praga”, al lui Eco, acolo se descrie perfect ce e antisemitismul. Atât de perfect, încât i s-ar putea refuza Premiul Național. Paul Goma nu ar fi un autor de manuale fără *Săptămâna roșie*. El e incomod, pur și simplu, pentru orice om care nu a reușit să rămână în două picioare de-a lungul vieții.

4. Ar fi un prim pas, nu doar spre vociferarea unei identități, ci spre afirmarea ei, pe de o parte, pe de alta, am avea un scriitor extrem de valoros printre noi.

Mircea V. CIOBANU, critic literar

1. Explicația se impune cumva de la sine. Paul Goma e un scriitor și o personalitate nu numai neordinară, ci adesea incomodă (uneori și pentru prietenii săi, actuali sau foști).

Iar personalitățile neordinare nu au niciodată în jurul lor oameni indiferenți. Cei care îl cunosc, fie că-l admiră, fie că-l contestă. Eu nu le-aș reproșa nimic nici unora, nici altora, atât cât totul se produce într-o etalare și confruntare de idei, una onestă, deschisă, corectă și argumentată. În planul absolut al creării imaginii, al promovării, aceste discuții pot fi nu numai benefice, ci și productive, declanșând idei și revizui de poziții anchilozate.

Eu aș fi preferat totuși să se discute tot atât de pasional pe marginea textelor lui Goma, pentru că textele constituie patrimoniul unui scriitor, nu discuțiile în jurul biografiei. Bine, la întrebarea concretă, răspunsul concret ar fi următorul: este iubit de cei care îi împărtășesc atitudinea tranșantă de care alții nu sunt capabili; de către cei care îi împărtășesc ideile și poziția față de trecutul nostru; în fine (ar fi fost mai bine să fie primii), îl iubesc cei care îi gustă opera, care îi citesc romanele și preferă anume acest gen de literatură, unul cu tradiție printre scriitorii de origine basarabeană: Dumitru C. Moruzi, Constantin Stere ș.a. Îl contestă mai mult adversarii ideologici și criticii care pun sub semnul întrebării valoarea literară a operei.

Nu trebuie să ne supărăm nici pe unii, nici pe alții. Dar aș prefera ca cei care îl iubesc să scrie și să argumenteze preferința pentru ideile sau literatura lui Paul Goma (așa cum o faci tu, dragă Nina Corcinschi sau cum o face colega ta Aliona Grati). Exact așa ar trebui să procedeze și oponenții. Admit anumite imperfecțiuni în textele literare ale scriitorului născut la Mana, dar tocmai criticii sunt cei care ar trebui să demonstreze asta, disociind și aplicând pe text. Cred că cel mai mult în discuțiile despre literatura scrisă de Paul Goma lipsesc analizele imparțiale, care să nu fie nici exaltante, nici denigratoare. Or, lăsăm noi vulgul să-l conteste ori să-l adore necondiționat, dar treaba criticilor e alta. Iubirile și contestările nu ar trebui să-i intereseze deopotrivă.

2. Dar Premiul Național nici până la Paul Goma nu era indiciul suprem al valorii unei opere. Era premiul cel mai scump (ca valoare bănească), dar asta nu are nimic cu valoarea estetică. Mie nu-mi place vâlva în jurul Premiului Național, nu-mi place că i se dă importanță. Mai ales că adesea îl iau persoane departe de a fi cele mai performante în domeniu. M-am și nedumerit acum câțiva ani de un proaspăt „laureat”, dar asta e situația. Oare crede cineva că acest premiu e un indiciu al valorii? Testul meu este foarte simplu: cine a început să-l citească pe Druță sau pe Dabija exclusiv grație faptului că au luat Premiul Național? Sau, ca să simplific ecuația: câți potențiali cititori au dat buzna în librării să cumpere cărțile lui Andrei Strâmbeanu după ce s-a aflat că a luat acest premiu? Dacă zero cititori, înseamnă că aceasta-i valoarea premiului. Înseamnă că ceva scapă organizatorilor. Și lupta e doar un fel de loterie: cine va lua jackpotul?

3. Cu siguranță că ar fi lipsit multe dintre criticile care i se aduc. Un apologet al lui Goma pe timpuri, cum e Laszlo Alexandru, de exemplu, i-a devenit adversar crâncen după publicarea acestui eseu (*Săptămâna roșie*). Eu nu sunt competent în acest domeniu, încât să spun cine are dreptate. Dar aici trebuie să luăm în calcul ambele poziții și motivele lor. Nu trebuie să ne scape că – mai ales prin „mijlocirea” unor „binevoitori” – o parte din victimele holocaustului s-au simțit jignite. Nu uitați de calvarul prin care au trecut evreii în timpul războiului. Nu uitați că – exact așa cum a procedat Stalin cu popoarele – oamenii au avut de pățimit din simplul motiv al apartenenței la o etnie, nu pentru o vină, fie și exagerată ori presupusă.

Pe de altă parte, nu atitudinea neprietenoasă a unei părți a populației față de evrei (ca răspuns a „comportamentului nedemn” al acestora) a declanșat holocaustul pe continent, ci o politică criminală punctuală a celor care doreau „rezolvarea definitivă a problemei evreiești”. Ce aveau toate astea cu bietul popor român, cu sârmanul plugar basarabean? În acest sens, nici oponentilor lui Goma nu trebuie să le scape detaliile istorice. Istoria ultimului secol nu a fost o poveste în alb și negru, din care noi să ne alegem eroii și dușmanii. Oricine se crede în drept să-și rostească astăzi verdictul, trebuie să asculte și replica. Să nu i se închidă gura nimănui, nici lui Goma, nici oponentilor. Apropos, știți de ce într-o țară ca SUA, un model al democrației (și, de altfel, o țară care detestă fascismul, nazismul, comunismul, care condamnă Gulagul și holocaustul), nu există o lege care să interzică negarea, contestarea, ori diminuarea proporțiilor holocaustului? Pentru că asta ar contravine libertăților fundamentale, inclusiv dreptul la opinie.

4. Poate că i s-ar ameliora cumva condițiile de existență ale venerabilului scriitor, dar numai în cazul în care i s-ar fi găsit condiții decente. E prea puțin să-i propui o casă bună (și nu mai trăim în comunism, când primul secretar ori primarul avea fonduri pentru acte filantropice). Ea mai trebuie întreținută, omul trebuie să aibă surse de existență. S-a gândit cineva la toate aspectele astea? Le garantează cineva? Ori îl vom aduce cumva acasă și vom începe să arătăm cu degetul la administrația publică locală: aveți grijă de Goma! Noi avem nevoie de Paul Goma, oriunde s-ar afla el (oriunde și-ar dori el să se afle) pentru că el întruchipează în bună parte destinul acestui popor. Și a știut să se facă auzită istoria lui, așa cum a trăit-o și a simțit-o. Dacă va veni la Chișinău, se vor întâlni cu el câțiva intelectuali care îl agreează și pe care îi agreează el, se vor organiza niște întâlniri pe viu ale elevilor și studenților cu omul-legendă. Dar înainte de toate și mai important decât toate astea este să i se cunoască opera. Paul Goma a vrut să fie știut prin scrierile sale, de aceea le-a scris cu îndârjire, în condiții nu întotdeauna favorabile scrisului.

Alina CIOBANU, dr., conf. univ., critic literar

1. Admirația și aversiunea față de omul și scriitorul Paul Goma sunt fețele aceleiași monede. Comunitatea academică și cea a literaților din Republica Moldova au susținut în situațiile menționate candidatura scriitorului Paul Goma, originar din județul Orhei de altădată, în semn de apreciere a operei sale literare, dar și a disidenței sale anticomuniste. Paul Goma, ca om al cetății și om al cărții, și-a făcut un destin din identitatea românească a baștinii sale – Basarabia. Nu cunosc un alt scriitor roman, care să fi construit cu atâta talent și dăruire (până la încrâncenare) o întregă operă literară (viabilă, autentică, explozivă) din faptul înrudirii sale reale și spirituale cu Basarabia interbelică, cu Basarabia românească. Această autoidentificare, uneori până la paroxim, cu baștina sa pierdută forțat, în urma anexării Basarabiei de către Uniunea Sovietică în 1940, este, cred eu, cauza, dar și efectul atitudinii intransigent-anticomuniste a pământeanului nostru celebru. Paul Goma a trăit și trăiește în continuare – ca scriitor și supraviețuitor (hiper)sensibil la consecințe – drama istorică a anexării Basarabiei de către Uniunea Sovietică în iunie 1940. Acest mod de a fi și de a-și rost(u)i existența de intelectual și scriitor poate inspira admirație, dar poate fi și motiv de denigrare și ostracizare nu doar în Republica Moldova de azi. În mod deloc paradoxal, aprecierea și contestarea publică

a lui Paul Goma în spațiul public vizează același „obiect al discuției” - opera lui Paul Goma. Diferența constă însă în faptul că exercițiul de admirație vizează, de regulă, opera scriitorului în totalitate, iar ținta contestării și detractării asidue rămâne în mod constant un singur text al acestui autor, „Săptămâna roșie: 28 iunie – 3 iulie 1940 sau Basarabia și evreii”. Acest eseu este interpretat de detractorii lui Goma drept dovada indubitabilă a antisemitismului și negaționismului autorului. Sunt acuzații grele, infirmate însă fără încetare și de autor, și de lectura (con)textului.

2. Premiul Național al Republicii Moldova, ca și oricare alt premiu, are o valoare materială (de regulă, financiară) și una simbolică. Valoarea materială a acestui premiu a depins și va depinde în continuare de cursul de schimb sau de capacitatea de cumpărare a(le) valutei naționale. „Cazul Goma” vizează în mod direct doar valoarea simbolică a acestui Premiu Național. Pentru a răspunde la întrebarea, în ce măsură a afectat boicotarea candidaturii lui Goma valoarea simbolică a Premiului Național, ar fi util și corect mai întâi să clarificăm care este în prezent valoarea simbolică a acestei distincții în spațiul public al Republicii Moldova, cine sunt laureații de până acum și cât de cunoscuți, apreciați etc. etc. sunt acești laureați în Republica Moldova și în lume. În lipsa informațiilor concludente, nu risc acum să estimez valoarea simbolică actuală sau viitoare a înaltei distincții. Am însă certitudinea absolută, datorită lecturii de facto a textelor lui Paul Goma, că valoarea operei sale nu a suportat nici o atingere din cauza deciziei recente a juriului de la Chișinău.

3. În domeniul istoriei literare sau sociale este preferabil să renunțăm la perspectiva ipotetică. Dacă Paul Goma n-ar fi publicat eseuul *Săptămâna roșie: 28 iunie – 3 iulie 1940 sau Basarabia și evreii* ar fi fost posibil să nu publice și *Ostinato*, și *Culorile curcubeului*, și *Din calidor*. Ar fi putut publica orice altceva. Sau n-ar fi publicat nimic. Ar fi putut fi un scriitor cvasianonim, unul de duzină sau nici unul. Ar fi putut fi, din aceeași perspectivă ipotetică, un furibund militant comunist sau un refugiat pierdut fără nume pe drumurile războiului. Indiferent de campaniile mai vechi sau mai noi, „anti” sau „pro”, Paul Goma este cunoscut și apreciat pe bună dreptate ca scriitor roman și disident anticomunist „în picioare”, incomod și neortodox în atitudini și opinii.

4. (Re)Venirea lui Paul Goma în Basarabia ar fi un act de reparație simbolică (relativă, parțială, tardivă, dar cu atât mai mult stringent necesară) a unei nedreptăți istorice. Și un act de prețuire reciprocă între societatea de azi din Republica Moldova și scriitorul și omul Paul Goma. Dar chiar nu știu ce schimbări imediate ar putea declanșa venirea lui Paul Goma la Chișinău. Pentru mine personal, ar însemna încă un pas spre normalitate. La Paris, la București sau la Chișinău, cu sau fără distincții oficiale, Paul Goma (va) rămâne Paul Goma. Cred însă în continuare că noi toți, ca cititori de limba română și ca cetățeni ai unui stat postcomunist, cu o mentalitate și o elită încă posttraumatică, avem nevoie de opera lui Paul Goma, așa cum este, expresie autentică a vremurilor și a lumii, pe care le reflectă.

Mihai Cimpoi, academician, critic literar

1. Goma e foarte iubit pentru că spune Adevărul; Goma e atât de contestat pentru că spune Adevărul. (Pluriperspectivismul aprecierii/dezaprecierii e unul nietzschean).

2. Premiul Național ar putea să aibă valoare numai dacă ar fi acordat de un Comitet

constituit din reprezentanții tuturor uniunilor de creație și separat de agricultură, sport, medicină, știință. Prin urmare: în cazul în care nu va depinde de interesele politicianilor și nu va fi aservit Guvernului.

3. Paul Goma e indiscutabil un *disident* și un *erou al culturii naționale*.

4. De Goma avem nevoie ca să fie nu doar *cu noi* (prin ceea ce scrie, prin lucrările de atitudine), ci și *la noi*, adică acasă.

Maria ȘLEAHTIȚCHI, dr., conf. univ., critic literar

1. Risc să afirm că față de un scriitor, pe drept cuvânt important, lumea în general manifestă atitudini diferite. Din câte am înțeles și din câte cunosc, Paul Goma a fost și rămîne un nonconformist. Nu știu dacă *a ales* să fie așa, mai degrabă sint înclinată să cred că *asta-i este firea*. Cineva îmi spunea, într-o discuție privată, că Paul Goma a ales să fie apatrid și consecințele îl privesc. Este, în parte, adevărat: fiecare este responsabil pentru faptele și vorbele sale. Să luăm aminte dară, cu toate atitudinile, nuanțele și inconveniențele onora, că Paul Goma este unul din cei mai nonconformiști scriitori pe care i-a avut literatura română și care a manifestat întotdeauna o independență asumată față de toate regimurile politice, ceea ce și trebuie să facă un scriitor. Probabil pentru asta este iubit de unii. Totodată, ca scriitor, a spus lucrurilor pe nume în destul de îndelungata, din fericire, trecere a sa prin istorie. Nu a tabuizat nimic și nu a menajat pe nimeni. Iar din această cauză poate fi că l-au urât alții.

2. Un premiu este doar un premiu, fie el și Premiul Național. În fața lumii un scriitor stă cu opera sa, nu cu premiile. Paul Goma este un scriitor cu operă și ea îl apără cel mai bine și întotdeauna. Ceea ce se va ține minte, îmi pare mie, despre premiile din anul 2014 e că nu i s-a acordat scriitorului Paul Goma, deși printre laureații din anul acesta sunt și personalități meritorii, fără îndoială.

3. N-aș crede. În general, îmi cam este frică de idolatrizări... Zilele acestea am participat la o dezbatere despre totalitarism și jertfa creatorilor în sistemele totalitare. Printre noi s-au aflat și doi deținuți politici, care au ascultat tot ce spunea lumea și nu au intervenit decât invitați să vorbească, dar nici măcar atunci „nu s-au pus în valoare”... Deținuții politici pentru opțiunile lor au plătit cu detenția în condiții inumane și au revenit în lumea noastră, unde, paradoxal, le-a fost adesea mai greu decât în detenție. Azi, în isteria de doi bani a prezentului efemer, cine mai are timp și interes pentru jertfa unor oameni care au făcut pușcărie pentru o cauză, pentru o idee, pentru idealuri?... Prin urmare, îmi păstrez doza de scepticism ca răspuns la întrebarea dumneavoastră.

4. În primul rînd, i s-ar face dreptate unui basarabean, gonit de intemperii sociale și politice din casa părintească, din satul natal, din *locul* său. În al doilea rînd, este firesc ca toți creatorii acestui pămînt să se simtă aici la *acasa* lor, fiindcă aici s-au născut și nu se vor naște nicicînd în altă parte. În al treilea rînd, cu tot ce au făcut ei, cu toată munca lor, cu destinele lor, adesea încărcate și prea încărcate de istorie, ne-ar ajuta să ne cunoaștem și să ne asumăm pe noi înșine ca parte a umanității. Trebuie să avem grijă, să ne prețuim, să ne cultivăm înaintașii, deoarece fără de ei nu suntem credibili în fața celorlalți.

Alexandru BURLACU, dr. hab., prof. univ., critic literar

1. Pentru că a spus și a afirmat artistic purul adevăr, iar în lumea noastră politică nimeni nu s-a osândit pentru lucrul acesta. Dacă am fi fost o societate normală, nu am fi admis atâtea porcării. Lumea e totalmente dezamăgită, debusolată, nu mai iese în stradă decât la comandă ca în trecutul nostru *sfânt* totalitar. Nu mă refer doar la promovarea valorilor spirituale, dar și la sistemul judiciar sau bancar, sau la cazul cu aeroportul din Chișinău.

2. Nu aş vrea să mă simt în pielea celor premiați și nici în situația delicată a celor din comitetul de decernare a Premiului Național. Doar unul dintre ei a avut curajul să „regrete”. Pe scurt, lui Paul Goma i s-a furat premiul pentru că la noi totul se fură, se fură ca în codru.

3. Aici e toată buba! În acest sens, odiseea editorială cu publicistica lui Eminescu e un exemplu de tristă amintire. Necuratul și-a băgat coada și aici: i-a șoptit cineva ceva la ureche unui mare mititel, brav român basarabean, și mecanismul a fost pus în funcțiune. S-a lucrat vârtos, dar deloc-deloc subtil. Cel mai neprofesionist s-a trudit la un minister. Și ca regulă, la cel al (in)culturii. Cel mai penibil în spectacolul dat a fost altceva. O „echipă de zgomot”, formată din tineri cu apucături perverse, răsplățiți mărinimos cu burse în Occident, s-a arătat cea mai fără de obraz.

4. Ar aduce Europa acasă! Probabil, pentru puțin timp, cum s-a întâmplat și cu revenirea lui Soljenițin în matușka Rossia.

Andrei ȚURCANU, dr. hab., prof. univ., critic literar

1-4. Cu „iubirea” de Paul Goma, după experiența personală a ultimilor patru ani, aş fi mai reticent. Lumea este așa cum este. Caracterul și curajul nu sunt virtuțile și nici semne de raliere și subscriere morală ale celor mulți. Cu atât mai mult, când e vorba de o populație, care, în momentul decisiv al devenirii sale moderne ca națiune, a fost ruptă de matca ei istorică firească și supusă unor procese de amalgamizare identitară și reducere la biologic. În lunga mea epopee cu încercarea de a-l aduce pe Goma acasă m-am ciocnit la tot pasul, la toate nivelurile și în mediile cele mai diverse ale societății de un sentiment de reticență abia mascat. Nu e vorba de o nerecunoaștere sau de o contestare deschisă a valorii acestei personalități de excepție pe care l-a dat pământul Basarabiei culturii române. Dar dincolo de aprobarea cvasiunanimă a importanței sale ca scriitor și luptător anticomunist, se resimte și o mare rețineră pentru recunoașterea și susținerea *deschisă* a lui Paul Goma ca personalitate emblematică a literaturii și a mișcării anticomuniste din România. Nu mă refer la mercenarii angajați de un deceniu și ceva într-un perpetuu proces de denigrare (de „înnegurare”) și nici la nepoții reali sau spirituali ai comisarilor bolșevici, care în 1940 „au eliberat” Basarabia. Acestora autorul „Săptămânii roșii” le va sta mereu ca un os în gât. Îi am în vedere pe oamenii noștri „de bine”, cu funcții mai mari ori mai mărunte, unii chiar cu o brumă de talent, gata între patru ochi să jure pe caracterul neordinar a tot ce a făcut Goma, iar în public să tacă, să afișeze o poză ostentativă de „neimplicare”, un fel de „neutralitate” lașă, meschină, „moldovenească”, iar pe la spate să comploteze chiar ori să bâiguie în surdină împotriva unor acțiuni pro-Goma. De ce Paul Goma să fie propus la Premiul Nobel? Mi se spune că

altcineva, unul trudind toată viața la făurirea unui personaj-berbecuț, pe exemplul căruia se trag, ca pe calup, generații de basarabeni abulici, este aspirantul „legitim” la această onoare. Ceva nu e curat la mijloc cu această campanie de întoarcere acasă, se insinuează în altă parte. Cine ar lăsa Parisul pentru o fundătură ca Chișinăul? La rugămintea mea de a se alătura campaniei pro-Goma, o înfocată luptătoare național-liberală, care ani la rând tot se îndârjește să oprească „aliotmanul” rusesc cu o pădure de bețe de răsărită, mi-a scris agasată: „Mă întristează, mă amuză și mă miră să ajung eu ultimul sărman și liman, la care să se ajungă a se solicita ajutor pentru o somitate...”. Printre multele năzdrăvănii ce mi-a fost dat să aud, gândul cel mai năstrușnic, bolborosit la Președinție de doi scriitorăși din România („sub acoperire”?) și unul de la noi (acoperit de o frunză de brusture), mi s-a părut acela că revenirea în Basarabia a lui Goma va însemna neapărat o destabilizare a situației politice locale. Evident, concluzia care se impunea era univocă și cerința lor imperativă a fost: „Nici un fel de susținere pentru Paul Goma!”. La o conferință de presă, despre care am anunțat public și în particular mai multă lume, în toată Basarabia s-au găsit doar trei prieteni pro-Goma, iar la un flash mob care viza mitocănia Primarului Chișinăului au răspuns apelului numai trei femei, una venind cu copilul de țâță în brațe. Deși mulți au promis că vor fi prezenți, bărbații Moldovei au preferat să nu riște cu niște slujbe tihnite. Poate chiar cu somnul prelungit din ziua de sărbătoare, mă gândesc.

În sfârșit, experiența cea mai febrilă și cea mai dezagreabilă pe care am avut-o în această epopée – nominalizarea scriitorului nostru la Premiul Național. Ce de-a jeguri cu această ocazie au ieșit la suprafață de sub pojghița imaginii serafice a basarabeianului nostru cuminte! Cândva sper să scriu mai amănunțit, cu toate detaliile, cu toți „eroii” și cu toate „lepădările” de Goma ale zișilor noștri intelectuali. Nu mă refer la „înnegurarea” lui Goma de cei care de la 1990 încoace se află „în porție” și nu fac decât să pască prin pășunile unor centre-fundații precum altădată alții pășteau prin curțile Partidului. Aceștia *trebuie* să slujească. Aceasta le este meseria. Și vocația, probabil. Constatările mele privesc *masa* de „intelectuali”, cu mai mult sau cu mai puțin talent, orgolioși nevoie mare unii, dar, cu siguranță, fără harul caracterului posedat de Paul Goma, care, în acțiunile de susținere a scriitorului nostru, au adoptat o poziție de expectativă sau au preferat fuga, gestul pocăit de neimplicare, ghiontul pe sub dușumea. Pentru aceste bipede lașe, obișnuite cu beneficiile unei poziții privilegiate, gata să facă aport la primul semnal al unui șef(uleț) oarecare sau tremurând la gândul că ar putea fi deposezați de confortul aflării într-o rețea cu anumite avantaje de care profită, orice implicare în „câmpul magnetic” Paul Goma este o mare caznă. Nu e de mirare deci că pentru ei perseverența și caracterul acestui vătrai de jar al Demnității noastre nu sunt decât un moft de neînțeles, dovadă a lipsei de realism, umori ale unui ins ciudat și neadecvat.

Deși aș vrea să menționez și altceva. Cei patru ani de aflare în „câmpul gravitațional” Goma mi-au demonstrat prezența în Basarabia a unui curent popular pro-Goma în continuă creștere. Am regăsit simpatizanți ai răzvrătutului de la Mana peste tot, de la birourile Președinției până la fetița de 8 ani a vecinului meu, Alexia, pe care am surprins-o într-o zi îngânând-cântând în surdină prinsă în jocurile ei copilărești: „Paul Goma vine acasă, Paul Goma vine acasă...”. Pentru aceștia nu are nici o importanță faptul că auto-

rul romanului „Din calidor” nu a luat Premiul Național. Pentru ei Premiul Național nu are nici o relevanță. Și chiar nu are după ce acesta a fost acordat unor nechemăți (sau chiar impostori) și nu i s-a dat lui Goma. Mulțimea de basarabeni care simpatizează cu existența în absolut Goma, am putut constata, este în continuă ascensiune. În mlaștina „r.m.” este mare nevoie de aer oxigenat de munte.

Aliona GRATI, dr. hab., conf. univ., critic literar

1. Două instituții – Uniunea Scriitorilor și Academia de Științe a Moldovei – care au un cuvânt greu de spus atunci când e vorba de evaluarea contribuției unui creator, au înaintat candidatura scriitorului Paul Goma la aceste premii prestigioase. Ambele demersuri au rămas să zacă în anticamera juraților. Bine, Premiului Nobel avea foarte mulți pretendenți talentați, reprezentând zeci de literaturi ale lumii, care îl meritau. Până la urmă a trebuit să fie oferit doar unei persoane. La Premiului Național de anul acesta a fost înaintată o singură candidatură. Cine s-ar încumeta să concureze cu Paul Goma la un premiu pentru literatură? Poate doar cine habar nu are pe ce lume se află. Membrii juriului au comis o eroare și o nedreptate strigătoare la cer, nu mă tem s-o spun, față de scriitorul Paul Goma, dar și față de noi, românii basarabeni. Nu-mi voi înșira aici presupunerile legate de motivația lor: au fost impuși de contextul politic, de anumite persoane care au dirijat și scandalul în mediile de socializare sau, unii din ei, nu-și au orizontul destul de vast ca să încapă în el și cunoștințe despre cel mai mare și mai cunoscut la nivel mondial disident român și autor a peste 40 de cărți despre Basarabia, care, din fericire pentru noi, s-a născut aici la Mana, Orhei. În toate cazurile nu le stă bine. Cum nu i-a stat bine nici lui Pavlic Morozov atunci când și-a sacrificat în numele unor ideologii de moment ceea ce nu se putea sacrifica – tatăl. Dar istoria se repetă, ca un blestem.

Pentru că îmi propusesem cândva să adun într-un număr omagial al *Metaliteraturii* mai multe opinii despre creația lui Paul Goma și mai târziu, la invitația editurii „Arc” să scriu o carte cu caracter didactic despre literatura scriitorului, eu am avut responsabilitatea, răbdarea și plăcerea de a citi aproape tot ce a scris ilustrul nostru pământean, precum și sute de pagini despre creația domniei sale, semnate de colegii de breaslă din România și din exil. Cunosc în amănunte, cum puțini se pot lăuda, poate doar Flori Bălănescu, reprezentantul editorial al lui Paul Goma în România, sau cercetătoarele Ancuța Maria Coza și Mariana Pasincovski (acum și Ana-Maria Jugănaru), autoare ale unor docte teze despre literatura lui Paul Goma, opiniile de toate culorile. Pentru a le înșira pe toate aş avea nevoie de spațiul unei cercetări. Dacă fac abstracție de manifestările rezultate din directiva Securității, potrivit căreia Paul Goma este un scriitor totalmente lipsit de talent, pot spune că puține acuzații vizează valoarea literaturii sale. Majoritatea contestațiilor vin ca replică la vreo dezvăluire incomodă, făcută de Paul Goma în romanele, articolele sau jurnalele sale. Mai sunt și invidiile meschine ale confrăților de breaslă, aranjamentele de culise politice pentru eliminarea incozilor, interesele personale și de grup, influența clișeeilor puse în circulație, din cauza cărora scriitorul nostru mai rămâne în condiția de indezirabil, proscris, martir destinat morții civile. Iată că astăzi neamul îi refuză statutul de laureat al Premiului

Național, găsindu-l mai potrivit pentru rolul de Martir al Neamului.

Totuși Paul Goma a generat mereu un curent de simpatie în jurul său, chiar și în cumplitele vremi ale comunismului. Și atunci, ca și acum, se găseau persoane îngrijorate de faptul că scriitorul ar putea umbri imaginea „imaculată” a cuiva. Dacă cineva își manifesta interesul față de opiniile scriitorului sau, și mai grav, îl susținea în demersurile sale era repede înregistrat în dosarele Securității, atenționat, persecutat, îndepărtat. Petru Ursache trece în cartea sa *Omul din calidor* câteva denunțuri „strict secrete” ale unor informatori din mediul scriitorilor. Aflăm din nota unui colonel: „Într-o discuție pe care am avut-o în ziua de 11-07-1973 cu sursa personală «Lascăr», acesta mi-a relatat că și-a format tot mai mult impresia că în jurul lui Paul Goma, întors recent din Franța, se creează în mod tacit un curent de simpatie, de aprobare a atitudinii și curajului abordat de acesta, atât în străinătate, cât și după întoarcerea în țară [...] Printre scriitorii aflați la mese, «Lascăr» a observat priviri binevoitoare spre Paul Goma și chiar manifestări deschise [...] Ion Negoitescu s-a ridicat de la masa sa, a mers la Goma și l-a îmbrățișat, iar Catinca Ralea îi trimitea bezele”. Eticheta răuvoitoare de tipul „partizanii lui Paul Goma”, pe care o întâlnesc tot mai des în articolele unor „îngrijorați” de soarta democrației din R. Moldova, postate în rețelele de socializare, cu referință la mine sau la alții care pomenesc de bine numele lui Paul Goma, îmi amintește denunțul de mai sus.

2. Eu înțeleg exact ceea ce spune sintagma „Premiul Național” – premiul acelora care îl merită, care fac fața Națiunii lor.

Dacă astăzi aș desfășura un sondaj și aș cere de la un număr de oameni care au citit măcar o carte semnată de Paul Goma să numească cuvintele cele mai des repetate de scriitorul de la Mana, acestea ar fi desigur „Basarabia” și „basarabenii”.

„Pentru a pătrunde în sufletul unui poet, trebuie să căutăm în opera sa cuvintele ce apar mai frecvent. Cuvântul ne traduce obsesia”. În felul acesta, acum un secol Charles Baudelaire le sugera criticilor să fie atenți la dimensiunea umană a operei literare, mai concret la încărcătura ei psihologică. Pentru Freud, fondatorul psihanalizei artei, opera reprezintă una din formele de defulare a energiilor și a dorințelor obsesive depozitate în subconștient. Continuându-l, Charles Mauron fonda psihocritica, disciplină ce și-a găsit un loc important printre alte procedee moderne de interpretare a textului literar.

Vă invit să faceți cunoștință cu rezultatele unei elementare numărători ce dezvăluie frecvența acestor cuvinte, dar și a altora precum „basarabenism”, „ne-basarabenism”, „conbasarabeian” și câte o mai fi existând cu această rădăcină în limbajul ingenios al scriitorului nostru. Datorită mijloacelor tehnice actuale, această operație nu e deloc complicată. Pentru că nu aș putea cuprinde toate cărțile domniei sale mă voi limita doar la câteva *Jurnale*. Cei din domeniul cercetării literaturii, care cunosc metodele de interpretare ale psihocriticii, ar prefera să-i contabilizeze romanele pentru a-i pune în evidență aspirațiile profunde și obsesiile proiectate în imaginar. Rezultatele nu se vor lăsa mult așteptate: împreună luate, aceste cuvinte apar în romanul *Din Calidor* în număr de 170 de ori și în *Arta reFugii* de 148 de ori. Eu am mizat pe demersurile conștiente ale lui Paul Goma, făcând socoteala în câteva *Jurnale*. Numărul cuvintelor care vizează tema este impresionant și denotă marea și constanta preocupare a scrii-

torului nostru pentru pământul pe care s-a născut și oamenii lui. Astfel că:

În *Jurnal pe sărite 1978-1993* cuvintele care au rădăcina de la Basarabia apar de 80 de ori;

Jurnal pe căldură mare, 1989 – de 28 de ori;

Jurnal de noapte lungă, 1993; Unde am greșit, 1995 – de 86 de ori;

Alte Jurnale, 1995 – de 41 de ori;

Jurnal de apocrif, 1998 – de 116 de ori;

Jurnalul unui Jurnal, 2002 – de 33 de ori;

Jurnalul unui... contestat, 1999 – de 94 de ori;

Jurnal, 2000 – de 61 de ori;

Jurnal, 2001 – de 48 de ori;

Jurnal, 2002 – de 100 de ori;

Jurnal, 2003 – de 146 de ori;

Jurnal, 2004 – de 104 de ori;

Jurnal, 2005 – de 370 de ori;

Jurnal, 2006 – de 448 de ori;

Jurnal, 2007 – de 350 de ori ș.a.m.d.

Se impune întrebarea: care scriitor a meritat mai mult Premiul Național al basarabenilor?

3. Sunt ferm convinsă că gălăgia în jurul cărții *Săptămâna roșie* este umflată artificial și că această carte a devenit o piesă acuzatoare potrivită, picată bine la moment în mâna celor care au visat mocnit demolarea monumentului aceluia care a însemnat cel mai ferm reper moral în ultimele decenii totalitariste. Scriitorul nu e lăsat să devină un formator de opinie și nici să reprezinte literatura română din mult mai multe motive. Nu i s-au iertat rezistența, verticala spiritului dinamic și creator, neuitarea, mărturiile istorice, spiritul justițiar, ascuțimea observațiilor sociale, solidaritatea cu vechii camarazi de suferință, tonul polemic la adresa Puterii deopotrivă comuniste și postcomuniste, refuzul beneficiilor materiale și politice, degizarea „anticomuniștilor”, considerațiile intrasingente la adresa foștilor comilitoni, sensibilitatea exacerbată, limbajul frust, direct, imposibil de suportat și multe alte incomodități provocate unor orgolii prea mari.

4. În momentul dat, Paul Goma este un autentic „produs al marginii românismului”, un „avatar eminescian rătăcit la cumpăna între două milenii”, „*omul-fără-patrie*” (Theodor Codreanu). Domnia sa trebuie redată istoriei și culturii române, inclusiv din R. Moldova, așa cum se cuvine de fapt și de drept, în condițiile normalității. Revenirea acasă a domniei sale ar însemna un pas spre această recuperare inevitabilă mai devreme sau mai târziu. Într-o zi Paul Goma va fi aproape unanim elogiat. Exemplele lui Alexandr Soljenițin și Václav Havel pot servi drept argumente. E adevărat, noi am fost mereu niște întârziați în comparație cu vecinii noștri. Pentru a fi martorii repunerii sale în drepturi va trebui probabil să depășim epoca tranziției postcomuniste ce conservează vehement practicile bolșevice de eliminare a incozozilor.

Este nevoie de domnia sa, pentru că, vorba lui Petru Ursache, „Paul Goma reprezintă documentul de care istoria noastră recentă are nevoie pentru legitimare”. În caz contrar ne vom bălăci în subistorie, la marginea adevărului.

Fără doar și poate, Scriitorul Paul Goma va rămâne în istoria literaturii noastre ca

unul din cei mai străluciți reprezentanți. Nu e cazul să ne facem griji în acest sens. Chiar și contestarea lui funcționează benefic în acest sens, întreținându-i și sporindu-i faima. Însă alta trebuie să fie preocuparea noastră de moment: Omul Paul Goma – care merită să treacă din strada pariziană Bisson în centrul Universului – calidorul casei părintești din Mana – în Patria pe care o iubește infinit.

Sergiu PAVLICENCU
Universitatea de Stat din Moldova

Colindancias. Revista de la Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumanía y Serbia (No.1, 2010, 174 p.; No.2, 2011, 161 p.; No.3, 2012, 183 p.), Editura Universității de Vest din Timișoara.

ABSTRACT

The journal *Colindancias* is edited „Regional Network of Hispanists from Hungary, Romania and Serbia” in order to disseminate scientific concerns, educational and cultural needs of researchers in these countries. The journal is intended to be a mechanism for cooperation and the exchange of experiences between researchers Spanish culture.

Keywords: *Colindancias*, journal, Hispanists.

În toamna anului trecut am avut fericita ocazie de a merge, pentru prima dată, la Timișoara în cadrul unui program de masterat în parteneriat cu Universitatea de Vest. Am reîntâlnit-o acolo în calitate de conferențiar la Catedra de Limbi Romanice a Facultății de Litere, Istorie și Teologie a Universității de Vest din Timișoara pe tânăra traducătoare și hispanistă Ilinca Ilian Țăranu, care este și redactor-șef al publicației anuale *Colindancias*, revistă a Rețelei Regionale a Hispaniștilor din Ungaria, România și Serbia. Mi-a oferit trei numere ale acestei reviste în limba spaniolă (numărul patru pentru anul 2013 încă nu ieșise de sub tipar). Alte activități pe parcursul anului universitar trecut nu mi-au permis să mă aplec mai atent asupra acestor trei numere ale revistei *Colindancias*, pe care atunci reușisem doar să le răsfoiesc în treacăt. Vara aceasta însă am revenit la ele pentru a le prezenta celor interesați de hispanismul din vecinătatea noastră imediată din mai multe considerente. Cu atât mai mult cu cât și umila mea persoană ține de această breaslă, iar revistele la care mă refer mi-au oferit un prilej în plus de a medita asupra stării acestui domeniu la noi, în Republica Moldova.

În luna noiembrie a anului 2009 la Timișoara a fost constituită *Rețeaua Regională a Hispaniștilor din Ungaria, România și Serbia*, care și-a propus crearea unui cadru comun de cercetare și docență prin realizarea unui șir de proiecte academice și culturale, printre acestea și editarea revistei *Colindancias* (de tradus denumirea) ca mijloc de difuzare a preocupărilor științifice, didactice și culturale ale hispaniștilor din aceste țări, preocupări asemănătoare în multe privințe (cei mai mulți dintre ei fiind cadre didactice universitare, dar și scriitori, traducători, esești), deși fiecare are interesele sale științifice și didactice. Revista se dorește a fi un mecanism de colaborare, de schimb de experiențe și de perspective între hispaniștii din țările menționate, orientați spre crearea unor noi relații interregionale într-o Europă Centrală caracterizată de Jacques Le Rider drept o comunitate de destin în perioade de criză, dar care astăzi, după căderea comunismului, se integrează în Uniunea Europeană, iar relațiile interregional capătă dimensiuni diferite de cele existente anterior.

În *Argumentul* cu care se deschide revista Ilinca Ilian Țăranu, redactorul-șef al revistei scrie că publicația anuală *Colindancias* “este un prim pas spre interconexiunea reală și adevărată a unor universitari care împărtășesc (comparten) același domeniu de studii și care, în tripla lor calitate de cadre didactice, cercetători și agenți culturali, au de cele mai multe ori experiențe similare. Proveniți din niște țări pe care geografia le-a unit, iar istoria le-a unit și le-a dezunit alternativ, hispaniștii din această parte a Europei Centrale s-au confruntat în mod inevitabil cu aceeași situație care a afectat toate culturile *Mitteleuropei* și care decenii la rând i-a făcut pe intelectuali să cunoască mult mai bine mutațiile, orientările și modele de la Paris, Londra sau New York decât transformările și inovațiile ce aceau loc alături, în culturile învecinate (colindantes)”. În continuare autoarea consideră că printre asemănările între țările central-europene figurează și o anumită neîncredere derivată din complexe de inferioritate culturală, tipice pentru țările mici, pe de o parte, și care au fost agravate de experiențele traumatice ale istoriei, printre acestea fiind și incorporarea acestor țări în blocul comunist. Poate și acest fapt face ca dialogul culturilor central-europene cu Spania și America Latină să fie unul specific, nuanțat de mai multe circumstanțe. În această zonă studiile de hispanistică nu au fost atât de intense ca cele din Franța, Germania, Italia sau Anglia, iar traducerile din literaturile spaniolă și latinoamericană în limbile ungară, română sau sârbă au fost până nu demult puțin numeroase în comparație cu traducerile în franceză, engleză, germană. Însă lucrurile s-au schimbat radical în ultimii cincizeci de ani. Studiul limbii spaniole a căpătat o amploare mai mare, numărul traducerilor direct din spaniolă a crescut considerabil, iar studiile hispanice au încetat să fie considerate ca ceva secundar. Toate aceste schimbări produse în ultimele decenii se datorează în mare parte tocmai hispaniștilor din țările respective. Contribuția lor la dezvoltarea hispanisticii, întărirea relațiilor dintre aceștia se cere valorificată la alt nivel de colaborare ceea ce își propune să realizeze publicația lor anuală *Colindancias*.

Cele trei numere ale revistei, pe care am avut ocazia să le citesc cu o deosebită plăcere profesională, conțin studii și articole din diverse domenii (literatură, lingvistică, didactică, studii culturale). Revista are mai multe compartimente sau rubrici: *Symposion*, *Eisagogé*, *Aion*, *Logothetes*, *Glossophilos*, *Didaktikon*, *Synopsis*. Fiecare număr se deschide cu un *Argument*, semnat de directorul publicației Ilinca Ilian Țăranu (care precizează în numărul doi

al revistei că *Rețeaua Regională a Hispaniștilor din Ungaria, România și Serbia* s-a extins între timp și include în prezent douăsprezece universități din Republica Cehă, Slovenia, Ungaria, Republica Moldova, România și Serbia) și se încheie cu o notă biobibliografică despre autorii studiilor și articolelor publicate în numărul respectiv. Fiecare studiu sau articol este precedat de un rezumat în limbile spaniolă și engleză și de cuvinte-cheie. Numerele respective sunt frumos (ca să spun la modul general) ilustrate (coperta, dar și paginile cu care se deschid compartimentele menționate ale revistei). Revista beneficiază de un comitet de onoare și științific excepțional și de un consiliu de redacție animat de dorința de a asigura o maximă calitate științifică a materialelor publicate.

Și ca cititorul interesat să afle cine și ce a publicat în aceste trei numere ale revistei, voi evidenția cel puțin autorii și titlurile studiilor și articolelor publicate, lucru suficient pentru un cititor avizat. Astfel, compartimentul *Symposion* include contribuții ale unor specialiști din afara țărilor central-europene: *Don Quijote și tehnologiile comunicării* (nr.1, 2010) de José María Paz Gago (Spania), *Miranda, precursor al guvernării democratice modern* (nr.2, 2011) de Christian Ghymers (Belgia), *Contemporani, nomazi și multilingvi. Postnaționalitatea prozei latino-americane actuale* (nr.3, 2012) de Marisa Martínez Pérsico (Argentina).

Cel mai voluminos compartiment este *Logothetes*, în care cititorul va găsi mai multe studii și articole despre literaturile spaniolă și latinoamericană, dar și articole de literatură comparată, semnate de hispaniști din Ungaria, România, Serbia, dar și de autori din Spania și America Latină. Prevalează materialele despre literatura latinoamericană: *Unele observații despre teme istorice în proza lui Carlos Fuentes* (nr.1, 2010), *Războaiele de independență ale lui Carlos Fuentes* (nr.2, 2011) de Zsuzsanna Csikós (Ungaria), *Între exil și străinătate* (nr.1, 2010), *Poezia canariană: lirica atlantică între Europa și America* de Octavio Pineda (Spania), *America Latină văzută prin literatură* (nr.1, 2010) de Domingo Lilón (Santo Domingo), *La inmolation pathos-ului: o influență a lui Robert Musil asupra lui Julio Cortázar* (nr.1, 2010), *Timp și narație în Las lanzas coloradas Lăncile colorate? de Arturo Uslar Pietri* (nr.2, 2011), *Personaje ungare în opera lui Julio Cortázar* (nr.3, 2012) de Iliana Iliana Țăranu (România), *Luptele pentru independență în literatura mexicană* (nr.2, 2011) de Augustín Cadena (Mexic), *Eroul negativ în romanul mexican din secolul al XIX-lea* (nr.2, 2011), *Romanul hispanoamerican și istoria* (nr.3, 2012) de Dalibor Soldatić (Serbia), *Intertextualitatea postmodernă în povestirea Cele două Americi a lui Carlos Fuentes* (nr.2, 2011) de Mirjana Sekulić (Serbia), *Din Budapesta asediată la Montevideo sub dictatură: reprezentări ale fricii în povestirile scriitorului ungar Tibor Déry și ale montevideianului Hugo Burel* (nr.3, 2012) de Giuseppe Gatti (Italia). Variate sunt și articolele despre literatura spaniolă: *Cain și Abel în versiunea lor spaniolă. Romanul – imagine a războiului civil văzută din ultradreaptă falafistă. Ximénez de Sandoval și romanul său Cămașa albastră* (nr.1, 2010) de Mirela Ioana Lazar (România), *Natalia Manur, o eroină din secolul al XIX-lea în plin secol XX* (nr.1, 2010) de Lavinia Similariu (România), *La Regenta* (tradus în română *Pasiunea Anei Ozores*) de Leopoldo Alas Clarín între realism și naturalism (nr.2, 2011) de Vladimir Karanović (Serbia), *Calea lui Juan Marsé de la prezența implicit a autorului spre autoficțiune* (nr.3, 2012) de Dóra Faix (Ungaria), *Autobiografia cui? Căutarea identității între Federico Sánchez și Jorge Semprún*

(nr.3, 2012) de Eszter Katona (Ungaria), *Miguel Hernández în țara sovietelor* (nr.3, 2012) de Josep Esquerrà I Nonell (Spania).

Compartimentul de lingvistică *Glossophilos* oferă câteva studii interesante despre diferite aspecte ale limbii spaniole și despre particularitățile ei în peninsula și în America Latină, dar și despre alte limbi iberice: *Paralele în evoluția construcțiilor participiale și infinitivale. Analiza textelor spaniole medieval și preclasice* (nr.1, 2010), *Andrés Bello: nașterea lingvisticii în Hispanoamerica independentă* de Tibor Berta (Ungaria), *Fenomene de variabilune diatopică sincronică: unitatea și diversitatea limbii spaniole* (nr.1, 2010), *Variațiunea "circulară": diacronia voceo-ului chilian și cauzele răspândirii lui actuale* de Mircea-Doru Brânză (România), *Las colocaciones verbales și contextual* (nr.1, 2010) de Andjelka Pejovic (Serbia), *Structuri sintactico-semanticale ale verbului andar în galiciană* (nr.2, 2011) de Sonia sobral Vázquez (Spania).

Un șir de articole referitoare la didactică completează compartimentul *Didaktikon*: *Învățarea integrată a conținuturilor și limbii: studiile filologice de spaniolă la Facultatea de Filologie a Universității din Belgrad* (nr.1, 2010) de Jelena Filipović (Serbia), *Predarea limbii spaniole și competența în traducere* (nr.1, 2010) de Jelena Rajić (Serbia), *Reflecții în jurul utilizării materialelor autentice în predarea limbilor străine* (nr.1, 2010) de Maja Andrijević (Serbia), *Atitudini epistemologice ale profesorilor de spaniolă ca limbă străină în Serbia* (nr.3, 2012) de de Andjelka Pejovic și Ana Jovanović (Serbia).

Într-un compartiment aparte, intitulat *Eisagóge*, sunt reunite mai multe studii și articole despre relațiile literare între țările ce fac parte din menționata Rețea Regională a Hispaniștilor (Ungaria, România Serbia) și Spania și America Latină: *Literaturile hispanice în Serbia* (nr.1, 2010) de Dalibor Soldatić (Serbia), *Oralitatea închipuită fîngida la Ioan Slavici: descriere și traducere* (nr.1, 2010), *Consacrarea primăverii în oglinzi paralele: traducerea dialogului ficțional* (nr.3, 2012) de Luminița Vleja (România), *Cervantes în Serbia* (nr.1, 2010) de Jasna Stojanović (Serbia), *Relații literare între Ungaria și America Hispanică: unele observații* (nr.3, 2012) de Zsuzsanna Csikós (Ungaria), *Activitatea intelectualilor români în America Latină (1944-1989)* (nr.3, 2012) de Sanda-Valeria Moraru (România),

Compartimentul *Aion* include câteva studii și articole consacrate bicentenarului independenței Americii Latine: *Două secole de independență și șaizeci de ani de democrație în Argentina* (nr.2, 2011) de José Girón Garrote (Spania), *Independență și bicentenary: o viziune de pe Hispaniola* (nr.2, 2011) de Domingo Lilón (Santo Domingo), *Haití la bicentenary Americii Latine* (nr.2, 2011) de András Gulyás (Ungaria), *Excepția americană – Cuba în prima jumătate a secolului al XIX-lea* (nr.2, 2011) de Josef Opatrný (Republica Cehă).

La compartimentul *Synopsis* găsim câte un articol în fiecare dintre cele trei numere ale revistei *Colindancias românescul Suoare și spaniolul Suárez: întru apărarea credinței creștine* (nr.1, 2010) de Andrei Ionescu (România), *Independența/independențele Americii Latine în cinematografie* (nr.2, 2011) de András Lénárt (Ungaria), *Cunoștințe despre universitate în discursul academicilor* (nr.3, 2012) de Guadalupe Chávez González și José María Infante Bonfiglio (Mexic).

Prin calitatea materialelor publicate proaspăta publicație anuală *Colindancias a Rețelei Regionale a Hispaniștilor din Ungaria, România și Serbia* merită interesul tuturor

hispaniștilor din Republica Moldova și recomand cu căldură și satisfacție profesională această revistă nu numai specialiștilor, ci și tuturor celor care cunosc spaniola sau se interesează de probleme de hispanistică. Totodată, exprim încrederea că și hispaniștii de la noi ar putea publica în paginile acestei reviste rezultatele activității lor didactice și științifice. Cu atât mai mult cu cât Republica Moldova apare și ea, din câte am aflat din această revistă, ca membru al Rețelei Regionale a Hispaniștilor. Personal, însă, nu cunosc nimic despre acest lucru, nu știu care universitate de la noi figurează printre cele douăsprezece universități ale rețelei, nici cine sunt hispaniștii care o reprezintă acolo, deși mă consider și eu hispanist, și din câte se spune unul bun și aș fi putut oferi și eu unele materiale pentru a fi publicate în revista *Colindancias*, ceea ce poate am și să fac. De ce se întâmplă asemenea lucruri? Am doar o explicație: cred că am îmbătrânit...

NINA CORCINSCHI
Institutul de Filologie al ASM

ROMANUL UNEI FICȚIUNI AUTOBIOGRAFICE

ABSTRACT

Credo is novel about our way to interact with the world and how the world relates to us. The main character is a doctor and he goes to France to enrich his experience as a surgeon in hospitals there. To survive Parisian prices, the Bessarabian suffers from hunger and hardship. Parisian's experience teaches him that in order to pull through, to persuade, you have to work, to be patient, to cultivate your talent and skill every day, as the *other* does not accept you unless you are competitive, if you can offer the world more than an ethnic or gender argument.

Keywords: Bessarabian, France, physician, linear narrative, experience, identity.

C*redo* (Chișinău, Pontos, 2012) este romanul de debut al lui Pavel Borș, de profesie medic chirurg la Spitalul Republican din Chișinău, cu experiență în spitalele din Franța, despre care și povestește în cartea sa. Narațiunea e cu temă la zi, în sensul că se referă la tipicul nostru de-a interacționa cu lumea și la felul cum se raportează lumea la noi. Dacă personajul Claudiei Partole din *Totentanz* pleacă în Italia la muncă, personajul lui Pavel Borș are intenții ceva mai elevate. El se duce în Franța pentru a-și îmbogăți experiența de medic chirurg în spitalele de acolo. Peripețiile lui încep chiar din prima seară la Paris, când observă că francezii de la spital au uzul politeții ...și nimic mai mult. Nimeni nu se angajează să-l primească acasă pe drumețul obosit. O noapte la hotel costă prea mult și personajul nostru înțelege că urmează să doarmă cam pe unde dorm și boschetarii. După prima noapte petrecută pe aiurea, urmează alte greutăți. Trebuie să socializeze cu medicii, să le câștige încrederea, să intre în atmosfera spitalului. Bine că măcar franceza o cunoște și norocul lui că o doctoriță româncă îl îndrumă să meargă la domnul Velțianu, un român stabilit în Franța, rezolvându-i astfel problema cazării. Lecțiile dure de viață însă nu se opresc aici. Dificultățile se ivesc la tot pasul. Aici, înțelege el, nimeni nu-și pune problema ta, nu interesează pe nimeni viața ta privată, dilemele tale existențiale. Pentru a supraviețui prețurilor pariziene, basarabeanul suportă episoade lungi de foame și e nevoit să frecventeze seara piețele, în căutarea cozilor de pește rămase de la negustori. În asemenea condiții, visul lui parizian riscă să naufragieze. Dacă nu ar fi fost ambiția de a reuși cu orice preț. Omul își dă toată sârguința să se integreze. Este atent la gesturile, reacțiile, abordările francezilor. Îi compară cu moldovenii, remarcând decalajele la nivel de mentalitate, educație și cultură. Chiar din primele zile observă că

francezii și-au cultivat în timp tradiția respectului și a grijei de sine, care poate părea exagerată unui cetățean venit dintr-un mediu sovietic: „Am descoperit o boală cu totul necunoscută pe meleagurile noastre. Pacienții de lângă mine aveau degetele rănite de scoicile de mare, pe care le deschideau pentru o cină. M-am uitat la degetele lor care aveau mai mult tifon decât pe pieptul sfârtecat al bunicului meu în '41.

– E grav? m-a întrebat pacientul din stânga, obosit după orele lungi de așteptare la «urgență». Am privit zgârieturile pe partea interioară a mâinii. Se vedea bine la lumina clară din sala de așteptare că erau ușoare.

– Du-te, omule, acasă, i-am recomandat eu, și unge-ți degetele cu tinctură de iod. Rănitul m-a privit cu neîncredere:

– Dar vaccinul tetanos? Ai auzit de așa ceva? Și mai spui că ești doctor. De vaccinul tetanos am auzit eu, dar în viață am avut atâtea zgârâituri că, de-mi făceam de fiecare dată vaccin, eram ciuruit de înțepăturile acului ca un șvaițer. Bolnavul însă nu s-a lăsat înduplecat de argumentele mele și eu am oprit exercițiul neautorizat al medicinei”.

Pe tot parcursul romanului suntem martorii unei autorevizii de profil identitar, personajul dând dovada unui simț acut și fin al observației și al asocierilor multiple. El își deapănă trecutul basarabean printr-o optică a comparațiilor cu prezentul parizian, operând analize, ipoteze, deducții... Interlocutorul lui, domnul Velțianu, fost deținut în pușcăriile comuniste 23 de ani și dornic de suflare românească în străinătățile Franței, animă dialogul pe teme politice. Discuțiile ricoșează de cele mai multe ori în amintirile din copilărie ale basarabeanului, care preferă nota elegiacă celei vindicative și mișcările pe orizontală celor pe verticala temporală. Interesul lui nu e de natură politică. Vestea (aflată de la un doctor francez) că nu mai este cetățean al URSS, nu-l bulversează prea mult. Ce se va întâmpla de acum încolo cu compatrioții lui, ieșiți de sub „tutela” patriei sovietice nu pare atât de important, întrucât atenția lui e dominată de *celălalt*: „Mulțumit de rezultatul operației, profesorul și-a amintit din nou de persoana mea:

Și cum o să trăiți fără URSS? Țiței, gaze aveți?

Nu avem, domnule profesor.

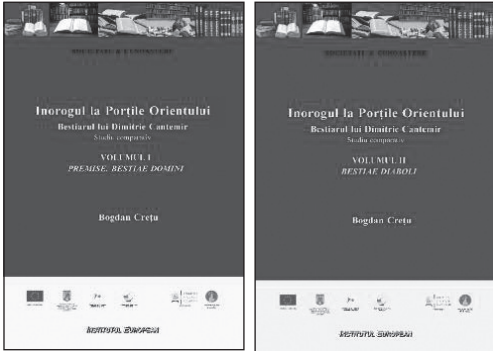
Dar metale prețioase? Roșcovanul a găsit o întrebare să toarne gaz peste flacăra.

Nici metale prețioase.

În lipsă de țitei și gaze, colegii mei francezi au pierdut interesul pentru mine. Nici eu nu am insistat să lungesc convorbirea, deși eram foarte curios să aflu cum se descurcă Franța care nu are nici țitei, nici gaze, și nici metale mai mult sau mai puțin prețioase”. Personajul lui Pavel Borș vrea să afle mai multe despre mentalitatea francezului, pe care o compară cu cea a basarabeanului sau a rusului. E interesat în special de structura de gândire a poporului care l-a fascinat încă din copilărie. Observațiile sale privind galanteria, umorul, disciplina și alte tabieturi franțuzești sunt însoțite de explicații și trimiteri la propriile experiențe, filtrul subiectiv accentuându-le autenticitatea. Confesiunea este credibilă și transmite învățăminte viabile: pentru a răzbi, pentru a convinge, trebuie să muncești, să ai răbdare, să-ți cultivi zi de zi talentul și îndemânarea, întrucât *celălalt* nu te acceptă decât dacă ești competitiv, dacă poți oferi lumii mai mult decât un argument etnic sau de gen.

Traseul biografic al basarabeanului este cuminte, ordonat și previzibil. Întreg parcursul lui parizian e lipsit de orice ieșiri imorale și devieri hormonale, fiind încadrat într-un

cod etic ireproșabil. Credoul etic a marcat și textura romanului, blocând nebunia sau cel puțin îndrăznelile fabuliste. O carte cu fabulă sprintară, scrisă alert, captivant, dar fără surprize de subiect și de procedee naratologice. Căile fabulării sunt clare, fără ambuteiaje, dar și fără capcane de „vânătoare cititor-nică”, fără stimulatoarele intersecții de ambiguizare sau cărări imprevizibile. Cumințenia romanului pare determinată (dacă nu ieșim din cadrul strict al volumului) de filonul iubirii, întrezărindu-se din zorii copilăriei personajului. Raisa, profesoara de franceză „oacheșă și zâmbitoare”, care i-a injectat o doză „fatală” de dragoste pentru Franța, însoțindu-l imaginar în tot periplul său, pare declanșatorul afectiv, cu sentință de teză morală neclintită: „era frumoasă, numai că ea era profesoară, iar de o profesoară trebuie să asculți și să înveți tema dată pentru acasă”.



Bogdan Crețu, *Inorogul la Porțile Orientului. Bestiarul lui Dimitrie Cantemir. Studiu comparativ. Vol. I Premise. Bestiae domini; Vol.2 Bestiae diabolic*, Editura Institutul European, 2013.

Dacă vă ambiționați să depășiți pre-concepția generală, potrivit căreia *Istoria ieroglică* a lui Dimitrie Cantemir este o carte dificilă, destinată câtorva specialiști de literatură veche, și mizați că, odată prinzând firul, înțelegând secretul acestei opere, o veți citi cu mare plăcere și nu doar din obligație, vă recomand să nu treceți cu vederea argumentația lui Bogdan Crețu (critic literar, doctor, conferențiar la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, director al Institutului de Filologie Română „A. Philippide”, filiala Iași). Sunt convinsă că masivul studiu comparativ în două volume – *Inorogul la Porțile Orientului. Bestiarul lui Dimitrie Cantemir. Studiu comparativ. Vol. I Premise. Bestiae domini; Vol.2 Bestiae diabolic*, Editura

Institutul European, 2013 –, apărut în cadrul unui program european de cercetare, este o autentică acțiune de promovare a acestei capodopere a literaturii noastre premoderne, astăzi nemeritat de puțin frecventată.

Mai întâi, pentru că Bogdan Crețu o îmblânzește oarecum printr-o prezentare coerentă, clarificatoare, logică, dar care, ceea ce e foarte important, depășește, atâta cât a fost nevoie, cadrul academic, împrumutând tonalitățile persuasiunii specifice publicisticii literare. Cercetătorul își construiește strategic discursul cu anticipări, întrebări retorice, convingeri scrise cu tărie, pe de o parte, și cu demonstrații dovedind cunoaștere vastă, documentare remarcabilă și pasiune fericit gestionată față de subiectului abordat, pe de altă parte. În orice caz, citind studiul și având preocupări mai mult sau mai puțin apropiate de subiect, nu ai cum să luneci în plictiseală, iar lucrarea lui Cantemir, chiar dacă răspunde cu greu sensibilității noastre de cititor al secolului al XXI-lea, ne apare de o frumusețe fantastică în stare să-ți producă plăcere estetică, dar și cunoștințe.

Mai apoi, pentru că Bogdan Crețu ne introduce în lumea cărții prin oferta ei cea mai interesantă și atractivă – imaginarul animalier. Studiul oprește îndelung asupra fiecărei vietăți din bestiarul cantemirian, deslușind semnificațiile ei în funcție de contextul epocii și de viziunea autorului asupra lumii. E ade-

vărat, alegoricul animalier din opera lui Dimitrie Cantemir nu a fost lipsit de atenție, sute de pagini stau mărturie a insistenței cu care exegeți erudiți l-au trecut prin diferite grile de lectură, recuperând semnificații politice, sociale, morale, religioase etc. Cercetătorul de la Iași își justifică neapărat efortul, punctându-și studiul cu convingerea că se distanțează de ceilalți cantemirologi prin faptul că lasă autorul și opera lui să vorbească din locul lor unic în istorie. Dimitrie Cantemir nu este contemporan cu noi. Privită de la etajul secolului al XXI-lea printr-un binoclu literar universalizant, cartea lui ne poate descuraja cu mesaje obscure.

Reconstituirea mentalității și sensibilității care au dat naștere imaginarului și a tipului de cunoaștere corespunzător este de o mare importanță pentru înțelegerea măștilor animaliere atribuite personajelor ieroglifice. Astfel că: „pentru a înțelege dialogul permanent pe care măștile animaliere din *Istoria ieroglifică* îl poartă cu diferitele surse din Antichitate până în Evul Mediu târziu este necesar să reconstitui acea gândire specifică fiecărei epoci în parte și mai ales *epistema* specifică epocii și arealului cultural în care și-a scris principele moldovean capodopera”. Dar și aici ne așteaptă o surpriză, ne avertizează Bogdan Crețu, pentru că imaginarul animalier din această carte este diferit în raport cu producțiile de moment ale culturii române și chiar față de lucrările anterioare ale lui Cantemir. *Istoria ieroglifică* este o carte unică în creația lui Dimitrie Cantemir, dar și în epocă: „Astfel, în cărțile de tinerețe, precum *Divanul* și *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago*, respectă cutumele

culturii bizantine, axate pe valorile ortodoxiei, pe care le amestecă, fără a le deforma, cu altele protestante, filosofice, păgâne chiar, dar atitudinea sa nu este în răspăr cu direcția prioritară a spațiului cultural și confesional din care provine”. În *Istoria ieroglifică* atitudinea lui Cantemir se schimbă, devenind mai apăsător subiectivă, gândirea lui intră într-o nouă etapă ce se caracterizează prin respingerea modelelor specifice spațiului est-european și formate în spiritul culturii ortodoxe. Pentru a pătrunde în bestiarul acesta ar trebui să fim mai întâi inițiați într-un enciclopedism aparte, care unește cunoștințe de filozofie, teologie, logică, literatură, istoria religiilor, orientalistă, muzică, istorie etc. Mai apoi ar fi logic să cunoaștem motivațiile care l-au împins pe Cantemir să scrie această carte, așa cum ne-o demonstrează cercetătorul, prea „stufoasă, labirintică, în limba română”, „excentrică”, „subversivă” pentru a fi pe gustul epocii.

Trecerea în revistă a opiniilor criticilor care și-au pus întrebarea: „De ce a scris Cantemir *Istoria ieroglifică*?” este în sine un compartiment antrenant. P.P. Panaitescu considera cartea un pamflet (ipoteză susținută și de mulți alți exegeți), care înregistrează într-o formulă alegorică epoca luptelor politice din timpul său cu frământările din Moldova și Muntenia și cu personajele implicate. În replică, Manuela Tănăsescu înaintea o altă părere, conform căreia cauzele extraliterare motivează autorul doar parțial, interesul fiind literatura, finalitatea estetică. Al. Dușu găsește exagerată folosirea termenului de „beletristică”, dar admite ideea că umaniștii timpului au avut conștiința activității lor deose-

bite. Mircea Anghelescu aduce discuțiile spre o soluție pragmatică: *Istoria ieroglifică* este un „manifest politic”, o carte cu valoare propagandistică, fără a fi pamflet, prin care prințul retras la Constantinopol dezvăluia „cauzele ascunse ale acțiunilor fiecărui concurent din cursă pentru putere, interesele care stau la baza acțiunilor lor și care le inspiră atâtea fapte neoneste drapate în veșmântul celor mai nobile sentimente”. Adriana Babeți propune un alt răspuns: cartea lui Cantemir este „un sofisticat mecanism defulatoriu și compensatoriu pentru orgoliul mereu ultragiât în planul istoriei reale”, traducerea „unei recuperări cel puțin în planul istoriei fictive”. Această ipoteză e cea mai pe placul lui Bogdan Crețu, pentru că gestul lui Cantemir de a da problemelor sale „rezolvare” în planul ficțiunii și alegoriei, „mutându-le din planul istoriei, pe care nu le poate controla, în unul al gândirii simbolice, unde soluțiile epice sunt oricând posibile”, e în corespundere cu mentalitatea lui. Or, fiind „cărturar format la umbra cărților clasice, autorul știa bine faptul că marile bătălii nu se câștigă în imediat, ci în eternitate”.

Prin urmare, *Istoria ieroglifică* este prima noastră operă de ficțiune, iar Cantemir – una din primele noastre personalități care au conștientizat actual „deprinderii retoricești”. Totuși nu treuie să uităm că mijloacele literare și cele retorice sunt puse în slujă unei mize politice. Literaturizarea ideilor politice conferă cărții epicitate, dinamism și plasticitate, făcând-o mai expresivă și mai persuasivă. Pe măsură ce înaintează, zice Bogdan Crețu, Cantemir se lasă prins de vertijul scrisului, se dedă spiritului ludic, hazardului și nu-și mai

controlează discursul așa cum o făcea cu o extremă seriozitate în primele capitole ale cărții. Este o explicație pentru structura aborescentă, barocă din a doua parte a cărții, mai firească pentru o intenție de satirizare. „Dimitrie Cantemir descoperă, astfel, fără s-o știe, literatura; sau mai bine spus, descoperă magia literaturii, forța prin care ea îi poate conduce pana pe hârtie, conform unei logici care e deja cea a textului și nu a realității.”

O altă întrebare generică, ce pune în mișcare cercetarea, este în ce măsură *Istoria ieroglifică* reiese dinr-un context cultural românesc? Chemând în ajutor exegeți ai culturii medievale, Bogdan Crețu aduce argumente în favoarea ideii conducătoare, reluate și dezvoltate cu zel în continuare, potrivit căreia opera lui Dimitrie Cantemir comite o ruptură în tradiția literaturii noastre vechi. În climatul culturii românești a epocii, apariția unui așa autor este inexplicabilă și extraordinară. Limbajul complex, livresc al cărții lui se situează la antipodul structurii prioritar orale a culturii noastre, pentru că „Spre deosebire de contemporanii săi care *povestesc*, Cantemir *scrie*”. Caracterul dificil, hermetic, artificial, bizar, neromânesc este dovadă că principiile se înscria într-un areal cultural mult mai larg decât cel local – în cel al culturii europene, occidentale și orientale. Orizontul vast îl determină să manifeste un exercițiu de reformă a limbii naționale, introducând în opera sa noțiuni de negăsit în limba română și astfel inventând pe cont propriu un *stil livresc* fără precedent la noi. Prin urmare, conchide cercetătorul, *Istoria ieroglifică* nu reprezintă un moment de sinteză, de excelentă culturală autohto-

nă, ci o „operă antitetică”, „un accident”, „un moment de ruptură”.

Caracterul de excepție se extinde și peste imaginarul animalier, Dimitrie Cantemir dovedind și aici o diferență de viziune în raport cu structura bestiuarului medieval românesc. Universul zoomorf al cărții sale abundă în animale exotice, străine spațiului românesc și are caracteristicile figurațiilor occidentale, impregnate de un misticism gotic și de retorica „spaimelor pedagogice”: „Lumea din *Istoria ieroglifică* trăiește și acționează sub spectrul fricii de cel puternic: tiranul are putere absolută și drept de viață și de moarte asupra celorlalți, care se tem de gheara leului, de clonțul ascuțit al Vulturului și de puterea malefică a Corbului. Mai mult decât atât, ierarhiile sociale se alcătuiesc în funcție de rapacitatea animalelor și păsărilor, cele de pradă ocupând prim-planul, iar victimele treapta cea mai de jos”. Stereotipiile specifice operelor medievale românești sunt ignorate pentru că Dimitrie Cantemir se detașează de sensibilitatea religioasă, dogmatică a epocii sale, dovedind un spirit raționalist, științific, care îi dictează o altă relație între realitatea vizată și masca ei animalieră. Personajele lui mai păstrează ceva din caracterul alegorizant și convențional al reprezentărilor animaliere medievale, dar logica configurării lor nu se mai arată obedientă canonului instalat de *Biblie* sau de cărțile populare.

Ceea ce este și mai de apreciat în mutația pe care o săvârșește ține de folosirea măștilor animaliere în context estetic, ca puncte de pornire pentru reprezentarea literară. Având motivație personală, Dimitrie Cantemir simte nevoie acută de a răstălmăci, în spirit laic, iconoclast, sim-

bolurile creștinismului pentru a figura cât mai firesc „o lume lipsită de orice criteriu etic, de orice orientare spirituală, o lume coruptă, putredă, ierarhizată în funcție de rapacitate, de versalitate, de savoarea de a comite răul; pe scurt, o «lume pe dos», în care valorile sunt răsturnate”. Deformarea simbolurilor zoomorfe creștine corespunde dorinței cărturarului unei lumi desfigurate, colcăitoare de vicii, care nu mai respectă echilibrul și armonia divină. Pornind de la bestiarele consacrate, Cantemir selectează doar ceea ce îi folosește scopului său și își crează un bestiuar propriu cu nuanțe și semnificații noi.

Odată ce ați parcurs incursiunea (cap. I-VI), veți fi atrași într-un adevărat maraton pe distanța a câteva sute de pagini ce dezvăluie cariera fiecărui simbol animalier din opera cantemiriană. Tablourile lor sinoptice s-au construit ca arheologii comparativiste, adică în urma unor incursiuni în epistemologia, cultura și literatura veche (de la Antichitate până în sec. al XVII-lea). Menționez găselnița imagistică ce reprezintă „metodologia” acestui tip de investigație ca „efort de a reface istoria fiecărei măști zoomorfe, de a reconstitui un bestiuar care depozitează, asemenea chihlimbarului ce conservă perfect o fosilă dintr-o altă epocă geologică, dovezi vii ale mentalităților, ale viziunilor, ale stereotipiilor lumii vechi”. În genere, ca prea-plinul de informații și trimiteri la surse să nu provoace dorința de respingere a lecturii, Bogdan Crețu recurge întotdeauna la eficiente strategii de menținere a atenției. Cercetătorul dovedește măiestrie în capacitatea de a închea puzderia de date, idei, semnificații etc. într-o narațiune cativantă cu

personaje pozitive și negative.

Pornește cu clasa restrânsă a personajelor pozitive. Numărul lor mic nu ne surprinde, or, „la Porțile Orientului, într-o margine a civilizației mereu supusă încercărilor crâncene, în care compromisul și arta negocierii sunt adesea soluții oligatorii pentru supraviețuire” paradigmele nobleții, a purității și bunătății umane își găsesc cu greu locul. Deficitul de asemenea personaje în istorie este răscumpărat în livresc. Dimitrie Cantemir își proiectează idealurile morale, religioase și politice în personajele pozitive (*Bestiae domini*) ale alegoriei sale printre care Inorogul ocupă rolul primordial. Tradiția antică și medievală a simbolului în furnizează datele pe care le dislocă, le „întoarce pe dos”, le pune altoiul intențiilor sale. Inorogul lui Cantemir este o ființă perfectă, mândră, înțeleaptă, liberă, cu origine divină. El este purtătorul „cornului miraculos”, al harului unic într-o lume despiritualizată. Legile firești ale lumii spun că numai lui i se cuvine puterea ca urmare a originii sale nobile și a voînței divine. Dacă privim alegoria lui Dimitri Cantemir ca pe un program și un manifest politic, îndreptăm fără rezerve ipoteza atât de răspăită că acest personaj, care reprezintă un „neîndreptătit luminat”, este masca autorului, „emlema lui autoigrafică”.

Și alte câteva măști conjugă idealuri cantemiriene: Monocheroleopardalip rovatolicoelefas-ul reprezintă hibridul virtuților umane, impresionând prin capacitatea combinatorie și luciditatea de a-și construi propriul destin conform unor principii spirituale de maximă exigență. Lupul este un filosof

chizuit, imparțial, direct și cinic, neobișnuit să vorească în dodii – simbol al Rațiunii. Brehnacea este o pasăre în căutarea adevărului, inițiată în știință de carte și în știința vieții. Descoperind sensul dreptății, Șoimul îndreptățește faima apartenenței sale la o elită și devine la un moment dat o porta-voce a autorului. Spărgând tiparele, Liliacul se situează de partea binelui, Ciacalul se înrolează în sluja dreptății, iar Crocodilul, monstru absolut în toate bestiarele tradiționale, la Dimitrie Cantemir își învinge instinctul atunci când dreptatea treie să ocupe locul din capul mesei.

A doua parte a studiului constituie menajeria infernală (*Bestiae diaboli*), mult mai populată și mai expresivă. „Motivația subiectivă, pătimașă a scriitorului, intenția sa vindicativă” a mișcat mult mai energic potențialul lui creativ, personajele negative profilându-se cu o putere de convingere mult peste cele pozitive. Cantemir provoacă bestiarele medievale, le manipulează pentru a-și atinge scopurile sale atât estetice, cât și punitive. De aceea, bestiarul diabolic este generos. Corbul depozitează tot ce poate fi mai rău, mai corupt și mai ticălos, reprezentând în spectru întunecos tot disprețul cărturarului. Hamelonul este cel mai activ principiu al răului, slujindu-și maleficul stăpân cu convingere și cu ingeniozitate demnă de fapte mai bune. Struțocămila aglutinează trăsături fizice și morale detestabile, potretu-i grotesc fiind completat de consoarta-i adulteră – Nevăstuica. Castorul este un exemplu de fățarnicie frustrată. În pofida mărimii lui, Filul (elefantul) este sărac cu duhul, fricos, ușor manipulabil. Vulpea înșeală, Camilopardalul (girafa)

este lacom peste măsură, duplicitar și lipsit de suflet. Pardosul trădează meschin, iar Râsul ajunge un alienat. Papagaia debitează mecanic idei străine, golindu-le de sens, și imită steril acțiuni umane. Moimâța reprezintă caricatura modestiei, Lebăda – a cumsecădeniei. În acest carusel malefic Vidra apare ca victimă, urmând răul fără consfințire. Guzinul este un incapabil fizic și intelectual, iar Veverița este lipsită de personalitate. Un agent al răului este și prădalnicul Cucunos.

La finele acestui periplu în imaginarul cantemirian dai de o altă lume,

la fel de impresionantă, a bibliografiei dedicate operei lui Dimitrie Cantemir, dar și a surselor care au alimentat disponibilitatea cercetătorului de a exploata subiectul din variate unghiuri. La multe cărți din această listă noi cei din R. Moldova nu avem acces. Din diferite motive. „Splendorile” condiției de intelectual nevoit să zacă la marginea marilor biblioteci.

ALIONA GRATI

