

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL DE FILOLOGIE

METALITERATURĂ

●
REVISTĂ ȘTIINȚIFICĂ
APARE DE TREI ORI PE AN
ANUL XV • NR. 2 (43) • 2016

●
DIRECTOR FONDATOR
Alexandru BURLACU

REDACTOR-ȘEF
Aliona GRATI

REDACTOR-ȘEF ADJUNCT
Nina CORCINSCHI

REDACTORI
Lilia BOTNARI
Mihai PAPUC

SECRETAR
Oxana DIACON

DESIGN ȘI TEHNOREDACTARE
Igor CONDREA

COMITETUL ȘTIINȚIFIC:

Liviu ANTONESEI (Iași)
Nicolae BILEȚCHI (Chișinău)
Mihai CIMPOI (Chișinău)
Alina CIOBANU-TOFAN (Leipzig)
Tudor COLAC (Chișinău)
Bogdan CREȚU (Iași)
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)
Maria ȘLEAHTIȚCHI (Chișinău)
Andrei ȚURCANU (Chișinău)
Diana VRABIE (Bălți)



Acest număr al revistei a apărut cu sprijinul Institutului Cultural Român din București.

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. Web: www.metaliteratura.asm.md

METALITERATURĂ

●
SCIENTIFIC JOURNAL
APPEARS THREE TIMES A YEAR
YEAR XV • NO. 2 (43) • 2016

●
FOUNDING DIRECTOR
Alexandru BURLACU

EDITOR IN CHIEF
Aliona GRATI

DEPUTY EDITOR
Nina CORCINSCHI

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

EDITORIAL SECRETARY
Oxana DIACON

DESIGN & PAGE LAYOUT
Igor CONDREA

THE SCIENTIFIC COMMITTEE:

Liviu ANTONESEI (Iași)

Nicolae BILEȚCHI (Chișinău)

Mihai CIMPOI (Chișinău)

Alina CIOBANU-TOFAN (Leipzig)

Tudor COLAC (Chișinău)

Bogdan CREȚU (Iași)

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)

Maria ȘLEAHTIȚCHI (Chișinău)

Andrei ȚURCANU (Chișinău)

Diana VRABIE (Bălți)



The journal is published with financial support of Romanian Cultural Institute from Bucharest

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

CUPRINS

CONTENT

ESEU

ESSAY

ION CIOCANU

- Zece nuvele rezistente ale anilor '60-'70 5
Ten resistant novels of the '60s and '70s

PROCESUL LITERAR CONTEMPORAN

CONTEMPORARY LITERARY PROCESS

ECATERINA DELEU

- Autorii migranți: cazul republicii Moldova 22
Migrant authors: the case of the republic of Moldova

ISTORIA LITERATURII

HISTORY OF LITERATURE

MARIA ȘLEAHTIȚCHI

- Imaginea Basarabiei creștine între cele două Ecaterine
din romanul Biserica albă de Ion Druță 32
**The image of Christian Bessarabia between the two Chaterines
from the novel The White Church by Ion Druță**

TEORIE LITERARĂ

LITERARY THEORY

NINA CORCINSCHI

- Texistențele corporalității 40
Corporal connections of the reality with the text

IMAGOLOGIE LITERARĂ

LITERARY IMAGOLGY

DIANA VRABIE

- Iașul în lumina vremurilor de altădată 61
Iași in the light of old times

INTERVIU

INTERVIEW

Cartea din mâna lui Hamlet.

NINA CORCINSCHI în dialog cu ANDREI ȚURCANU (V)70

The book from Hamlet's hand.

The dialog between Nina Corcinschi and Andrei Țurcanu (V)

JURNAL DE CĂLĂTORIE

TRAVELLER'S JOURNAL

ALIONA GRATI

Veneția și moldovenii ei 112

Venice and its Moldovans

Ion CIOCANU
Institutul de Filologie al AȘM

ZECE NUVELE REZISTENTE ALE ANILOR '60-'70

ABSTRACT

The study “Ten resistant novels of the ‘60s and ‘70s” is a necessary sequel of another study of the author – “The local spirit of the novelettes’ writing of the 60s and 70s”, published in „Philologia” (2015, no. 3-4, p. 8-20). Ion Ciocanu exemplifies the ideas of the previous study through the concrete analysis of some short prosestypical of those years. In the foreground of this exegesis could not miss – and do not miss! – the novels of Ion Druță, Vasile Vasilache, Mihail Gh. Cibotaru, Nicolae Esinencu, George Meniuc etc. The author proceeds bravely with turning the contemporary reader’s attention to thenovel “On the mound where it is not placed alive” by Ariadna Șalari. He tries to rehabilitate a good novelette, “Allow, man!” by Lidia Istrati, harshly criticized in 1978, when it appeared. The author takes out of oblivion a great novel, “Quick Silver” by Dumitru Ciobanu.

Keywords: novelette, the communist ideology, inner conflict.

REZUMAT

Studiul „Zece nuvele rezistente ale anilor '60-'70” este o continuare necesară a altui studiu al autorului – „Spiritul autohton în nuvelistica anilor '60-'70”, publicat în *Philologia* (2015, nr. 3-4, p. 8-20). Se dau exemple pentru ideile din studiul precedent prin analiza concretă a unor proze scurte caracteristice epocii acelor ani. În planul din față al exegezei nu puteau lipsi – și nu lipsesc! – nuvelele lui Ion Druță, Vasile Vasilache, Mihail Gh. Cibotaru, Nicolae Esinencu, George Meniuc ș.a. Autorul procedează îndrăzneț readucând în atenția cititorului contemporan nuvela „Pe dâmbul unde nu se pune vie” de Ariadna Șalari; încercând să reabiliteze o nuvelă bună,

„Îngăduie, omule!” de Lidia Istrati, aspru criticată la data apariției, 1978; scoțând din uitare o nuvelă excelentă, „Argint viu”, a lui Dumitru Ciobanu.

Cuvinte-cheie: nuvelă, ideologia comunistă, conflict interior.

Studiul de față este o continuare firească (și necesară) a unuia precedent, *Spiritul autohton în nuvelistica anilor '60-'70*, publicat de noi în revista *Philologia* (2015, nr. 3-4, p. 8-20). Am ales pentru exegeza aceea câteva nuvele de la 1965 și 1968, prin care prozatorii noștri se întorceau cu fața spre viața autohtonă a meleagului natal, spre tradițiile și obiceiurile pământului strămoșesc, spre oamenii pentru care scriau; prin experiența lor, ei sfidau indicațiile numeroase și „prețioase” ale partidului comunist omniprezent și atâteștiutor, după cum năzuiau să ne convingă multele și atât de obligatoriile hotărâri ale forului suprem al conducerii societății sovietice a timpului. Lămuream, într-o notă succintă, că nu numai scriitorii selectați de noi pentru studiul respectiv contribuise la revenirea prozei basarabene la normalitate. Acum atenționăm cititorii prezentei investigații că opțiunea noastră pentru autorii și operele pe care le evidențiem este una subiectivă, personală, poate discutabilă, dar esențial ni se pare adevărul că încă din anii '60-'70 literatura română de la est de Prut s-a îmbogățit cu o seamă de proze epice scurte, valabile și înalt apreciable chiar de la nivelul de azi al evoluției scrisului artistic general-românesc.

Primul exemplu la care n-am putea nicicum să nu ne oprim este acela al lui Ion Druță, din creația de început a căruia merită să fie considerate rezistente și la ora actuală a scrisului artistic românesc cel puțin cinci nuvele dintre cele inserate de autor în cartea sa din 1969 „Osânda căutării”: Șoapte de nuc, *Piept la piept, Murgul în Crimeea, Sania și Bătrânețe, haine grele*. Alegerea noastră e *Murgul în Crimeea*, deoarece Ion Druță

evocă aici un crâmpeli deosebit de grăitor pentru viața și pentru istoria noastră, pentru felul de a fi și de a se manifesta al omului din popor, pentru modul acestuia de a simți viața și de a-și exprima simțurile. E o scriere absolut inimaginabilă în „creația” primilor prozatori de după război, căzuți prizonieri indicațiilor partinice, proletcultismului, fricii de patriarhalism și, mai ales, de naționalism. Caporalul Harabagiu este o efigie a omului simplu, nedespărțit de calul său chinuit, ca și stăpânul, pe drumurile războiului, surprins de autor „cu o molețieră adunată în jurul gâtului, cu poalele mantalei prinse după centură” și rostind „din vreme în vreme, domol și blajin” „Hai, murgule, hai...”. Cuvintele acestea, adevărind legătura multiseculară a țaranului cu vita de la plug, devin pe parcursul nuvelei un refren care exprimă înfrățirea simbolică a celor două făpturi. În prezentarea inspirată a caporalului Harabagiu și a murgului acestuia constă meritul principal, principial și esențial al scriitorului. Prin mijlocirea personajelor emblematică ale nuvelei, Ion Druță recrează atmosfera locului și timpului unde și când se desfășoară acțiunea nuvelei, atmosferă identică celeia în care s-au născut doinele poporului nostru (în unele ediții ale cărților druțiene nuvela în cauză a purtat titlul *Pe urmele unei doine*). Prin materialul factologic investigat, prin natura personajelor scoase în prim-planul acțiunii și meditației la care suntem invitați, prin măiestria utilizării amănuntelor și detaliilor capabile să ne teleporteze în trecutul dureros al oamenilor și meleagului est-prutean (războiul Crimeii ne-a „prins” în condițiile în care Basarabia se afla sub

ciubota nemiloasă a Rusiei țariste), prin valorosul mesaj etic și patriotic al textului și îndeosebi a subtextului nuvelei, Ion Druță a dat o autentică mostră de operă literară izvorâtă din însăși măduva unor realități locale categoric și principial inabordabile în condițiile dogmei proletcultiste privind tematica zisă patriarhală, fără șansa de a ajunge vreodată agreată de estetica „realismului socialist” și de imperativele unei literaturi chemate să contribuie la educarea omului nou, socialist, patriot desăvârșit al marii Uniuni „de nezdruncinat”.

Murgul în Crimeea este o construcție literară trainică și memorabilă prin evocarea inspirată de către autor a acelor „lunecușuri moi, cenușii” lăsate de cai „pe ochiurile de gheață” – semne concrete ale adevărului că bietele animale „și-au pierdut demult potcoavele”. Apoi a acelui „tun de câmp”, căruia „cineva n-a avut de lucru și i-a vârat un șumuiag de paie în gura țevii” și care săltând din cauza bulgărilor înghețați „pare că vrea să înghită pumnul cela de paie”. Și mai e un element ingenios al structurii nuvelei – țâncușorul „jigărit ce șchioapătă când de un picior, când de altul”. Menirea lui în arhitectura nuvelei e să potențeze dorul de casă al ostașilor („Pe semne, a simțit cumva că oastea a pornit spre casă și s-a luat și el în urma lor...”).

Ponderea nuvelei revine caporalului Harabagiu și murgului acestuia slăbit până la epuizare. S-ar părea că nu reprezintă un element important în structura lucrării căpitanul Fulger („poate picură, poate cearcă să adune drumurile războiului într-un singur drum”, drumul întoarcerii acasă). Or, căpitanul e principalul convorbitor al caporalului Harabagiu, unul situat între datoria de a-l îndemna pe inferior să împuște murgul slăbit și îngăduința veșnică a omului bun la suflet de a-l înțelege pe Harabagiu, de a-l

monstră cu blândețe și de a-l ierta de fiecare dată... Natura însăși apare în textul nuvelei însuflețită („Din stânga, de peste mare, suflă un vânt umed și rece. Geme, bocind întruna, și uneori în jalea asta pribeagă răzbate câte o doină bătrânească... Soldații trag adânc în piept – îi vântul nostru, de acasă... A venit sârmanul peste ape, atâta amar de lume a trecut, dar a venit... L-o fi trimis nevasta, ori poate copiii...”). Aceeași funcție revine în contextul nuvelei cântecului monoton al roților căruțelor („Numai căruțele bat întruna o teacă moale, țărănească. Toaca asta blajină îi cântecul drumului spre casă, și îl ascultă întruna cu toții – îl ascultă Harabagiu, îl ascultă și ceilalți ostași, îl ascultă căpitanul Fulger... Toaca asta a roților îi pâinea lor, îi soba lor, îi părinții și copiii lor. Și soldații o ascultă, o beau, o împart tovarășește ei între ei”).

Cele trei cuvinte ale caporalului Harabagiu („– Hai, murgule, hai”) sunt un refren deosebit de dureros al nuvelei, ca și ordinul căpitanului Fulger adresat caporalului să își împuște calul, ca și făgăduiala caporalului, veșnic amânată până părăsește murgul în mijlocul câmpului străin („Așa-i, murgule, la război...”).

Ne-am străduit să reproducem conștiințios textul nuvelei, cu inevitabile scurtări/comprimări, dar conștientizăm cu durere zădărnicia cel puțin parțială a străduinței noastre, de vreme ce adevăratul mesaj al prozei în cauză se conține nu atât în textul, cât în subtextul nuvelei, în atmosfera însăși sugerată (și generată) de textul pe care am încercat să-l reproducem cu o anumită exactitate. Ion Druță a reușit de minune să evoce o pagină de cumplită durere a trecutului Basarabiei, nevoită să participe – ca gubernie a Rusiei țariste – la Războiul Crimeii. Impresionant este îndeosebi finalul nuvelei – „Vântul se lasă în genunchi la capul mur-

gului (ca personaj de întâiul rang! – I.C.) și din jalea lui pribeagă se desprinde durerea unei doine noi, ce n-a fost cântată încă, dar a fost suferită din plin”. E atâta adevăr factologic (istoric), atâta adevăr psihologic (exprimat prin trăirile, simțurile, ideile, comportamentul specific al personajelor), atâta adevăr filozofic (referitor la nașterea doinei și în genere a oricărei opere de artă) din material de viață important, din trăiri și suferințe autentice, din atitudini auctoriale de mare și profundă responsabilitate în fața cititorului exigent și – de ce nu? – în fața istoriei însăși a poporului.

Murgul în Crimeea depășește categoric orice manifestare a literaturii cerute și chiar impuse de ideologia „artistică” a regimului comunist, reglementată prin nenumărate hotărâri partinice din primii ani postbelici. Că ea nu este unica scriere druziană de această natură, e un fapt lăudabil, demn de cea mai înaltă apreciere, dar nu vom zăbovi aici asupra celorlalte nuvele meritorii ale scriitorului, deoarece ne propunem să selectăm și din creația altor autori câte o singură nuvelă ce impresionează puternic până în prezent și ne obligă să le evidențiem alături de capodopera la care ne-am referit aici.

Un alt prozator eminent al anilor '60-'70, care a dat nuvele de prestigiu netrecător prin gândirea sa civică și artistică, prin expresia originală și – principalul – de durată, este Vasile Vasilache. Încă în cartea sa din 1966, botezată cu titlul romanului său *Povestea cu cocoșul roșu*, el a inclus două nuvele de zile mari *Priveghiul mărginașului* și *Negura*. Ce-i drept, într-o culegere din 1983 scriitorul le-a revăzut, redactat și intitulat pe nou: *Izvodul zilei a patra* și, respectiv, *Elegie pentru Ana-Maria*. Datorită revenirii serioase a autorului la textele anterioare (din 1966), ne vedem obligați să cugetăm cu responsabilitatea cuvenită: care e nuvela rezistentă

din anii '60-'70. Din punctul de vedere al momentului apariției dintâi, la anii '60-'70 se referă edițiile din 1966; dar nu e bine să ne oprim numai la *Priveghiul mărginașului* și *Negara*, de vreme ce scriitorul și-a completat în mare măsură textele respective. Putem „împăca” întrucâtva lucrurile, referindu-ne la textele inițiale, dar neapărat, oricât de succint, și la variantele definitive ale nuvelilor. Alegem, pentru studiul de față, nuvela *Negara*, devenită ulterior, inclusiv în cartea *Scrieri alese*, din 1986, *Elegie pentru Ana-Maria*.

Să urmărim firul nuvelei de la 1966, *Negara*. La marginea satului fusese descoperit un om mort. Un ostaș. Cine e acesta, de unde venise pe pământul moldav? Se adună multă lume, dar nu-l cunoaște (nu-l recunoaște) nimeni. E un ostaș necunoscut. În vocabularul timpului expresia *ostaș necunoscut* avea o semnificație deosebită. Ea însemna ceva aproape sfânt, sacru. Vasile Vasilache oficiază – prin nuvela sa – un moment de pomenire creștinească a acestui fiu al unei mame, om al lui Dumnezeu, folosind în acest scop amănunte și detalii și în genere limbajul pitoresc și creștinesc al satului basarabean imediat postbelic. Până la urmă o femeie ai cărei feciori căzuse în război, apoi și alta, care nu primea nici o veste de la ai săi plecați pe front, reacționează firesc și sincer ca și cum ostașul în cauză (necunoscut!) ar fi al ei/ al lor. Altfel zis, îl consideră un om apropiat sufletului lor. Ba chiar toți cei adunați „la mort” încep să creadă că în față îl aveau pe un țigan-lingurar din satul lor, pe nume Arghir. Bocete, frăsuieli, vorbe populare și blesteme împotriva războiului/ războaielor, până când cineva – după înmormântarea creștinească a ostașului – aduse vorba că pe Arghir (consăteanul lor) îl văzuse la Don sau la Volga, drept care o femeie, „lelea

Marina a lui Gheban”, se arată nădăjduind că Arghir (al lor) o mai fi trăind pe undeva. Nimic, nici o explicație scriitoricească, nici o „dezghiocare” că numita Marina, de exemplu, l-ar fi iubit pe Arghir sau i-ar fi fost, într-un fel, rudă. Aripa neagră a morții o simțim realmente deasupra noastră, a cititorilor ajunși participanți la înmormântarea unui creștin ca și noi. Atmosfera satului basarabean imediat postbelic (sau din anii războiului) ne ține într-o încordare continuă, de parcă cele așternute de scriitor pe hârtie s-ar desfășura aievea în fața ochilor noștri împânziți de lacrimi. Textul nuvelei *Negara* e o sugestie puternică a războiului, a vitregiilor și ororilor cauzate de acesta, un prilej – pentru scriitor – de a ne aminti încă o dată că suntem oameni, suntem muritori (ca și personajul nuvelei) și că trebuie să fim ori să rămânem creștini: să-l dăm pământului pe cel căzut (în război sau în alte împrejurări nefaste), să-i păstrăm amintirea, să-l pomenim.

Nuvela *Negara* acționează puternic asupra cititorului prin atmosfera recreată de Vasile Vasilache cu multă îndemânare stilistică, prin sugestia profundă a compasiunii oamenilor față de durerile și chiar dispariția din viață a altor oameni. Nuvela de la 1966 sugera cititorului și idei general-umane importante infiltrate în meditații asupra vieții și a morții, a vremelniciei omului pe pământ și a veșniciei sufletului omenesc (la nivel cosmic). Dar scriitorul simțea că ceva esențial rămăsese în inima sa și nu ajunsese în paginile nuvelei și că avea datoria să-și completeze textul. Varianta definitivată a *Negarei*, intitulată *Elegie pentru Ana-Maria*, este o lucrare capabilă să înfrunte cu succes trecerea timpului. De data aceasta naratorul nuvelei este țaranul moldovean trecut prin ciur și prin dărmon, interpretul de dincoace de cortină al spectacolului vieții unei co-

munități sătești în anii crunți ai războiului. Bunicul narator ascultă, la ora desfășurării narațiunii, negara șuierând în vânt, intră în dialog cu ea și tocmai dialogul lor constituie întreaga nuvelă.

Negara se identifică metaforic, subtextual cu pământul însuși, cu veșnicia chiar. Când naratorul pomenește de Imanuel Kant, negara i se destăinuiește, totodată se vaietă și se face promotor al unei gândiri neobișnuite. Negara e ceea ce se așterne peste noi toți când ne trecem. Am putea-o considera veșnică, adevăr confirmat de o replică a naratorului: „Păi, dacă-i așa, bunică negară, *vremelnicia* e tot atât de veche, ca și *veșnicia*... Și dă-mi voie să povestesc măcar mie însumi, ca unui bunic, *ce-i omul și ce-i iarba*. Mai ales că, fiind copil, am văzut multă moarte de om, iar tu, negară iarbă, nu știi nimic despre viață și moarte...”

Un sat întreg deplânge moartea ostașului jertfit vrăjmașiei dintre Germania hitleristă și Uniunea Sovietică comunistă care se doreau, ambele, stăpânitoare peste lumea întreagă.

E cazul să subliniem că nicidecum întâmplător e pomenit în nuvelă Immanuel Kant, filozoful de la Königsberg. Se știe că anume la Königsberg au fost duși, în 1941, basarabeni neinstruiți, fără arme, deci cu mâinile goale, să fie simplă carne de tun. Apoi apare în calitate de personaj un oarecare om de la Vulpești, orb. Nici acest fapt nu este lipsit de semnificație în contextul nuvelei. Înțelegerea multor lucruri nu totdeauna e posibilă cu cei doi ochi obișnuiți ai omului; e nevoie de o pătrundere cu adevărat adâncă în miezul faptelor și evenimentelor, cu ochii înțelepciunii (poate fi și o aluzie la Homer, care a descris istoria timpului său anume cu ochii interiori, pătrunzători dincolo de ceea ce vede lumea obișnuită). Altfel zis, Vasile Vasilache a realizat în *Negara* (*Elegie*

pentru Ana-Maria) o operă care ne solicită un considerabil efort intelectual, o lectură pe verticală, în adâncul textului și – repetăm – al subtextului.

În pofida impresiei superficiale că am avea în față o nuvelă despre o perioadă demult trecută a vieții poporului nostru, *Elegie pentru Ana-Maria*, inițial *Negara*, este o lucrare demnă de nivelul actual al prozei est-prutene și prin atmosfera narativă, prin arta autorului de a comunica – la modul filozofic incitant – cu negara, de a dezvălui adevăruri esențiale despre istoria noastră, de a ne îndemna la o cugetare profundă asupra istoriei însăși (am numi aici și faptul că scriitorul face o referință binevenită la nemuritoarea baladă *Miorița*, o altă meditație poetică asupra vieții și morții...). Bineînțeles, nu lipsesc accentele fâțișe, dure la adresa celor ce au pornit odioasa conflagrație mondială: „Trăsni-v-ar să vă trăsnească, cum ați împărțit lumea în lung și-n lat și nu încăpeți, nu v-ajunge pământ, nu vă mai săturați. În gât să vi se oprească, în ochi, și inima să nu vă putrezească!” – acest blestem rostit de o femeie în etate e adresat deopotrivă regimului nazist al lui Hitler și regimului comunist al lui Stalin; ambele regimuri urmăreau același scop de acaparare a unor teritorii străine, de a-și însuși bogății ce nu le aparțineau, de a omorî oameni nevinovați etc.

Prin acestea și prin alte particularități ale concepției îndrăznețe și ale realizării măiestrite, nuvela *Negara* (*Elegie pentru Ana-Maria*) stă în același rând cu *Priveghiul mărginașului* (redactată ulterior și aceasta, numindu-se *Izvodul zilei a patra*), cu *Surâsul lui Vișnu* și cu alte câteva nuvele ale scriitorului, plătuite în anii '60-'70 și certificând o sfidare curajoasă a dogmei comuniste și o contribuție valoroasă la evoluția nuvelisticii est-prutene a timpului.

Dintre scriitorii generației imediat postbelice ar putea fi pomeniți și unii uitați definitiv la ora actuală, dar care prin cutezanța de a fi abordat în anii '60-'70 subiecte importante sub aspect general uman, tratate cu o măiestrie ce depășea nivelul comun al prozei timpului și certificând – într-un fel sau altul – probe de gândire și de exprimare demne de atenție și în prezent: Ariadna Șalari, Ana Lupan, Raisa Lungu-Ploaie, Alexei Marinat, eventual și alții. Alegerea noastră e Ariadna Șalari cu nuvela *Pe dâmbul unde nu se pune vie*. Amintim că ideologia comunistă, dominantă în anii '60-'70, era totalmente ostilă față de fasciști (indiferent de situațiile concrete în care apăreau aceștia în operele literare; or, tocmai situațiile concrete în care acționează personajele constituie obiectul investigației scriitoricești). În contextul acestei înțelegeri a lucrurilor în epocă, Ariadna Șalari a săvârșit un act de eroism propunându-și să prezinte relațiile dintre un tânăr neamț (fascist) și un agronom local, basarabean, nimerit în ipostaza de a-l ajuta ori de a-l... nimici (a doua variantă ar fi convenit sută la sută ideologiei timpului; prima variantă nici nu era admisă atunci).

Scriitoarea e atentă la nuanțele psihologice ale comportării personajelor și pătrunzătoare în tainițele adânci ale sufletului și mentalității acestora, înfăptuind o analiză minuțioasă și veridică a lumii lăuntrice a unui agronom băștinaș nimerit într-o situație specifică împreună cu un ostaș neamț în timpul celui De-al Doilea Război Mondial. Nemții trăsese în agronom, îl rănise, dar el, încă viguros, profită de haosul generat de un bombardament sălbatic și evadează din zona periculoasă. Împreună cu el, se retrage din aria infernală și un tânăr neamț, anume acela care, țintind în agronom, dăduse greș și deci nu-l omorâse. Doi dușmani de

moarte, în înțelesul ideologiei comuniste a timpului, se pomenesc în relații strânse, faptul servindu-i scriitoarei drept prilej pentru un sondaj sufletesc și intelectual de mare putere de influență asupra cititorului. Neamțul e rănit și el, e sleit de puteri, dar face eforturi supraomenești și desperate să nu se îndepărteze de agronomul localnic, pe care cu puțin timp în urmă intenționase să-l omoare. Localnicul avusese în câteva rânduri ocazia să se răzbune pe ostașul inamic. Dar la început nu-i ajunsese puteri s-o facă, după aceea i se făcuse jale de tânărul neamț, ba chiar se pomeni îngrijindu-l. Cu toate că înțelegea bine că avea de a face cu un dușman, cu un cotropitor, agronomul proceda în spiritul moralei creștine. Ariadna Șalari apelează la un moment simbolic prin care sugerează concret și memorabil înțelegerea profundă de către agronomul localnic a situației complicate în care nimerise și a datoriei sale într-o atare situație. În pădure „lemnul pe alocuri mai fumegea. Păsările speriate nu-și conteniseră larma. Ciripeau asurzitor, cum se întâmplă atunci când ia foc pădurea.

Dar larma fusese stârnită și din altă pricină. Un dihore fusese prins într-o capcană... cu un cintezoii în bot... Afurisitul de dihore, prins în capcană cum era, continua să-și nimicească jertfa. Când cei doi s-au apropiat, botul hrăpărețului mai avea fulgi pe el, iar zburătoarele țipau ascuțit...

Omul îl doborî cu un ciot pe dihore. Și atunci brusc larma păsărilor se astâmpără, iar cerul vânat de deasupra păru că se în-seninează.

Băștinașul mătăhăi din cap: «Păsăruici, ai zice, fără minte, dar cer și ele răzbunare!»

Episodul acesta îi vorbește ceva esențial și ostașului: „Lângă dânsul (lângă agronomul băștinaș. – I.C.) puiul de neamț privea holbat. Pe urmă surâse strâmb și vinovat parcă”.

Scenele de această natură, marcate de semnificații psihologice și intelectuale puternice, îi cer cititorului o cugetare asociativă activă. Ura față de ostașul neamț care invadase pământul nostru, este un element esențial al psihologiei și mentalității băștinașului. Acest adevăr îi este limpede și neamțului tânăr. Aici este oportună citarea încă a unui episod de mare valoare simbolică: în momentul în care tânărul ostaș neamț strigase din cauză că „o bestie de guzgan i s-a vârat pe nesimțite în sân și l-a mușcat” și băștinașul a rostit cuvinte adresate fiarei „Nafura lor de afurisiți!”, „băiețandrul (ostașul neamț – I.C.) s-a trezit, a căscat ochii mari, aiuriți”.

S-ar părea că nu e nimic mai simplu decât să-l lași pe tânărul neamț să-l mănânce guzganii. Dar un atare final al întâlnirii celor două personaje ar fi desființat din temelii nuvela. Și scriitoarea a ales calea aprofundării în continuare a analizei psihologico-intelectuale a personajului care tinde să se afirme ca principal. Când își revine din durerile ce-l încheștaseră rău de tot (pătlagina i le astâmpărase de-a binelea), agronomul se surprinde cugetând asupra situației în care nimerise și asupra vieții sale de mai departe. „Trebuie să fie atent, perspicace, să nu pice în vreo capcană... Ar fi culmea... după ce a scăpat... El nu-i mort... Și soarele va răsări pentru dânsul. Chiar așa mutilat, cu o singură mână”. Acum el, agronomul, prinsese puteri și-i aduce apă neamțului tânăr, iar acela stă mereu cu ochii la ușă: se va mai întoarce băștinașul sau îl va lăsa în seama guzganilor? „După ce am să plec, el tot așa o să rămână cu privirile țintite pe ușa mută, ce nu se va mai deschide pentru el niciodată!”

Un atare gest al băștinașului ar fi fost, evident, în spiritul eticii antiumane, și scriitoarea îndreaptă gândurile băștinașului pe o

cale neașteptată. „Această închipuire nu putea s-o suporte. Brusc îl străfulgeră: „Dacă-l las aici, înseamnă că ei (acei care au pornit războiul? – I.C.) au reușit să facă din mine ce-au vrut...”. Drept care agronomul îl scoate pe ostașul neamț din coliba întunecoasă să-l lase la o margine de drum. Dar se întâmplă ceva neprevăzut: își fac apariția doi ostași nemți, care încep să strige la băștinaș: „Ei tu... vrut să fugi la partizan... și furat unul al nostru... Șvain! Ucis trebuie!...”

Tânărul neamț, rănit de moarte, nu se amestecă în vorbă.

Dar scriitoarea nu se mulțumește nici cu un atare final. Când agronomul, bătut de cei doi nemți, își reveni, el auzi cum puiul de neamț îi lua apărarea. După care el, tânărul ostaș neamț, luă pistolul de la unul din cei doi conaționali și trase în ei, de data aceasta fără greș. Avusese loc limpezirea conștiinței neamțului tânăr, care preț de câteva ore se aflase în compania agronomului băștinaș și luase o lecție de umanism creștinesc.

Nuvela *Pe dâmbul unde nu se pune vie* nu e axată pe un conflict exterior, dintre două etici diametral opuse, atât de tentant în epocă, ci pe o colizie internă, pe lupta dintre sentimente și idei diferite, care se confruntă între ele în psihologia și mentalitatea protagonistului ei, agronomul băștinaș. Oricâte rezerve am găsi întru minimalizarea succesului autoarei, efectul estetic al nuvelei sale este puternic, cititorul fiind pus în situația de a cugeta activ, poate în contradictoriu, ceea ce nu micșorează, ci – dimpotrivă – sporește meritele scriitoarei. Întreaga ei carte *Șoapta viorilor* (1977) e o dovadă a smulgerii autoarei din tematica și în genere din tiparele gândirii ideologiei comuniste.

Sub aspectul cugetării îndrăznețe în albia legilor scrise și nescrise ale artei autentice a evoluat și un alt reprezentant al generației vârstnice – George Meniuc. Inclusă în

cartea „Coloane de tandrețe” (1978), nuvela *Prigoria* ni se pare cea mai potrivită pentru studiul de față. Nu ignorăm prozele scurte În vagon, *Scripca prietenului meu* și, mai ales, *Caloianul*, axată pe evocarea unui vechi obicei popular pe vreme de secetă, pe exaltarea sânguinței unui tânăr sătean de a profesa cioplitul în lemn, de a meșteri fluier „cu priveliști din Carpați zugrăvite pe ele”, de a zice din fluier „balada codrilor” – pe scurt, o nuvelă întemeiată pe motive profund autohtone și, ca o suprasarcină asumată de autor, pe descrierea inspirată a procesului de creare a unor opere de artă autentică (de către tânărul sătean Lion) și a lipsei de înțelegere, din partea mulțimii ignorante, a străduințelor sublimale ale creatorului iscusit și talentat.

Caloianul e o nuvelă rezistentă, datorată unui scriitor de mare valoare, și se citește cu multă plăcere, păstrându-și puterea emotivă și cea instructivă, morală în primul rând, până azi.

Totuși, nuvela pe care o prezentăm pe larg în studiul de față este *Prigoria*. Principala ei particularitate constă în filonul liric al narațiunii. George Meniuc rămâne și în această proză poet. Personajul narator, jurnalist de profesie, are misiunea de a realiza „un reportaj despre viața culturală a satului, rolul ce-l joacă în acest proces organizațiile de partid și comsomoliste, școala, clubul, biblioteca... În bisericuța din Voinești a fost înmormântată o rudă de a lui Donici...”

Sarcina ce-i fusese pusă de șeful de la ziar e limpede, concretă, și jurnalistul face totul ca s-o îndeplinească. Se întâlnește cu oameni din sat, începând cu paznicul de la sovietul sătesc Lisandru Pascal, care ni se întipărește în memorie prin două vorbe și tot atâtea gesturi obișnuite, continuând cu gazda la care îl duce paznicul, lelea Mări-oara, „o femeie dolofană, smolițică, trecută

de patruzeci”, de la care jurnalistul află o istorie neobișnuită, a soțului ei, Pavel Stratan, „cronicarul satului”, de la acesta culege informații inedite despre poeta și publicista Elena Donici. De la paznicul Lisandru Pascal află despre fiica acestuia Anicuța, șefă de club, iar la gazda sa are o discuție neașteptată și cam deochetă cu o altă femeie, Leontina Jolde (aceasta îl roagă să scrie un foileton împotriva bărbatului său. Motivul? Neînțelegere, după ce au adus pe lume șapte copii: „Dacă eu mă culc pe cuptor, el se culcă pe laiță. Dacă eu mă culc pe laiță, el se culcă pe prispă. Iată așa petrecem noaptea!”, „Acasă nu se grăbește. Mai trece pe la amici, la club se duce... Îl cheamă dorul s-o vadă pe Anicuța Herța...”). Parcă nici nu s-ar fi putut ca personajul narator, jurnalistul de la Chișinău, să nu treacă pe la club („Vreau s-o văd pe Anicuța Herța, să știu și eu ce reprezintă această tânără femeie, pentru care atâta își bate capul Leontina”).

Se întâmplă că Anicuța îl cunoscuse pe ziarist un an în urmă, „de la o întâlnire a șefilor de club cu lucrătorii presei republicane”. La club se demonstrează filmul „Dimitrie Cantemir”, jurnalistul și Anicuța se așază alături („Un parfum suav, fin, mă învăluie ca de la florile ațipite în penumbră”, notează musafirul din capitală. „E cât se poate de simpatică această femeie, curată, atentă, binevoitoare. Îmi notez multe (informații – I.C.) pentru reportaj”, avea să mai constate jurnalistul după ce se retrăsese cu șefa de club din sala în care se demonstra filmul și trecuse în bibliotecă. Nimic de mirare că, noaptea, personajul narator nu poate adormi („Înainte ochilor îmi stau chipurile celor două femei atât de diferite nu numai prin vârstă și înfățișare...”).

Acum e locul să subliniem că încă de la coborârea din autobuzul care se opri-se „în dreptul șoselei ce duce la Voinești”

jurnalistul din capitală se pomenise vrăjit de cântecul inspirat al unei păsări măiestre („Mă însoțește cântecul zburdalnic, mios, ademenitor al prigoriei albastre-verzui de pe firele stâlpilor de lângă drum. Cât merg, o ascult. Este pasărea ce-am îndrăgit-o din copilărie... Cât ține drumul până la Voinești, prigoria îmi șuieră sau de pe creanga unui plop de munte, sau de pe creanga unui nuc rotat, ba ici, ba dincolo...”).

Apoi și în continuare pasărea îl însoțește cu cântecul ei măiestrit („Prigoria îmi șuieră de pe costișă, melancolic și tânguitor... Dintr-un salcâm prigoria își spune aleantul...”, „Dimineața îmi iau rămas-bun de la gazdă. Pășesc pe șleahul asfaltat ce duce până la fântâna veche. Spre uimirea mea, aud din nou șuieratul bine cunoscut al prigoriei. Parcă-i aceeași prigorie, m-a așteptat aici și acum mă însoțește. Îmi chiuie veselă de pe o creangă de nuc, de pe firele de telegraf, necunten...”).

Bun, frumos, liniștitor și foarte bine plasat de-a lungul nuvelei acest refren profund poetic, șuieratul inspirat al măiestrei păsări. Dar care o fi fiind rostul lui etic, totodată estetic și cu funcție constructivă în cadrul subiectului nuvelei?

La început cântecul prigoriei doar prevestea ceva plăcut, ce urma să se întâmple, ca o așteptare, ca o intuiție. După aceea șuieratul ei venea ca o continuare a unei așteptări miraculoase. Abia în final scriitorul a intuit momentul cel mai potrivit al dezlegării rostului suprem al melodiei care l-a însoțit tot timpul cât s-a aflat la Voinești ca ziarist (și scriitor) atent la tot ce-i oferea cu dărnice natura și viața unui sat cu oameni buni, ospitalieri, având bucurii, dar și probleme etice grele, irezolvabile pentru jurnalistul din capitală (relațiile Leontinei Jolde cu soțul său și cu șefa de club). E chintesența alineatului de încheiere al nuvelei: „Cât merg,

prigoria nu-și încetează cântarea. Din ce în ce mai mult îmi amintește de cineva, fără să-mi dau seama de cine anume. Tot cu o voce îmbietoare, plină de farmec și dor. Nu, nu mă înșel. Îmi amintește de Anicuța. Atât de gingașă, delicată, amabilă. Cântecul acesta învăluitor te urmărește mereu chiar și atunci când nu mai vezi nicio prigorie în preajmă...”

Nuvelistul a dezvăluit cititorului câteva crâmpie din realitatea culturală a satului (Voinești), pomenind strictul necesar din suprastructura acestuia (cârmuirea colhozului, președintele sovietului sătesc...), punând accentul pe oamenii vii, activi și demni, care asigurau în condițiile respective nivelul de cultură al localității. Totodată și-a deschis cititorului propria sa ființă de om apropiat al sătenilor, al grijilor și aspirațiilor lor, al problemelor moștenirii culturale (Elena Donici), de om cu reacție vie la cele văzute, auzite și simțite pe parcursul unei scurte deplasări la țară întru scrierea unui reportaj de la fața locului. Totul se amalgamează frumos într-o evocare inspirată a acelor crâmpie de realitate rurală, aureolate de cântecul permanent și „învăluitor” al păsării măiestre. E o proză cuceritoare, una cu oameni vii, care se rețin în memoria cititorului prin faptele lor descrise de autor în toată simplitatea și complexitatea lor ingenuă, dar neapărat și prin poezia gingașă a modului în care le evocă prozatorul-poet.

A lăsat în urma sa proze de real și puternic ecou în inimile cititorilor de mai târziu și Mihail Gh. Cibotaru. Încă în cartea sa „Durerea liniștii” (din 1969) scriitorul realizase două proze de-a dreptul uimitoare prin dramatismul lor, prin precizia portretelor psihologice ale personajelor, prin abilitatea cu care desfășura narațiunea și, drept consecință, prin impresia zguduitoare asupra cititorului. E vorba de nuvela titulară și de Șobolanii.

Ne vom referi, aici, la nuvela *Durerea liniștii*, scrisă în 1966. E o autentică dramă a lui Onofrei, care, în condițiile infernale ale războiului, și-a trădat prietenul de copilărie, consăteanul care se pomenise cu un picior rupt și care nu avea altă scăpare decât ajutorul din partea lui Onofrei. Nuvela e o desfășurare măiestrită de către scriitor a unui șir de fapte prin care Onofrei își demonstrase nimicnicia morală, încă din copilărie, de prin clasa a doua, când pusese în sobă, sub cenușă, „un penar înfrumusețat cu desene multicolore, cum nu mai era (altul) în școală”. Onofrei era sigur că nimeni nu-i observase fapta. Dar când colegul Petrică „începu să-și bocească penarul șterpelit”, apare un „individ” care scoate penarul din sobă, i-l aduce lui Onofrei îndemnându-l pe acesta să-l dea colegului și „mai mult să nu facă așa ceva”.

De atunci „individul” nu-l slăbește, ci-i vede toate faptele urâte, inumane și caută să i le amintească, să-l împiedice a mai proceda diavolește. Un timp nu-l întâlnise. Însă „deodată, pe neașteptate...”, când Zina, căreia-i mărturisise cândva dragoste și credință, acum îi căzuse la piept, spunându-i printre suspine că va să fie mamă..., el o respinse brutal... Se întoarse să plece, dar tresări. În fața lui stătea individul... Onofrei îl îmbrânci cu ură și-o zbughi cu pălăria trasă pe nas, să nu-l recunoască nimeni, și cu mâinile astupându-și urechile, să nu audă suspinele fetei și dojana usturătoare a individului”.

Alți ani se derulară fără ca Onofrei să simtă asupra sa „ochii ceia iscoditori”. Până „îi întâlni iarăși pe neașteptate. Lângă un sătuc din Ungaria, în iarna lui 1945. Pe front”.

Consăteanul său, Andrei, rămăsese fără un picior și-l ruga să-l salveze. Onofrei îl ia în spate, îl trage într-un loc mai puțin periculos, dar nu se gândea la consătean, ci

la propria sa viață. „Trebuie să fugă. Cât mai degrabă. Cât mai repede. Cât mai departe. Dar cum?” Decizia o luă cu sânge rece: „Se retrase câțiva pași, se așeză jos cu automatul la piept, pipăi țeva rece îndreptată spre consătean și puse degetul pe trăgaci”. Însă tot atunci „o mână vânjoasă îi apucă brațul. Se răsuci speriat. Era el, individul... De unde l-a scos naiba? Onofrei se smunci din strânsoare. Îl lovi din răspuțeri cu patul armei și o luă la fugă. Vecinul Andrei a rămas cu privirea mirată și rugătoare spre consătean...”

Culmea încleștării lui Onofrei cu omul în alb și cu ochi iscoditori avea să urmeze în clipele în care Onofrei încerca s-o liniștească pe mama consăteanului părăsit pe câmpul de luptă:

„Necunoscutul... se desprinsese de ușor și porni amenințător spre Onofrei. Apoi se repezi nestăpânit, îl înșfăcă de gât și-l izbi cu palma peste obraz:

– Potlogarulule!... L-ai lăsat pe Andrei al nostru și ai fugit ca un nemernic. Știi bine că l-ai găsit a doua zi țepăn...”

Bănuim că „individul” e un alter ego al lui Onofrei, acea parte a conștiinței sale care nu poate suporta greșelile, păcatele, trădările personajului. Acea parte a conștiinței sale, care va să rămână trează până în ultima clipă a vieții, ca să ceară iertare de la toți oamenii în a căror față greșise de-a lungul întregii sale existențe pământești.

Încleștarea lui Onofrei cu „individul” e una de o importanță esențială și definitorie: ori se spovedește sincer și își capătă iertarea de la toți greșii săi în pragul trecerii care se apropie, ori se va usca cu zile („Nici n-ai să trăiești, nici n-ai să mori...”). *Durerea liniștii* e un examen al vieții omului care s-a întâmplat să fure, să trădeze, să facă

alte rele oamenilor fără să se gândească la responsabilitatea pentru orice faptă a sa, o nuvelă în măsură să-i insuflă cititorului acea tărie de caracter care să-l poată feri de tot ce slujește categoric existența umană. Și e o dovadă concretă a capacității scriitorului de a și-o fi imaginat și de a o fi scris încă în anii ofensivei decisive a literaturii est-prutene asupra dogmelor vehiculate atât de intens în faimoasele hotărâri partinice imediat postbelice.

Studiul nostru nu se poate lipsi de atenția pentru nuvelistica lui Vlad Ioviță. Discută în anii din urmă de cercetători avizați, pătrunzători în esența procesului literar, ca Elena Țau, Viorica Stamati-Zaharia și Alexandru Burlacu, proza scriitorului a evoluat cu succes spre o formulă modernă, principial deosebită de viziunea oarecum sămănătoristă din nuvelele lui de început. Dintre nuvelele iovițiene din anii 1965-1975, nuvela pe care o evidențiem este *Dincolo de ploaie* din cartea omonimă, din 1979. Aceasta nu doar se detașează de prozele „tipice” ale timpului și nu reprezintă doar o replică la proza anilor respectivi, ci personajul ei, Vanituța Milionaru, „se evidențiază și prin primele cristalizări ale timpului modern de la țară” (Alexandru Burlacu, *Vlad Ioviță, neorealitul*. În cartea lui „Texistențe”, II, Chișinău, 2008, p. 112).

E o construcție nuvelistică originală în contextul prozei est-prutene a epocii; autorul a punctat aluziv, într-o manieră personală, degradarea spirituală a tinerilor de la țară, lipsa de înțelegere pentru supușenia părinților, nedorința de a lucra în colhoz, setea nepotolită de a emigra la oraș, de a presta specula și chiar de a se deda unor acțiuni nesăbuite, fără conștientizarea riscului la care se expun. Anume prin tatonarea terenului în vederea unei împrăștiări tematice a prozei și a apelului scriitorului la tehnici

narative inedite în contextul basarabean de atunci se distinge nuvela *Dincolo de ploaie*.

Scriitor cu evoluție permanentă și ascendentă, în poezie, proză și dramaturgie, Nicolae Esinencu s-a impus atenției publice prin orice carte nouă a sa. În proză și-a uimit cititorul prin cărți ca *Toi* (1972) și *Era vremea să iubim* (1977), aceasta din urmă fiind considerată din capul locului „un pas serios și un succes real în nuvelistica noastră actuală” (Ion C. Ciobanu). Cel puțin *Amară*, *Urechea Pământului*, *O halbă de bere* și *Țărani fără țarină* merită să fie date drept exemple de opere originale în contextul nuvelisticii timpului. Ne oprim, aici, la ultima lucrare pomenită. Ea reprezintă necazurile și durerile suportate de doi oameni în etate, rupti de la casele lor de la țară și aduși nu tocmai benevol la oraș, să îngrijească de nepoți și de casele fiilor și fiicelor. Plasați într-un mediu nefavorabil firii lor, ținuți închiși între pereții apartamentelor, departe de comunitatea țărănească specifică, aceștia descoperă la un moment dat telefonul („Of, Onis, nici nu știi ce bucuros sunt că am dat în orașul ista peste tine! Credeam că sunt cel mai nenorocit om de pe lume, dar când acum mai aud ce spui tu... Am să-i mulțumesc încă o dată feciorului că s-a apucat atunci și a căutat telefonul ginerelui tău...”), își vorbesc des când nu-i aud fiii și ginerii, pun la cale cum să se ferească de pericolul de a vorbi la telefon („Numai vezi tu, când auzi că a ridicat receptorul ginerelul, nu mă chema... taci și pune receptorul... Mai bine ar fi să-mi telefonezi după ora nouă! După nouă ei sunt plecați la serviciu!”); ca doi consăteni, ba chiar cumetri, ar dori să se întâlnească (... Și are să trebuiască să facem cumva să ne și întâlnim... să ne vedem... Suntem doar dintr-un sat!...). Acțiune sortită eșecului, deoarece „Tu ești într-un capăt de oraș, eu în altul...”, iar în cazul celui de-

al doilea cumătru „ginerelul nu mă lasă să mă depărtez un pas de casă. Zice că poate cineva să-i prade casa!”

Așa își duc zilele de azi pe mâine Profir și Onis, în adevăr țărani fără țarină.

Desigur, la prima vedere nu e o problemă de interes general, public. Dar e nevoie să citim *cu inima* necazul lui Profir cu nepoțica obișnuită cu scamatorii demonstrate de tăticul ei (să stea în cap, cu picioarele în sus, că „dacă nu faci cum face tata, stric televizorul!”) sau chinurile omului bătrân de la țară, somat de nepoțică să fiarbă un terci de griș în condițiile în care el nu-și închipuie ce e acela grișul și cum se prepară terciul, drept care apelează telefonic la cumătrul său, ca să ne apropiem întrucâtva de esența problemei simple, nici pe departe majoră, în care însă prozatorul a intuit o tragedie în miniatură, pe care a dezvoltat-o într-un mini-spectacol jucat de doi actori celebri prin naivitatea lor și regizat în mod ingenios de un scriitor care le-a intuit drama ori chiar tragedia.

Tocmai prin coborârea în semnificațiile etice latente ale acțiunilor, iar în alte cazuri ale imposibilității lor de a realiza unele acțiuni (Onis rămâne, în final, cu o poftă de prune din copacul său de lângă fântână, imposibil de a fi satisfăcută), nuvela *Țărani fără țarină* începe să-i trezească cititorului o reacție firească, vie, de compasiune sufletească față de personajele nimerite într-un mediu străin lor, ostil într-un sens, deși aparent ispititor și jinduit.

Ar mai fi de observat, poate, încercarea lui Nicolae Esinencu de a potoli întrucâtva tendința generală a timpului de a promova excesiv postulatul superiorității vieții la oraș față de viața de la sat. Dar nu insistăm în această privință, ci ne limităm la constatarea că personajele nuvelei s-ar simți normal în mediul cu care au fost obișnuite și nu supor-

tă mediul la care nu sunt aclimatizate psihologic, existențial, scriitorul promovând acest adevăr într-o scurtă și impresionantă dramă a celor doi țărani ajunși peste noapte orășeni oropsiți. Problema abordată de scriitor ne incită și prin faptul că e una ignorată de majoritatea colegilor de breaslă, una lipsită de pondere în catalogul imaginar al temelor de succes, promițătoare de priză la cititor. Nicolae Esinencu s-a angajat să dezvăluie farmecul unei teme lipsite de prestigiu și, după cum am încercat să demonstrăm, a reușit să ne impresioneze, chiar dacă Țărani fără țarină nu poate concura sub varii aspecte – cu nuvele ca *Amara* sau *Urechea Pământului*, mai atractive din punctul de vedere al complexității subiectului, al originalității construcției epice etc. Nuvela aceasta e expresia unei dureri omenești, a uneia profund naționale în condițiile rămânerii bătrânilor singuratici la țară și luării acestora la oraș de către fiii și fiicele orășenizate între timp, totodată – o sfidare a oricăror indicații venite „de sus”...

O problemă delicată apare când încercăm să determinăm cât mai exact cea mai reușită nuvelă scrisă în anii '60-'70 de Lidia Istrati. Cu siguranță este excelentă *Scara*, am încerca să elogiem aici *Imașul cu zânziene*, dar credem că e timpul și locul reabilitării nuvelei Îngăduie, *omule!* (variantea inițială a căreia a fost tipărită în revista „Nistru” nr. 8 din 1968). În cartea *Nica*, din 1978, ea e intitulată *Nemulțumiturii i se ia darul*. Cei zece ani de la publicarea variantei din revistă până la apariția cărții de debut a autoarei constituie vama acesteia plătită pentru curajul de a spune cu voce tare unele adevăruri despre conducătorii satelor/colhozurilor basarabene, adevăruri pe care le cunoșteau toți, dar pe care nu cuteza să le dezvăluie nimeni. Ce-i drept, nici Lidia Istrati nu pornește o campanie deschisă

împotriva socialismului declarat înfloritor și cu perspective mondiale; ea procedea ză original, „trimitând” ideile sale despre putreziciunea sistemului comunist de gospodărire la țară (și nu numai, după cum avea să ne convingă ulterior în romanul său *Goană după vânt*). Dar... să deschidem nuvela Îngăduie, *omule!* Cine-i președintele colhozului din satul Bujor? Trecem peste faptul că „era burduhos... era important... avea fața unsuroasă și rumenă...” și trecem direct la modul în care i-a întâlnit el pe cei doi tineri specialiști trimiși din capitală să lucreze în sat: „Președintele și toți ceilalți de la cârmuire l-au îmbătat cuc pe Văluțanu (soțul protagonistei nuvelei – I.C.). L-au luat să-i arate colhozul și mi l-au adus pe la miezul nopții abia bleștind...” Atmosfera de beții interminabile devine curând permanentă. O femeie din sat, fostă bibliotecară, umilită de directorul școlii, „le știe (conducătorilor satului. – I.C.) toate coturile. Moraru e hoț. Văscanu, președintele, i-a cununat fiica. Moraru a jecmănit colhoznicii, iar Văscanu și-a cumpărat „Volgă”. Și cum să nu joace la nunta fiicei, dacă-s legați cu o frânghiută? De ce a fost eliberat Dorelu? Pentru că Moraru a luat totul asupra sa. Cum, expeditorul a furat, iar președintele și contabilul n-au știut? Atunci, de ce s-a prins nun la fiică de hoț? Hoț care a furat din traista pe care-o păzește... Crezi că pe ce și-a cumpărat fata lui Moraru casă? Pe salariul de la școala primară?...”

Proaspătului agronom Văluțanu îi este frică de președintele Văscanu. „De ce ți-i frică de Văscanu? îl întreabă soția sa, Olga. Tu răspunzi de colhoz, și Văscanu răspunde. Tu alergi din zori până-n zori, te certți cu oamenii, îi implori să iasă la lucru, iar el zboară cu mașina prin sat, și cată-i urma! (...) Nu el, ci noi am construit și fabrica de păsări, și casa de cultură. Dar el, bre, se bate

cu pumnul în piept și zice că-i meritul lui. Câte mii a dat el pe apa sâmbetei cu terasele? Ce i-au trebuit lui terase pe coasta ceea? Moda! A vărât sudoarea colhoznicilor în...”

Dar teamă ni-i să nu se înțeleagă – din repovestirea noastră – că Îngăduie, *omule!* seamănă a istorisire plată a unor dezbateri de ordin pur gospodăresc. Nuvela e o arenă vie în care se produc personaje stăpânite de emoții adânci și idei îndrăznețe, dintre care se remarcă protagonistă-naratoarea Olga Văluțanu, soțul ei, Nicolae Văluțanu (îndeosebi evidențiem episodul în care președintele Văscanu încearcă să-l convertească la o afacere dubioasă la crama colhozului...), apoi Fildescu și alte personaje pitorești, memorabile. Alde Văscanu ies totdeauna basma curată, inclusiv de la adunarea colectivului de pedagogi în prezența unui șef... Iese basma curată și directorul școlii, Nicodim, căruia i se spune în față: „Bine ar fi să îngăduim puțin și să procedăm omenește”, iar el o întoarce pe-a sa: „Parcă ai cu cine îngădui? (...) Cu Olga Văluțanu? (...) Poate vrei omenie cu Fildescu? Cine a vorbit contra lui Ion Foc? Cine a scris scrisori la raion? Eu ori el?...”. Punct dramei întâmplare în satul cu pricina pune protagonistă nuvelei: „Mă prinse un fior și un dor de ducă din satul acesta”.

Am încerca, spre final, să comentăm drama. Dar a făcut-o într-un fel al său, original, Andrei Lupan în prefața cărții Lidiei Istrati *Nica*, din 1978, în care (prefață) nota că nuvela Îngăduie, *omule!* „a izbucnit ca un strigăt de uimire în atenția cititorilor. Nu aducea nimic senzațional, căutat sau scorinit. Nimic din stridența setei de afirmare. Tema cea mai comună. Un sat obișnuit din Moldova, cu intelectualii săi în frământări neliterare oarecum știute de noi toți pe de rost: școala, directorul, învățătorii, colhozul, președintele, câțiva tineri specialiști...

Ciocniri de tendințe și de caractere, uneori dramatice și amplificate, alteori mărunte, rutinare, toate împletite în cea mai încurcată trăire omenească. Scrisul, expresia literară se citește parcă nici n-ar exista. E o comunicare orală cu totul necăutată, desprinsă din fapte și din factura eroilor tocmai ca respirația sau ca sudoarea de pe frunte, când vorbește de osteneală... Firescul acesta, scrisul acesta la mintea orișicui a fost o adevărată și uimitoare noutate” (Andrei Lupan, *Cartea cea dintâi*. În volumul: Lidia Istrati, „Nica”, Chișinău, 1978, p. 3-4).

Am evidențiat această nuvelă, deoarece anume în paginile ei scriitoarea a exprimat un spirit viu și necompromis al locului și timpului, în pofida atâtor indicații partinice care veneau în contradicție totală cu tendința autoarei de a pune degetul pe niște răni de pe atunci sângerânde ale societății est-prutene, pândite la tot pasul de beții, de mituri, de furturi din averea obștească etc. În felul acesta Lidia Istrati dădea tuturor scriitorilor basarabeni ai timpului o lecție de atitudine față de vocația scrisului autohton.

Dintre prozatorii tineri la acel timp s-au impus atenției publicului cititor Nicolae Vieru, Vlad Zbârciog, Haralambie Moraru, Ioan Mănăscuț și a. Din cărțile lor am putea evidenția câte o nuvelă, două, care să-și fi păstrat importanța și valoarea peste ani. Considerăm că e normal să-i dăm prioritate lui Victor Dumbrăveanu, autor al unor nuvele ca *Flori străine* și *Casa lui Steblea*. Le citim chiar în cartea de debut a scriitorului, „Insula de coral”, din 1975.

În proza lui Victor Dumbrăveanu place îndeosebi aplecarea lui permanentă asupra vieții, frământărilor, viselor tineretului, sondajele psihologiei personajelor, viziunea realistă, neînfrumusețată asupra dramelor sufletești luate în dezbateri. Tocmai din aceste considerente evidențiem nuvela *Flori*

străine, în centrul căreia îl descoperim pe Zaharia Ulmu, „căpetenia flăcăilor”, „harnic și voinic, de putea să răstoarne dealuri”. Când i-a venit cheful să se însoare, și-a adus mireasă dintr-un sat vecin, „frumoasă și hărțăgoasă”. Împreună cu Olinea sa, și-a construit o casă arătoasă, lăsând pe seama soției gospodăria („Tu, măi nevastă, să-mi stai în ogradă...”). El continua tradiția părinților și bunicilor – era pietrar. Olinea semăna în grădină flori („Florăritul de pe lume era în grădina lui Zaharia! (...) Grădina lui Zaharia era pentru sat o minune”). Grădina tinerilor gospodari devenise o oază de poveste și pentru Zaharia însuși, căruia „aman îi mai plăceau florile. Își făcuse în grădină un scaun și, cum ajungeau duminica, parcă prindea rădăcini acolo”.

Satul se mira de trăinicia căminului lui Zaharia și al Olinei. Până în ziua în care Olinea l-a dus pe Zaharia la spital („Adormise odată în pietrărie. Și a supt pământul vlaga dintr-însul, lăsându-i numai pielea și oasele”). Beteag, s-a angajat paznic la aria colhozului. „Și era atâta de lucru, că băbații uitau că au case și neveste”. Firește, „Zaharia venea (acasă) numai sâmbăta, căci cine avea să supravegheze lucrul la arie?”

Așa s-a întâmplat că „de la o vreme a început să apară câte un strâmbean (locuitor al satului Strâmba. – I.C.) cu flori la pălărie”. Zaharia „cunoștea... că-s flori din grădina lui, dar tăcea...”. Tăcu până îl văzu și pe Sandu al lui Zăbun „cu o floare albastră de nu-mă-uita, pusă ca nelumea la chepcă”. Și „s-a aprins sufletul într-însul”. „Toată ziua Zaharia a fiert cum fierbe o oală (la foc)”.

Târziu, după ce oamenii din schimbul de noapte „s-au apucat de lucru”, Zaharia „și-a tăiat drum în sat ca să-și vadă florile”.

Dar în noaptea cu lună florile „nu-și păstrau culorile. Florile păreau a fi numai... albe și negre. Zaharia picura și în vis vedea

numai flori albe și flori negre”.

Curând visul avea să i se împlinească: „Dinspre ziuă a scârțâit ușa și din casă a ieșit unul. Zaharia a tresărit și s-a aplecat. Nu l-a cunoscut. Cel ieșit a împins porțița grădinii, s-a mocoșit printre straturi până a rupt o floare. A pus-o la pălărie și a pornit legănându-se mândru”.

Drama sufletească a protagonistului nuvelei e ușor de înțeles, dar nu și de suportat. Cititorul sensibil e pus într-o așteptare crâncenă: ce va urma?

Rezolvarea situației create firesc, poate chiar inevitabil în condițiile tinerei femei „frumoase și hărțăgoase” și ale tânărului bărbat rămas „numai piele și oase”, e una surprinzătoare: „În zori Zaharia Ulmu... a împrumutat o coasă. Și după ce a ascuțit-o brici, a intrat în grădină. A rotunjit într-o privire straturile, a scuipat în palme și a înfipt crud coasa în flori. *I-au venit la loc puterile pe care le avea odată și dintr-o răsuflare a culcat toată grădina*” (sublinierile ne aparțin – I.C.).

Victor Dumbrăveanu a prezentat veridic metamorfoza pricinuită personajului său de viața însăși, poate de însuși destinul imprevizibil și crud. Drama, până la urmă tragedia tânărului cuplu familial ori poate numai al lui Zaharia Ulmu sunt evocate zgârcit, dar prin fapte și acțiuni concrete, concludente. Neașteptat de sobru, oarecum mocnit, ceea ce nu va să însemne mai puțin dureros pentru protagonistul nuvelei, este finalul, citat adineauri. De fapt, nu e de prisos să parcurgem și alineatul de încheiere al acestei proze scurte: „Vorbea satul că a înnebunit omul. Numai niște babe care cunosc vrăjile spuneau că mirosul florilor nu-i priește bolii lui Zaharia. Băbații își căutau de treburile lor, că nu-i de firea lor scârmănatul minciunilor”.

Zgârcit – repetăm – finalul nuvelei, ba

chiar întreaga narațiune e concentrată la maximum, fără întinderi neobligatorii, numai cât să cuprindă o dramă omenească atât de perfidă și distrugătoare a unui suflet care nu bănuise vreodată să i se întâmple năpasta. Esențial ni se pare – și la această, a doua, a treia ori poate a patra lectură – atașamentul tânărului pe atunci scriitor pentru abordarea vieții sufletești a tinerilor abia porniți pe calea vieții, în particular evitarea prezentării în roz a acestei căi, atenționarea tineretului asupra vicisitudinilor existenței umane.

Am notat anterior că spre sfârșitul anilor '70 și alți scriitori tineri de la est de Prut s-au afirmat ca autori de nuvele în măsură să reziste peste ani. Printre aceștia e neapărat și Dumitru Ciobanu, aproape neobservat de critica de specialitate, scriitor debutant bine axat pe dezbaterăa unor conflicte morale serioase, deci pe probleme de suflet și de conștiință suscitătoare ale unui interes sporit din partea cititorului. E cazul să numim aici câteva proze de această natură ale autorului în discuție: *Lacătul englezesc*, *Linii de contur*, *Hulubii*... Evidențiem, chiar din cartea lui de debut, „Linii de contur”, din 1974, nuvela *Argint viu*, pentru evocarea unor personaje originale, cu viețile lor complicate, marcate și de războiul din 1941-1945, și de foamea organizată de regimul comunist în 1946-1947, și de propriile lor feluri de a fi, de a exista pe lume. Un frate al protagonistului nuvelei, Chirușă, „bărbat slab de vână, tăcut și posac”, părăsise casa părintească și-i spusese răspicat că o va părăsi curând și el, protagonistul nuvelei, fără să-i dezvăluie pe îndelete cauza din care avea să se despartă de casa în care se născuse (la mijloc era însurătoarea tatălui lor cu o femeie „tânără, cu mult mai tânără decât tata”). O soră a protagonistului nuvelei, Vera, se măritase cu un bărbat întors din Siberia, unde lăsase o femeie cu doi „plozi”, așa încât ea îl alungă

de acasă („La ce-mi trebuiești atât de nemernic! M-ai mințit toți anii, ți-ai bătut joc de tinerețea mea. Nu te pot ierta! Pleacă!”). De la o altă rudă, unchiul Andrei, protagonistul nuvelei ascultă un sfat înțelept: să se angajeze la lucru în sovhoz, unde poate primi locuință, și să uite de casa părintească și de lotul de pământ de pe lângă aceasta.

Or, protagonistul nuvelei, tânărul abia demobilizat din armată, ascultă vorbele înțelepte ale rudelor, dar totodată o parte a sufletului și a intelectului său se încrâncenează rău: „Nu, nu lepăd eu casa în care m-am născut... și munca mamei. Ce e al meu, e al meu. Și via... O bucată de vie e a mea!”

La mijloc erau neapărat și tatăl îmbătrânit, și tânăra soție a acestuia, pe care protagonistul nuvelei o ura instinctiv („De ce să se folosească de munca mamei, de dreptul meu o femeie adusă de tata nici nu știu de pe unde?”).

Se schimbaseră vremurile, oamenii se deprinseseră cu un alt mod de viață, iar protagonistul nuvelei rămânea pe jumătate un captiv al timpurilor apuse, un visător la o casă proprie, pe lotul rămas de la mama decedată pe vremea foametei de după război. Conflictul se desfășoară între protagonistul nuvelei și tatăl infuriat pe intenția fiului de a-și lua partea de gospodărie, ce-i revenea ca unui mezin al părinților săi, tatăl fiind susținut sau poate îndemnat din umbră de tânăra lui soție. Conflictul acesta, puternic în esență, acerb în manifestarea lui concretă, curând e atenuat întrucâtva de o întâmplare neașteptată, când tânărul fiu al îmbătrânitului tată o surprinde pe mama vitregă scâldându-se în șură într-o albie și – foarte firesc – aceștia își satisfac poftele trupești neafișate anterior, care colcăiau însă în subconștient. Mama vitregă îi gătește de acu înainte mâncăruri delicioase, îi așterne

cearșafuri albe în casa cea mare și totul se părea normal („Relațiile cu tata și cu Tinca nu mă mai preocupau. Seara, când veneam, găseam în casa cea mare pâine pe masă și ceva mâncare caldă într-o strachină acoperită cu un zolnic curat. Asta-i! Mi-ați prins de frică, vasăzică, mă bucuram eu”). Până într-o zi, în care mâncase pâine cu vinete tocate și, înainte de a se ridica de la masă, observă „pe fundul vasului” din care înfulecase vinete tocate „niște bășicuțe mici detot, lucitoare la lumina becului chiorât, se rostogoleau spre adâncitură și acolo se împreunau, făcându-se mai mari...”. Reacția fiului devenit piedică în calea închipuitei fericiri a tatălui său cu tânăra femeie a fost pe potrivă: „Mă cutremură un gând înfiorător. Argint viu! Da, e argint viu! La lecțiile de chimie învățătoarea, când făceam experiențe cu argint viu, ne supraveghea grozav, spunându-ne să fim atenți, pentru că mercurul, zicea ea, e otrăvitor... Eram convins că înghițisem mult mercur, amestecat în tocana ceea de vinete. Luai strachina în mâini și intrai ca un fulger în camera tatălui și a nevastei lui... Când m-au văzut cu strachina în mâini, încremeniră amândoi.

– Ce-ați făcut, nemernicilor? Țipai la ei. De ce m-ați otrăvit?”

Din fericire, întâmplarea cu mercurul din termometru, ascuns de mama vitregă, probabil – cu știrea tatălui biologic al tânărului, în tocana de vinete, nu a avut consecințe fatale. Dar nuvela *Argint viu* impresionează puternic și azi, deoarece are o construcție

ingenioasă, o desfășurare epică vie, un punct culminant surprinzător și concludent sub aspect psihologic (date fiind relațiile specifice dintre personajele ei), până la urmă – și o rezolvare oarecum pașnică, în pofida faptului că Tinca îl părăsi curând pe soțul îmbătrânit, iar aceasta, după cum își amintește protagonistul nuvelei, „se întoarse cu spatele la mine și începu să plângă...”

Lesne atașabilă problemei general umane a relațiilor dintre copii și părinți, nuvela *Argint viu* e o mostră memorabilă de manifestare vie a respectivelor relații în timpul și în spațiul concret al Basarabiei imediat postbelice cu toate semnalmentele pitorești inconfundabile ale acelei realități autohtone.

Dumitru Ciobanu strălucește printre confrății de breaslă ai anilor '70 nu numai datorită acestei nuvele remarcabile prin personaje originale situate în scene memorabile și prin alte calități. Poate concura oricând cu Iacob Burghiu cel din nuvela *Lucia*, cu Viorel Mihail, Valeriu Babanschy, Nicolae Rusu, Haralambie Moraru și cu alți prozatori aflați pe atunci la începuturile lor. E un prozator talentat, iar nuvela *Argint viu* – o lucrare epică incitantă, cât se poate de potrivită finalului acestui studiu despre zece nuvele rezistente ale anilor '60-'70 grație bogăției materialului uman supus de către scriitor investigației psihologico-intelectuale, grație construcției atletice a subiectului și, în definitiv, grație puterii de impresionare a cititorului.

PROCESUL LITERAR CONTEMPORAN

CONTEMPORARY LITERARY PROCESS

ECATERINA DELEU

Institutul de Cercetări Juridice și Politice al AȘM

AUTORII MIGRANȚI: CAZUL REPUBLICII MOLDOVA

ABSTRACT

In recent years, has emerged a very interesting literary phenomenon as part of the migration processes involving Moldovan citizens since 1990. Already 10-15 years increased in intensity the migrant authors phenomenon who write and publish in other countries. The migrant authors are part of more than 850 000 migrants leave from Moldova abroad. Their works, published in Moldova or abroad, Romanian or other languages (Italian, French, etc.) have a very diverse themes. Valorisation of experiences, of migration - generally understood as human mobility, not necessarily as dramatic experiences. From the beginning, in 2000, there were individual cases. The research study aims to highlight the works of the migrant authors, the specifics evolution of this phenomenon, the main characteristics of the published works. Because it is a complex literary phenomenon, in the research were applied behaviorist method, comparative, historiography, some qualitative methods: in-depth interviews, life story type etc.

Keywords: migrant authors, migrant literature, migrant experience, interculturality, transculturalism.

REZUMAT

În contextul proceselor migraționale care au vizat cetățenii moldoveni începând cu anii 1990 se prefigurează un fenomen cultural/literar extrem de interesant, care a luat amploare. Autorii migranți fac parte din cei peste 850 mii de migranți plecați din Republica Moldova, peste hotare. Lucrările publicate de ei, în Republica Moldova sau peste hotare, în română sau în alte limbi (italiană, spaniolă, franceză etc.) au o

tematică foarte diversă. O valorificare a unei experiențe, cea a migrației – înțelegă în general ca mobilitate umană, nu neapărat ca experiențe dramatice. La începuturi, în anii 2000, erau apariții și cazuri singulare. Studiul de cercetare urmărește să evidențieze specificul evoluției acestui fenomen, principalele caracteristici ale lucrărilor publicate. Fiind un fenomen literar complex, în cadrul cercetării au fost aplicate metoda behavioristă, comparativă, istoriografică, unele metode calitative: interviuri în profunzime, tip povestea vieții etc.

Cuvinte-cheie: autori migranți, literatura migrației, experiența migrației, interculturalitate, transculturalism.

*Un străin percepe uneori
mai bine unele cuvinte
chiar decât cel care le vorbește
în limba maternă.*

Predrag Matvejevic

Din anii '90 și până în prezent, generații întregi din Republica Moldova au fost afectate de migrație, direct sau indirect. Efectele colaterale se fac simțite pe plan social, demografic, economic, dar și cultural. Regretatul scriitor Vasile Vasilache, martor la cele mai mari exoduri din Republica Moldova între anii 2000 și 2008, afirma că aceasta este cea mai mare tragedie care putea să ni se întâmple, pentru că, dincolo de toate, ea înseamnă de fapt o altă decapitare a intelectualității noastre.

Autorii migranți aparțin deja culturilor din țările unde se află ei. Lucrările artiștilor plastici stabiliți peste hotare sunt prezentate tot mai des la expoziții internaționale. A ajuns să fie ceva firesc ca în librăriile din Italia, Franța, Spania (și din alte țări), spre ex., să se găsească cărți ale scriitorilor migranți din Moldova. Pentru multe dintre comunitățile noastre de peste hotare activitățile culturale au devenit o constantă a vieții lor.

Fenomenul autorilor originari din Mol-

dova care au trăit experiența migrației, care scriu și publică peste hotare a acumulat în ultimii ani un adevărat tezaur care trebuie pus în circulație și valorificat în contextul fenomenelor culturale din Republica Moldova. În prezent putem alcătui deja o listă impunătoare de nume și lucrări apărute, în română sau în alte limbi (italiană, franceză, spaniolă etc.), în Republica Moldova, România sau peste hotare. Ies în evidență primii tineri scriitori care au plecat în țările europene în diferite perioade.

Autorii migranți, mediatori între două limbi și două culturi

În țările de destinație a migranților au fost notabile unele fenomene noi, cum ar fi, de ex., în domeniul literaturii. După cum menționează Armando Gnisci¹ din Italia, cercetător al literaturii comparate, apariția literaturii migrației a fost un fel de miracol intercultural în Italia, care i-a permis lui să înțeleagă mai bine „semnificația timpurilor în care trăim, a destinului uman în perioada așa-zisei globalizări, valoarea interculturalității” [1, p. 21].

1 Armando Gnisci, profesor la Universitatea Sapienza din Roma, fondator al „Rivista italiana di letteratura comparata”, fondator al Băncii de date BASILI, dedicată scriitorilor imigranți care scriu în limba italiană. Director al revistei de literatură comparată „Kuma”.

În țările cu o tradiție îndelungată a migrației, cum ar fi SUA, Australia, Noua Zeelandă etc. există deja tradiția de a publica topuri ale celor mai bune cărți ale imigranților [2].

Cum bine observă cercetătoarea Anne-Rosine Delbart, literatura migrației reflectă procesul de transculturalitate, trecerea de la cultura de origine la cea a țării-gazdă și apoi reîntoarcerea la cea dintâi [3]. Acest circuitare aspecte benefice, dar și de criticat.

În Italia a fost creată, în 1997 (datorită CNR – Consiliul Național pentru Cercetare), o bază de date a scriitorilor migranți – Banca *Dati Basili/ Banca dati Scrittori Immigrati in Lingua Italiana* [4, p. 172]. La 1 ianuarie 2014, în această bancă de date erau înregistrați 492 scriitori străini, dintre care 274 femei sau 56 la sută, precum și 218 bărbați sau 44 la sută. Au fost catalogate 1 568 de lucrări ale acestor autori – din Europa erau 609 sau 38,8 la sută. O altă sursă de date este raportul *La letteratura nascente e dintorni*, îngrijit de Francesco Cosenza, care a notat, în 2010, 642 de autori cu 891 de lucrări. Diferența ca număr dintre cele două surse de referință poate fi explicată prin adoptarea unor definiții diverse privind scriitorii migranți [5, p. 28]. În banca de date Basili, se regăsesc câteva nume ale cetățenilor moldoveni care au scris în limba italiană: Valentina Călugăreanu-Tihenchi din Torino, în 2006, cu o povestire intitulată *Dal diario di Elena (Din Jurnalul Elenei)*. O altă autoare este Elena Nacov stabilită în Torino, care a publicat în 2007 povestirea *Chi sara? (Cine va fi?)*. Tot aici regăsim numele Lidiei Pahniuc, la fel din Torino, cu povestirea *La legge (Legea)*, publicată în italiană în 2009.

Cercetătoarea italiană Paola Ellero menționează că „producțiile culturale ale cetățenilor străini constituie, dincolo de va-

loarea lor literară, un instrument pentru a depăși limitele care condiționează încă modul nostru de a concepe și a trăi fenomenul migrațional și prezența cetățenilor imigrați”. „Acesta este terenul social unde se nasc noii scriitori migranți, care au ales țara noastră ca loc în care să trăiască și care au utilizat limba noastră pentru a se exprima, transformând-o astfel într-o punte de comunicare – între noi și ei. Scrisului i se asociază, prin urmare, necesitatea de a comunica, acesta fiind rezultatul unei exigențe interioare”, afirmă Paola Ellero [6]. Potrivit ei, Italia reprezintă un caz deosebit în contextul european: în timp ce în Marea Britanie sau în Franța au apărut adevărate mișcări numite *Black Britain* și *Littérature Beur* etc. În Italia acest fenomen s-a dezvoltat exploziv, în mai puțin de 20 de ani, și include autori migranți din foarte multe țări, nefiind un fenomen omogen.

Una din autoarele românce care scriu în italiană, Corina Sofia Bebereche (cartea sa *Cuore di vipera*, a fost publicată la Editura Sottosopra din Torino în 2012), a elaborat o listă a *scriitorilor români italo-fili* cu circa 30 de autori, unde a inclus-o și pe Valentina Călugăreanu-Tihenchi (din Republica Moldova), cu 5-6 povestiri publicate în culegerile de autori din Italia.

Unul din paradoxurile migrației

Cele spuse de scriitorul Vasile Vasilache despre efectele devastatoare ale migrației asupra familiilor și asupra păturii intelectuale sunt fapte evidente deja, confirmate de statistici. Cea mai mare parte din cei care pleacă din Republica Moldova în căutarea unui loc de muncă au studii superioare. Această caracteristică a fost constantă în ultimii 20 de ani. În Italia, numărul cetățenilor moldoveni cu studii superioare este mai mare cu 10 puncte procentuale în

raport cu alte comunități, lucru menționat în toate rapoartele oficiale ale instituțiilor din peninsula.

Republica Moldova „a exportat” în Occident intelectuali, oameni de artă, care constituie creatorii de valori. Și aici survine unul din paradoxurile migrației. În mare parte, autorii emigranți au depășit etapa inițială, de criză a migrației (primii ani cei mai grei ai procesului de integrare) și, prin activitatea lor, au ajuns să fie protagoniști în țările gazdă. În prezent, autorii emigranți au un rol important, activ și aduc beneficii la dezvoltarea relațiilor culturale ale Republicii Moldova cu alte țări.

Sunt câteva aspecte importante care trebuie remarcate. Fenomenul scoate în evidență beneficiile evidente ale prezenței imigranților, reliefând aspectul cultural al procesului de integrare. Accentuează faptul că prezența emigranților aduce și beneficii culturale, nu doar sociodemografice și economice.

Autorii migranți sunt protagoniști ai procesului de integrare a comunității lor în societatea țării-gazdă: scriitori imigrați, alături de artiști plastici, traducători, jurnaliști, lideri de asociații, cercetători, mediatori culturali etc. Ei sunt de fapt cei mai buni mediatori între două limbi și două culturi, mediatori culturali între țări. Prin intermediul lor, migranții noștri demonstrează nu doar că învață foarte bine limba țării-gazdă, dar devin protagoniști cunoscuți în societatea țării de reședință. Totodată, autorii migranți sunt cei care promovează cultura de origine, dar și cultura țării-gazdă, datorită experienței lor personale.

Activitatea autorilor migranți are un impact considerabil pe plan social-cultural, dar și politic – contribuie la aprofundarea relațiilor bilaterale dintre țări, la cunoașterea reciprocă mai bună pe plan cultural, la

dezvoltarea relațiilor de colaborare dintre edituri și asociații de creație: a scriitorilor, artiștilor plastici, jurnaliștilor etc. La ora actuală, numeroși autori au plecat din diferite motive peste hotare, pentru o perioadă mai mică sau mai mare de migrație – cei mai mulți se află în Italia, dar și în Franța, Spania, SUA, Federația Rusă, Emiratele Arabe Unite etc.

Interferențe sociolingvistice: scriitori și traducători care publică în alte limbi

Influența lingvistică este reciprocă. Prezența migranților are impact asupra limbii țării-gazdă, dar și aceasta, la rândul ei, asupra limbii materne a autorilor migranți, un impact benefic reciproc (influență reciprocă sociolingvistică), care derivă din diversitate. Din aceste considerente, studierea lucrărilor autorilor noștri aflați peste hotare este foarte interesantă. Cei care au scris și publicat lucrări în limba franceză, italiană sau spaniolă nu doar că au un stil elegant, acesta păstrează oarecum amprenta culturii de origine. Ei au un stil personalizat, care dă farmec lucrărilor. Aceasta e o plusvaloare pe care specialiștii în domeniu au remarcat-o ca pe o caracteristică a literaturii de acest gen, cea a migrației.

În limba spaniolă, un caz reprezentativ este scriitorul Andrei Langa; în limba italiană – Lilia Bicec, Eugenia Bulat, Iurie Bojoncă, Alexander Galbur etc., iar în limba franceză – Jana Chisăliță-Mușat.

Același specific este evident în lucrările de traducere ale autorilor migranți. În cazul unor autori, activitatea de traducător a început în perioada de preemigrație, în Republica Moldova, cum ar fi scriitoarea Elena Vizir, care se află în Emiratele Arabe Unite pentru a o ajuta pe fiica ei să-și crească cei doi copii (în E.A.U. concediul de maternitate este de doar 45 zile). Fiind

peste hotare, Elena Vizir a tradus cartea lui Vladimir Gubarev „Împărăția oglinzilor străambe”, iar la Chișinău a publicat alte două cărți pentru copii: *A fost sau nu a fost vreodată? și Un arici cărlionțat* (o carte de povești în versuri și 60 de ghicitori), cu ilustrații de Petru Ghețoi.

În ultimii ani, a apărut un fenomen interesant de remarcat – cel al traducătorilor formați peste hotare (în special în Italia, dar și în Spania), care deja au publicat o serie de lucrări foarte apreciate. În Spania, cel mai cunoscut este Andrei Langa, care a publicat mai multe cărți în câteva țări ale lumii. În Italia, este vorba de Varvara Valentina Corcodel (scriitoare, autoarea unor cărți de traduceri, dar și a unor cronici-memorii despre familiile deportate în Siberia), Olga Irimciuc (dr. în filologie, prof. la Școala Europeană din Varese, Italia), Tatiana Ciobanu, Claudia Lupașcu (ambele profesoare de română) etc.

Ziare și reviste socioculturale

Un alt aspect al procesului sociocultural care se întâmplă peste hotare și care vizează cetățenii moldoveni îl reprezintă ziarele și revistele fondate de migranții noștri, activitatea jurnaliștilor la cele mai diverse instituții de presă din țările lumii. Aici menționăm doar câteva: activitatea Raisei Ambros (prima jurnalistă originară din Moldova înscrisă în albumul/ordinul jurnaliștilor din regiunea Lazio, Italia) la revista *Piú Culture* din Italia, apoi la prestigioasa revistă *Social Value & Intangibles Review* din Marea Britanie (în calitate de redactor-șef); frumoasa revistă *Mămălița de Varșovia* (Polonia, cu scriitorul Teodor Ajder); revistele *Mondomi granti* și *Mondo Libero* la fondarea cărora a participat Olesia Zmîncilă (Italia); revista pentru copii *PRO Diaspora Kids* din Portugalia (redactor-șef Olesia Tanașciuc); ziarul migranților

moldoveni *Gazeta Basarabiei* (director Olga Coptu) etc.

Activitatea și prezența peste hotare a artiștilor noștri plastici migranți este un fenomen excepțional care merită un studiu separat. Theodor Buzu (Cehia), Cezara Kolesnik (Franța-Belgia), Iurie Brașoveanu și Svetlana Ostapciuc (Italia), Alina Palamarcu (Portugalia) etc. sunt doar câțiva dintre artiștii noștri foarte buni aflați peste hotare.

Alte aspecte cum sunt cele legate de rolul activității autorilor migranți în procesul de integrare, șansele (in)egale de a se afirma într-o țară sau alta, efortul imens și sacrificiul zilnic (dincolo de limita rezistenței umane) al unor creatori de valori care activează în Italia, spre ex. – sunt teme care necesită un studiu aparte.

Scriitori migranți: prozatorii

Dacă e să ne referim la scriitorii noștri aflați peste hotare, cel mai cunoscut este scriitorul Paul Goma, aflat la Paris, în exil, din anii '70. Un fenomen deosebit de valoros și complex, în contextul literaturii române din exil. Cartea sa *Arta Refugii*, publicată în italiană în 2007 de Editura Voland (cu fotografia casei părintești din satul Mana pe copertă) și premiată în Italia – *Larte della fuga* – a provocat interesul masiv al migranților noștri prezenți în peninsula. Mobilizarea lor pentru promovarea cărții a fost exemplară – două asociații de migranți din orașul Roma au inițiat în 2007-2008 o serie de evenimente de lansare a cărții, cu implicarea unor importante instituții culturale din Roma.

Scriitorii născuți în Basarabia și stabiliți în România s-au integrat perfect în circuitul fenomenelor literar-culturale. Remarcabile sunt lucrările scriitoarei Liliana Corobca, originară din Orhei, cu studii de doctorat la București și o carieră impresionantă ca

și expert în exilul românesc. Cărțile sale *Kinderland* [7] (tradusă în germană și slovenă – recent a fost publicată a doua ediție în germană) și *Un an în Paradis* [8] sunt emblematice pentru fenomenul migrației din Republica Moldova, traficul de persoane și drama copiilor rămași singuri, cu părinți plecați la muncă peste hotare.

Cei mai mulți autori migranți se află în Italia, unde comunitatea noastră este una din cele mai mari din țările europene. Dintre scrierile în proză, scriitoarea Claudia Partole ne-a lăsat una din cele mai dramatice (și plastice) mărturii literare despre destinul femeilor plecate la muncă în Italia. Cartea sa, *Tötentanz sau Viața unei nopți* (Chișinău, Pontos, 2011), este printre cele mai relevante în acest sens. „Traversam și eu o perioadă imposibilă, dar mi-am inspirat ideea că, dincolo de frontieră, unde începe adevărata Europă, o să-mi iasă în cale un câine cu un covrig (copt pentru mine) în coadă. Dar, până a mă convinge de-a binelea, trebuia să rezist, pentru că... Părea că-mi așternuse destinul o fâșie neagră și eu pășeam pe ea fără să mă pot desprinde, fără să-i văd capătul. Neplăcerile se țineau lanț, mereu se întâmpla ceva care mă debusola și mă ducea la starea de îngenunchere” [9, p. 40].

Cărțile Liliei Bicec: *Testamentul necitit* (Editura Cartier, 2009), *Miei cari figli, vi scrivo* (Italia, Einaudi, 2013), *Bumerang* (Editura Cartier, 2016), sunt mărturii literare care duc dincolo de o istorie personală, romane zămislite în urma unor experiențe sintetizate. Nu mai reprezintă doar cronici, jurnale, ci mult mai mult. De la mărturiile mamei migrante, cu experiențe la limita umanului – la viața dramatică, dură și durută, de fiecare zi a unor copii rămași doar în grija tatălui, după plecarea mamei peste hotare. Cum e să fii copil de 10 ani și să te trezești

fără mama, care a trebuit să plece într-o altă țară? Peste noapte, să fii stâlpul casei, să-ți asumi toate grijile unei gospodării? Nu este o trăire falsă, ci autentică, uneori de neînțeles pentru cei care nu au știut ce înseamnă să fii migrant. Lectura romanelor sale nu poate fi una ușoară. Recurgerea predilectă la jurnal, ca mărturie directă, pusă pe hârtie este prezentă în ambele cărți. Ca o necesitate de a spune, de a comunica direct cititorului adevărul, ca la spovedanie. Nu poți vorbi la persoana a treia.

Unul din scriitorii noștri premiați acasă este Valeriu Bojoga. El a publicat în 2009 cartea *Cătălin, copilul cucului*. Cartea sa *Denissa – fata pe care o poți cunoaște doar odată la 12 ani* a apărut în 2007 și a obținut Premiul pentru debut al Fondului literar al Uniunii Scriitorilor din Moldova. În 2008, Valeriu Bojoga a publicat la Chișinău cel de-al doilea roman de dragoste – *Filomena, ești româncă!*.

Varvara-Valentina Corcodel și-a început activitatea literară în Italia prin traduceri din poezia cunoscutului poet Francesco Baldassi, publicând cartea *Frunzele, stelele*. O altă carte de traduceri (realizată împreună cu Tatiana Ciobanu și Claudia Lupașcu, ambele profesoare, stabilite la Roma) a fost *Nimbul de rouă*, ediție româno-italiană (traduceri din opera lui Grigore Vieru). *Rocada destinelor* și *Cristale de memorie* sunt două cărți de cronică-memorii despre destinele familiilor deportate în perioada sovietică.

Ludmila Sandu, din Pesaro, Italia, a lansat la Chișinău două cărți: *Petale de veșnicie (două ediții)* și *Sufletul meu între cer și pământ*, „motivaționale”, după cum le-a numit autoarea, despre impactul migrației asupra parcursului de viață.

În Franța s-a stabilit cu traiul de câțiva ani una din cele mai îndrăgite autoare – jurnalista Tatiana Țibuleac. Cartea sa *Fabule*

moderne a apărut la Chișinău, la Editura Urma, în 2014. O carte fabuloasă, cum a anumit-o Igor Guzun. Al doilea volum a apărut recent, în 2016.

Un roman în franceză a scris Jana Chisăliță Mușat: *La guerre des serpents*, publicat la Editura Chapitre din Paris, în decembrie 2015. O carte foarte bună, care în Franța a provocat mare interes, tocmai pentru că este o mărturie despre un fenomen aproape necunoscut acolo. Jana Chisăliță-Mușat a absolvit Facultatea de Jurnalism a Universității de Stat, de mai bine de 12 ani se află la Lyon, Franța, unde a susținut doctoratul în științe politice. Cartea ei este despre războiul din Afganistan, despre sate, familii, tineri mutilați de război. Cartea sa este o mărturie, documentată, scrisă cu mare talent.

Scriitori migranți: poeții

Un impact de neuitat o au mărturiile literare despre experiența migrației, de referință pentru înțelegerea fenomenului migrației feminine. Scriitoarea Eugenia Bulat a publicat câteva cărți de poeme de mare valoare, care nu pot să te lase insensibil. Te zdruncină. *Veneția ca un dat: Jurnalul unui evadat din Est* (Timișoara, Editura Augusta, 2008), *Veneția ca un dat: Jurnalul unui evadat din Est*, ediție româno-italiană (Chișinău, Cartier, 2008) și *În debara: al doilea jurnal al unui evadat din Est*, ediție româno-italiană (Chișinău, Gunivas, 2010). Poemele Eugeniei Bulat reflectă realitatea inumană pe care o înfruntă femeile migrante. (a se vedea poemul *Ochii ei aveau culoarea mării după furtună*. „Erau plini de cadavre-n adânc care nu mai cereau răzbu-nare./ Răvășeau un albastru pierdut, ireal și o ceață lăptoasă,/ ca gura unui bolnav de convulsii înfrânt./ – O, Doamne, mi-am zis, nu e ea! Ochii ăștia se-ntorc din infern!/ La țărături aveau dune galbene, stinse și scoici,/

aminteau prin ceva trupu’-acela din basmul lui Marquez,/ de mări aruncat înapoi./ – Nu, am strigat îngrozită, în chipul ei mutilat refuzând chipul meu/ (știam în adânc cele ape prin care-a plutit...)” [10, p. 112]

Iurie Bojoncă este un alt poet foarte apreciat în Italia. A publicat *Mesaje din ocnele paradisului* (Timișoara, editura Augusta, 2003), *Râul Zero și plopul fără soț* (Timișoara, Augusta, 2007), *Din pușcăriile Paradisului*, ediție româno-italiană, (Timișoara, ArtPress, 2010), *Il motivo dello specchio* (Italia, 2016) etc. Poeziile sale au fost premiate în Italia și au fost publicate în culegeri de autori (cartea *Premio Prato Città aperta, Poesie e racconti*, 2016). Este o poezie cu coloană vertebrală, a unui autor cu multă demnitate. Titlurile cărților sale sunt foarte sugestive – țara de migrație fiind un „Paradis pentru alții”, pentru cei care ajung acolo nu pentru a face turism e altceva, o realitate întoarsă, deformată. Din acest spațiu, ne vin mesaje „din ocnele Paradisului” sau scrisuri din „pușcăriile Paradisului”. „Am avut odată un flux de inspirație/ și am început să scriu concomitent/ cu mâna cuvinte/ cu ochii peisaje/cu gândul ideii/ cu buzele șoapte/ scriam ca un nebun/ și se surpa deodată/ această muncă enormă”... (din cartea *Mesaje din ocnele paradisului*, p. 34)

Andrei Langa este unul din cei mai buni scriitori și traducători ai noștri pe care-i avem în Spania, a scris mai multe cărți excepționale, în română și spaniolă, publicate în câteva țări. Înainte de a pleca din Republica Moldova, pentru a se stabili peste hotare, Andrei Langa a publicat primele trei cărți: *Leonard Tuchilatu. Creație prin destin*, București, 1996; *Pe când se vor trezi zeei*, Chișinău, 1999; *Expresionismul în poezia română*, Chișinău – 2001. Pentru cartea sa în versiune bilingvă, româno-spaniolă, *Copacul călător/ El árbol viajero* (București, 2007)

a obținut premiul pentru poezia bilingvă decernat de revista online „Katharsis”, 2008. Ulterior, a publicat câteva cărți de traduceri: André Cruchaga. *Cuaderno de ceniza – Tabloul de cenușă* (El Salvador, 2013); Leticia Garriga. *Tambor de Agua – Tambur de Apă* (Mexico, 2012), *Paisaje interior – Peisaj interior* (Mexico, 2014); José Antonio Fernández Sánchez, *Nada – Nimic* (Barcelona, 2014) etc.

Scriitorul Efim Chicu a cunoscut diferite perioade de migrație în Portugalia, Spania și Italia. *Sărută-mă pe frunte-nțelepciune, Tribut pentru abuz de spirit, Amorebieta, Doamna din acvariu, Cubul cu o singură față solară* etc. sunt câteva din cărțile sale de versuri și proză. O cheie de lectură a volumului *Cubul cu o singură față solară*, în special a povestirii *Troița adolescenței* (pp.58-72) este activitatea de educator a lui Efim Chicu la un centru pentru minorii fără familie din Italia, un subiect pentru analizele ulterioare.

Poetul Iurie Brașoveanu își continuă în Italia activitatea literară și, mai ales cea de artist plastic fiind, în special în regiunea de Nord, unul din cei mai cunoscuți graficieni și iconografi din Moldova. Una din numeroasele sale poezii scrise în Italia (publicată în revista de limbă română *Itaka* din Dublin, Irlanda) este „De ce?": De ce nețârmurirea mă-nconjoară/ Și iar în jurul meu e vânt pustiu?/ Îmi desenez corabia pe Mare/ Și în lumina umbrelor eu scriu./.../ De ce sunt picatură-n marea vieții/ Și mă dizolv ca boarea de parfum?/ Nemărginirea rece mă-nconjoară./ Iar malul meu demult a ars în scrum."

Cartea de versuri a Eugeniei Belibov, *Amprentele dorului*, publicată în 2015 la Chișinău a fost prefațată de Claudia Partole care menționează că aceste poezii „sunt niște trăiri zidite în Cuvânt (asemeni Anei lui Manole)". „Pașii./ Eu nu-mi mai simt

pașii!/Sunt ca o umbră./ Și durerea mea e ca o umbră – evazivă,/ fără nume, fără culoare..." (*Pașii*). Eugenia Belibov este originară din Mihăilenii Vechi, Râșcani, a studiat la Institutul de Stat al Artelor (1981-1985), a activat în cadrul Direcției Cultură a primăriei Chișinău, din 2005 a plecat în Italia, unde i-a fost acordat, în 2008, titlul de Cetățean de Onoare al orașului Veneția.

Olesea Olga Dânga este un exemplu al femeilor migrante reîntoarse în Republica Moldova. După o perioadă de migrație de câțiva ani în Italia, face în prezent primele încercări de revenire la baștină. A publicat în 2013 o carte de versuri cu titlul *Dialog pentru eternitate*, iar în curând urmează să apară în Italia un volum de poezie în limba italiană. „*Steaua vieții mele/Speriată pe bolta crispată/ Pășește./ Și lasă în urmă/ O singurătate geroasă./ Spulberată de gânduri amare/ Și de vânturi solitare*".

O altă tânără autoare este Doina Strulea, care se află la studii în Italia și a câștigat, de curând, Bursa pentru talent „Exploit your talent” oferită de Universitatea din Milano. Poeziile ei au fost premiate în Republica Moldova, România, dar și în Italia: premiul internațional „In memoria di Ettore Villa” (pentru cel mai bun tânăr autor) 2013, Italia; premii la concursurile de creație literară „Ars Nova” și „Visul” din România (2013) etc. Cartea sa *Vioara din mansardă* a obținut Diploma Salonului Internațional de Carte pentru copii, pentru cea mai bună carte scrisă de un elev-autor (Republica Moldova, 2015).

Poetul Alexander Galbur (Brescia, Italia) este originar din Florești, născut în 1984. În 2002 (la 18 ani) a plecat în Italia, la Brescia, unde și-a continuat studiile, iar în 2009 a absolvit universitatea. *Immobilie&Immortale* este prima sa carte de versuri în italiană, publicată în 2013.

Alexandra Pitlik-Zacon, stabilită de mai mulți ani în Germania, este autoarea mai multor plachete de versuri: *Luminate așteptări* (Chișinău, Meșterul Manole, 2007), *Svetiie ojidania* (Chișinău, Meșterul Manole, 2009), *Acolo unde nu suntem* (Chișinău, Editura Bulat ArtGlob, 2010) etc.

Tineri autori, fii ai părinților migranți în Italia

Există și un alt aspect inedit: apariția primilor tineri scriitori din generațiile secundare de migrație, copiii migranților care au plecat, la diferite etape de vârstă, pentru a-și urma părinții, au crescut și nu doar că au publicat lucrările lor, dar au și succes peste hotare.

O tânără autoare, Cristina Chiperi, este printre primii reprezentanți ai noilor generații de migrație din Italia, care la 17 ani a publicat o trilogie, în limba italiană (cu titlul în engleză) *My dilemma is you* care a ajuns în topul celor mai bine vândute cărți. Născută în Republica Moldova, ea a plecat la Padova, Italia pentru a-și urma părinții și a termina studiile. Este un caz singular de succes literar pe fundalul formării noilor generații de migrație ale cetățenilor moldoveni. În Italia se află cea mai mare comunitate de cetățeni moldoveni, aproximativ 200 mii de persoane, dintre care 20 mii de minori. Din 2000 până în prezent, peste 13 mii de copii ai cetățenilor moldoveni s-au născut în Italia.

Alți câțiva tineri fac parte din aceeași generație. Vlad Corolețchi, de mai mulți ani stabilit la Roma, Italia, a publicat la Chișinău câteva cărți de poezie: *Flori cu versuri pe petale*, *Sunt și eu stea* etc.

Concluzii

„Autori migranți” este un titlu generic. Autorii migranți reprezintă de fapt o parte

a unui fenomen literar, cultural la care suntem martori. La Chișinău au fost lansate, de-a lungul anilor, zeci de cărți ale autorilor migranți, scrise în limba română. Altele, publicate în alte limbi, au fost prezentate în cadrul unor evenimente peste hotare.

Ceea ce am prezentat în studiul respectiv: numele autorilor sau lucrările menționate aici, sunt reprezentative pentru evoluția și particularitățile dezvoltării acestui fenomen, doar că este o mică parte. Fenomenul este mult mai amplu, mai complex și mai important ca valoare.

Necesitatea realizării unui studiu comprehensiv poate fi argumentată nu doar prin prezența numerică, dar mai ales din perspectiva diversității temelor abordate, a stilurilor, a numărului foarte mare de țări-gazdă ale autorilor noștri. Există un specific al acestor lucrări care se integrează perfect în teoriile despre literatura migrației, despre arta traducerii etc.

Lucrările autorilor migranți îmbogățesc literatura basarabească, îi conferă o plusvaloare, îi oferă mărturii literare de valoare despre experiența migrației.

Referințe bibliografice:

1. I nuovi scenari socio-linguistici in Italia: Richiedenti asilo, migranti, interpreti e nuovi scrittori. *Revista Affari Sociali Internazionali* (nuova serie), Roma, An. 1, nr.3-4/2013, 143 p.
2. <http://oedb.org/ilibrarian/coming-to-america-50-greatest-works-of-immigration-literature/>
3. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12208.pdf>
4. Dossier Statistico Immigrazione 2007 (XVII rapporto) Caritas/Migrantes, Roma, edizioni IDOS, 2007, 511 p.
5. I nuovi scenari socio-linguistici in Italia: Richiedenti asilo, migranti, interpreti e nuovi scrittori. *Revista Affari Sociali Internazionali* (nuova serie), Roma, An.1, nr.3-4/2013, 143 p.
6. <http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/>

- Lingua_nostra_e_oltre/LNO3_26luglio2010/El-
lero_4_12.pdf
7. Corobca Liliana, *Kinderland* (roman), Iași, Editura Polirom, 2015, 197 p.
 8. Corobca Liliana, *Un an în Paradis* (roman), București, Editura Cartea Românească, 2005, 206 p.
 9. Partole Claudia, *Tötentanz sau Viața unei nopți* (Jurnalul menajerei), ediția a doua, Chișinău, Editura Pontos, 2011, 208 p.
 10. Bulat Eugenia, *În debara* (al doilea jurnal al unui evadat din Est)/ *Nello sgabuzzino* (il secondo diario di una lattitante dell'Est), Chișinău, Editura Gunivas, 2010, 188 p.

ISTORIA LITERATURII HISTORY OF LITERATURE

MARIA ȘLEAHTIȚCHI

Secția Științe Umanistice și Arte a AȘM

IMAGINEA BASARABIEI CREȘTINE ÎNTRE CELE DOUĂ ECATERINE DIN ROMANUL *BISERICA ALBĂ* DE ION DRUȚĂ¹

ABSTRACT

The novel *The White Church* is considered one of the most successful novels of the writer Ion Druță and one of the most successful historical novels of the Romanian literature from the right bank of the Prut from Soviet times. The fate of Orthodox Christianity is a central theme of the work, revealed on the background of the Russo-Turkish War of the late eighteenth century. A great number of historical and fictional characters moves in the complex world of this novel. The narrative art of the author keeps especially the construction of a homogeneous narrative space where the characters manifest organically, regardless of their nature and origin. Bessarabia or Eastern Moldova has a privileged place and its exponential character is Catherine from Ocolina. She is a character embracing symbolic meanings. This article raises for discussion once again the novel *The white Church* after three decades of its publication. Reading this novel nowadays we can see it in a renewed light, revealing aspects less discussed in the specialized literature.

Keywords: Novel, historical novel, historical character, fictional character, narrative, narrative topos, topos of the faith.

¹ Articolul a fost elaborat în baza comunicării cu același titlu, ținută la Colocviul de la Putna. Ediția a X-a. *Fundamente creștine ale culturii române și europene*. 12-15 mai 2016.

REZUMAT

Romanul *Biserica albă* este considerat unul din cele mai reușite romane ale scriitorului Ion Druță și unul din cele mai reușite romane istorice scrise în literatura română din dreapta Prutului în perioada sovietică. Soarta creștinătății ortodoxe este una din temele centrale ale lucrării, dezvăluită pe fundalul războiului ruso-turc de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. În universul complex al romanului se mișcă un număr impunător de personaje istorice și de ficțiune. Arta narativă a autorului ține mai cu seamă de construcția unui spațiu narativ omogen, în care personajele se manifestă organic, indiferent de natura și originea lor. Basarabiei sau Moldovei de Est i se acordă un loc privilegiat, iar personajul ei exponențial este Ecaterina de la Ocolina. Ea este un personaj cu semnificații simbolice. Articolul de față readuce în discuție romanul *Biserica Albă* după trei decenii de la publicarea lui. Citit cu detașare, romanul poate apărea azi într-o lumină înnoită, dezvăluindu-i aspecte mai puțin discutate în literatura de specialitate.

Cuvinte-cheie. Roman istoric, personaj istoric, personaj de ficțiune, narațiune, toposul narațiunii, toposul credinței.

„**P**omenindu-se prin voia întâmplării la răscrucea drumurilor, Grigore Ghica balansa cu dibăcie și iscusință între Constantinopol și Petersburg, când, deodată, se pomenește că o a treia mare capitală, Viena, îi retează partea de sus a țării, decapitând-o oarecum. Împreună cu Bucovina rămâneau înstrăinate bogatele sate cu pământuri mănoase, frumoasele păduri, împreună cu Dumbrava Roșie, o mulțime de mănăstiri, printre care și cea mai mică, dar, poate, cea mai însemnată din toate – Putna.

Mai ales pentru Putna îi durea inima pe toți. Acolo, în biserică, sub o candelă aprinsă își dormea somnul de veci, într-un mic sicriu de marmură, cel mai mare dintre domnitorii țării, Măria Sa Ștefan.

Trecerea osemintelor marelui domnitor în altă țară jignea nu numai sentimentul național, ci și sentimentul religios, dat fiind că Ștefan-Vodă, încă din primii ani ai domniei sale, era numit «cel Mare și Sfânt». Și ce patrie mai e și aceea care poate fi retezată

de oricine și oricând, și ce credință mai e și aceea, o, Doamne-Dumnezeule, dacă nici sfinții nu-și pot afla odihnă sub candela recunoștinței neamului?!” (Ion Druță, *Biserica albă* [1])

Ion Druță, de rând cu alți trei congeneri ai săi, Vladimir Beșleagă, Vasile Vasilache și Aureliu Busuioc, face parte din valoroasa generație '60 care a reabilitat romanul ca specie literară în literatura română din RSSM. La zece ani de la debut cu volumul *deschițe și nuvele La noi în sat* (1953), scriitorul și-a publicat primul său roman, *Balade din câmpie* (1963), care, odată cu apariția părții a doua (la Moscova, în 1968), și-a modificat titlul în *Povara bunătății noastre*. Evocând contextul istoric în care apărea varianta deplină a romanului, criticul și istoricul literar Mihai Cimpoi menționa, în cartea sa *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, că opera de început a lui Ion Druță este „în linii mari o expresie a rezistenței spirituale și morale în fața a tot ce subminează naționalul, umanul,

sacru. Nu întâmplător multe din scrierile sale, care au înfruntat «zidul» mentalității oficiale («zidul» apare ca metaforă a puterii în piesa *Cervus divinus*), au fost interzise, blamate, supuse interdicției, apărând editorial cu multă întârziere la Chișinău după ce treceau cenzura – mai liberă – a Moscovei. Controlul de partid instituționalizat (prin securitate, critica oficială, agenția pentru păstrarea secretelor de stat, chiar și Biroul CC al partidului) s-a exercitat din plin asupra scriitorului, începând mai cu seamă după publicarea celei de-a doua părți a romanului *Povara bunătății noastre* [2, 173-174].

Scurtă cronologie. Deși a trebuit să înfrunte presiunile ideologiei comuniste, lucrările lui Ion Druță au intrat relativ repede în canon, inclusiv în cel didactic, bucurându-se de o largă popularitate printre cititori. Povestirea *Frunze de dor*, bunăoară, trece drept una din cele mai citite cărți din anii '60-'80 ai secolului trecut. Tot așa stau lucrurile și cu romanul *Ultima lună de toamnă*, cu nuvela autobiografică *Horodiște*, cu romanul *Clopotnița*.

În 1975, cum arată datele cronologice de la sfârșitul cărții, scriitorul începe să-și scrie romanul *Biserica albă*. După o muncă de șase ani (1975-1981), cartea, redactată în limba rusă, a apărut inițial în revista *Novii mir* (1982), apoi în volum, în 1983, tot la Moscova [3], bucurându-se de un succes impresionant. În anii 1986-1987, scriitorul definitivează varianta românească a cărții, care va ieși de sub tipar în anul 1987. Romanul *Biserica albă* a fost tradus în unele limbi ale „țărilor din lagărul socialist” și în limba franceză. În 2006, Ion Druță revede varianta românească a romanului, fapt care ar fi trebuit să atragă atenția criticii în vederea confruntării variantelor. În 2015, la

editura *Cartier*, se publică, cu supervizarea atentă a autorului, ediția a VI-a, cea mai recentă, a romanului. Au trecut așadar 34 de ani de la apariția romanului în limba rusă și aproape 30 de la publicarea lui în limba română. Este o perioadă suficientă pentru a-i relua lectura și interpretarea. Recitirea unei cărți, după trei decenii, este ca și cum ai avea în față o carte nouă despre lucruri pe care le-ai știut cândva. Lor li se adaogă detalii noi, informații, confuze și aproximative cândva, clarificate între timp, cum ar fi, bunăoară, realitățile Moldovei din dreapta Prutului, cunoașterea și înțelegerea, trunchiate, a istoriei Moldovei și Europei de Sud-Est de la sfârșitul secolului al XVIII-lea etc.

Revenirea în actualitate. Deși a scris și a publicat după 1990 mai multe lucrări, deși a fost prezent în viața publică a Republicii Moldova, în atitudinile și pledoariile scriitorului au intervenit schimbări inexplicabile (sau încă inexplicabile). Scriitorul și-a bulversat cititorii săi prin discursul ținut la Congresul *Casa noastră – Republica Moldova* (1994), organizat cu susținerea președintelui de atunci Mircea Snegur. Și în primul mandat al președintelui Vladimir Voronin Ion Druță a fost foarte activ, fiind mai prezent ca de obicei prin renumitele, pe atunci, emisiuni-predici din Ajunul Crăciunului difuzate de TRM. Cu toate acestea, scriitorul intrase într-un con de umbră, moment explicat de criticul și istoricul literar Mihai Cimpoi². După o oarecare absență în perioada de după 2009, în 2014 Ion Druță a revenit în viața culturală

2 „Începând cu anul 1994, scriitorul a pactizat în mod paradoxal cu cei care l-au blamat, manifestând atitudini conservatoare de păstrare a «semințelor socialiste», a moldovenismului și creștinismului modelat după cel rusesc. Cititorii și criticii literari au început să se întrebe, uimiți, dacă scriitorul a fost cu adevărat sincer în scrisul său.” [2, 174]

de la Chișinău. Revenirea se datorează mai cu seamă operei, întrucât, cum afirma el însuși în unul din eseurile sale, pe scriitor îl poate apăra doar opera sa. Editura *Cartier* i-a publicat cele mai cunoscute și, în viziunea ei, cele mai importante lucrări. Recent, chiar în luna aprilie curent, i-au apărut trei volume de proză scurtă (*Daruri*, *Șoapte de nuc*, *Horodiște*), Teatrul Național *Mihai Eminescu* i-a montat piesa de debut ca dramaturg, *Casa mare*.

Și critica literară a revenit asupra operei pe care a văzut-o oarecum din unghiuri de vedere diferite, dacă nu de-a dreptul opuse. Criticul Alexandru Burlacu, acum șase ani, în articolul său *Ion Druță între Cervus Divinus și mârțoaică*, afirma bunăoară, cu referire la întreaga creație a scriitorului, că „în momentele ei esențiale, proza și dramaturgia scriitorului sunt atât de anacronice, încât te-ai mira să-l mai considere cineva *un gigant pe picioare de lut*” [4]. Din cealaltă parte a geografiei literaturii române, recent, în august curent, criticul Cornel Ungureanu surprinde decantările și reeditările judecăților de valoare asupra scriitorului Ion Druță și a operei lui. „La apariție, *Biserica Albă* a fost considerat un roman antisovietic, afirmă criticul de la Timișoara. În apropierea celor nouă decenii, unii îl consideră pe Ion Druță «antimoldovean». Este un prozator, un dramaturg, un publicist care inaugurează «noua literatură basarabeană» [5]. Cele două exemple sunt suficiente pentru a proba necesitatea interpretării operei în context/în contexte și reevaluării, cu necesara detașare, atât a impactului în timpul în care a fost scrisă, cât și a valorii estetice prin care se așază în sistemul de valori și se transmite cu de la sine putere altui timp.

Romanul *Biserica Albă*, construcție masivă edificată pe mai multe niveluri narrative, are la bază ideea unității confesive a Europei

de la Carpații de Est până la Ural. În carte se conturează harta creștinismului ortodox, care cuprinde Muntele Atos, mănăstirile Moldovei și Bucovinei, bisericuțele Basarabiei, lăcașele sfinte ale Rusiei imperiale. În spațiul romanului se mișcă o mulțime de personaje, autorul instituind de fapt o adevărată topografie ortodoxiei estice. Conflictul de bază, un conflict general al istoriei secolului al XVIII-lea, este generat de confruntarea dintre lumea creștină și cea musulmană. Perechea de cuvinte *creștin-păgân*, recurentă în roman, nu reprezintă doar o antonime lexicală, ci mai cu seamă două lumi și două viziuni diametral opuse. S-a observat, pe bună dreptate, că „evocarea istorică în *Biserica Albă* e axată pe o ideologie teologică ce demonstrează șansa mântuirii de suferințele războiului ruso-turc și de înălțarea spirituală prin construirea unui templu” [2, 175]. Scriitorul valorifică istoria geopolitică a Țării Moldovei, aflată între trei mari puteri: Poarta Otomană, Imperiul Rus și Curtea de la Viena. Romanul se deschide cu imaginea Iașului din anul 1777, anul morții domnitorului Grigore Ghica al III-lea, care, arătând-se nemulțumit de trecerea Bucovinei sub administrare austriacă în 1775, fiind și „filorus” (astfel îl prezintă sursele istorice), a plătit scump pentru atitudinile sale:

„Pe la miezul nopții veșnic treazul Zarzarian a văzut cum a fost aruncat în curte trupul celui care mai continua să fie domnitorul țării. Dimineța, la poarta reprezentanței a fost îngropat un stâlp cât un catarg de mare, și pe stâlpul acela a fost spânzurat Grigore Ghica cu picioarele în sus.

Ar fi fost poate mai bine de zis că l-au spânzurat cu capul în jos, dar nu mai avea, sârmanul, cap, căci, după obiceiul acelor vremuri, capul domnitorului, sărat, ca să nu se strice pe drum, dat fiind că vremea era cam moloșagă, a fost trimis la Constan-

tinopol, pentru a fi prezentat pe-o tavă de aur sultanului” [1, 16].

Pe atunci, alianțele cu rușii împotriva turcilor se făceau în bună măsură pe fundalul de unitate a credinței religioase. Drept urmare, în scurt timp după decapitarea domnitorului Moldovei, a început cel De-al Doilea Război Ruso-Turc, care constituie suportul istoric al romanului. Ion Druță își construiește romanul la confluența dintre istoria mare și istoria mică. De la istoria intereselor amestecate a două imperii, cel rus și cel turc, pe care și le dispută în războaie, bătălii, armistiții pe teritoriul Moldovei, spațiul românesc se restrânge până la istoria unui sătuc, Ocolina, de pe malul drept al Nistrului, situat mai jos de Cetatea Sorociei. Romanul este populat cu personalități istorice, ceea ce complică în mare măsură misiunea romancierului, el reușind totuși să le anime într-un mod verosimil și să le amestece printre cele de ficțiune, reconstituind atmosfera vie a acelor vremuri. Romanul se deschide, bunăoară, cu imaginea Iașului, în care bătrânul negustor armean Zarzarean, cu intuiția sa de veche iscodă, urmărește din jilțul său vechi, viața nocturnă a cetății de scaun a Moldovei. „Casa unde-și avea domnul Zarzarean negustoria era așezată pe-o temelie-naltă de piatră. Întâmplarea a vrut ca din ferestrele acelei case să se vadă de minune reprezentanța osmanilor cu ogradă și cu tot ce era acolo în gospodăria lor. Născut și crescut la Constantinopol, domnul Zarzarean, deși nu-i prea vedea cu ochi buni pe turci, le cunoștea limba, năravul și-i făcea plăcere să-și urmărească de după perdele vecinii. Îi cunoștea la umbrel, cunoștea slăbiciunile, viciile fiecăruia și, urmărindu-le pe toate, căuta să ghicească ce s-o mai fi pus la cale acolo?” [2, 10]. Personajul este, fără îndoială, o creație imaginară, metabolizată

în spațiul în care se vor mișca Grigore Ghița, starețul Paisie Velicicovski³, Ecaterina a II-a, cneazul Grigori Potiomkin ș.a. Tot un personaj de ficțiune este și Ecaterina cea mică, antipodul Ecaterinei celei mari.

Ecaterinele. În discursurile istoricilor, ale oamenilor politici ruși și filoruși s-a afirmat și se afirmă cu ostentație că, în lunga lor istorie, războaiele rușilor cu turcii erau motivate de apărarea credinței și a lumii creștine. În condițiile unei imigrații fără precedent în istoria modernă a Europei, mesajul este reiterat și capătă reverberații noi. În acest context se cuvine să amintim observația criticului Mihai Cimpoi care afirmă că la Druță „creștinismul [este] modelat după cel rusec”. Observația îmi pare relevantă mai cu seamă în legătură cu romanul *Biserica Albă*. Prin intuiție – întrucât nu am reușit până la acest moment să confrunt variantele 1987/2006/2015 ale romanului pentru a căpăta claritatea necesară –, bănuiesc că autorul a recurs la unele schimbări de accente. Cel puțin conotația ideologică a personajului Paisie Velicicovski, întâlnirea dintre starețul de la Neamț și Ecaterina cea mică încurajează înaintarea pe direcția interpretării efectelor rescrierii romanului și a modificărilor survenite în mesajul lui. Este clar că și atunci, și acum interesele puterilor mari erau/sunt mânăte de idei imperiale, la care nu s-a renunțat nicicând. Altfel, pe teritoriul Basarabiei nu s-a făcut/ nu se face politică, ci geopolitică.

Cele două personaje reprezintă structuri și comportamente umane contrastante: Ecaterina cea mare este protagonista fri-

3 Constatam într-o discuție cu profesorul Cornel Ungureanu, purtată la ediția curentă a Colocviului de la Putna, că romanul *Biserica Albă* al lui Ion Druță este unicul roman în care starețul de la Mănăstirea Neamț apare ca personaj.

volităţii şi intrigilor erotice de la Curtea ţarinei, iar Ecaterina cea mică este o sfântă, o fecioară care le poartă de grijă câtorva copii orfani, adoptându-i. Pattern-ul comun al *Ecaterinelor* este credinţa în Dumnezeu, credinţa ortodoxă. Ecaterina cea mare se îngrijeşte magistral (prin războaie şi bătălii) de soarta creştinilor din imperiul său, cu neîncetată tendinţe de lăţire. Ecaterina cea mică se îngrijeşte de sufletul ei, al copiilor săi şi al lumii mici care îi mai rămâne în preajmă. Aşezaţi la margine de ţară, la Nistru, de frica războiului, oamenii şi părăsesc satul, ascunzându-se în codru. Ar fi plecat şi Ecaterina cea mică, dar nu poate lăsa de izbelişte biserica. Ea rămâne pavază lăcaşului sfânt, în care nici pentru o clipă nu se stinge flacăra credinţei: „După ce i-a petrecut frumos la drum pe preot şi preoteasă, Ecaterina a coborât fuguţa la căsuţa din vale. Harnică şi plină de îndemânare, colo aprinde focul în vatră, pe cea îl spală, pe ista îl piaptană. Până se tot porăia prin casă, cele câteva capete de lumânare, puse într-un hârb la para focului, s-au topit, şi Ecaterina a dres din ceara lor o lumânărică de mai mare dragul.

Apoi, pentru că se apropia vecernia slujbei de sară, a pornit a urca dealul. Venea, ducându-şi cu evlavie lumânărica; cei şase micuţi, ca răţuştele, unul după altul, în urma ei, şi la coadă Rujca, vesela şi credincioasa lor căţeluşă” [2, 90-91]. Aşadar, cu „o structură narativă clasică” [6, 55], dar complexă, montând memorabile scene din toposul credinţei, de la Petersburg, la Ismail, Dragomirna sau pe Muntele Atos, romanul are drept pilon al construcţiei epice imaginea Bisericii de la Ocolina, care la început este o bisericuţă, săracă, părăsită la ceasul primejdiei până şi de preotul satului („Părintele Găină stătea ruşinat, deoarece undeva în adâncul inimii îl chinuia şi pe dânsul

despărţirea de astă sfântă bojdeucă, oricât ar fi ocărât-o el” [2, 87]).

Însemnele Basarabiei⁴ creştine. Imaginea Basarabiei se coagulează în jurul Ecaterinei de la Ocolina şi a bisericii ei. În reţeaua de naraţiuni scenice ale romanului, am putea selecta câteva *nodurisemantice* din care se conturează profilul complex al basarabeanului, hărţuit de necazurile abătute peste dânsul şi peste ţară lui de margine. Din seria crononopului basarabean se evidenţiază două localităţi, prezente şi azi pe hartă: Ocolina, aflată mai jos de Soroca, şi Sălcuţa, situată mai jos de Bender, Tighina de astăzi. Acestea sunt localităţi din prejma celor două cetăţi de apărare de la Nistru. Biserica de la Ocolina, de care se îngrijeşte neîntrerupt Ecaterina cea mică, este simbolul credinţei simple, vechi, proprii modului de viaţă al basarabenilor.

„Săritoare la nevoie cum era de felul ei, fără a sta mult pe gânduri, a şi păşit pragul sfântului locaş.

Adică, de, un locaş ca vai de el... Prin cele trei ferestruici străbătea atât de puţină lumină, încât abia de se vedea un perete cu altul. Pe jos – lut bătătorit de picioarele unui sat întreg. Tavanul o fi fost şi el din acelaşi lut, dar acoperişul fiind cam răruţ, şi ploaia tot încropindu-l din când în când, l-a tot răzmuiat, aşa încât el, scăpătând din băieri, a început a se lăsa.

Ca să nu se calicească într-o bună zi lumea, s-a hotărât să se pună o proptea, un stâlp de stejar, ce-a fost înfipt drept în mijlocul pântecului, cât o fi stat stâlpul cela

4 Cuvântul Basarabia poate părea impropriu pentru evocarea realităţilor din secolul al XVIII-lea, când Moldova se întindea la Est până la Nistru. Am recurs la el totuşi pentru a face conexiunile necesare cu cea a urmat după 1812 şi continuă până astăzi.

așa nu se știe, dar la țărani nimic nu se pierde degeaba. Cu vremea, în stâlpul acela a fost bătut un leaț de-a curmezișul, așa încât, fiind proptea, mai era și cruce” [2, 80-81].

Sălcuțenii reprezintă simbolul ospitalității și cumsecădeniei basarabenilor, care devine propria lor povară și adesea cauza nenorocirilor. Sălcuța era „un sat sărăcuț și tăcut cum nu mai văzuseră nici turcii, nici cazacii. Părea că sălciile de pe malul apei i-au lăsat nu numai numele, ci și firea lor răbdătoare. Dis-de-diminează se aud câteva fântâni. O boare de fum dănuie în lungul văii, bate undeva un țânc, apoi, dându-și sama că prea se face mult vuiet, totul se potolește, și satul, nins de zăpadă, picură în adâncuri ziua întregă. În amurg mai fumegă o dată casele, scâncește undeva un copil, mai hârâie de câteva ori țâncul, și iară se lasă o liniște ce o să țină de acum până în zori” [2, 144]. În paranteze fie spus, întrucât alta este finalitatea acestui eseu, fragmentul de mai sus reprezintă o exemplară descriere, iar modalitatea de a „crește” spațiul, preocuparea pentru toposul narațiunii, face parte din strategiile și arta narativă a romancierului.

În acel an, Ajunul Crăciunului i-a găsit pe turci pe unul din dealurile Sălcuței, pe cazaci, pe celălalt deal, iar pe sălcuțeni cu grijile sfintelor sărbători. Așa se făcu că Nașterea lui Hristos îi adună pe toți lângă vatra caldă și la masa de sărbătoare. Spre marea mirare a turcilor, „sălcuțenii, creștini buni și oameni cumsecade, i-au primit și pe dâșii cu ce-au avut” [2, 147]. Cele două dealuri își pierdură pentru o vreme „importanța strategico-militară”. Dar războiul nu iartă pe nimeni, nici pe cei cumsecade, nici pe cei buni. În urma unui conflict de nimica iscat între turci și cazaci, Sălcuța fu arsă și într-o singură noapte transformată în ruine. „În vâlcica dintre cele două dealuri o bisericuță striga la cer, rugându-se de milă,

dar nu avea să vină în noaptea ceea nici mila, nici îndurarea, nici mântuirea” [2, 165].

Și Ecaterina cea mică este din zodia bunilor creștini și a oamenilor cumsecade, dar ea mai este și o ființă tare, un om tare de caracter, care nu renunță la ce și-a pus în gând. Căutările o duc în cele din urmă la starețul Mănăstirii Neamț, făcândcale de două săptămâni. Se spovedește părintelui Paisie Velicicovski și îi cere slobozire să-l ia în ajutor pe tânărul călugăr Ioan, venit din Transilvania, doar-doar va mântui sărmana bisericuță de la Ocolina. În acest moment al narațiunii, autorul adună într-o unitate spirituală și de credință Ardealul și Moldova. Ioan se va stabili la viitoarea mănăstire Că-lărășeuca și împreună cu Ecaterina va ridica un adevărat templu. Biserica Albă se înalță pe malul Nistrului drept simbol și pavăzaale credinței: „Că era mândră, că era frumoasă biserica din Ocolina, puțin de zis. Era o adevărată minune. Tresălta inima tuturor mirenilor. Decăzuți, rătăciți și păcătoși cum erau, sătenii nici nu sperau să apară și ei odată în rând cu lumea, dar iată că această minune albă a ridicat ceea ce părea că nu mai poate fi rupt de la pământ.

Mare este Dumnezeu!

Mănăstirea Neamț a trimis prin doi călugări un altar făcut anume pentru împodobirea bisericii, au adus și odăjdii cusute cu fir de aur pentru preot. [...]

Glasul părintelui Ioan, înfundat pentru ani de zile în mlaștina gândurilor și necazurilor, iată că și-a desfăcut aripile, scăpând la largul slujirii, și se cutremurau bolțile, căci avea glas puternic și frumos. era o slujbă de zile mari, se sărbătorea Înălțarea, căci această sărbătoare a și fost aleasă pentru a le fi hramul bisericii” [2, 531].

Romanul *Biserica Albă* se încheie astfel sub semnul luminos al purificării, înălțării și dăinuirii.

Referințe bibliografice:

11. Ion Druță, *Biserica Albă*. Ediția a VI-a. Chișinău: Cartier, 2015.
12. Mihai Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii din Basarabia*. Ediția a III-a, revăzută și adăugită. București: Editura Fundației Culturale Române, 2002.
13. Ион Друцэ, *Белая Церковь*, Москва: Молодая гвардия, 1983.
14. 4. Alexandru Burlacu, *Ion Druță între Cervus Divinus și mârțoagă*.
15. <http://www.contrafort.md/old/2010/181-182/1788.html>
16. Cornel Ungureanu, *Despre Geografiile literare, dinspre vest spre est: Ion Druță și Paul Miron*. <http://www.revistalucafarul.ro/index.html?id=5918&editie=216>
17. Mihai Cimpoi, *Drumurile întrerupte ale romanului în Basarabia*. În: *O istorie critică a literaturii din Basarabia: (pe genuri)*. Chișinău: Arc & Știința, 2004.

TEORIE LITERARĂ LITERARY THEORY

NINA CORCINSCHI
Institutul de Filologie al AȘM

TEXISTENȚELE CORPORALITĂȚII

ABSTRACT

The novel of Emilian Galaicu-Păun *Living tissue. 10x10* comes of Gheorghe Crăciun's prose. The body acts as a way of speech, instituting new forms of communication. The body is one of sensations, and one textualized, linking the cultural memory's data with those existential. The author reappraises originally and excitedly the 80' generation's concept of authenticity of writing, through actions of transfiguration, refreshment of the letter in an individual sensitivity of body, through exercising the multiple interference that the bookish domain makes use of existential experience, the text of the life, the life of the death.

Keywords: body, letter, eroticism, bookish, textualism, intertextuality.

REZUMAT

Romanul lui Emilian Galaicu-Păun *Țesut viu. 10x10* vine în descendența prozei lui Gheorghe Crăciun. Corpul se manifestă ca limbaj, instituind noi forme ale comunicării. Corpul este unul de senzații, dar și unul textualizat, corelând datele memoriei culturale cu cele existențiale. Autorul reeditează original și captivant conceptul generației optzeciste de autenticitate a scriiturii, prin acțiuni de transfigurare, reîmprospătare a literei într-o sensibilitate individuală a corpului, prin exersarea multiplelor interferențe pe care le poate opera materia livrescă cu experiența existențială, textul cu viața, viața cu moartea.

Cuvinte-cheie: corp, literă, erotism, livresc, textualism, intertextualitate.

Întrebată într-un interviu care este comportamentul amoros al epocii în care trăim, din punct de vedere literar, Mihaela Ursa, autoarea unui studiu de referință despre ficțiunea erotică, a subliniat, pe de o parte, sărăcirea formulelor erotologice, având în vedere avansarea actuală a iubirii către dorință și mesaj corporal și, pe de altă parte, înmulțirea formelor de expresie sexual-corporală¹.

Începând cu proza optzecistă, care descoperă corpul dintr-o aviditate de concret, din căutarea „unei autenticități dez-ideologizate”², ipostazele textuale ale acestuia se diversifică (de la corpul textualizat, scriitura corporalizată, la corpul cibernetic, tehnicizat etc.), iar accentele trec dinspre sentiment spre senzație, corpul devenind un simulacru al sufletului, cu toate consecințele resimțite atât în plan ontologic, cât și în planul reprezentărilor artistice.

Romanul lui Emilian Galaicu-Păun, *Țesut viu. 10x10* (ediție revăzută și remake-tată, Chișinău, Editura Cartier, 2014) vine în descendența prozei lui Gheorghe Crăciun, ilustrând o scriitură corporalizată, în care corpul este, deopotrivă, unul de senzații (o contrareplică a literei), dar și unul textualizat, corelând vocile memoriei culturale cu cele existențiale. Romanul deține toate indiciile unei erotologii³ livrești, impunând raporturi complexe între corp

– literă, natural – cultural, plăcere erotică și iubire.

Lectura ca trăire erotică. Stimulenți narativi ai plăcerii

Țesut viu. 10 x10 e un roman al scriiturii care se convertește neîntrerupt în comunicarea dintre autor/cititor/(inter)text și existență. Toată comunicarea și comuniunea se situează sub semnul erotismului implicat în jocul secund al livrescului.

Deși capitolele sunt organizate aleatoriu, conectate în versiunea „Matrix” (mențiunea autorului), *Summary*, care deschide cartea, e chiar primul capitol cu care ar fi recomandat să debuteze lectura. Acesta este un *mise en abyme*, care încifrează codurile de scriitură, multiplică mesajele și sugerează câteva piste de lectură. În *Summary*, autorul empiric își face intrarea în text pentru a interacționa direct cu cititorul real, care e un personaj feminin ipotetic pentru romanul încă neterminat. Autorul, adică Scriptorul, purtătorul de mesaje livrești, desfășoară o polemică implicită cu „părintele” său Roland Barthes, păstrându-și dubla sa înzestrare cu substanță livrescă, deopotrivă cu cea biologică, existențială. Pătrunde corporal și mental în text pentru a urmări simultan cum se produce textul său, cum e receptat și cum funcționează. Procedul, răspândit printre scriitorii postmoderniști, este narcisist și autoreflexiv, fără a pierde însă contactul cu cititorul. Metatextual și polimorf, autorul își testează *manu propria* capacitatea de seducție a scriiturii sale. Își dă întâlnire cu cititoarea la un restaurant și între ei doi se înfiripă un flirt, în care sunt angajate, deopotrivă, senzațiile biologice și revelațiile spirituale. Dialogul lui cu cititoarea mixează *scene* verbal-sexuale, care implică aceeași „tensiune și *jouissance*, repetiție și

1 <http://www.agentiadedcarte.ro/2012/04/%E2%80%9Ecum-ar-fi-daca-amputea-iubi-ca-barbat-%C8%99i-ca-femeie-in-aceala%C8%99i-timp%E2%80%9D/>

2 Adrian Oțoiu. Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive. Vol. I. Paralela 45, Pitești, 2000, p. 111-112.

3 Am preluat de la Mihaela Ursa termenul de „erotologie”, prin care autoarea studiului *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă* (București, Cartea românească, 2012) definește o „filosofie alternativă a iubirii”, o ideologie pe care se construiește fiecare adevăr în parte al iubirii.

infinitate” despre care vorbea Julia Kristeva⁴ cu referire la dialogul amoros. Comunicarea este impregnată de referințe inter și intratextuale incitant-derutante, punând în relație interdependentă și intersanjabilă corpul personajelor cu cel al literaturii. Textul, prin autocitarea unui fragment de la sfârșitul cărții la început, se convertește în autotext viu, corp de hârtie ce lunecă de la un punct la altul al narațiunii, la un moment dat reușind și performanța de a sta în cap (foile întoarse în sus mi-au sugerat tocmai acest lucru). Granița dintre viață și literatură e pierdută, autorul și cititoarea parcurg distanțe tur-retur din lumile posibile în cele reale, reîncarnările narrative se derulează fără impedimente. Autorul îi dă cititoarei să citească un fragment din chiar *Țesut viu*, o scenă erotică dintre două personaje, care se va regăsi la sfârșitul cărții. Care este miza acestei strategii în planul semnificațiilor romanului? Miza provine din efectele literaturii de plăcere. Autorul dorește să seducă nu doar prin cuvântul **rostit**, dar și prin cel **scris**. Și nu orice cuvânt scris, dar cel producător de senzații erotice. Lectura femeii se urmărește a fi una de plăcere, potențată de fluidele erotice care circulă între ei doi și în care emoția vie, reală a cititoarei se contopește cu emoția literaturizată a personajelor prinse într-un încins joc sexual.

Lectura de plăcere e un proces de auto-identificare, de mai bună înțelegere a propriului corp printr-o alteritate fictivă. În lectură, propriul corp trece într-un corp „al dorinței”⁵, visează, își asumă experiențele personajelor, resimte stările coplesitoare ale identificării cu o lume posibilă. Acest

tip de lectură este deopotrivă gânditoare și „frivolă”, implicând imaginația, semănând cu jocul de-a „ce-ar-fi-dacă”⁶. În acest caz, conexiunea cititorului cu textul comportă un grad mărit de intimitate a primului cu sine și cu lumile posibile ale cărții. E un proces prin care cititorul se contopește cu intimitatea auctorială, cu trupul autorului, care în termenii lui Gheorghe Crăciun includ elementele fiziologice ale corpului, mintea și sufletul, în interioritatea lor viscerală, din care provine limbajul. În *Țesut viu*, contopirea lectorului are loc cu un corp de cuvinte, de memorii ale cărnii, de senzații, sentimente și ideologii ale „autorului implicit” (Umberto Eco), cel înscris în text. Autorul extradiegetic devine propriul său personaj pentru a trăi intens deliciul producerii și receptării/folosirii trupului său gramatical de altcineva. Privind-o pe cititoare sedusă deopotrivă de ipostazele trupului său (fizic și cel narativ), simte plăcerea infinită a acestei perfecte intimități prin cuvânt. El trăiește dublu cartea scrisă și citită: „Nu există pe fața pământului ocupație mai indiscretă decât privitul de aproape al unei femei frumoase citind un text de plăcere – nevoile fiziologice, partidele de sex sau viciul solitar pălesc pe lângă această dare pe față a bovarismului funciar, comparabil doar cu donquijotismul lui auctorial, primul frizând moartea și cel de-al doilea, nebunia” (p. 23). Literatura și realitatea sunt o apă și un pământ pentru donquijote-naratorul. Nimeni nu le poate separa, fără a risca nebunia. Interacțiunea lui Don Quijote cu Dulcinea sa se face prin intermediul ficțiunii, este mediată cultural („citii bibliotecii ca să te f...*” (p. 17)). Lectura este comună, obținută, scrie Carmen Mușat, prin

4 Julia Kristeva. *Tales of Love*, New York, Columbia University Press, 1987, p. 93.

5 Simona Sora. *Regăsirea intimității*, București, Cartea românească, 2008, p. 238.

6 Matei Călinescu. *A citi, a reciti. Către o poetică a relecturii*, București, Polirom, 2007, p. 129.

„forțarea intimității”⁷. Cititorul este atras în lumea narativă prin instrumente literare de seducere „sadică”, provocatoare datorită tensiunii suspansului, a necazului impedimentelor erotice, a promisiunilor (uneori înșelate) de final fericit. Textul are înscris în finalitățile sale și intenția de transfigurare a cititorului, de zdruncinare a sistemului său de convingeri. Scrisul și lectura dețin puterea transformatoare, întrucât sunt, în termenii lui Roland Barthes, acte de erotism. Toate formele de activitate erotică sunt solidare⁸, scrisul, la fel ca și alte acțiuni erotice, se orientează cu *tandrețe agresivă* asupra lumii intime a cititorului. *Pătrunderea cu stiletul* în intimitatea cititorului e acțiunea erotică a dezvirginării mentale a acestuia. Lectura de plăcere este o lectură de comuniune erotică, care implică forțarea intimității, printr-o mișcare de violență. Orice formă de erotism, inclusiv de natură estetică, în concepția lui Bataille implică violentarea unei ordini constituite. Pentru că „ce înseamnă erotismul trupurilor dacă nu o violare a ființei partenerilor? O violare vecină cu moartea? Vecină cu omorul? Punerea în aplicare a erotismului are în totalitate ca scop atingerea ființei în ce are ea mai intim, până la tăierea răsufării”⁹. Nu e vorba de orice experiență erotică, ci de cea care are în vedere pasiunea totală și transcende nivelul pur biologic, pășind în metafizic. „Mistuire de sine” numește și Iulius Evola actul sexual, ca ansamblu al experiențelor erotice atingând climaxul. Lectura de plăcere e prin excelență erotică,

transfigurând pe cititor, iar, în cazul acestui roman, și pe autorul real care se va vedea în oglinda scriiturii sale drept o instanță produsă de imaginar, un *altul* asamblat (din biografeme textuale) de cititorul, ce-i oferă o identitate din numărul infinit (...n) de identități posibile. În *Summary*, procedeul metatextual, în care cititoarea parcurge în fața autorului un fragment din cartea acestuia, e cu intenție cel puțin dublă. Pe de o parte, autorul-scriptor testează aderența cititoarei la trupul lui de cuvinte, vrea să afle dacă această interacțiune îi/le va produce plăcerea, voluptatea, iar autorul empiric propune fetei propria lui erotologie, îi sugerează codul, „rețetă”, configuratoare a unui proiect de angajare al ei în promisiunea unei relații erotice. Cam asta se întâmplă în imaginația mea, parcă i-ar spune autorul, anunțând-o aprioric asupra unui eventual traseu amoros. Regulile lui *ars amandi* sunt semnalate prin mediatorul livresc. Faptul cultural nu părăsește nicio clipă *eroticonul*¹⁰ autorului și cititoarei, care, în locul privirilor vrăjite (în tăcere), preferă schimbul spiritual de replici, dezvăluindu-le într-un *teatru al seducției*¹¹. Dorința este triumfiulară: autorul, cititoarea și cartea, care servește drept mediator livresc în mecanismul erotic, la fel cum se întâmplă și în romanul lui Calvino *Dacă într-o noapte de iarnă un călător*, în care cei doi cititori ajung în pat, fiecare cu câte o carte în mână. Un alt mediator intrinsec este cochetăria cititoarei, atitudinea ei de femeie „nepăsătoare” față de bărbatul din fața ei. Gestul dezinvolt cu care-și așează sutienul îl

7 Carmen Mușat. *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*. Cartea românească, 2008, p. 188.

8 Charles Lalo. *Frumusețea și instinctul sexual*. Timișoara, 2001, p. 36

9 Georges Bataille. *Erotismul*. București, Nemira, 2005, p. 29.

10 Mihaela Urșă, în *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*. București, Cartea Românească, 2012 numește prin conceptul de eroticon acele imagini-tip, cristalizate în ficțiunile care proiectează vraja erotică în scena ferestrei, a balconului sau în limitele spațiului natural al lacului și al pădurii, cum se întâmplă în literatura romantică.

11 idem, p. 48.

contrariază pe autor, dar și-l previne asupra regulilor jocului: „Dezinvoltura cu care-și dusese mâna la furca pieptului, ca pentru a-și face semnul crucii, îl contrarie în prima clipă – chiar nu vede-n el bărbatul, ci doar omul de litere?! –, dar tot atunci își dădu seama că la fel de bine putea să însemne și o primă mișcare, cu albele, într-un joc ce stătea să înceapă” (p. 20). Strategia de „mascare a dorinței” (Aurel Codoban) funcționează, stârnind admirația și dorința.¹²

Mediatorul livresc îndeamnă la o competiție erotică a inteligenței, care solicită concentrație, examenul minții, dibăcia asocierilor spontane, grația imaginației: „Schimbul lor de replici seamănă cu un elastic pe care-l întinde când unul, când altul, dându-i brusc drumul și lăsându-l pe celălalt să ghicească în care mână este; trebuie însă să bage de seamă atunci când dau drumul capătului de vorbă, să nu-și muște mâinile”. Într-un cadru intens erotizat prin cuvântul rostit și cel scris, prin tentativele ambilor de a-și disimula atracția reciprocă, „povestea vorbelor” se îndreaptă inevitabil spre „povestea poveștilor”. Capitulara femeii este semnalată prin ruperea centurii de castitate, adică prin exercițiul de scoatere a chiloților, într-o mișcare abilă, invizibilă pentru ceilalți comeseni din restaurantul în care se află cu autorul. Într-un moment al dialogului, chiloții fetei cad, constituind un semnal ...de *băsmăluță populară*, pentru ambii. Scena avertizează și despre o suprapunere de planuri pe parcursul întregului roman: planul denotației clare și cel al ambiguității conotative, intercalarea intermitentă dintre planurile percepției, senzației, imaginației, memoriei etc., desemnând o competiție erotică a simțurilor și a minții.

¹² „Trebuie disimulată dorința pentru a se putea însuși obiectul”, scrie Aurel Codoban, în *Amurgul iubirii*, Cluj, 2004, p. 50.

Naratorul ...n, fiind postmodernist, are o natură plurală, cu reprezentări polifonice. Trupul devine text și textul devine trup într-un proces narativ de autogenerare de sine. De ipostaze textuale ale sinelui. Provenit dintr-o realitate ficționalizată de mass-media, reconstruită neconținut de limbaj, transfigurată conform codurilor culturale, naratorul simte criza lipsei sale de unitate și coerență. Conștientizând că este un eu plural, o „subiectivitate rizomatică”, în sens deleuzian, autorul-personaj se produce continuu textual. În calitate de subiect, se autogenează în funcție de mișcările de avalanșă a memoriei sale existențiale și literare, de fluxurile imaginației și sensibilității sale, iar în calitate de obiect – în funcție de capacitățile empatică ale cititorului. Un fragment de-al Simonei Popescu ilustrează o întregă poetică postmodernistă a corporalității multiplicată: „Creaturi incompatibile – asta îmi trece prin cap când mă gândesc la mine. Intercorporalitate. Reincarnări. Alunecând dintr-o existență în alta, dintr-un corp în altul. Transferuri. Glisări. Materie, senzații, imagini, densități, energii, ființe prăbușindu-se în ele însele, ca un colapsar, restructurări, simone și antisimone, invizibile și feroce, sugându-ți puterea, devorând, existând doar ca fantastică forță, imaginar agresiv în care arunci de bună voie, din când în când, simbolice jertfe (corpuri de hârtie, de exemplu) ca să te lase în pace. Când tac fără gânduri sau când scriu (ceea ce e un fel de tăcere), toate, tot ce am fost, se îmbrățișează în unica ființă fără vârstă, una și toate – amețitoare învârtjire, gol hrănitor și hipnotic”.¹³ Pluralitatea eurilor este testată, experimentată, trăită cu in-

¹³ Simona Popescu. *Exuvii*. Ed. a V-a, Iași, Polirom, 2011, p. 15.

tensitate în toate punctele de intersecție a literaturii cu viața. ...n face raliuri aproape insesizabile din planul realității în ficțiune, din ipostaza de autor, în cea de narator sau de personaj. Scrisul este catapultarea fragmentelor de existență, traficate continuu de mediatori (ideologici, în perioada (post) sovietică), într-o realitate vie și „adevărată” a literaturii. Asamblată palimpsestic, ea dă imaginea întregului abia la finele lecturii sau chiar la relectură. Imaginația asigură construirea noului, iar memoria, reactualizarea vechiului. Noul trup de cuvinte exprimă natura plurală a eului, utilizând strategii de recunoaștere prin memorie, dar și inițiere prin imaginația asamblării, a asocierilor, a insolitării adevărilor cunoscute.

În romanul lui E. Galaicu-Păun spațiul narativ devine o scenă în care actorii sunt perspectivele naratorului, personajului, cititorului, care comunică, flirtează, se confruntă, se provoacă, amalgamând fragmente de realitate și literatură în toposul narațiunii. Discursuri din alte texte, personaje și fragmente narrative din literatura vizitată de autor, narator și personaje, reînvie în funcție de capriciile memoriei sau ale imaginației acestora și au liber la circulație prin roman. Senzațiile sunt livrești, retrăite pe contul figurilor literare canonice. Cititoarea nu-i în stare să rostească decât un *miau...* (al pisicii din romanul lui Bataille) când i-au căzut chiloții. Simona din *Istoria ochiului*, de G. Bataille, în Țesut viu reia jocul așezatului în farfuria cu lapte. Italo Calvino, cu *Dacă într-o noapte de iarnă un călător* devine un avertisment la miza erotico-livrescă a Țesutului... Flaubert, Mallarmé, Roland Barthes etc. își reactualizează discursurile prin vocile din Țesut viu, construindu-l coral, în sensul Șotronului lui Cortázar.

Multistratificarea romanului, popularea acestuia cu autori, naratori, personaje, cititori se prezintă, ca și în alte texte post-moderniste, drept o *heterarhie*¹⁴, în care domină indistincția și imprevizibilitatea. Sensurile se amalgamează, labirintul de nivele narative se lărgeste, țesătura se îndesă și devine criptică, indescifrabilă în lipsa unei inițieri a lectorului în alfabetul cărților/firelor.

Conexiunile dintre scris/corp/eros/moarte sunt exploatate în toate punctele de intersecție ale textului cu viața. Actul de a crea e femin *yin*, – o ușă către viață și moarte¹⁵. Scriitura este *Frumoasa fără corp*, cea căutată cu setea și voluptatea îndrăgostitului. Scopul autorului este să îmbrace frumoasa cititoare în cuvinte, să textualizeze erosul. S-o seducă pentru a o livra textului. Să încorporeze cu ea *Frumoasa fără corp*, adică scriitura. Dorința nu e atât pentru el, cât pentru text, întrucât textul îl reprezintă pe autor mai mult decât îl reprezintă atributele lui umane, biologice.

În laboratorul uriaș al textului se produce întreaga procesiune de transformare a lumii în cuvânt. Ca și în *Pupa russa*, dar și alte romane de Gheorghe Crăciun, lumea există doar prin cuvânt, prin numire. Frumusețea lumii e atât cât poate fi ilustrată în cuvinte. Când „nu mai rămân decât ei doi pe terasă, F(ata) și (M)inotaurul, într-un labirint infinit de cuvinte și tăceri” (p. 212), scriitorul-Tezeu trage firul scriiturii pentru căutarea și învingerea (M)inotaurului, care nu este decât (F)rica de (M)oarte, de ceea ce nu poate fi numit.

14 Carmen Mușat. *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*. Cartea românească, 2008, p. 148.

15 Din perspectiva metafizică a lui Iulius Evola, femeia e o poartă prin care se poate intra atât în domeniul vieții, cât și în cel al morții.

Corpul și litera. Corporalizarea textului

Încă în prima pagină, în „Mic îndreptar de lectură”, autorul ne avertizează că romanul nu este autobiografic și „ORICE ASEMĂNARE CU O PERSOANĂ REALĂ ESTE RODUL IMAGINAȚIEI ACELEI PERSOANE”. Primul care este recunoscut biografic în acest roman este, în pofida avertismentului, chiar autorul empiric. Ceea ce se relevă la lectură nu este un autor, ca instanță civilă, istorică, morală, ci o sumă de fragmente din dosarul lui existențial. Aceste *biographème* (Roland Barthes) în procesul lecturii sunt capabile să alcătuiască imaginea corporală a autorului. Corpul însă se identifică barthesian cu litera, un corp, care, după ce a absorbit bibliotecă, a curs în scris, a devenit o anagramă, un produs livresc, un (re)producător de limbaj, abundând de ambiguități și de aceea reconstituibil doar în funcție de inteligența lectorului. Numele personajului, ...n, sugerează numărul posibilităților de recompunere a identității sale din registrul ficțional. Prin scriitură, autorul devine o ființă de hârtie, o instanță gramaticală, creată la intersecția cuvântului cu existența. Din raporturile sinelui cu lumea *ca o bibliotecă*, se conturează trupul textualizat, numai bun de citit, adică iubit, parcurs cu interes și voluptate.

Emilian Galaicu-Păun scrie cu o intensitate mereu susținută a ambiguității discursului intertextual. La fel ca și în poezie, scriitorul reactualizează inovativ și spectaculos limbaje din diferite registre culturale, amalgamează în manieră insolită culturi, literaturi, discipline, genuri, conectându-le la autobiografie și autoficțiune. Discursul artistic se nuanțează, se îmbogățește, definind autenticitatea textuală legitimată de scriitorii

optzeciști. Ambiguitatea, polisemantismul, prin tensiunea ascunderii, implică lectura hedonistă, textul devenind obiect al dorinței¹⁶. Pentru o lectură „desfătătoare” (Roland Barthes), sugestia, care face din text o Pythie secretoasă, invită lectorul la decodificare și receptare fericită a senzorialității noului trup textual.

Personajul ...n vorbește din cărți, în discursuri apriorice, care au trecut testul axiologic al retoricilor anterioare. Forme ale limbajului, „viciate” de scheme retorice coercitive, sunt recreate, (re)inocentizate, prin ironie, parodie și alte instrumente postmoderniste de deconstrucție a vechilor babilonii lingvistice. Introducerea tandră și violentă a discursului în noi câmpuri de semantizare e de registru corporal și de sugestie erotică. În dialogul autorului empiric cu cititoarea, din *Summary*, luncarea vocilor pe lângă sensuri, etalându-le și acoperindu-le instantaneu, penetrarea abilă în adâncimile cuvântului, retragerea și apropierea voluptoasă de miezul ideii, propulsarea de noi revelații estetice și înfiorări de senzație, tot mai nuanțate, sunt procedee kamasutrice care duc la reîmprospătarea discursului, la eliberarea energiilor sale creatoare, la pierderea *inocenței* ideii lansate, prin contopire/contaminare cu altă idee, altfel spus, la revelația orgasmică a noilor sensuri/senzații. La acestea se mai adaugă voluptatea exersării diferitor registre ale limbajului (de la cel popular, regional, la cel livresc), schimbările frivole ale pozițiilor sunetelor (picioarelor ...de vers), îndrăznețele experimentări intertextuale, sintaxa orientată spre „punct(ul G) și de la capăt”.

16 „Negativitatea ascunderii transformă hermeneutica în erotică. Descoperirea și descifrarea se desfășoară ca o dezvăluire plină de plăcere”, scrie Byung-Chul Han în *Agonia erosului și alte eseuri*. București, Humanitas, 2014, p. 83.

Lectura (mai cu seamă cea multiplu etajată și polifuncțională a romanului lui E. Galaicu-Păun) este și ea un anumit tip de experiență sexuală, prin faptul că în ambele apare posibilitatea de a se deschide „timp și spații diferite de timpul și spațiul ce pot fi măsurate”¹⁷.

Cuvântul se răsuțește, ondulează, se travestește interminabil. În mișcările ei infinite, litera devine corporală. Autorul ne avertizează că personajele sale sunt convenții narative, sunt *ființe de hârtie*, instanțe create de limbaj, forme și materializări ale scriiturii: „Are un scris degresat, cu rotunjimi feminine unduindu-se pe sub pielea bine întinsă a cernelii, ce-i seamănă întru totul; din contră, al lui e numai piele și os – mai mult os, decât piele! –, scrâșnind din încheieturi, sincopat, ca și vorbirea-i consonantică prin excelență. Câtă vreme însă se înțeleg, pe cine afectează faptul că bărbatul rostește cum ar sparge pietricele în gură, iar vocalele ei cad ca roua și la fel de ușor se iau?!” (p. 13). Scrisul este o reprezentare a corpului, în materialitatea lui concretă, „în piele și os”. Pentru scriitorii postmoderniști, corpul însă transcende registrul biologic, fiind o imagine a spiritualității, un laborator al autocunoașterii, într-o legătură strânsă cu textul „pentru care se reconstituie și față de care devine o adevărată mașină producătoare de sens”¹⁸. Corpul, în principalele romane postmoderniste, consideră Simona Sora, e sufletul în manifestările lui artistice. Corpul se manifestă ca limbaj, instituind noi forme ale comunicării. Când Gheorghe Crăciun identifica istoria formelor literare cu istoria unor modele de sensibilitate, a

unei expresivități corporale¹⁹, definea o nouă epistemă postmodernistă a textului, întemeiată pe *codul corporal*, spre deosebire de *codul sufletesc*, specific modernității timpurii. În romanul lui Galaicu-Păun, comunicarea pornește de la corpul care îmbracă sufletul, prin care circulă vii simțurile, adică sensurile multiple: „Bărbatul îi caută privirea și-i fixează ochii cu minuscule lentile de contact «cu burtică, luna a șaptea». Din unghiul său de vedere se arată *un corp foarte fin, aproape non-corp și aproape deja suflet; sau aproape non-suflet și aproape deja corp*, adică paranteză închisă și deschisă totodată, încorporându-l sau lăsându-l pe din afară, încă nu a aflat-o. Este orizontul dorinței sale, de neatins, după care *fugit irreparabile tempus*-ullui, ce-a mai rămas acolo, câtă vreme ei stau la o țigară pe terasa «Anotimpurilor» din Ch-ău” (p. 23).

Limbajul este metafora duală a corpului textual, cel înzestrat cu memorie culturală și inteligență construită, și cel uman, senzorial, biologic. Intimitatea literară comunică neîndoios cu cea senzorială, semnalând reguli identice de funcționare între corp și text. Corpul e angajat în corelații anatomo-fiziologice, textul – în dialogul intertextual. Dacă în corp orice organ este legat de alte organe, în text, orice propoziție poate fi raportată la alte texte. Aceste conexiuni sunt de cele mai multe ori implicite și funcționează ca „amintiri circulare” (R. Barthes), demonstrând, în fond, „imposibilitatea de-a trăi în afara textului infinit – fie că acest text este Proust, sau ziarul cotidian, sau ecranul televizual: cartea face sensul, sensul face cartea”²⁰. Romanul lui Galaicu-Păun

17 Italo Calvino, op. cit., p. 157.

18 Simona Sora. *Regăsirea intimității*, București, Editura Cartea Românească, 2008, p. 274.

19 Gheorghe Crăciun, op. cit., pp. 330-331.

20 *Plăcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecția*. Cartier, 2006, p. 33.

ilustrează întreteserea progresivă a relațiilor existențiale cu cele intertextuale, într-o *hyphologie*²¹ (*hyphos* este țesătura și pânza de păianjen) meșteșugit îndesată. Scrisul se naște din rețeaua semnificațiilor livrești, repuse în mișcare inter-para-contextuală și întretesute cu rețelele nervoase și vasele capilare ale unui corp biologic (de intelectual basarabean în devenirea lui istorică!) în extremitățile unei trăiri între viață și moarte. De aceea, tensiunea scrisului e întotdeauna la limită: „de atunci frazele lui ...n sunt de două feluri – cum ar coase mortul într-o pânză de sac și cum ar sfâșia o placentă pentru a scoate fătul la lumină” (p. 145). Actul lecturii trebuie să rezoneze cu cel al scrierii într-o *lectură corporală*, în care textul să fie citit visceral, cu diafragma, din interior: „Boeingul 747 aterizând la capătul nopții cu câteva suflute la bord, nu în ultimul rând autorul *fără de care s-au făcut nice una din câte s-au făcut* băgat până la coate, ca o moașă comunală, într-o scriere ce se vrea citită nu atât cu retina, cât cu diafragma – dintr-o răsuflare, golul din stomac propagându-se în corpul singur ajuns în punctul mort al curbei pentru a-l resorbi, cu strigăt cu tot, în vârtejul căscat undeva sub lingurică, *cimi*[împlețițiunpat...]” (p. 268). Așadar, autorul râvnește o înțelegere corporală a alterității sale narrative, asemeni orbului care, spune Mircea Cărtărescu, „și-a pierdut vederea în copilărie și visează să capteze lumea într-o zi nu doar cu ochii, dar și cu traheea și esofagul, cu oasele bazinului și cu glandele endocrine...”²². Iată de ce Victor, personajul lui Cărtărescu, își consideră manuscrisul carne din carnea lui și pe el text din textul lui, nemaifăcând distincție între trup și text, „ca și când textul meu ar fi adevărata mea

ființă, iar eu însumi doar o iluzie”.²³

Romanul lui Emilian Galaicu-Păun este o apologie erotică a *Frumoasei fără corp*. Autorul reeditează original și captivant conceptul generației optzeciste de autenticitate a scriiturii, prin acțiuni de transfigurare, reîmprospătare a literei într-o sensibilitate individuală a corpului, prin exersarea multiplexelor interferențe pe care le poate opera materia livrescă cu experiența existențială, textul cu viața, viața cu moartea.

Sângerneala și texistența

„*Sângerneală* îmi voi zice de-acum înainte...”, e declarația copilului, prefigurând încă în primii lui ani de viață manifestul artistic al viitorului scriitor, de țesere a scriiturii din cuvântul trăit, rostit și scris, din situarea eului la interferența existenței cu textul. Construind lumi alternative, scriitorul trăiește continuu revelația noului care se naște din ruinele vechiului. Textuarea realității, existența încorporată în text ilustrează conceptul de „texistență” (Mircea Cărtărescu). Realitatea se țese în urzeli estetice, devenind o realitate de gradul doi, „une tres belles écritures”, vorba personajului. Cuvântul fascinează precum *Frumoasa fără corp*, care răspunde chemării: „arată-mi-te goală”. Încă în *Summary* autorul caracterizează actul scriiturii drept o *facere*/lucrare a mâinilor lui Miron-demiurgul. Frumoasei fără corp i se pensează din aliniat sprâncenele, ea se trezește la viață, căutându-și confirmarea frumuseții în ochii cititorului/privitorului („să sperăm pentru ea că-i bărbat”). Privitorul e bărbat, în sensul în care dispune de o percepție masculinizată a frumuseții scriiturii, precum nuanțează și Simona Popescu în *Exuvii*: „Stăteam pe fotoliu cu spatele și o simțeam (cartea –

21 ibidem, p. 55.

22 Mircea Cărtărescu, op cit. p. 62.

23 ibidem, p. 110.

n.n.). Creierul meu se masculinizase. Și tot doar o dorință. Voință²⁴.

În acest roman al scriiturii, cuvintelor li se dezvăluie puterile magice. Magia albă, creatoare, a cuvântului se împletește fir în fir cu cea neagră, demonică, distructivă. Cuvântul care maltratează își face apariția încă din copilăria lui...n, când confuzia unei litere într-o propoziție provoacă un scandal de proporții între bunici și părinți. Fraza fiului „Mamă, pup picioarele” este receptată în sens invers: „Mamă, rup picioarele”. Litera p, devenită r, produce și ruptura. Cuvântul care separă devine mai apoi cuvânt dictatorial și autoritate clișeistică. Copiii sunt obligați de tată să scrie la nesfârșit scrisori către bunici în care să explice impecabil că tata n-a putut spune ce s-a înțeles, deoarece tata „... e scriitor”. Copilăria sovietică, cu întregul amalgam de imagini alienante se regăsește în Țesut viu, făcând parte din nivelele senzoriale ale memoriei corpului, modelându-l textual. Înrudirea cu proza lui Gheorghe Crăciun e anume la acest nivel al organizării textului din lichid chimic și organic în același timp, din substanța rezultată în urma macerării trupului cu tot cu creier. Deosebirea esențială constă în faptul că revelațiile în proza lui Crăciun provin din natura senzorială a corpului biologic, iar în cazul lui Galaicu-Păun – din cea a corpului-biblioteca. „Ca și cum viața i-ar aparține doar în scris” (p. 194), existența în Țesut viu este *textență*.

Corpul este inimă și creier, care simte, crede, gândește, face asocieri, își imaginează, și, trecând în scriitură, imprimă acesteia condiția vitalității. *Scrisul ca un corp* este imaginea simbiotică dintre trup și literă, evocată de Roland Barthes în *Discursul în-*

drăgostit și parafrazată în figura maternă din Țesut viu: „(...) Mama nu lăsa creta din mâini, ca și cum, dintr-un surplus de calciu, i-ar fi crescut neconținut al șaselea deget, când la o mână când la alta, pe care doar scrierea la tablă l-ar reduce, dacă nu la inexistență, cel puțin la o dimensiune simbolică, de semn grafic” (p. 282). În romanul lui Galaicu-Păun, principala figură instigatoare la scris pare a fi nu mama, și nici măcar tata, cu insistențele lui de-a redacta în scris cum a fost într-adevăr istoria cu fraza din care s-a pierdut o literă, ci bunica. Înțelepciunea ei, viziunea de femeie care „carte nu știe, ce numai iscălitura învățase de o făcă” (p. 243) reprezintă înțelesurile apriorice ale limbajului, care preced cultura. Gesturile bunicii conțin nenăscutul cuvânt, nenăscuta carte de învățătură, capabilă să recupereze inocența prealfabetică a trupului viu, încă neînfrânt de litera convenționalizată până la mortificare. Pledoaria naratorului aici se îndreaptă subtil către autenticitatea și naturalitatea trăirii, către prospețimea senzorială a *noului trup*, care să abolească valoarea literei închistată în vechi și cadaverice instituții gramaticale: „Din mașina de scris ieși bunica, până la brâu, și, răsucindu-se în semiprofil spre foaia tipărită, își aruncă privirea asupra celor scrise. «Șterge! Șterge tot! î apostrofă blând, bătrâna. Cum crezi c-au să te iubească fetele când tu le înșiri verzi și uscate despre o babă» (...) dintr-o dată realizează că însăși perceperea timpului, ba nu, nu a timpului – a trecerii timpului, se exprimă în termeni corporali, la feminin, de la «când a fost bunica fată», pe de-o parte, la «vremuri văduve», de de-alta. Nu-i rămânea decât s-o îmbrățișeze, epoca demult apusă, cum ai răsturna peste teancul de hârtie maculată de pe masa de lucru un trup de fată bătrână și – «Fa Marie, tu ești fecioară?» – ai pătrunde-o în neștire, exact ca-n

24 Simona Popescu. *Exuvii*, ediția a II-a, Polirom, Iași, 2011, p. 54.

filmele americane în care autostopista ...(...)” (p. 221). Nu trebuie pierdut din vedere faptul că Emilian Galaicu-Păun este și poet, și fiecare frază din romanul său probează ritmul, eufonia și fascinația reprezentărilor proprii poeziei sale. În fragmentul de mai sus, *trupul de timp* se construiește din amintirea împletită poetic cu imaginația. În afara ficțiunii, corpul de timp este un simulacru, o realitate a imaginii, percepute într-un fel anume, modelate de conștiință, reactualizate subiectiv, ca produs al interpretărilor diverse („Fa Marie, tu ești fecioară? (...) Unii zic că da, alții zic că nu”). Șansa acestuia la o nouă viață, cea autentică, e literatura, în sensul ei etimologic de *creație*. Corporalizat poetic e timpul, dar și spațiul, care implică și *vederea*, pe lângă *amintire* și *imaginație*. Regăsim în roman o descriere a parcurgerii erotice a corpului de senzații, precum un spațiu pe care personajul îl recrează conform propriilor lui senzori. Limbajul corporal indică aici o metafizică, din care sufletul este absent, dar din care nu lipsește tentația absolutului, dorința plăcerii absolute: „De pe-un sân pe altul, gura-i coboară în voie pe furca pieptului, condusă de unduirea formelor ei, în revărsare, ca după topirea zăpezilor. De jur împrejur, cât cauți cu ochii, clipocirea apelor primordiale îndepărtează/apropie linia orizontului, de parcă o fetiță ce nu s-a mai văzut ar sări coarda, și doar apariția unui pâlc de trestii – «chestii, trestii», macină-n gol, odată declanșat, mecanismul de împerechere a cuvintelor – pune capăt acestei întinderi necuprinse, printr-un strigăt țâșnind din gâtlej: «Pământ!» Îngenuncheat în fața acestei minuni a naturii, bărbatul înaintează prin deltă, cu limba scoasă, stârnind stoluri întregi de păsări migratoare – nu se văd, dar anume zvâcnetul lor de aripă îi încrețește fetei pielea bazinului –, pentru a răzbate

în cele din urmă la un ochi de apă dulce, din care se adapă lipăind ca un câine. Cu capul dat pe spate, arcuindu-se cât să-i vină în întâmpinare pe meridianul trasat de la naștere, copila se desface din stinghii, atentă la erupția micului ei vulcan dintre craci” (p. 171). Copila este un posibil arhetip al Afroditei, născute din spuma apei, dacă ne gândim la imaginarul acvatic care însoțește actul iubirii carnale. Fecioara (virgină la 24 de ani împliniți) este pregătită pentru beția erotică, dar refuză condiția maternă a Demetrei, preferând-o doar pe cea magică, fluidă, incoercibilă instituțional (și moral) a Afroditei. Erosul, în acest caz, e trăit ca „anamneză”²⁵, „clipocirea apelor primordiale”, fiind fericita revelație a stării primordiale, prenatale, de esență fluidă.

Deși erosul are și asemenea posibile prelungiri în transcendent, timpul, spațiul, scrisul, lectura, se erotizează preponderent prin filtrul livresc. Încărcătura sexuală a romanului se susține pe pilonii puternici ai ironiei și parodiei. Limbajul corporal devine o formă de comunicare absolută, în care totul poate fi exprimat metaforic sau metonimic. Pornografic nu e sexul în sine, ci degradarea politică, retorica găunoasă, manipularea colectivă, ca un viol sau, prin acceptare și complicitate, ca un act de prostituție. Un posibil prototip al femeii „umblate”, dar autodeclarate „virgină”, ar fi imaginea preacurvită a Patriei, într-un parodic joc de cuvinte: „Ca suveica umbla luntrea lui Charon încolo și încoace între maluri. „Patria-mamă!, îi ținea și ...n hangul. Au avut-o toți străinii, întâi la Prut, apoi la Nistru, și ea continuă s-o facă *pă țâlca!* Te-

25 Iulius Evola se referă la un tip de eros bazat pe starea prenatală, când „sufletul contemplă lumea divină”, aceasta fiind „cea mai fericită dintre inițieri”. *Metafizica sexului*. Traducere de Sorin Mărculescu, București, 1994, p. 80.

ritorial'naia țelostnost', carevasăzică integritate teritorială, *tradusă ab libitum*" (p. 205). Atitudinea față de scrisul angajat partinic e caustică ca și față de o femeie depravată. Limbajul asociativ preia formulele peiorative care desemnează actul scriitoricesc/sexual: „Scurt pe doi: într-una din seri, pocnindu-l inspirația, bărbatul se așează la mașina de scris, după ce o coborâse de pe dulap în brațe, ca pe-o mireasă – când s-o încalece, era *umblată!*” (pp. 307-308). Naratorul sublimează în semiotică corporală dimensiunea perversă a politicului, a ideologiei vicioase.

În roman, scrisul, ca și lectura, stau sub semnul tensiunii și al voluptății. Sângele (tot o cerneală și el) pulsează prin venele și țesătura textului. „Sângele are gust de cerneală!». Într-un cuvânt, *sângerneală!*” (p. 298). Aceasta este prima revelație a viitorului scriitor, care-l duce la concluzia că-și va zice „Sângerete”, „să nu-l știe nimeni”. Așadar, scrisul este iubirea încrustată *cu sânge* în sufletul autorului. Scrisul devine procedeu visceral, iubire purtată în gând, adică în sângele care asigură vitalitatea ființei. Visceralitatea biologică este de aceeași amplitudine ca și cea narativă. Scrisul e trăirea voluptoasă a senzației dureroase de a cresta dramele existențiale cu lama, cu stiletul pe limbă, degete, pe întreg trupul. O lamă găsită când era copil, îi provoacă fascinația riscului și a pericolului. Spaimă deopotrivă cu plăcerea. „Se putea tăia, cu ambele laturi, și această descoperire îl umplu de acea fericire a despicării pe care o va cunoaște, la facultate, între cracii primei femei. Nu femei, fete. Sângele țâșni năvalnic, nici n-a reușit să facă legătura dintre tăișul dublu și arsura de la degetul cel mare al mâinii drepte” (p. 37). În scris, ca și în iubirea carnală, spaima, fascinația, violența, însoțind procesul *despicării*, implică tensiunea problematizantă (*tensiunea negativității*, o numește Bataille), acea criză care este mai întâi o lipsă (o sus-

pendare? oprire în loc a timpului?), pentru o cumulare a unei imense desfătări a sensului/senzației. Julia Kristeva vorbește despre legătura profundă dintre spaimă și plăcere în mecanismul erotic. Plăcerea intensă include întotdeauna o anumită formă de violență și spaima confundată cu înfiorarea. „Își aduce aminte, până în cele mai mici amănunte, noaptea în care a cunoscut-o; sexul ei curat o lamă de oțel(că!) pe limbă (...); sângerarea abundentă, ca după un viol colectiv în toată legea, și nu o singură dată” (p. 50). Sângele e o manifestare a violenței interne, scrie Georges Bataille²⁶. „Fie că-i vorba de sexualitate, fie de moarte, întotdeauna violența este cea vizată, violența care înspăimântă, dar care fascinează”²⁷. Plăcere sângeroasă e sexul. Cel de prima dată, cel care deflorea-ză, rupe ființa din continuitatea ei ingenuă, așa cum preferă practicile tantriste, alegând preferabil fecioare sau femei care încă n-au născut, pentru deschiderile metafizice ale sexului. Spaima, fascinația, violența implică tensiunea problematizantă, criza care este mai întâi o lipsă, pentru a fi cumulativă, mai apoi, de sens. A tăia (într-o analogie aici cu *a deflora*) pentru a „pătrunde ” pe cont/cord propriu în înțelesuri este dorința autorului-narator-personaj din Țesut viu, în deplin acord cu definiția pe care Mircea Nedelciu, Adriana Babeti, Mircea Mihăieș o conferă autopsiei: „O autopsie generală. Cu sânge rece. Cu sânge rece. Până în miez, în adânc, în abis. «Autopsie» înseamnă «a vedea cu propriei ochi». Dar și literatura tot asta înseamnă: a tăia pentru a înțelege”²⁸. Corpul fizic se alcătuiește din experiențele trăite, cel

26 Georges Bataille. *Erotismul*, traducere de Dan Petrescu, București, Editura Nemira, 2005, p. 65.

27 ibidem, p. 62.

28 Mircea Nedelciu, Adriana Babeti, Mircea Mihăieș. *Femeia în roșu*. București, Polirom, 2011, p. 480.

spiritual – din lecturile traversate, din organe/fragmente intertextuale. „Nu ai dreptul să scrii o carte, până nu le-ai citit pe toate” și „Citii bibliotecii ca să te f**” sunt revelațiile lui ...n, care se invocă concomitent.

Actul creației este rezultatul sensibilității umane intrate în criză, și la rândul lui, provoacă, în termenii lui Barthes, o criză în planul cititorului, clătănându-i sistemul de percepții, problematizându-l, aruncându-l astfel în brațele unei „lecturi desfătătoare”. Actul lecturii trebuie să fie pe cât de previzibil (să ofere din start promisiunea plăcerii), pe atât de imprevizibil, pentru a fi tulburător și savuros. Cititorul convențional așteaptă un scenariu precis, încărcat cu sensuri ordonate aprioric și clar, însă tocmai încurcătura de linii narative, „încâlceala ițelor” aruncă sensurile în proaspete re/desemnificări, provocând o mișcare de joc erotic, adică imprevizibil, incitant, seducător. Procesul simultan de *scribere* și *amare* e prins de autor în plină derulare: „A scrie înseamnă a da cu zarul, după ce tot tu l-ai trucat în fel și chip – nu neapărat *nompers, plommez* sau *longnez* –, cu mâna sigură de dresor de alunițe, răsucind pe toate fețele ideea de hazard (sau: rău sucind pe toate fetele iudee de khazar), încât să se potrivească faptele cu cuvintele, sunetele cu literele, intonația cu punctuația. Șase pi-șase un șase. A face dragoste, așijderi: două epiderme-n rostogolire, oferindu-și una alteia *braille*-ul punctelor erogene – numărate, ale lui; împrăștiate pretutindeni, ale ei –, pentru a se duce fiecare în legea cui îl are, desperecheate; rar de tot când reușesc o dublă. Una și una, potrivirile” (p. 160). Scrisul, la fel ca și sexul, prin dimensiunea (pro)creativă, depășește conștiința finitudinii existențiale, impunând-o pe cea a fluxului vital, a perpeturării. Impulsul erotic și cel scriitoricesc au la baza metafi-

zica procreației, în sensul pe care Diotima i-o explică lui Aristofan, în *Banchetul* lui Platon, de esență nu biologică, ci ontologică, de prelungire, prin creație, a fluidului vital dincolo de moarte. Iată de ce starea erectilă, prezentă în tot romanul este interpretabilă ca o stare de depășire a finitudinii existențiale, de afirmare a energiei creative. Până și sintaxa romanului pare subsumabilă acestei intenții. Analizând scriitura lui Barthes, François Wahl descoperea ritmuri sexuale în *Discursul îndrăgostit*. Fragmentarea cărții, întreaga structură a acesteia îi trezea o reprezentare de tip sexual. Într-o cronică la romanul *Țesut viu*, Mircea V. Ciobanu reactualizează comparația ritmului scriiturii cu o experiență sexuală²⁹. Compoziția fragmentară a cărții, ritmul spiralat, acest du-te-vino imprevizibil, ambiguu printre idei, realitate și ficțiune, trecut și prezent etc. induce într-adevăr ritmurile voluptoase ale jocului erotic. Scrisul fragmentat e, ca și actul sexual, schimbare de poziții, voluptăți inegale ca formă, diverse ca intensitate. Împletirile frivole de picioare (de vers, inclusiv), revenirile la aceleași poziții, pentru acutizare și nuanțare sunt tehnici de scris, adică erotice. Paginile cărții se răsfoiesc și ele într-un ritm sexual („punct(ul G) și de la capăt” (p. 8).

Geometriile pasiunii

Scenele de sex sunt autonome, se reprezintă pe sine, ca valoare hedonistică, fără a se raporta la o realitate afectivă. Ambiguitatea, metafora, încărcătura livrescă fac din acestea simulacre estetice. Mai întâi, libidoul este provocat de tensiunea maximă dintre nuditatea (imaginată) și accesorii vestimentare care o ascund privirii. Corpul femeii

²⁹ Mircea V. Ciobanu. *Deziluzii necesare*. Chișinău, Arc, 2014, p. 86.

dorite apare fragmentar, fiind cu atât mai ademenitor. În jocul de arătări și ascunderi, trupul își demonstrează *cânteia unei absențe posibile* (Baudrillard), care pune în mișcare imaginarul, angajând și mai mult dorința. Personajele, asemenea *Frumoasei fără corp*, care se arată și se ascunde alternativ privirii, păstrează ambiguitatea dublului joc.

O altă strategie erotică de potențare a intensității emoției este impedimentul. Într-un moment de maximă excitație, celor doi le încurcă găgăuzca din camera alăturată și, în plus, din clipă în clipă stă să pice rusoaica. Aceste bruiaje ațâță deopotrivă simțurile și performează imaginația: „și atunci face cea mai inteligentă mișcare cu putință în situația dată – nu o trage spre el, cum stă pe scaunul de lângă geam, ci pășește cu fata-n brațe spre mijlocul bucătăriei, de unde s-o poată vedea, răsfrântă-n ușa de sticlă întredeschisă, pe găgăuza moțând în fața televizorului. Cu o mână sigură, își răsuțește partenera, la rândul-i atentă la mișcările lui, poruncitoare și tandre în egală măsură, ferm convins că el știe ce face și că orice i-ar face, o să-i *fuck*-ăăă plăcere (p. 23)”. De remarcat însă că tensiunea nu este un atribut al iubirii ca „rănire și pasiune”³⁰, ca *negativitate*, care pentru Hegel, se datorează durerii, așteptării, dezastrului sufletesc. Romanul *Țesut viu* ilustrează o epistemă erotică postmodernistă, în care dragostea³¹ e înlocuită de erotism.

30 Byung-Chul Han. *Agonia erosului și alte eseuri*. Traducere din germană de Veronica Nișcov. București, Humanitas, 2014, p. 138.

31 Octavio Paz în *Dubla flacăară. Dragoste și erotism* (Trad. din spaniolă de Cornelia Rădulescu, București, Humanitas, 1998) deosebește dragostea de erotism, prin faptul că „dragostea trece prin trupul dorit căutând sufletul în acel trup și în suflet, trupul – persoana întregă” (p. 31). Erotismul este „radioasa aprobare dată vieții”; „săgeată trasă spre transcendent”; „rația noastră de paradis”, obținută prin transfigurarea imagină

Imaginarul sexual se desparte de zona semnificată a dragostei (ca simbioză a trupurilor și a sufletelor), resemnificându-se în zona culturală. Creierul personajului, deși e subsumat impulsurilor libidinale, gândește stereo, polifonic, intertextual. Orice senzație erotică provoacă intempestiv o suită de transbordări spre lumea textuală a cărții. Momentul magnetic al oricărei iubiri sau dorințe sexuale constă într-o „beție sau condensare de lumină astrală”, scrie Evola³². În Țesut viu lumina astrală e cea din bibliotecă. Piciorul femeii aflat în mișcarea undulațiilor erotice, producătoare de senzații, se narativizează, deschide supape nebănuite și nelimitate ale imaginarului și trece în scris, în literatură, producând *senzații*, adică sensuri, în sensul sinonimiei barthesiene. Corpul e „centru al autoscopiei”³³, iar senzația provoacă brainstormingul de asocieri livrești în corpul de cuvinte, de cărți, de biblioteci: „(Seamănă cu o hieroglifă pe care, ca să (și) o însușească o dată pentru totdeauna, o încondeiază cum știe el mai bine, în formă de haiku:

trei gene plutind
în paharul cu apă –
ceai negru. nesomn)

Prin batistul semitransparent se citește pe buze: «Viens! Viens!» (p. 330). Textul se lasă cuprins de semnificații, care, în termenii lui Barthes, sunt sensurile produse în chip senzual³⁴. Realitatea literară a prezentului etern și cea cotidiană, a trăirii imediate, se amestecă fulgerător.

a sexualității (p. 18).

32 Iulius Evola. *Metafizica sexului*. Traducere de Sorin Mărculescu, București, Humanitas, 2002, p. 348.

33 Simona Sora. *Regăsirea intimității*, București, Editura Cartea Românească, 2008, p. 275.

34 Plăcerea textului. Roland Bartes despre Roland Bartes. *Lecția*. Cartier, 2006, p. 53.

„Animalul cu două spinări” – metafora iubirii anunțată de Shakespeare semnalează intertextual că cei doi au devenit unul. Orice obiect văzut cu ochii de foc ai doritorului conotează o funcție sexuală: „tufa ei de măceș își desface frunzulițele de ceai negru, chimia lasă loc biologiei, animalul-cu-două-spinări se așterne pe fugă, într-o cursă contra cronometru, la capătul căreia se desprinde o formă goală de sex masculin (...)” (p. 51).

Nici în cele mai încinse scene erotice nu va lipsi sugestia livrescă, mediatorul estetic, intersecția erotică a vieții cu literatura. Sexualitatea se transformă în erotism, ghidată de zborul fanteziei³⁵. Intrarea rusoaicei într-o zonă de proiecții erotice e total inoportună: „...uimirea rusoaicei apărute-n prag din senin nu are margini, și nici a lor: «Bei un ceai...?» (de mirare cum de s-a abținut să nu-i spună. «...dementă»), iar când venetica dă aprobator din cap, replica fetei o lasă bouche bée: «De câte gene căzute în paharul cu apă e nevoie pentru a pregăti o infuzie de 1001 Night. Pure ceylon tea?»” (p. 334). Emoția nu crește în iubire interumană, nu devine sentiment³⁶ și nici nu se cristalizează într-o formă de stabilitate civică, cum ar fi căsătoria. Nici măcar momentul în care femeia descoperă că e însărcinată n-o determină spre o formă de convenționalizare a relației afective. Pe motiv de diferență de rezuș (un motiv

remediabil, ar spune medicul), ea face un avort la câteva luni de sarcină. Erotismul e deschizător de supape culturale. Transcendentul e situat în spațiul livresc, în litera purtătoare de echilibru, de consecvență, de stabilitate, de transcendență³⁷.

În carte există un moment în care ...n se declară îndrăgostit, trăind mitul lui Romeo și Julieta („în căutarea mitului [personal], pe care-l schimbă odată cu vârsta: Wunderkind, Romeo și Julieta, Don Juan, Faust...” (p. 220)). Fata visurilor nu-i oferă reciprocitate. Plecată în vacanță la țară, ea nu răspunde la nicio scrisoare de amor a tânărului, iar telegrama lui *Avia Maria grația plena*, ortografiată în chirilică greșit de funcționara de la poștă (Авиа Мария граница плена), nu face decât s-o problematizeze și s-o îndepărteze și mai mult de tânărul ciudat, cu mesaje neînțelese și periculoase. Îndrăgostit și tulburat de lipsa veștilor de la fata dorită, băiatul o ia prin câmpuri, umblându-i prin minte tot felul de scenarii terifiante. Scenariul în care explică tăcerea fetei prin ipoteza morții ei, îl duce într-o Vale a Plângerii. De acolo îl scoate însă o sex-bombă, o femeie în costum de baie, care se plimba cu iubitul ei. „...contemplarea lor îl umplu de-un extaz de-a dreptul mistic, fără nici o legătură cu *Madonele cu Pruncul* pe care le descoperea prin albumele de pictură, de răsfoit cu o singură mână” (p. 104). Așadar, tânărul îndurerat are un act masturbator de la contemplarea **lor**, nu a **ei**, un cuplu îndrăgostit, care în acel moment băntuit de conștiința morții, reprezintă jubilaria principiului vital. Accentuând mai mult pe latura sexuală, am putea admite aici acel

35 „Erotismul este invenție, variațiune fără sfârșit, în timp ce sexul este întotdeauna același”. (Octavio Paz. *Dubla flacăra. Dragoste și erotism*. Trad. din spaniolă de Cornelia Rădulescu, București, Humanitas, 1998, p. 14.

36 adică alegere, în înțelesul lui Octavio Paz, pentru care erotismul și dragostea sunt forme derivate din instinctul sexual, dar dacă erotismul ține preponderent de simțuri și imaginație și este *acceptare*, dragostea este *alegere*, o „atracție pentru o persoană unică, pentru un anumit trup și pentru un anumit suflet” (ibid, p. 31).

37 Gheorghe Crăciun, *Trup și literă*. În: *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice*. Pitești, Paralela 45, 1999, p. 274

magnetism al forței *tsing* (Iulius Evola³⁸), inducând personajului vizător starea de beție astrală a simțurilor. Magnetismul erotic, odată trezit de privescerea cuplului erotic, irupe în spontaneitatea sa primară, expusă într-o ludică viziune postmodernistă: băiatul ejaculă „aducând astfel pe proaspătul mormânt săpat în văzduh ofranda sa de semănător din tată-n fiu”. Scena respectivă pune în relație dialectică erosul cu thanaticul, moartea cu viața. Protagonistul romanului mărturisește că trăiește 4 vârste: a copilăriei, a lui Romeo și Julieta, a lui Don Juan și a lui Faust. În scena respectivă, percepția erotică a personajului ancorează în celebrul mit al lui Romeo și Julieta. Cărțile pe care le citim ne construiesc discursul erotic. ...n și-o imaginează moartă pe față deloc întâmplător. Iar conștiința morții femeii iubite este învinsă prin energia sexuală, ca semn al vitalității, al perpetuării vieții, al exaltării condiției de „semănător din tată-n fiu”. Imaginarul thanatic e subminat de cel erotic, care impune superioritatea vieții asupra morții. Se produce și aici un conflict subiacent între trup și literă. Am putea spune că vitalitatea trupului de senzații deconstruiește, în spirit postmodernist, conștiința culturală a mitului lui Romeo și Julieta, impunând figura creatorului care-și extrage exuberanța artistică din trăirea bazată pe *acum* și *aici*.

Sexualitatea e instrument al plăcerii, dar și al durerii și violenței, deopotrivă. În roman este inclusă și povestea unui

torționar kgb-ist care transpune violența în plan sexual, exercitând-o asupra soției. Încă Foucault lega sexualitatea de dorința de exercitare a puterii.³⁹ Galaicu-Păun ancorează problematica sexului și în istoria trăită, comunistă, în care violența avea temeuri cât se poate de reale. Torționarul își sărută femeia cu lama pe limbă. Sexul devine o cursă între vânător și vânat, între Minotaur și femeia-victimă, care preface apartamentul conjugal în labirint. „Degeaba-l dezbrăca în pielea goală atracție pentru o persoană unică, pentru un anumit trup și pentru un anumit suflet – de unde înainte o făceau, el în izmene, și ea în neglijeu, atracție pentru o persoană unică, pentru un anumit trup și pentru un anumit suflet – degeaba pipăia așternutul cu de-amănuntul, printr-un fel de minune, bărbatul reușea să introducă în pat tăișul (fiindcă obiectul era oricum de negăsit!), și odată cu el, durerea! Rareori se lăsa fără vărsare de sânge” (p. 24). Dincolo de caracterul lui denotativ, acest fragment indică un cod sexual din perioada sovietică, una profund marcată de violență. În plan simbolic, imaginea conotează violarea drepturilor omului, penetrarea brutală a intimității acestuia. Componenta sexuală face și aici corp comun cu cea verbală, a comunicării. Secvența, observă Mihai Iovănel, „stă de asemenea sub semnul cuvântului: torționarul amenință femeia că o să-i taie limba”⁴⁰.

Prin plinătatea senzațiilor pe care le trăiesc personajele romanului, corpul jubilează împotriva sistemului comunist, care a im-

38 Excitația sexuală, scrie Evola, este fundamental psihică și constituie elementul primar care, sub diverse condiții, provoacă excitația fizică și pune treptat în mișcare toate fenomenele fiziologice ce o însoțesc, acestea fiind însă deseori absente anterior excitației respective, mai mare lumină, în această problemă, poate veni numai de la metafizică a sexului, nu de la o psihologie sau de la o fiziologie a sexului.

39 Michel Foucault în *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 184 susține că școlile, atelierile sunt „tehnici diverse și numeroase pentru obținerea supunerii corpului și controlul populațiilor”.

40 <http://revistacultura.ro/nou/2014/11/textualism-atroce/>

pus frustrări și angoase colective, împotriva sufletului pervertit de morale ipocrite și anchilozante, de tip sovietic.

Etapa Don-Juanescă a personajului ...n e trăită la maturitate, într-o efervescență a simțurilor. *Lecție practică despre dorință* (p. 52) poate fi citit ca un manifest erotologic al personajului, care nu resimte nostalgia comuniunii arhetipale. Pentru majoritatea personajelor postmoderniste, iubirea se vrea trăită în afara modelului androgin și întemeiată pe principiul plăcerii, având la bază diferența eurilor. Corpul devine o ultimă metafizică, un simulacru al sufletului, o cale sigură către absolutul dorinței. Dragostea (ca alegere a unității în trup și suflet) este înlocuită cu erotismul, care nu țintește reproducerea, ci, poezia senzației, configurațiile imaginare ale plăcerii, ceremonialul estetic al voluptății. Femeia nu e șansa de contopire sufletească, ci – trupească, într-o trăire a dragostei confluențe, în care miza e reciprocitatea erotismului. Prezența mediatorului, a conștiinței livrești, face din sexualitate un cod cultural specific, legitimator în planul cuplului, având, paradoxal, prin dimensiunea competitivă, același rol unificator, pe care-l are impedimentul în iubirea-pasiune.

Erotismul este unul al fascinației, al excitației, al suspansului, al așteptării. O carte, în termenii lui Barthes a Dorinței, mai puțin a Plăcerii⁴¹, în care scena erotică conține mai puțin decât preludiul ei, decât foamea erotică, amânarea tantrică și Jocul de-a prinselea. Sexualitatea creează accesul către o metafizică a spiritului, care să se opună conștiinței thanatice a personajului ...n, ce asistă de câteva ori neputincios la masa de pomenire a colegilor săi de clasă

41 *Păcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecția*. Cartier, 2006, p. 50.

decedați prematur. În acest sens, corpul, în afara semnificațiilor anatomo-fiziologice și instinctuale, are și valoare simbolică. Este și un corp de sensuri, un corp care „gândește”, un cod cultural, păstrător al memoriei culturale și existențiale deopotrivă. Perpetua excitare, prezentă de la un capăt al acestui roman erectil, e cu miză ontologică, e replica autorului la adresa morții, cum observă și Maria Șlehtițchi: „Exasperanta adulare a erosului nu este altceva decât alungarea, îndepărtarea unei instinctive frici de moarte. În roman se poartă o polemică ireconciliabilă între dorința de a trăi/de a iubi și frica de moarte”⁴². Energia sexuală vitalizantă și creativă, este soluția la acel „sens ultim” pe care cel de-al șaptelea cititor din *Dacă într-o noapte un trecător*, îl semnaleză pentru toate povestirile: „continuitatea vieții, inevitabilitatea morții”⁴³. Viața și moartea sunt îngemănate dramatic în Țesut viu, formând „mai degrabă un fel de covor moldovenesc, cu Pomul vieții și cu Pomul mortului pe-o față și pe alta”⁴⁴.

Personaje în erecție senz(s)orială

Unul dintre personajele feminine ale romanului, Helga („abia în pielea goală răspundea la numele Helga” (p. 9)) este asociabilă cu o Lolită care întreține constant atmosfera lubrică a textului. O referință intertextuală la Ivan Bunin, spune mai mult despre acest personaj decât el însuși sau reflectorul său – ...n. Personajul feminin din nuvela lui Ivan Bunin este Olea, o variantă

42 Maria Șlehtițchi. *Romanul generației '80. Construcție și reprezentare*. Chișinău, Cartier, 2015, p. 178.

43 Italo Calvino. *Dacă într-o noapte de iarnă un călător*. Trad. și postfață de Anca Giurescu. București, Univers, 1999, p. 249.

44 Vasile Botnaru în dialog cu Emilian Galaicu Păun. *Cuvântul care generează lumi*. <http://www.europalibera.org/content/article/24410883.html>

rusească a numelui Helga, încifrat într-un eptagon, dar și un prototip al Lolitei dezlătuite, într-o deplină conștiință a forței sale de seducție.

În acest *thriller erotic*⁴⁵, cum îl numește într-o cronică Ștefan Manasia, avem imaginea unei Lolite în devenire, de la fetița care provoacă curiozitatea ridicând inocentă fusta – la femeia deschisă spre orice provocări, care o să-i „fuck-ăăă plăcere”. Lolita din romanul lui Galaicu-Păun păstrează intactă magia și inefabilul ființei ei. Naratorul o păstrează într-o zonă a indecibilului, care se sustrage înțelegerii clare. Rostirile ei, dificil de omologat într-o ideologie personală, sunt asemuibile cu ale Lolitei lui Nabokov. Ion Plămădeală, într-un studiu consistent despre dificultatea hermeneutică a unor texte, printre care și *Lolita*, scrie că dificultatea interpretativă a *Lolitei* e cauzată de indicibilitatea, diferența în care Nabokov își situează narațiunea⁴⁶. Teoreticianul semnalează că esențială este „acea enigmă a literaturii, prin care pâlpâie promisiunea unui conținut de adevăr lipsit de orice condiționare și relaționalitate”. Un adevăr „magic”, în afara condiționărilor și dincolo de motivații etice și estetice, presupune și

imaginea femeii în narațiunea lui Emilian Galaicu-Păun, mizând pe vraja inefabilului și jocul semnificațiilor.

Trăită ca un „calcul hedonistic”⁴⁷, transcendența în roman este una a livrescului sexuat, iar Don Juanul narațiunii, e de fapt un Don Juan al spiritului, în sensul pe care i-l atribuia Denis de Rougemont celebrului personaj, considerând că transgresarea regulilor (pe care Don Juan le cunoștea foarte bine) face din el un om nu al instinctului, ci al spiritului. În contextul aceleiași pasiuni a spiritului, Don-Juan din Țesut Viu demontează clișee literare și invită cititorul să se expună pe marginea romanului, adică să devină complice la jocul grav al împlinirii semantice a textului, a schimbării regulilor, a transgresării codurilor lecturale convenționale, adică e invitat să facă „TABULA RASA” din carte, în cazul în care aceasta nu i-a plăcut.

Subiacent, romanul Țesut viu este o îmbinare de contrarii, un contrapunct al exceselor, dând o „imagine de ansamblu a vieții, cu tot ce are ea frumos și abject, pudic și libidinos, înălțător și trivial, comun și intim...”⁴⁸. Elementele subiectului artistic se află conectate la firul de înaltă tensiune al sublimului întreșut cu tragicul. Un amalgam al exceselor se resimte pe aproape toate planurile romanului. La nivel de fabulă, ingenuitatea unei copilării distonează cu violența isteriei sovietice, la nivel de subiect, limbajul poetic, ambiguizant, intertextualizat este sublimul (semnificatul) care distonează cu realitățile povestite (semnificatul). La nivelul imaginarului erotic al

45 https://word.office.live.com/wv/WordView.aspx?FBsrc=http%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fattachments%2Fdoc_preview.php%3Fmid%3Dmid.1423751421624%253A2eeabaf582ca2a8966%26id%3D356730117862204%26metadata&access_token=1811014836%3AAQCG6K-2kUZpMZAsxXZM&title=CRONICA+manasia+299

46 Ion Plămădeală în *Critica literară feminisă și tentațiile ideologiei*. În: *Metaliteratură*, anul XII, nr. 5-6 (31), 2012, scrie că romanul Lolita aruncă cititorul „în fața unor decizii aporetice la aceste intersecții fluide dintre estetic și etic, cărora încearcă descumpănit să le răspundă printr-o conștiință clivată între simțuri morale și valori internalizate social și o sensibilitate afectivă ireductibilă la motivații raționale și etice”, p. 36.

47 Byung-Chul Han. *Agonia erosului și alte eseuri*. Traducere din germană de Viorica Nișcov. București, Humanitas, 2014, p. 144.

48 Maria Șleahțișchi. *Romanul generației '80. Construcție și reprezentare*. Chișinău, Cartier, 2015, p. 181.

personajelor, extazul simțurilor sublimează uneori tragismul existențial. Romanul, observa nuanțat Mihai Iovănel într-o cronică, „este suprasaturat de o încărcătură erotică – întinsă, iarăși, pe un spectru de la sordid la sublim”⁴⁹. Această palimpsestică îmbinare de contrarii are ceva din filosofia excesului a lui Bataille, în care adevărul erotic se revelează în conștientizarea îmbinării pe culmea extazului a vieții și a morții, a bucuriei și durerii deopotrivă, a fricii și a atracției de oroare și violență, care sunt „tot ce e mai mult decât ceea ce este”⁵⁰.

Orice manifestare corporală, când atinge excesul, se înrudește cu violența și obscenitatea. Avertismentul, dramatic, al lui G. Bataille e că aspectele ce țin de viața reproductivă să nu fie considerate mai puțin grave și străpunse de fiorul tragismului decât cele ce țin de moarte. Posibila confuzie a acestor două planuri ar fi „expresia destinului care a vrut ca omul să-și rădă de organele sale reproducătoare”⁵¹. Limita extazului, Bataille o consideră a fi oroarea, care, atunci când nu e inhibatoare și distructivă, exercită o fascinantă atracție. Dorim ceea ce ne sperie, ceea ce ne atinge ființa în esențele ei cele mai intime. Copilul ...n, jucându-se cu verișoara lui puberă, simte printre alte mirosuri, un „misterios parfum”, un semn vestitor al crizei⁵², și intuiția îi spuse că ar fi mirosul de proviniența cea mai intimă. Gândul deveni obsesie și dintr-o mișcare trase fetei chiloții în jos. Copila sângera.

Imaginea de jos în sus (fata era în copac) îl oripilă. „Nu semăna cu nimic din ce văzuse la viața lui, iar priveliștea era cu atât mai înfiorătoare, cu cât pilozitatea pubiană y *compris*, i se părea un atribut exclusiv al masculinității; o femeie cu barbă l-ar fi șocat mai puțin” (p. 176). Imediat făcu asocierea cu mama sa. Groaza, mirarea profundă se asociază imediat cu fascinația în fața ororii: „Saltul de la copila ce răcnea ca din gură de șarpe la ființa ce-l adusese pe lume îi muie genunchii; era cu neputință să fi ieșit dintr-acolo, totodată, și-ar fi dat viața doar să-și poată vâra capul în botul acela căscat a prăpăd (subl. – n.n.)” (p. 177).

Pubertatea trăită în plin context sovietic, în care sexul este interdicție și subiect de batjocură, de licențiozități rușinoase pe pereții closetelor publice, este plină de fantasmе morbide. Sângele de pe lenjeria mamei îngrozește, crăpătura de pe pereți evocă hăul vaginal. Conștiința erotică a personajelor lui Galaicu-Păun capătă dimensiunile excesului, când este declanșată de psihoze sociale, de ideologii vicioase, cum e cazul băiețelului crescut într-o societate în care „nu exista sex” și nicio altă formă de instruire sexuală decât inscripțiile licențioase de pe closetele publice. Sau cazul torționarului care-și „iubește” sângeros nevasta în fiecare seară, cu lama sub limbă.

Imaginarul erotic al personajelor este reflectat în oglinzi intertextualizante. Partenera lui ...n este o Lolită conștientă de forța feminității sale și nerăbdătoare să cunoască deliciale iubirii: „«Eram fată mare deja, râde copila, printre lacrimi, când mi-am pus oglinda între picioare, nici nu știu ce speram să văd. Răsfrângerea unui ochi înge(mă)nat, dormind dus în cuibul lui de carne, m-a întors pe dos. Nu mă privește, mi-am spus atunci, dar n-a fost clipă să nu-l simt cum visează în corpul meu, tremurând toată doar

49 <http://revistacultura.ro/nou/2014/11/textualism-atroce/>

50 Georges Bataille. *Madame Edwarda. Mortul. Istoria ochiului*. Polirom, Iași, 2004. Trad. și note de Emanoil Marcu, p. 16.

51 *ibidem*, p. 8.

52 Georges Bataille. *Erotismul*, traducere de Dan Petrescu, București, Editura Nemira, 2005, p. 145.

la gândul că într-o zi va să se trezească, pe neprins de veste, dar și moartă de nerăbdare să-l văd, odată și-odată, la treabă. În acea clipă mi s-a arătat nimicul, doar că de acest nimic atârna totul – în cumpănă, atâta timp cât rămânea(m) neumblat(ă). Acum, tre' să-ți imaginezi cum mi-a bubuit inima-n piept când mi-ai dat să citesc *Istoria ochiului*; țin minte și-acum: «...m-am aflat atunci în fața a ceea ce – bănuiesc – așteptam dintotdeauna –, cum ghilotina așteaptă capul pe care-l va tăia» (pp. 172-173). În plan simbolic, fragmentul indică o transcendere, prin oglinda, ca dublură a izvorului de apă vie, la sursa vieții, la acea gură a izvorului, în care cazi, pentru o nouă renaștere, or, „a te oglindi în aceste ape, a cădea în ele și a ieși la suprafață echivalează cu a te naște din nou”⁵³. În planul scriiturii, intertextul cu Bataille e la vedere. Fragmentul în care Simona își bagă în vagin ochiul scos din orbita unui mort, îmbină într-o imagine obscenă delirul și groaza cu fascinația. Obscenitatea își pierde sensul literal, mai mult decât atât, apare străluminată de o rază a sublimului, în care vibrează dureroasa tristețe. *Istoria ochiului* lui Bataille demonstrează, în directă descendență a lui Sade, metafizica ororii, atinse de ființă prin exces, prin transgresarea limitelor. Proiecția ființei în oroare și violența ca temelie a ființei – piloni ai filozofiei lui Bataille –, sunt asimilate lectorial de personajul lui Emilian Galaicu-Păun. Poetica văzului coexistă cu cea a viziunii; ochiul, asociat cu nimicul „în cumpănă”, denotă o percepție epidermică a realității („rana vie (...) căscându-se să dea peste margini ca un ochi mirat de ce i se întâmplă”), dar și o relație hegeliană între ființă și neant („În acea clipă mi s-a arătat nimicul, doar că de

acest nimic atârna totul – în cumpănă, atâta timp cât rămânea(m) neumblat(ă)”), care nu există pentru ele însele, ci subzistă numai în devenire⁵⁴. „Rana⁵⁵ vie (de durerea deflorării – n.n.), acum moartă de plăcere”, este jocul contrariilor, bucuria și durerea, josnicul și sublimul prezente în dialectica erosului. În plan simbolic, în șirul metaforelor fluide și sferice (cum observa Barthes într-o analiză a romanului lui Bataille) antrenate de ochiul din *Povestea ochiului* (ochi alb-sidefiu/farfurie de lapte/ou/spermă/urină etc.), Emilian Galaicu-Păun introduce oglinda, un element care pledează pentru percepția fluidizantă, nedeterminată a semnificațiilor.

Viața și moartea se instaurează sub semnul erosului procreator, magic, instaurator al stării extatice („Murea de plăcere auzind-o la telefon, serile: «Bună, ...n, ce faci?»” (p. 193)). Moartea e conștientizată cu mintea, simțită prin inducție cu trupul, cu degetele („simți cum de undeva de sus țâșniră, odată cu apa caldă, lungi degete subțiri de femei care lau mortul” (p. 193)), care se grăbesc să-și salveze vitalitatea prin scris, în scriitură („de parcă viața i-ar aparține doar în scris”). Pe de o parte, conștiința erotică o evocă pe cea thanatică în scop salvator, pentru eliberarea tensiunii afectului: „Și-o închipuia moartă, *gata moartă*, ori de câte ori relația lor intra în impas” (p. 250), pe de altă parte, personajul știe că sexul femeii dorite deține puteri magice, arhetipale, transgresive, izvorâte de dincolo de moarte: „crăpătura – prăpăstioasă – a sexului aruncându-ți, la

53 Octavio Paz. *Dubla flacără. Dragoste și erotism*. Trad. Cornelia Rădulescu. București, Humanitas, 1998, p. 30.

54 G. W. Fr. Hegel, *Știința logicii*, București, Ed. Academiei RSR, 1966, p. 75.

55 Georges Bataille numește organul genital feminin prin cuvântul „rană”, prin care sugerează și „rana incurabilă a sufletului”. Instauratoare de exces, acestea în momentul voluptății, se situează în perspectiva morții. *Madame Edwarda. Mortul. Istoria ochiului*. Polirom, Iași, 2004. Trad. și note de Emanoil Marcu.

rându-i, *de profundis*, o privire de magmă clocotită, gata să dea peste margini, de-o seamă cu genunea” (p. 250). În acest sens erotic, viața și moartea sunt interșanjabile.

Problematica erosului, în unitatea lui de contrarii, este abordată de scriitorul basarabean în apropierea filosofiei erotice a lui Bataille, a plăcerii textului lui Barthes, a teoriei corporalității lui Gheorghe Crăciun etc., absorbite și macerate cu simțurile, experiențele umane și livrești ale autorului, „distilându-se” toate în esențele unui nou

trup de cuvinte. Dincolo de locurile comune ale esteticii postmoderniste, exploatate în roman, se impune o puternică individualitate artistică, o urzitură inedită a propriului ozor⁵⁶.

Autorul și Cititoarea, la fel ca și cititorul și cititoarea din romanul lui Italo Calvino ajung, în ultima etapă, cea **faustiană**, la sine, la „mitul personal” prin intermediul cărții: prin (re)întâlnirea cu cartea, revenirea la carte, reinventarea de sine în lumile ei paralele.

56 „Să te simți parte componentă a Marelui Joc, gândindu-te la ce figură vei face din voia mâinilor ce te joacă pe degete, și chiar să îndrăznești a prelua inițiativa, întâi prin imitație, apoi urzindu-ți propriul ozor, era tot ce putea fi mai frumos pe lumea asta”. Emilian Galaicu-Păun. *Țesut viu. 10x10* (ediție revăzută și remake-tată), Chișinău, Editura Cartier, 2014, p. 19.

IMAGOLOGIE LITERARĂ LITERARY IMAGOLOGY

Diana VRABIE

Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți

IAȘUL ÎN LUMINA VREMURILOR DE ALTĂDATĂ

ABSTRACT

This study investigates the projections of Iasi and of its people as they are reflected in Alecu Russo's, Mihail Kogalniceanu's, Alecsandri Costache Negruzzi's 1848 prose, but and writers between the two world wars in an attempt to devise literary (self) imagology. It is revealed as a patriarchal space split up between the orientalist logic and the semi-European mentality, giving birth to a game of image and counter-images, which are maintained by a continuous oxymoronic rapport. The writers seek to reveal the effects of such representations on the collective imaginary, on a certain social, cultural or communication context by highlighting national cultural stereotypes. They do it in different ways: playfully, objectively, good-naturedly, seriously, acidly, comically, ironically or by means of parody or banter.

Keywords: Literary (Self) Imagology, Imaginary, Space, Identity, Ethnic.

REZUMAT

În prezentul studiu se cercetează proiecțiile Iașului și ale ieșenilor, așa cum apar ele reflectate în proza pașoptiștilor, Alecu Russo, Mihail Kogalniceanu, Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, dar și a interbelicilor, într-o tentativă de (auto) imagologie literară. Acesta se relevă drept un spațiu patriarhal, scindat între logica orientalistă și mentalitatea semieuropeană și dând naștere unui joc de imagini și contraimagini, menținute într-un susținut raport oximoronic. Scriitorii caută să releve efectele acestor reprezentări asupra imaginarului colectiv, asupra unui anumit context social, cultural sau comunicațional, prin evidențierea unor stereotipuri culturale naționale. O fac diferit – ludic, obiectiv, parodic, persiflant, bonom, grav, acid, comic, ironic.

Cuvinte-cheie: (auto)imagologie literară, imaginar, spațiu, identitate, specific etnic.

Spațiu generator de mituri și legende, ținut benefic energiilor creatoare, ascunzând în pliurile ontologiei sale nebănuite seve literare, Iașul a devenit în timp o metaforă, un sugestiv simbol al antinomiilor, al hibridității prielnice, al unei anatomii ce implică deopotrivă tradiția și modernitatea. Sugerând o comunitate afectivă, organică până și în contradicțiile sale, Cetatea și-a constituit o fizionomie, un limbaj, un stil, înlăturând accidentalul, inautenticul. Pentru că, înainte de a fi un loc, Iașul este o realitate implicită, o stare de spirit, un sentiment, convertit într-un rafinat suprapersonaj, care se plimbă de veacuri printre registrele scriptice, beneficiind de recurența unor sintagme memorabile.

„Capitală a culturii”, „oraș al marilor iubiri”, „al marilor zidiri” (N. A. Bogdan), „creație organică a vechii Moldave” (N. Iorga), „o mare istorie a poporului roman” (L. Blaga), „muzeu al amintirii și al sufletului nostru colectiv” (G. Topîrceanu), „paradis pierdut al vacanțelor candidă” (Ionel Teodoreanu), „orașul din inimă” (Al. Zub), „Parisul de suflet” (Valeriu D. Cotea) constituie doar câteva dintre aprecierile de care s-a bucurat de-a lungul timpului acest focar de spiritualitate. Într-un context agitat, în urma descalificării în competiția pentru titlul de capitală culturală europeană, aceste inocente metafore ar putea părea astăzi patetice, intens sentimentale sau chiar caduce. Dacă *de iure*, circumstanțele au plasat vechea cetate în afara cursei, *de facto*, Iașul a existat dintotdeauna *prin* și *întru* cultură, adevăr ce nu mai trebuie demonstrat.

Dacă pentru pașoptiști, ieșeanul este purtătorul „amestecului de inovații altoite pe vechile datini, care alcătuiesc un fel de mijlocie pitorească între moravurile asiatice și

moravurile Occidentului”¹, pentru intelectuali ieșeni interbelici, *ieșenismul* conotează o „rasă culturală” (*ieșeanul* e un om superior, de calitate); e un construct asumat ca stil de viață și identitate culturală, o „memorie colectivă”, „memorie socială”, care are nevoie de imagini spațiale și de inerția imaginilor, zidurilor și vestigiilor, a bisericilor, a Universității, a străzilor, a caselor boierești, a statuiilor etc., elemente care garantează grupului că nimic nu s-a schimbat și susțin forța tradiției locale. Prin urmare, important este să se impună prin repetare (și nu neapărat prin veridicitate) imaginile și simbolurile care conotează puterea, creația, dinamismul, așadar chipul unui altfel de Iași, „mai tânăr, mai frumos, mai viu”, în opoziție flagrantă cu imaginea stereotipă a efeminării lirice, a lipsei de voință și energie, a „lâncezelii bătrânicioase” și a „înghețului”, a „refuzului de a trece la act” al Iașului, „cetate a morții, a somnului, a plictiselii”, a pasivității elegiace, a ratării, coordonate în care l-au situat reverberant chiar unii scriitori. Cezar Petrescu, de pildă, aseamănă Iașul „cu o amantă bătrână și nărvăvită de care nu te poți despărți. Te înșeală, o bați și o alungi, pe urmă tot tu o cauți și te rogi să te ierte. Te iartă, a două zi fugi tu să scapi de dânsa, ca să te întorci seara și să te milogești la fereastră. Ieșenii sunt făcuți pentru Iași și Iașul pentru ieșeni. Se completează, trăiesc în simbioză. Nu se pot despărți...”², reținând totodată magnetismul orașului asupra locuitorilor lui. Ieșenizat în mod voluntar, G. Topîrceanu explică acest magnetism în felul său inconfundabil: „Mi-a plăcut de la început Iașul, cu grădinile lui înflorite, cu gardurile lui dărăpănate ... căci

1 Alecu Russo, *Iașii și locuitorii lui în 1840*, în *Opere*, Chișinău, Editura Literatura artistică, 1989, p. 228.

2 Cezar Petrescu, *La Paradis general*, București, Editura Cartea Românească, [f. a.], p. 46.

oricâte straturi de glod s-ar depune acolo, tot nu vor putea să astupe vreodată urmele pașilor lui Eminescu, urma ciubotelor de iuft ale diaconului Creangă, urmele atâtor oameni iubiți de altădată ... cum să nu-mi placă?” Atmosfera Iașului e de o compoziție specială, observa Cezar Petrescu – „Conține o emanație, un efluviu, o radiație, – numește-o cum vrei! – care moleșește individul ca un narcotic. Nu-l lasă să se aventureze în accese de energie, îi retează aripile cu care să se avânte în sboruri riscate, dar în schimb, îi dă aci, unde îl ține prizonier, o fericire dulce ca orice narcotic. O fericire a lui, specială, un fel de Nirvana ieșeană, care te cuprinde cu încetul și din care te superi dacă ar încerca cineva să te smulgă”³.

„Găzduit” de scrieri ficționale și memorialistice, Iașul va deveni subiect de evocare pentru A.D. Xenopol și Nicolae Iorga, pentru Dimitrie Anghel și G. Topârceanu, pentru G. Ibrăileanu și G. Călinescu, pentru Gala Galaction și Octav Dessila și lista poate continua în mod generos. În tentativa de a-i decipta (în)semnele, scriitorii realizează veritabile studii ale mentalului colectiv ieșean. Spre exemplu, G. Călinescu deghizat sub pseudonimul Aristarc, în „Jurnalul literar”, ne decodifică unele mărci ale psihologiei ieșene, în tușe necruțătoare: „Ieșeanul e un cetățean care visează cu ardență desființarea totală a orașului lui și mutarea populației, în masă la București. Decăderea Iașului vine din sentimentul nemărturisit al ieșeanului că Iașul nu face două parale, că soarele răsare la București. Când un ieșean declamă: «Iașul nostru cultural, nu-l credeți. E un fel de a se scuza că nu e încă în București...»⁴. În același sens se pronunța și Ion Minulescu, în

Ieșenii toți se nasc cu geamantanele în mână, asemănând Iașul cu Marsilia: „Iașul față de București – în România – e ca și Marsilia față de Paris - în Franța. Și unii și alții sunt interesați numai că se cred victime reciproce”.

Ancorarea în culturalitate se produce uneori în virtutea unor reflexe derivate din complexele marginii cu centrul: „Iașul se agață de culturalitate ca naufragiatul de firul de pai. În zadar ar căuta scepticul să convingă pe ieșeanul de pe stradă de inutilitatea unui asemenea procedeu. Oricât ar căuta să demonstreze că Iașul nu mai are nici o revistă de cultură, nici o bibliotecă demnă de acest nume, acea centrală nemaiservind nici la pregătirea celei mai modeste lucrări de seminar, că aripa cea nouă a Universității așteaptă de ani de zile să fie isprăvită, cu pomana centrului; că universitarii noștri, fiind din specia voiajorilor, fac numai arari vizite Iașului; că o pinacotecă de valoare fabuloasă este subvenționată cu 637 lei anual; că palatul «Vieții Românești» este ocupat de chestura poliției și că locul faimoasei librării Barasch este umplut cu succes de o cârnățarie cernăuțeană. De prisos!...”⁵

Având în vedere că mentalitatea colectivă presupune „un ansamblu al modurilor de a percepe, judeca, acționa”, caracteristic „spiritului” unui grup, unei epoci”⁶, „ansamblu de obiceiuri intelectuale, de credințe, de convingeri, de comportamente caracteristice unui grup”⁷, „fel particular de a gândi al unei colectivități”⁸, „ansamblu de opinii, prejudecăți și credințe care influ-

3 Ibidem, p. 51.

4 Aristarc, *Cronica mizantropului*, în *Jurnalul literar*, 28 mai 1939, p. 4.

5 *Pagini din viațași opera scriitorilor ieșeni contemporani*, Iași, Socec, [f.a], p. 12.

6 Fernand Braudel, *Gramatica civilizațiilor*, București, Editura Meridiane, 1995, p. 52.

7 Ioan PetruCulianu, *Eros și magie în Renaștere*, Iași, Polirom, 1994, p. 119.

8 Alexandru Duțu, *Dimensiunea umană a istoriei*, București, Editura Meridiane, 1986.

ențeață gândirea indivizilor, a grupurilor umane, a popoarelor”⁹, valențele acesteia pot fi identificate, plecând de la textele memorialistice pe care ni le furnizează filantropic generațiile de scriitori, care au intrat în stăpânirea unui trecut ilustru, de o mare densitate culturală: George Panu, *Amintiri de la „Junimea” din Iași*, Nicolae Gane, *Amintiri (1848 – 1891)*, Radu Rosetti, *Amintiri*, Rudolf Șuțu, *Iașii de odinioară*, G. Topârceanu, *Cum am devenit ieșean*, Ionel Teodoreanu, *Masa umbrelor* ș.a.

Plecând de la ideea că „orice se întâmplă într-o societate omenească vine din starea ei de spirit, din felul cum este alcătuită și sufletească în acel moment”¹⁰, Iașul își modelează locuitorii după propriul chip: *molcomi, spirituali, indolenți, refractari la înnoiri, fanarioți, profund ancorați în trecut și purtători ai unei pasivități orientale*. Autocompătămirea se relevă frecvent în discursurile ieșenilor. Există și tendința de autopersiflare a unei comunități, care face haz de necaz, în loc să se revolte, pe fundalul unei lumi fluide unde lucrurile nu se iau în serios.

Gala Galaction în *Iașii precum erau* reține dimensiunile spirituale ale ieșenilor: *intelectualitatea, religiozitatea, profunzimea, moralitatea*, într-un cuvânt, specificul spiritualității ieșenilor: „Era în acest oraș domnesc, cuprins de melancolia amintirilor prea mari, purtate de un prezent prea micșorat, mai mult suflet, mai multă inteligență și mai mult cult pentru cele intelectuale, decât în oricare alt centru românesc. Înțelegeai din ochii celor cu care te întâlneai, în ulițele lor

întortocheate (dacă erau altceva decât bieți muncitori cu palmele), că în odăița de unde coboară, au lăsat, pe masă, cu foile deschise, un poet, un filosof, un sociolog, *Biblia* sau *Talmudul* ... Seara, când mă rezemam în fereastra mea și priveam, din deal la vale, miile de luminițe care se aprindeau în Iași, mă întrebam – cum nu-mi venea niciodată să mă întreb la București: la câte din aceste luminițe, studiul celor sfinte sau al celor profane, încovoiaie trupul și înalță sufletul? Firea molcomă a moldovenilor, idiomul lor bemolizat și muzical sporeau impresiile mele de spiritualitate și mângâiau văzul și auzul meu, celui sosit din București”¹¹.

Mai puțin elogios, Nicolae I. Popa realizează o adevărată „fiziologie a ieșeanului”, plămădită dintr-o oarecare *lipsă de inițiativă și resemnare, flexibilitate și timiditate, orgoliu și reverie*, condimentate cu nota unui *fatalism congenital* („Prea evoluat pentru a accepta lupta în orice condiții, s-a lăsat depășit de viață, prea diletant pentru a se disciplina, el trăiește în «marginea vieții», mulțumindu-se cu icoana pe care singur și trudnic și-o făurește. Trăiește în «speculație spectaculară», convins că înșeală viața, – deci știe că bătrânețea îl va dezvălui brutal, arătându-i ce a însemnat în realitate...”¹²). Apelând la psihologia filosofică, autorul încearcă să proiecteze portretul psihologic și să demonstreze predispoziția spre arte a ieșeanului: „...Ieșeanul este un *psihastenic*, condamnat să-și împruțineze ființa, elanul și funcția, din lipsă de încredere și vitalitate. De aici probabil compensația prin artă și literatură, care absorb forme de nădejdi și de

9 Sigmund Freud, *Totem și tabu*, București, Editura Humanitas, 1991, p. 43.

10 Nicolae Iorga, *Cum se creează o stare de spirit*, în *Sfaturi pe întuneric*, ediție îngrijită de Valeriu Râpeanu și Sanda Râpeanu, Editura Militară, 1976, p. 107.

11 Gala Galaction, *Iașii precum erau*, în *Opere alese*, vol. I, București, Editura pentru Literatură, 1961, p.16.

12 Nicolae I. Popa, *Fiziologia ieșeanului*, în *Însemnări ieșene*, 1936, nr. 3, p. 89.

vis nerealizate”¹³. Trăind cel mai adesea în „evaziuni succesive: refugii literare în trecut, în vis, în exotism, în fantastic, în «paradise artificiale» sau în deprinderea cu ideea de moarte”, ieșeanul rămâne un romantic după formula lui Novalis, un mistic închis în micul univers artificial, pe care și l-a construit laborios, „torturat de îndemnuri sterile și de speranțe ce abia mijesc”, un om de gust fin, știind să întrețină „o conversație vie și cu miez”.

Reținând rând pe rând *legea efortului minim, complexul de inferioritate*, vecin cu cel de *superioritate, mândria trecutului, lipsa voinței de a trăi, spiritul critic, vocația prieteniei*, autorul conchide că „Ieșeanul este o realitate psihologică, bine conturată. Iar Ieșenismul este un stil de viață”.

Portretul ieșeanului lui Ionel Teodoreanu rezultă din vorba puțin molatecă, „cu „măi”, „bre omule”, „oleacă”, „tăți cele”, „iaca bre”, „ista”, „ceia” și „iracan de mini”, mergând tare domol (că doar nu dau turcii), și cam strâmb pe călcâie (scâlciate mai la toți); cu pantalonii răsuciuți să nu-i feștească ba glodul, ba colbăraia, ba toanele dezghețului, ba-te-miri-ce (rar ieșean fără pantaloni suflecați), cu părării romantic vaste, cu părul lung-prelung, aducând mai mult a chică, revărsat pe ceafă și pe tâmpile, cu mare avânt al obrazilor nerași pentru barbă (muscă, țacălie, barbișon, barbete, barbă și cascadă popească), cu multă tragere de inimă spre pahar (nu cu apă); cu galoși care depășeau mereu anotimpul lor firesc, cu cortel și când plouă, și când este soare (parcă ce, strică?) și cu vorba (plină de ifos și de rouă): „Noi iștia de la Ieși”¹⁴.

Dimitrie Rallet, autorul unui singur vo-

lum, ca și Ion Codru-Drăgușanu, ne lasă, în descendența schițelor provincialului, lansate de Mihail Kogălniceanu sau de Costache Negruzzi, o adevărată fișă de temperatură a ieșeanului. El retine câteva însemne comportamentale ale acestuia, cum ar fi: *orizontul provincial, pesimismul impregnat de nostalgia vâltorii „capitaliei”*, pe care și-l cultivă deliberat: „Cu toate ceremoniile și buna primire, ieșeanul presimte c-o să moară de urât, ca într-o surghiunie. Târgul îi pare pustiu, lipsește vuietul capitaliei care poate-l ajuta de nu i se mai alege vorba. Nu-i desime de pe ulița mare, care ne oprește a răzbate pân-la dânsul ș-al privi în ticnă; nu-s droșcele care-l înlesnesc la crăii. Ori-zontul provincial îl apasă cu întinderea și monotonia sa”¹⁵. *Simandicos și plin de fițe*, „ieșeanul de vra să meargă piste drum, îi trebuie trăsură, pe jos nu se micșorează a umbla; poate se și teme că nu-l vor alege din norod. Singur nu se poate sluji, ca provincialul; altul îl îmbracă, îl dezbracă, îl încălță, îl scutură, îl piaptână, numai nu-l hrănește și nu-l țesală”¹⁶. Autorul distinge între ieșeanul băștinaș și „provincialul așezat câte zece luni pe an la Iași”, cel din urmă fiind doar „părechea ieșeanului crai de frunte și numai plămădeala adevăratului ieșan”, întrucât „prin intrigi se face casnic, prin lingușiri prinde la nas, prin crăii place, îndatorește cu bancuri ș.a. Așa i se deschid toate ușile, toate mesele, ba îl vezi răsărind politicește, ca o ciupercă din gunoi”¹⁷.

I. Fr. Botez, în *Iașul tuturor iluziilor*, reține contradicțiile spiritului ieșean – *discreții și plini de vitalitate în același timp*: „Nu sunt oare ieșenii de totdeauna, tăcuți și blajini,

15 Ibidem, p. 252

16 Dimitrie Ralet, *Suvenire și impresii de călătorie în România, Bulgaria, Constantinopole*, București, Editura Minerva, 1979, p. 252

17 Ibidem, p. 255.

13 Ibidem, p. 90.

14 Ionel Teodoreanu, *Masa umbrelor*, Iași, Editura Princeps Edit, 2011, p. 104.

năvălitorii de azi ai străzilor? Nu sunt singuratecii, ascunși în case mici și plăcute, veselii consumatori de la mese? Chiar ei, chiar ei! Doriți însă de aer, de viață și de haz zgomotos.”

Starea aceasta, savantul dr. Leon ar putea-o boteza în limbaj zoologic „ieșirea din hibernație și somnolență” iar d. Adrian Pascu ar putea-o denumi „dor aprig de Teatru Vesel...”¹⁸

Societatea ieșeană constituie un univers eterogen, plin de contradicții, este universul în care coabitează vectori divergenți. Dacă considerăm masculină, în accepțiunea lui Hofstede, o societate care tinde să înlocuiască valorile morale cu acumularea de bani, funcții sociale și bunuri materiale, tipul societății ieșene se înscrie pe coordonatele masculin feminin, unul din cei patru coeficienți avansați de Hofstede pentru a evalua diferențele dintre dimensiunile culturale.

Universul ieșean este impresionant prin culorile, formele, sunetele și mirosurile sale, el găzduiește o populație cosmopolită care mișună caleidoscopic, convergentă și divergentă, cu speranțele, iluziile, temerile, dezamăgirile și erorile ei. Pe ieșeni îi unește disponibilitatea pentru artă, prețuirea trecutului, ancorarea în cultură și artă, menținerea tradițiilor etc. Or cum sugestiv observă Nicolae Iorga, „societatea reprezintă un popor sau o tovărășie de popoare. Astfel, ea are ceva sufletește permanent, care-i dă caracterul, care-i stabilește valoarea, care-i face mândria sau o îndreaptă către piere. Afară de extraordinare sforțări ori de cele mai mari și mai rare măsuri, acest fond nu poate fi biruit. El e zestrea, el e darul, el e nenorocirea și el e osânda. Acoperit un moment, înșelat sau înspăimântat, el își

revine și domină și mai departe, fiindcă el vine din tot ce a suferit și a câștigat, din tot ce primește din mediul ei, din tot ce și-a agonisit societatea”¹⁹

Fiecare comunitate este legată de un spațiu cu limite aproape stabile; de unde, pentru fiecare din ele, o *geografie particulară*, a ei înșiși, care implică o serie de posibilități, de constrângeri date, unele cvasipermanente, niciodată aceleași de la o comunitate la alta. Între om și spațiul pe care îl populează se instituie o relație indisolubilă, cu efecte bilaterale. Cum bine observă, Fernard Braudel, în *Gramatica civilizațiilor*, „reacțiile omului nu încetează să-l elibereze de mediul care îl înconjoară și să-l supună în același timp soluțiilor pe care și le imaginează. El scapă de un determinism pentru a cădea în altul”²⁰ Ieșeanul își modelează identitatea în conformitate cu locul din sevele căruia se nutrește, dar îl și modelează pe acesta la rândul-i. *Tradiționaliști și moderni* în egală măsură, *provinciali și emancipați, formalști cu spirit (auto)critic, solitari și ospitalieri, trufași și toleranți*, ieșenii sunt modelați de factorii istorici și culturali. Imaginea ieșenilor se constituie empiric, multireferențial, într-un dialog permanent dintre impresiile, imaginația și proiecțiile cristalizate în memoria culturală. Cercetarea conotațiilor intelectuale, comportamentale, etice, culturale, cutumale ale mentalității colective contribuie la descinderea pe o necesară verticală în esența acestui oraș.

Imaginea unui oraș se proiectează și ca o comunicare intelectuală, în raporturile cu celălalt, în cunoașterea și definirea alterității. Important este modelul de umanitate care exprimă cele mai adânci aspirații ale unui

18 I. Fr. Botez, *Iașul tuturor iluziilor*, Editura autorului, 1930, p. 26.

19 Nicolae Iorga, *Cum se creează o stare de spirit*, în *Sfaturi pe întunerice*, ed. cit., 1976, p. 107.

20 Fernard Braudel, op. cit., p. 43.

grup sau ale unei societăți. Cum ne privim noi între noi și cum îl privim pe cel de lângă noi sunt probleme pe care comparatistica franceză încearcă să le rezolve de decenii bune. Contestată la început de teoreticieni, printre care și R. Weleek („cercetarea imaginii unei alte țări în literatură nu este o chestiune specifică științei literare”, ci mai degrabă altor domenii, cum ar fi sociologia, psihologia comparată etc.), astăzi imagologia este atribuită științei literare pentru că există aspecte care se dovedesc de la sine a fi literare, dacă luăm „literarul” în sens imanent. Ceea ce ar interesa, prin urmare imagologia, ca domeniu de cercetare comparativă, nu vizează atât particularitățile sau „firea” ieșeanului, spre exemplu, sau psihologia ieșeanului, ci care sunt calitățile care îi sunt atribuite din afara culturii sale. Aceasta înseamnă că imagologia comparată încearcă să surprindă formele de apariție ale imaginilor, precum și închegarea lor cu acțiunea. În afara de aceasta, ea își propune să contribuie la clarificarea rolului pe care asemenea imagini literare îl joacă la stabilirea relațiilor dintre societățile culturale luate separat. „În realitate în cazul imaginilor și al mirajelor nu ne limităm niciodată la relația cu străinul și cu literatura și cultura lui «astfel plămădită», ci însuși propriul nostru teritoriu poate deveni – bineînțeles, mai ales pe un drum de întoarcere de la o imagine deja existentă, apărută într-un mediu exterior, în sensul curent al cuvântului (așadar, o «hetero-imagină») – o temă de reprezentări mentale”²¹ Investigarea dimensiunii extraliterare a acestor „autoimagini” ar putea duce spre o contribuție la ceea ce reprezintă autentică știință a însușirilor colective, numită și „etnopsihologie” sau psihism colectiv.

Indiferent de realitatea lingvistică pe care i-o atribuim, psihism colectiv, mentalitate sau instrument metal, cert este faptul că în fiecare epocă, o anumită reprezentare a lumii și a lucrurilor, o mentalitate colectivă dominantă însuflețește întreaga masă a societății. „Această mentalitate care dictează atitudinile, orientează opțiunile, înrădăcinează prejudecățile, înclină într-o parte sau alta mișcările unei societăți este eminentamente un fapt de civilizație. Într-o măsură mult mai mare decât accidentele sau circumstanțele istorice și sociale ale unei epoci, ea este rodul moștenirii îndepărtate, al temerilor, credințelor, al unor neliniști străvechi aproape inconștiente adesea, este adevăratul rezultat al unei imense contaminări ai cărei germeni sunt pierduți în trecut și transmiși de-a lungul unor întregi generații de oameni”²²

Ieșenii sunt foarte atașați de locurile lor, fiind dominați de o stare generală de intelectualitate și spirit critic. „Cred că simțul valorii acționează aici cu o acuitate deosebită, observă Mircea Radu Iacoban. Generozitatea face casă bună cu exigența în virtutea unei tradiționale atitudini deschise față de actul artistic autentic, certificat prin vocație și adecvare”²³ Elita intelectuală are un rafinament de civilizație și cultură de nivel european. Societatea ieșeană întreprinde eforturi vizibile pentru a se ridica la nivelul culturii europene.

Orașul este un punct-cheie, ce îngemănează economia urbană, principalele perspective politice și administrative. El conservă cel mai bine identitatea unei regiuni prin muzee; el este cel ce dă orientări majore în educație, cultură și în alte do-

21 Alexandru Duțu, *Dimensiunea umană a istoriei*, București, Editura Meridiane, 1986, p. 207.

22 Fernard Braudel, op. cit., p. 43.

23 Mircea Radu Iacoban, *Martor*, Iași, Junimea, 1988, p. 20.

menii ale vieții sociale. „Iașul de azi oferă vizitatorului o diversitate dintre cele mai interesante și mai atrăgătoare, păstrând ca într-o besactea comori de artă veche lângă edificii moderne. Aici arhitectura avântată spre cer e vecină cu patriarhalele străduțe copleșite de o vegetație debordantă, rămasă ca în amintirile bunicilor; metocul cu arcade rotunjite, copiate parcă de un basorelief asirochaldean este vecin cu orga gigantică a tinerei industrii ieșene”.²⁴ Iașul are astăzi o modernitate asumată, dar trecutul, tradiția reverberază în toate aluviunile sale. „Sunt așezări, remarcă Aurel Leon, în care secolele se stratifică asemenea hrisoavelor și incunabulelor din arhive, cu cât mai decolorate de patina anilor, cu atât mai prețioase. Viața merge înainte, dar oricât de impetuos ar fi ritmul ei și oricâte înnoiri ar pătimi bătrâna cetate ea va rămâne învăluită în acea aură proprie bijuteriilor vechi cu metalul înnobilit de rezistența lui la nimicnicie și cu monturi filigranate pentru veșnicie. Un asemenea oraș este și Iașul”.²⁵

Relieful orașului se dovedește relevant pentru profilul său identitar, recognoscibil și în felul de a fi al ieșenilor. Situat cu fața spre Soare, apărat de pădurea Codrilor, de Cetatea Munților, Iașul se întinde până în nordul Podișului Central moldovenesc, „podîș alcătuit dintr-un «ansamblu de platouri», ce apar dispuse în semicerc spre „periferia nordică” a podișului – ca un scut de apărare a Iașilor, dinspre sud; platouri constituite din «ansambluri deluroase»...”²⁶ Astfel, Iașul pare cuibărit între coline unduitoare, în tipsia șesului, situat pe o calmă orizontală de unde se oferă privirii. Venind către Iași

fie de sus, dinspre Pașcani, fie din jos, de la Ungheni, adică urmând larga depresiune a Bahluiului, orașul îți apare încă de departe „asemenea așezărilor de câmpie și ai impresia că e cuibărit în palma unui uriaș”.²⁷ Priveliștile ieșene sunt ca ieșenii: cu unele te înrudești din copilărie, pe altele le alegi cu afinitatea trainică ce decide destine. Cum sugestiv remarcă Constantin Ciopraga, Iașul ascunde „zidiri prin care ți se adresează istoria, case implantate în peisaje ondulate, parcuri și orizonturi, toate cu efecte notabile în modul de a fi al oamenilor de aici, relevă un topos specific, un *genius loci* concretizat în vocații creative. Psihologia Cetății e o realitate constituentă, caracteristică operelor elaborate la Iași de către scriitori și savanți, de creatori de odinioară și de astăzi; *athnos* și *psyche* vibrează complementar în tot ce implică profunzime și adeziune la istorie”.

Ființe creative, impregnate de o melancolie densă, ieșenii sunt dispuși spre reverie și reflexivitate. Mircea Radu Iacoban în volumul *Martor*, într-o încercare de a reține câteva dominante ale intelectualismului ieșean care „e mai reflexiv”, încheie prin a sublinia faptul că „Iașul tolerează mai greu improvizația și veleitarismul”.²⁸ Relieful ondulat, fără zvâcniri temerare, explică într-un fel și anacronismul ieșenilor. De asta scrisul ieșenilor interbelici pare în afara actualității, de asta neglijează ei elementul social. Un Sadoveanu s-a retras în istorie; un Codreanu a evadat în răceala sonetului parnasian; un Ionel Teodoreanu – în necazurile rafinate ale celor ce n-au cunoscut niciodată lupta pentru pâine; un Topîrceanu își scrie amintirile la vârsta energiilor plene.

Dincolo de accepțiile cu care a fost investit de-a lungul vieții sale, Iașul rămâne

24 Aurel Leon, *Iași*, București, Editura Meridiane, 1965, p. 8.

25 Ibidem, p. 6.

26 Georgeta Crăciun, *Despre Iași*, Editura NOEL, 2002, p. 8.

27 Ibidem, p. 18.

28 Mircea Radu Iacoban, op. cit., p. 20.

cea ce este: unic în ființa lui spirituală și materială, un important centru al vieții noi, care a avut perspicacitatea să mențină viu contactul cu trecutul. „Iașul amintirilor și legendelor, Iașul fantomelor romantice” (M. Sadoveanu), menține pulsul prezentului, conectat la tradiție. Pendulând permanent între adevăr și legendă, între negura îmbietoare a trecutului și bulversările unui prezent confuz, Iașul perpetuează *mitul eternei reînțoarceri*.

Bibliografie:

1. Aristarc, *Cronica mizantropului*, în „Jurnalul literar”, 28 mai 1939.
2. I. Fr. Botez, *Iașul tuturor iluziilor*, Editura autorului, 1930.
3. Fernand Braudel, *Gramatica civilizațiilor*, București, Editura Meridiane, 1995.
4. Georgeta Crăciun, *Despre Iași*, Editura NOEL, 2002.
5. Ioan Petru Culianu, *Eros și magie în Renaștere*, Iași, Polirom, 1994.
6. Alexandru Duțu, *Dimensiunea umană a istoriei*, București, Editura Meridiane, 1986.
7. Sigmund Freud, *Totem și tabu*, București, Editura Humanitas, 1991.
8. Gala Galaction, *Iașii precum erau*, în *Opere alese*, vol. I, București, Editura pentru Literatură, 1961.
9. Mircea Radu Iacoban, *Martor*, Iași, Junimea, 1988.
10. Nicolae Iorga, *Cum se creează o stare de spirit*, în *Sfaturi pe întunerice*, ediție îngrijită de Valeriu Râpeanu și Sanda Râpeanu, Editura Militară, 1976.
11. Aurel Leon, *Iași*, București, Editura Meridiane, 1965.
12. **Pagini din viața și opera scriitorilor ieșeni contemporani*, Iași, Socec, [f. a].
13. Cezar Petrescu, *La Paradis general*, București, Editura Cartea românească, [f. a].
14. Nicolae I. Popa, *Fiziologia ieșeanului*, în „Însemnări ieșene”, 1936, nr. 3.
15. Dimitrie Rallet, *Suvenir și impresii de călătorie în România, Bulgaria, Constantinopole*, București, Editura Minerva, 1979.
16. Alecu Russo, *Iașii și locuitorii lui în 1840*, în *Opere*, Chișinău, Editura Literatura artistică, 1989.
17. Ionel Teodoreanu, *Masa umbrelor*, Iași, Editura Princeps Edit, 2011.

CARTEA DIN MÂNA LUI HAMLET(V)¹

Nina Corcinschi în dialog cu Andrei Țurcanu

ABSTRACT

The artistic investigations and representations of Romanian literature of 60s from Bessarabia are developed into two fundamental existential levels, materialized in two basic aesthetics: the aesthetics of support and the aesthetics of ontological confusions. The both aesthetics have emerged of human confrontation (and of literature) with the burdens of the totalitarian system. In the works of Grigore Vieru we find for example an essentialized environment, permeated by a mysterious energy and purity, a support evoked with the piety provoked by a sacral power. In “Broken flight” of Vladimir Beșleagă and, especially, in “The life and the death of Philemon” the fractures of the human consciousness announced in the first novel, take the forms of an ontological catastrophe in the last mentioned writing. The 70s require an ambience of calm and tamed energies, of reconciled antitheses. A feeling of mild resignation and an obscure brightness, like a breath of dizziness and self forgetfulness, take hold of all. The ontological deviation become widen in literature.

Keywords: literature of 60s, aesthetics of support, aesthetics of ontological confusions, totalitarian system, ontological catastrophe.

REZUMAT

Interviul pune în discuție fenomenul literar șaizecist în lupta creativității cu inerția dogmei sistemului sovietic. Poetica maternității substituie ostentația cadențelor de eroism din literatura dogmatică a epocii. În „Cămășile”, „Mica baladă” de Grigore Vieru, „Balada celor cinci motănași” de Ion Druță, „Șalul verde” de Spiridon Vangheli (volumul „Balade”) și în multe alte scrieri ale acestor ani transpare un patos interiorizat al tenacității, o decență copleșitoare a îndărătniciei, sublimul eroic al unor gesturi obișnuite, cotidiene în care se deslușesc proiecții și se descoperă semnificații ale unor atitudini, motivări și rosturi primordiale de viață. Șubrezirile masculinității indică o ruptură ontologică în tradiția națională a Tatălui (a Tatălui adevărat, nu a surogatului ideologic!), pe care literatura o suplinește prin debordanța maternului ca *axis mundi* și mitologie ce adună și orânduiește împrejurii într-un sens unic semnele fundamentale ale vieții și morții, ale destinului și ale istoriei naționale.

Cuvinte-cheie: istoria națională, dogmă, literatură, destin.

¹ Fragment din volumul în elaborare *Cartea din mâna lui Hamlet*.

N.C. Raportarea (într-o discuție precedentă) la Vasile Coroban mi-a trezit mai multe curiozități despre critica literară din perioada sovietică. A împărtășit și ea aceeași soartă ca și literatura? Ce „materii” durabile a avut? Prin ce a supraviețuit rătăcirii în negura ideologiei realismului socialist? Îmi vine în minte luciditatea și nervul polemic al demersului Dvs., asaltul estetizant al lui Mihai Cimpoi, efortul salubrizant al lui Ion Ciocanu... și cam atât, nu?

A.Ț. Să pornim cu o aserțiune de principiu. Care era statutul criticii literare în cadrul ierarhiilor labirintice ale piramidei totalitare comuniste? În marele front ideologic literaturii îi era atribuit, simplu spus, doar un rol umil de „slujnică”, de executor al comenzilor Partidului cu o sarcină expresă: să facă din sâmburele rigid și incombustibil al Dogmei ideologice un fruct apetisant, atractiv pentru „masele largi”. O servitoare însă cam libertină (ca toate „artistele!”), mereu suspectată de infidelitate, gata mereu să se abată sau să desfigureze ideile sacrosancte prin înțelesuri și, mai ales, subînțelesuri derivate. Or, tocmai aceste înțelesuri și subînțelesuri derivate constituiau teritoriul travaliului critic. După armatele de forfecari – redactori, lectori interni și externi, cenzori (inclusiv străjerul cel mai teribil – cenzorul intim al scriitorului) venea criticul literar. Scrierile literare trebuiau să treacă o ultimă probă, ca produse deja devenite un „bun” social cu interacțiunile și efectele, „pozitive” sau „nocive”, pe care le-ar fi putut declanșat într-un for public. Or, într-un for public era nevoie de judecata unei instanțe civile. Acesta părea să fie sensul necorupt al criticii literare admis. Dar în totalitarism cuvintele sunt într-o permanentă agonie, mai exact, într-o întrecere continuă cu antonimul

lor care se interpune între sensul primar și realitate, ca adevăr de partid. Instanța civilă – critica literară – făcea corp comun cu marele Front Ideologic, căruia, de altfel, îi aparținea, prin misiunea impusă, și literatura. Ideea de Front este o idee funciarnamente ierarhică și tocmai aici apare diferența dintre locul și rolul literaturii și al criticii literare în sistemul de „valori” și funcții prestabilit. Critica literară și criticul literar au un statut superior pe această scară socială a ierarhiei ideologice. Critica este aceea care concretizează directivele generale, strategice de partid, le acordă un statut nemijlocit, tactic de „indicații” de acțiune imediată. Și tot ea deține și sarcinile de control, supraveghează modul cum aceste indicații sunt executate. În termeni militari, specifici pentru limbajul războiului permanent al ideologiei comuniste, dacă literații sunt numai soldații partidului, criticii reprezintă o treaptă ierarhică superioară, sunt plutonierii săi neadormiți și perseverenți, aflați întotdeauna la straja purității ideologice a literaturii.

Aceasta nu înseamnă că în realitatea de fiecare zi „gradele” nu se amestecă și că din ostașii de rând sau dintre plutonieri nu se recrutează „generali” cu un statut cu totul aparte, de nomenclatură infailibilă, sau, invers, că plutonierii nu sunt țistuiți cu brutalitate și ținuti alături de soldați în condiții de paria ai societății. Firește, în toate respectându-se cu strictețe regulile și cutumele verticalei labirintice totalitare, toate fiind în strânsă legătură cu „valoarea” de soldat credincios, cu disponibilitatea și gradul de subordonare a fiecăruia față de linia diriguitoare a Partidului. Mercenariatul celor înrolați în front nu mai poate azi interesa pe nimeni. Menirea lor fiind una cu totul străină de literatură și de critica literară, ei au lăsat în urmă doar mormane

de var. Nici un zid, nici un perete din cei care se vroiau clădiți pentru vecie, ridicați pe argumentul de forță al „concepției sănătoase”, n-a rezistat. Druță, nativul și liricul de la începuturi, nu putea să înțeleagă ce vrea critica de la dânsul, când i se reproșează deficitul de „concepție”. L-a lămurit cineva prin comparația operei literare cu o nucă. Miezul nucii, i-a spus acesta, și este concepția. Explicația e bună, dar cu o rectificare de principiu. Urmând aceeași logică inversată a coruperii conceptelor, vedem că „miezul” (sau concepția) apărută cu atâta tenacitate de cerberii și clopoștii criticii oficioase nu era decât un surogat ideologic, un miez prin definiție incapabil să rodească ori să mai fie și un indiciu al unor scrieri viabile. Pentru oportuniști, grafomani sau simpli veleitari literari „puritatea” concepției ori, mai simplu spus, teza goală oferea un teren larg și fertil. Cu lozinci de-a gata se scrie ușor, la kilogram, precum și făcea unul din campionii mercenariatului literar Em. Bucov, dar și mulți-mulți alții. Poate prea mulți pentru o literatură ca cea „moldovenească” de mică.

În contrasens, cei care simțeau și gândeau în termenii *originari* ai literaturii și ai teoriei literare și care nu acceptau ochelarii de cal pe care regimul îi vroia bine înfiți pe cerbicea fiecărui cetățean sovietic cu un cât de neînsemnat rol în forul public, nu puteau accepta statutul de Centaur și măcar uneori se lăsau apucați de vertijele anarhice antisistem: „Atunci desfac tot ce-ați voit să fac,/ Atunci dezgrop ce trebuie să-ngrop./ Atunci vorbesc ce trebuia să tac./ Și-n loc de ploaie vă aduc potop.” (am citat din aceeași poezie a lui Liviu Damian, „Centaur”, l-a care am mai făcut referință). De o atitudine consecventă antisistem putea fi vorba doar în două cazuri: când scriitorul, conștient de datele realității, se resemna la scrisul pentru sertar sau, varianta a doua, când le dădea

toate pe una și încerca imposibilul, sfârșind la închisoare, iar, mai târziu, printr-o practică machiavelică de „umanizare” a sancțiunilor punitive, la casa de nebuni. Majoritatea însă nu-și putea asuma asemenea riscuri și atunci intrau în „danț” subterfugiile, prinderea momentului oportun, limbajul esopic, stilul aluziv cu o transparență suficientă ca să prindă la cititorul (încă) nesupus masificării, conștient de valoarea adevărului și prețuindu-i raritatea.

N.C. Strategiile aceluiași Vasile Coroban?

A.Ț. La jegul teoriilor literare oficioase ori la ignoranța crasă a „purtătorilor” acestor teorii, de exemplu, Vasile Coroban răspundea cu trimiteri la surse de teorie și critică literară și citări savante din autori străini, cu teme de studiu „specifice” oferite de literatura universală, în care ușor se întrezărea o țintă concretă autohtonă (satira lui Jonathan Swift sau „Arta poetică” a lui Nicolas Boileau). Cel mai adesea însă folosea tribuna, în special, adunările generale anuale ale Uniunii Scriitorilor, unde se totalizau „realizările” și se sancționau „scăderile”. Cuvintele trebuiesc luate între ghilimele, deoarece adesea în referatul de bază lucrurile se inversau conform logicii de partid de care am mai vorbit: rebutul artistic fiind prezentat drept performanță literară, iar ceea ce arăta semne de originalitate și talent trecut la „nebulozități” de concepție, imaturitate artistică, tribut unor căutări „formaliste” etc. Partea pitorească a lucrurilor, savurată ca un spectacol literar pantagruelic, începea (iar uneori și sfârșea) cu luarea de cuvânt a lui Vasile Coroban. Aburit deja cu câteva pahare de vin, „moșneagul” începea cu o „sagacitate bătrânească”, ca să mă exprim în termenii lui Nietzsche, a așeza lucrurile la locul lor, mucalit, țărănește, fără înconjur și – ferească sfântul! – fără vreo referință la „operele” ștabilor din prezidiu. Mai mult,

el întorcea mereu lucrurile într-un mod swiftian, având o plăcere aproape sadică să-i pună pe acești prețiși Guliveri într-o lumină ridicolă de liliputani mărunți. La una din adunările de la Uniunea Scriitorilor, ca să dau un exemplu, vine cu niște plachete ale debutanților, subțiri și pricăjite, cum „le ședea bine” unor începători. Coroban le scoate dintr-un buzunar, se face a le răsfoi și începe: „În aceste cărțuții este cu mult mai multă literatură decât în zeci de tomuri voluminoase ale literaturii moldovenești”. Or, în prezidiu stătea țepăn întreg Leviathanul unei literaturi de dilogii și trilogii, în proză sau în versuri. În același mod sancționa el și jegul moral al vieții literare. La un congres al scriitorilor, Bucov, cu o glumă lichelistă de slugă bătrână, l-a făcut pe satrapul, veterinar de profesie și cu veleități de mare cunoscător în ale literaturii, Ivan Bodiul, „poet în suflet, un mare poet”. Imediat, Vasile Coroban vine cu o replică. Într-un articol nevinovat despre critica literară, inserează cu o inocență jucată perfect un citat din Ibrăileanu despre „veterinari” care se amestecă în literatură cu tupeul că aceasta n-ar avea nevoie, pentru o înțelegere adecvată, de o pregătire specială și de disponibilitățile interioare de rigoare.

N.C. Și Mihai Cimpoi? Criticul subtil, rafinat, un aristocrat al genului, care a înnoit pe atunci limbajul criticii, operând cu metode și concepte hermeneutice moderne și afișând o deosebită finețe a stilului.

A.Ț. Altul a fost „materialul” lui Mihai Cimpoi, deși, în punctele nevalgice care privesc specificul esteticului, se afla, cu Vasile Coroban, în consonanță deplină. Vasile Coroban era întruchiparea însăși a toreadorului în arenă, înfierbântat mereu (mai mult, totuși, de plăcerea tauromahiei la care se expunea decât de vin) și cu toate umorile în clocot, fără nici un respect față de grade și ierarhii. Confratele său mai tâ-

năr a preferat mai degrabă sustragerea din timp, refuzul oricăror confruntări deschise, asumându-și discursul critic emasculat de orice agresivitate, tonalitatea atemporală și perspectiva distanțării estetice față de cacofonia dogmaticii oficiale în niște sfere eterate ale percepției și gândirii. Evanescențele de apreciere, de stil, de limbaj, filosofia subțire cu trimiteri la existențialistii Kierkegaard și Heidegger, citați din cărțile (bune de altfel) unor interpreți sovietici la rubrica „critica marxistă a curentelor de filosofie burgheză occidentală contemporană”, aduceau în atmosfera îmbăcsită de dogmatism sovietic, primitivism autohton și ignoranță funciară (toate acestea trădându-se printr-un limbaj de lemn indigerabil și o rectitudine plată de expresie, fără nici o rezonanță cu simțul estetic și chiar cu literatura în genere) o atmosferă de destindere, o senzație puternică de aerisire și chiar de înnobilitate a peisajului literar „moldovenesc”. Până la un punct, acest „asalt estetizant” a avut un efect reconfortant, benefic, deschizând ecluzele pentru o reabilitare a esteticului în literatură (atât cât se putea în limitele impuse de ideologie), dar, mai ales, pentru descătușarea și urbanizarea limbajului critic autohton. Mai puțin fericite au fost consecințele sustragerii din arenă. De acolo de sus, din „excelsior-ul” în care se situase criticul față de procesul literar, sau, cu o vorbă a filozofului citat mai sus, din lumea „de ipoteze englezești construite în vid, în azur”, toate au început după un timp a semăna cu o fericită Arcadie. O Arcadie ambalată, cu prețiozitate, în crisalida stilului criptic-imaginativ specific lui Mihai Cimpoi. Până la urmă, *evanescenta eseistico-poetică* a demonstrat și în critică o efectivă putere de *supraviețuire* literară. Mai mult, în cadrul obișnuit al „betonului” terorizant, ea s-a acomodat de minune într-o coabitare tacită cu acesta. Pe lângă

grajdurile lui Augias al Dogmaticii oficiale ea făcea figura distinctă a unui odorant inofensiv, acceptabil, poate chiar necesar pentru salvarea unor aparențe. Era un parfum cu dichis, dorit se pare – ca dulce ofrandă „la masa lor” îmbelșugată, la care s-a nimerit și Cioclea o dată, după care a „vomat” o poezie feroce – și de unii din ștabii cu un anumit talent, miruiți darnic de criticul nostru cu busuioicul esteticului nobiliar. Ca putere de rezistență însă, echivocul evazionist impune o mare-mare doză de melancolie, inconsistența sa solară și festivă făcând corp comun cu același, unic, material, pe care îl regăsim cu îmbelșugare în toate genurile literare din lunga perioadă de stagnare a comunismului sovietic de după 1970. E și acesta un paradox al totalitarismului în crepuscul. „Cruzimile spiritului de geometrie”, remarcat de Andrei Pleșu în „Toleranța și intolerabilul” are nevoie, ca legitimare sau ca o auto-consolare că toate merg bine, de narcoticul tandreței al unui dichisit *l'esprit de finesse*.

N.C. Cunosc acribia și asiduitatea cu care dl Ciocanu promovează literatura de o vădită orientare națională. V-a fost și Dvs profesor în anii de studenție. Ce rol și-a asumat și ce impact a avut pe atunci demersul critic al lui Ion Ciocanu?

A.Ț. Ion Ciocanu mi-a fost profesor la Universitate, iar Gheorghe Mazilu – conducător de grupă. N-aș putea spune că vreo unul din ei a avut asupra mea o acțiune formatoare. Ghidul meu universitar (și nu numai!) a fost un instinct interior de „fiară” nobilă crescută până la 14 ani în pădure, un aristocratism al spiritului refuzând categoric morga raționantă, o predispoziție nativă față de speculațiile gândirii care erupe direct din cele mai teribile străfunduri ale simțurilor dezlănțuite. În această privință, Gheorghe Mazilu, care improviza mereu,

la catedră sau oriunde s-ar fi aflat, a avut asupra mea totuși, prin perorațiile sale „socratice”, dar și prin nihilismul lui funciar față de literatura curentă, o anumită forță de iradiere ori, mai curând, de trezire și impulsione a instinctelor mele native pentru lecturi fundamentale. Ion Ciocanu chiar că n-a avut cu ce să mă fascineze. Eu luasem deja un zbor razant de lecturi și de formare spirituală prea sus față de nivelul prelegerilor sale destinate cititorului mediocru care dormita (și mai picură până azi, din păcate) în studentul de rând al universităților noastre. Imaginați-vă, eu citesc și conspectez „Trilogia culturii” de Lucian Blaga, îmbătat pur și simplu de profunzimele ameteitoare ce mi se deschideau înainte, iar la lecțiile de teorie literară dl profesor Ciocanu ne bombardează cu Belinski și Dobroliubov. Îi citisem și pe aceștia, dar publicistica lor pedestră și stufoasă nu mă încântase defel. Ceva parcă m-a surprins la Pisarev, mi s-a părut că regăsesc la el o gândire mai elevată. Dar mai cu seamă mi-a plăcut Herzen prin acidul din pamfletele sale îndreptate împotriva autocrației țariste. Aici chiar că îmi recunoșteam sentimentele de nemulțumire și umorile de răzbunare. Repetarea sa cu o poftă sadică a calificativului de „joltyi dom” (casă de nebuni) la adresa Rusiei autocrate îmi provoca adevărate frisoane. În acest sens, pot să afirm categoric că (poate spre binele meu) sunt un autodidact absolut. Aula universitară nu m-a atras deloc. Biblioteca a fost ocna benevolă a studenției mele. Așa că Ion Ciocanu are dreptate să remarce într-o carte că la prelegerile Domniei Sale nu am fost studentul cel mai activ. Nu am fost. Cum poate fi activ un absent? Deși șefa grupei, colega mea Maria Rotaru, îmi nota lipsa de la lecții numai în cazul unor apeluri inopinate, eram mereu studentul cu cel mai mare număr de absențe, motiv

serios pentru a se pune periodic la decanat problema exmatriculării mele din universitate. Numai notele maxime de la examene mă salvau de fiecare dată.

Rolul „salubrizant” al lui Ion Ciocanu în critica basarabeană l-am înțeles mai târziu, precum mai târziu am înțeles și inconsistența gesticii lui Gheorghe Mazilu, reducerea de către adulatul (de mulți studenți) profesor a speculației intelectuale la un statut superficial de gratuități sclipitoare, la o atitudine de frondă și bravadă ieftină, fără nevoia de aprofundare și de lecturi sistematice. De fapt, așa zice că rolul lui Ion Ciocanu e mai degrabă unul „minor”, socialmente necesar fără doar și poate într-un regim totalitar, de alfabetizare sau, în terminologia regimului, de „likbez” (în traducere – lichidarea analfabetismului), de îndrumare a cititorului de rând în descifrarea *abc*-ului literar: specificul esteticului, ierarhia valorică de autori și de creații și, îndeosebi, oferirea unor chei pentru dezvoltarea sensurilor subversive, ascunse în subtextul operelor artistice. Toate acestea, să recunoaștem, nu sunt „materii durabile”. Prea mult aflându-se „sub vreme”, sub imperiul necesarului imediat, ele sunt perisabile, lăsând însă să rezoneze în timp ecoul lor de „lămurire” a cititorului de rând în probleme și aspecte literare stringente și, haideți să adăugăm, în „principii și valori” (aici sintagma este tocmai la locul ei potrivit!) artistice de primă necesitate. Lângă „cozonacii” vanilați ai lui Cimpoi era nevoie și de mălaiul crăpat al lui Ion Ciocanu, mai puțin arătos poate, dar în vremuri de foame ținând bine de saț.

Despre locul meu în peisajul criticii literare din Basarabia sovietică așa avea puține de spus. Cu certitudine, e al unui paria, ținut bine la distanță deopotrivă de ștabii partinici și de cei literari tocmai din cauza calităților pe care au înțeles că dispun – „luciditatea,

nervul polemic” și nici un *compromis cu ideea firească de literatură și de valoare literară*. *Ultima însușire, mai ales, m-a înstrăinat și de prietenii de generație care așteptaseră în van să fie măguliți acolo unde creația lor lăncezea la vedere. Prin nesupușenie și oroarea de concesi, mi-am asumat cu bună știință un statut de marginalitate perpetuă. Nu numai în literatură, oriunde m-aș fi aflat, nu m-a slăbit o clipă viermele criticist al unui sentiment de insatisfacție. Văzând odată la Uniunea Scriitorilor o fotografie a lui Nicolae Răileanu, care mă surprindea într-un moment de concentrare la spusele lui Vladimir Beșleagă, Mihai Cimpoi a remarcat în tonul unei glume bune: „În sfârșit, îl vedem și pe Andrei Țurcanu ascultând de cineva!”*

N.C. Cum s-a produs debutul Dvs în critica literară?

A.Ț. Am debutat, programatic, cu două recenzii. Una despre Vasile Coroban și alta despre Mihai Cimpoi. Îmi vedeam încă de atunci locul undeva într-o sinteză între caracterul „moșneagului” și subtilitatea speculației estetizante a autorului „Altor disocieri”. *Caracterul nu a izbutit să se manifeste, i s-a pus mereu călușul de călți în gură, iar din discursul estetizant, după o dărăcire la sânge de către redactorul șef al editurii a primei mele cărțuții de critică literară „Martor ocular”, n-au rămas decât niște năluciri eseistice și textele literare comentate, care, cred, constituie o respectabilă cvasi-antologie a poeziei sovietice moldovenești. Cel puțin, așa a afirmat Ion Ciocanu într-o recenzie scrisă atunci, dar publicată încoace, hăt, după înlăturarea tuturor opreliștilor de cenzură. Lui Vitalie Răileanu, care m-a întrebat odată care este doza de autenticitate în critica mea, i-am*

răspuns: „Doza de autenticitate este direct proporțională cu doza de libertate pe care am avut-o. Cel mai „împodobit” cu fel de fel de tabuuri, interdicții și semne de întrebare am fost la scrierea și elaborarea pentru tipar a volumașului „Martor ocular”. În final a ieșit un „martor” cu totul desfigurată, o carte care, la apariție, mi-a întărit și mai mult sentimentul de scârbă față de „spiritul epocii”, care ne dirija cu suspiciune și cu strictețe. Mai profunde și mai dureroase au fost însă sila de mine că nu am avut tăria să renunț mai devreme la scris și amărăciunea că la anii mei de atunci nu puteam face altceva decât să scriu, sentimente pe care le-am lăsat să se reverse în deplina libertate în poeziile sortite (de asta eram perfect conștient!) sertarului.

Adevăratul meu „Sturm und Drang” (ierată-mi fie emfaza implicită pe care te rog s-o iei ca pe un semn de autoironie amară) începe abia în anii *perestroikăi*, cu articole de atitudine publicate prin „Družba Narodov”, cu prefețe la niște cărți rămase oarecum emblematice pentru literatura optzecismului basarabean: „Obstacolul sticlei” de Lorina Bălțeanu, „Abia tangibilul” de Grigore Chipper, „Martorul” de Vasile Gârneț etc., dar și cu o scurtă și efervescentă activitate în calitate de președinte al cenaclului „Luceafărul” de la „Tinerimea Moldovei”, finalizată cu cele câteva plachete de versuri din colecția „Sarmis”, apărute deja după 1990, în grafie latină. S-a întâmplat însă că libertățile care mi se ofereau pentru împlinirea pleneră a vocației de critic după 1989 nu mi-au mai fost de ajuns. Terenul literaturii era prea strâmt pentru aspirațiile mele tot mai vizionare. Adâncindu-mă în alte teritorii și afundându-mă în alte limanuri, importanța literaturii a scăzut enorm în ochii mei. Zgomotul ei patriotard nu mai putea, în mod vădit, concura cu efervescența vie, puternică,

reconfortantă a maselor dezlănțuite în stradă, iar noua tonalitate minor-intimistă care se anunța prin nouăzeciști, specifică pentru o sensibilitate cu niște senzori estetici cărora le repugnă frenezia și tensiunile dramatice, mi se părea deja incompatibilă cu ritmurile tumultuoase ale unei transcendențe naționale ce părea a-și deschide cerurile. În urmă peisajul literar mi se arăta sterp și derizoriu (am afirmat-o tranșant, contabilicește, într-o anchetă a revistei „Contrafort”), iar în față toate se așezau într-o ordine firească a talentului (sau orgoliului) fiecăruia. Viața scriitoricească revenise, altfel spus, la o rutină literară cu probleme de branșă specifice, cu interese și fricțiuni meschine, unde eu, cu principiile și nostalgiile mele inșafiabile de absolut, nu mă mai regăseam. Un rezumat din același interviu cu Vitalie Răileanu, cred, pune punct la niște... puncte de suspensie: „În critica literară, activitate care necesită un exercițiu de lectură și de interpretare sistematic, zilnic, am ratat, cu siguranță, mai multe volume, câteva monografii, o „Istorie literară a Basarabiei” (fiți atenți la formulare, nu e vorba de o istorie a literaturii, e cu totul altceva!). Am debutat în 1972, dar vreo două decenii a trebuit să mă pitesc mereu în crusta unui cvasi-anonimat, pe jumătate impus, pe jumătate asumat cu bună știință, să renunț la opiniile mele și să mă resemnez, să mocnesc în tăcere mistuit de neputința de a spune ce aveam de spus și de revolta ce deborda la vederea întronării generale a mediocrității, arbitrarului, spiritului gregar. Apoi un deceniu și ceva am lăsat literatura, pentru că în față îmi apăruse, un „vis de taină”, visul readucerii la matcă a tuturor pământurilor românești, pe care, din păcate, n-am apucat să-l realizez. Iar când am revenit, a trebuit vreo doi ani și ceva să citesc tot ce s-a scris în aceste decenii de „lipsă” pentru ca, în final, să constat că în

literatură s-au produs niște lucruri, nu chiar spectaculoase, dar interesante, pe care acum încerc să le sistematizez într-o lucrare de sinteză. Ce va ieși nu știu. E doar un proiect în derulare, o intenție care deocamdată se învâрте în jurul unei idei incitante și promițătoare, pe care am încercat s-o definesc prin sintagma *arheul marginii*.”

N.C. Domnule profesor, semnați o problemă gravă a criticii literare, și anume că după 2000, spiritul înnoitor (atât cât a fost), cu miza estetică în prim-plan, s-a domolit și aceeași miză estetică, într-o cultură postmodernistă a show-ului, o „cultură a gălăgiei”, cum o numește B. Ch. Han, din criteriu axiologic a devenit un balon uriaș, bun de fluturat la paradele literare de fel de fel de veleitari cu pretenții de hermeneuți. Asumat din snobism, înțeles eronat, acest criteriu estetic pierde legătura cu „axul moral” al criticii, care vede opera dincolo de strategii de discurs sau de rolul de mascotă a unor mode literare, ci o străpunge în chiar magma ontologiei umane din ea, în raporturile strânse ale operei cu realitatea și existența. Așadar, asistăm la o modificare de paradigmă estetică, bazată pe false criterii de validare a literaturii, cum ar fi apartenența la o gașcă, promovarea intensă, vedetismul etc.? Spre asta ne îndreptăm?

A.Ț. Prins de imboldul reflecțiilor la situația din literatură, mă gândeam la o frază scăpată de un personaj al lui André Gide din romanul „Falsificatorii de bani”. „Ai toate calitățile unui om de litere: ești vanitos, ipocrit, ambițios, versatil, egoist...”, zicea el. Acum, însă, după această întrebare, îmi dau seama că lucrurile sunt mai complicate. Nu e vorba doar de niște manifestări accentuate-distorsionate de ordin temperamental sau etic. La mijloc e și paradigma epocii

care își pune amprenta. În larma orgoliilor din viața literară regăsim cu ușurință și însemnele „culturii gălăgiei” postmoderniste. Deși cu acest *spirit al vremii* nu ar trebui să exagerăm. Există, firește, un dat al timpului, cu reacții paradigmatiche și cu deschideri de perspectivă ce țin de epocă. Dar în această „fatalitate” se distinge ușor multă inerție și imitație, mult spirit gregar, snobism și, adesea, preferința pentru un comod lustru de imagine, meschine plieri de conjunctură. Toate, înțelegem, țin în ultimă instanță de alegerea fiecăruia. Cât caracter, atâta literatură, ca să parafralez o spusă a lui Grigore Vieru.

Impulsurile revenirii criticii la normalitate au trebuit, mai întâi, să învingă o înverșunată mitologie a scriitorului-figură de excepție, a scriitorului-Proroc din anii deșteptării naționale, un rol pentru asumarea căruia, într-o epocă a „dezlegării la cuvânt”, nu a fost nevoie de mare curaj și nici de cevașlea jertfe. A fost suficient doar meșteșugul vorbirii, un dar până atunci interzis, suspectat, ținut în cătarea tuturor gurilor de foc aflate în dotarea ideologiei oficiale. O aptitudine comună într-o societate democratică, cu descătușări de conștiință și cu exercițiul cotidian al dialogului. Dar într-o lume a ființelor supuse tăcerii, unde graiul se identifică doar cu discursul plat de la tribună, vorbirea în forum fascinează, iar „vorba directă” apare drept un miracol, un fel de magie colectivă, în care vorbitorului i se atribuie o condiție exemplară, un statut de „ales” providențial. Peste mirajele mulțimilor înmărmurite de admirație se cern și rostirile pline de un patos liturgic: „Iată ce vor scriitorii, dragii mei...”. Citatul e dintr-un text al lui Ion Vatamanu, în care scrisului și scriitorului li se proclamă o misiune sacerdotală predestinată. Reacție la falsele ierarhii sociale decrepite, rostul de

vizionar și antemergător al condeierului, până mai ieri „chemat” să fie slujitor al altor idealuri, devine o temă comună a literaturii, dar și o credință, un imbold de speranță de viitor pentru masele trezite din letargia de aproape o jumătate de veac. Era oarecum firesc ca, în circumstanțele excepționale ale vremii, setea de Cuvânt a norodului cu limba împletită de o îndelungată muțenie să se regăsească în descătușările exaltate ale scriitorilor. Numai că între timp elanurile colective s-au domolit, iar *darul vorbirii*, luând-o la picior prin cetate, și-a arătat și o altă înfățișare decât cea romantică mântuitoare, una conjuncturistă și narcisiacă de flecar irresponsabil, de demagog cu o totală desconsiderare a profundelor rațiuni politice, fără respect față de realitate, față de imperatiile ei stringente. Scriitorii, mai exact unii din cei care în vacarmul onomatopeic al deșteptării s-au etalat ca tribune publice vorbitoare, au continuat să se complacă în rolul, abuziv, de preoți ai neamului. La această imagine exagerată (un cec în alb nemeritat, după cum s-a văzut ulterior!) s-a adăugat și o mitologie contrafăcută de stânci eroice care au oprit cu pieptul tancurile sovietice, deși în ziua respectivă, la 7 noiembrie 1989, printre cei care realmente s-au culcat în fața TAB-urilor militare am văzut multă lume cunoscută, unele persoane însângerate la propriu din ciocnirile cu poliția, dar nici un scriitor. Câțiva s-au arătat, e adevărat, dar au apărut la o tribună improvizată în centrul Chișinăului abia pe la amiază, *după ce evenimentul se consumase deja*.

Din această fabulație postsovietică, dar și în continuarea tradiției din comunism a slujbașului scrisului ca unic deținător de licență a vorbirii între masele de oameni predestinați muțeniei, s-a constituit Utopia Scriitorului – un amestec de patetisme desuete, o megalomanie jenantă și dulci

legănări cu uitare de sine în forme primare, retardate de artă și de limbaj. Un fundac, cu siguranță! Inițial, teribilismul postmodernist (în mod special, cel al lui Em. Galaicu-Păun) a vizat tocmai acest simulacru literar și social. Și ideea lui E. Lungu a „Portretului de grup” încerca, prin sublinierea „o altă imagine a poeziei basarabene”, impunerea *critică* a unei imagini literare contrară modelului dominant tradiționalist adânc înșurubat în conștiința estetică a scriitorilor și cititorilor basarabeni. Un model de sorginte șaizecistă prefăcut prin uzura pastişărilor succesive și a degradărilor ulterioare în unul sentențios-patetic și dulceag-pășunist. De aici și pedalarea apăsată pe criteriul estetic. Opusă însă nu numai filonului moralizant-patriotard, dar și acelei kalokagathii originare, care constituie fundamentul unei importante părți viabile din literatura de rezistență a Basarabiei, ofensiva estetică (cu o pronunțată emanație estetistă) arată grave fisuri, se pierde în inconsecvențe de atitudine și inconsistență de metodă. Autori atinși de „boala sterpăciunii”, cum s-a exprimat odată pictorul Fioghin Calistru, trec drept poeți redevabili (ex. Paul Mihnea, George Meniuc și o bună parte din debutanții de mai încoace sau chiar unii dintre optzeciștii împodobiți în odăjdiiile prea largi ale clasicizării precoce). Concomitent, printr-o identificare abuzivă a formelor întârziate și a tradiționalismului liricoid din literatura basarabeană cu poezia lui Grigore Vieru, se insistă într-un mod exacerbat și cu rea voință asupra „banalității”, „lipsei de valoare” și chiar a influenței „malefice”, paralizante a autorului „Albinuței” asupra procesului literar autohton și asupra gustului literar în genere. Simptomatic e faptul că orice „gălăgie” în jurul oricărei noi manifestări zgomotoase a vreo unui

„nimic estetic” sfârșește, invariabil, cu o *altă*, încrâncenată, „despărțire de Vieru”. Din păcate, e de remarcat și o reacție inversă pe potrivă, agățarea de imaginea lui Grigore Vieru a multor veleitari (majoritatea, de pe lângă literatură!) încremeniți într-o expresie poetică elementară, caducă. Este, cred, de o parte și de alta, un orgoliu, pătimaș sau neputincios, al afirmării. Dar mai este ceva la mijloc. E ceva ce ține de *drama* gustului nostru estetic, viciat pe parcursul mai multor decenii de o politică literară restrictivă, fixat și menținut în percepția doar a unor forme literare explicite, pe înțelesul „cititorului simplu”, incapabil acum să facă față provocărilor noilor modele artistice ori, dimpotrivă, să distingă în molozurile trecutului valoarea autentică, suflul viu al inspirației, „magma ontologiei umane”, cum bine ai spus, de inerție, falsuri sau sterilități de artizanat. În locul emulației și a unor serii succesive de creații exemplare de paradigmă, vedem cum se înverșunează simulacrele, cele ale unui trecut obsedant și cele ale unui prezent în descumpănire de criterii.

N.C. Ați explicat simptomele care țin de o mentalitate de tranziție, parcă doritoare de schimbare, dar incapabilă să dea coerență și substanță noilor realități estetice spre care tinde. Degringolada (post)sovietică a literaturii a produs false mituri, falși tribuni, scriitori „utopici”, cum bine ați menționat. A malformat, în mare, atât statutul scriitorului, cât și pe cel al receptorului. Resuscitarea spiritului critic, cu o tentă specifică postmodernistă, a venit ca reacție împotriva imposturii, dar și ca program de reînnoire estetică. Nu credeți, dle profesor, că acest spirit critic benefic a avut și altă dimensiune: a derapat, din exces de zel, în nihilism și în categorisiri nejustificate,

după principiul: cine nu e cu noi/ nu scrie ca noi, e împotriva noastră și-l aruncăm în manieră avangardist-contestatară la coșul de gunoi al istoriei?

A.Ț. Asta vroiam să spun. Și o pildă recentă. Într-o postare de pe *facebook* de ziua morții poetului, Iulian Ciocan scrie sec, de parcă ar întoarce niște pietre tombele: „Constat cu mirare că mulți dintre amicii mei de pe FB îl elogiază pe Grigore Vieru, că îl transformă în fetiș, că fac din el un geniu. Eu cred că din punct de vedere literar Vieru e slab, mediocru, anost. Eu am absolvit o Facultate de Filologie, la Brașov.” Mai jos revenea cu o „îngăduință” sfidătoare: „Cred că are câteva poezii bune pentru copii. Și cam atât”. Trec peste „argumentul” (pueril? tupeist?) al facultății de filologie absolvite ca temei pentru monopolul dreptului arbitrar de judecare sumară și de execuție literară a unui poet. Un intelectual veritabil s-ar jena să aducă în sprijinul aserțiunilor sale o dovadă, cu care vin, de obicei, neofiții sau impostorii. Apoi, o facultate de filologie ar fi trebuit mai degrabă să ofere probe pentru o acțiune contrară. Mă refer la o hermeneutică, precum susține într-un comentariu Alina Tofan, care „după text, restabilește și contextul. Sau contextele: al scrierii, al publicării, al interpretării în epocă, al (auto)interpretării auctoriale, al interpretării antume, al interpretării postume, al instrumentalizării contextuale etc., etc.”. Cineva a pus aceste aprecieri drastice pe seama tinereții autorului, la care Iulian Ciocan a replicat că nu mai este tânăr, are 47 de ani. La 47 de ani, e firesc, nu mai faci referință la o facultate absolvită cu un sfert de secol în urmă. Înseamnă oare acest lucru că spectrul filologiei e pentru el ceva mai mult decât o invocare oarecare? Se pare că da, odată ce în fața virtualilor săi oponenti

precum și a celor care, crede el, exagerează valoarea poeziei lui Grigore Vieru, invocă același argument al „filologiei”: „Voi, cei care îl considerați geniu, sunteți toți filologi?”. Bineînțeles, nici cei care îl consideră geniu, nici cei care sunt de acord cu etichetările lui Iulian Ciocan nu sunt toți filologi. Cititul și dragostea de literatură nu sunt numai apănajul absolvenților facultăților de filologie. Mai mult, ca profesor la Universitate, pot să afirm că, printre miile de studenți pe care i-am avut de-a lungul anilor, cititori pasionați am avut doar o sută – două, iar cititori cu un început promițător de profesionalizare doar câteva zeci. Asta nu înseamnă că unii sau alții, din patima cititului ori din lipsa acestei pasiuni, au ajuns să aduleze sau să conteste pur și simplu, fără un sâmbure de discernământ, pe Vieru, pe Druță ori pe oricare alt scriitor. Filologia, cum am înțeles-o și cum am practicat-o eu, înseamnă să oferi cititorului niște chei de lectură pentru cele mai diverse forme de literatură, mijlocindu-le, astfel, accesul la un ansamblu de valori artistice cât mai larg. Nu e vorbă, este o boală printre filologi, mai ales printre începători. De cum se văd în posesia unor chei pentru niște lacăte mai sofisticate, sunt brusc atinși de vanitate și încep a se uita cu desconsiderare la textele cu suprafețe mai limpezi, mai accesibile parcă, dincolo de care nu mai sunt în stare să perceapă, ca să-l citez iar pe Borges, „modesta și misterioasa complexitate”. Iulian Ciocan pare să fie unul dintre aceștia. Tot acolo Alina Tofan îl muștră dur (și cu dreptate). Dacă ar fi făcut-o de pe undeva de la Biliceni de Jos, ar fi fost un bun prilej să fie taxată drept „o provincială”. Dar Alina Tofan (Ciobanu) se află de mai mulți ani în Germania, de unde și scrie colegului ei cu o abia reținută, înțeleasă, mânie: „Cizmele/,ciubotele” de chirză proletkultiste n-au murit. Și nici

cauza lor, din păcate. Adidașii de azi – chiar dacă încălțați în haina estetismului absolut – au aceleași pretenții „fondatoare” – devastatoare, de parcă lumea și literatura au început sau încep de la ei. Tocmai pentru că ai făcut filologie, Iulian, știu că știi că nimic nu apare din nimic și că fără Grigore Vieru literatura română din RSSM, dar și cea postsovietică ar fi avut altă față. Nu e neapărat (și nici nu cred ca e normal) să ridici osanale creației lui Grigore Vieru, dar nici să arunci cu piatra în oglindă – lipsa sau spargerea oglinzii nu ne face mai buni, mai frumoși, mai geniali.” Colegul, un pic doar mai tânăr, nu se încumetă să se avânte în polemici mai aprinse, mulțumindu-se să arunce niște replici, unele teribilist-provocatoare („nu mă interesează un trecut în care Vieru e mare scriitor și deschizător de drumuri”), altele încercând să găsească o explicație intoleranței sale în preferința pentru un alt registru estetic decât cel al poetului de la Pererita: „Ar fi multe de spus de ce nu-mi place creația lui Vieru. Voi spune doar ca (auto)ironia lui Busuioac e net superioară lamentației lui Vieru. E un alt palier al literaturii. Apoi, despre lucrurile dramatice sau sacrosancte prefer să mi se scrie într-un registru calm, fără lacrimi și efuziune. Așa dramaticul e mai pregnant, mai dureros chiar.”

Ca unul care am trecut prin școală cu alte manuale (două clase, până la reforma din 1957 a ortografiei, fiind chiar nevoit să folosesc pe ici-pe colo și semnul tare – ӑ), îmi amintesc de alte poezii din „Cartea de citire” decât jucăușele și nevinovatele versuri „Pentru pace, pentru pace, mulțumim frumos!” ale lui Grigore Vieru. „Vreau să cânt un cântec tinereții,/ slăvitei tinereți comsomoliste,/acelora care cu prețul vieții...” etc. – versificări primitive, silnice, ca să utilizez un cuvânt din epocă, scrise de

Liviu Deleanu sau altele, de Em. Bucov, An. Lupan, pe care trebuia să le învățăm pe de rost într-un efort năucitor de memorizare. Iată acesta chiar că era un „cumplit mijloc de tâmpenie”! E un trecut care mă interesează în mod deosebit și azi. Mai mult, la cursul de lecții despre literatura postbelică, încerc să inculc și studenților mei ideea că acele vremuri, cu întreg arsenalul lor de ștanțare a „omului nou”, nu trebuiesc uitate. Tot așa, fără o eroizare și o martirizare de conjunctură, nu avem dreptul să uităm nici eforturile celor care au schimbat cursul literaturii și au făcut și ca cititorul ei să prindă contururile altui chip decât al celui trasat de textele cu „semmul tare” în inimă. Iar cu aceste strădanii Vieru, Druță ș.a. chiar sunt „deschizători de drumuri”!

N.C. Această reacție de pe FB nu reprezintă cazul unei percepții singulare, mulți colegi de-ai mei de generație împărtășesc opinii similare. Nu aveți impresia că supărarea pentru evoluția literaturii ricoșează asupra autorilor care pur și simplu au dat modele prost asimilate la un moment dat? Bănuiesc aici și un proces de epigonizare nefericită a poetului. Dvs ce credeți?

A.T. Încerc să aduc contraargumente la pripitele și categoricele contestări ale lui Iulian Ciocan și mă surprind că ceva rămâne, totuși, în afara acestor explicații. Revin la ideea că fără Ion Druță și Grigore Vieru, ca să mă limitez doar la aceste figuri emblematice ale literaturii române din Basarabia, „literatura română din RSSM, dar și cea postsovietică ar fi avut altă față”. E vorba Alinei Tofan, la care am adăugat și „un alt chip al cititorului”, alt chip decât cel al personajelor încrâncenate, românofobe din „Hartene” de Gr. Adam ori „Tovarășul Vanea” de S. Șleahu. Pusă astfel problema,

și Druță, și Vieru se situează sus-sus, la o înălțime egală cu înălțimile *Purgatoriului* față de abisurile *Infernului* din „Divina Comedie” a lui Dante. Dar să nu uităm, această față a literaturii, care s-a înstăpânit în anii '60 și a dominat peisajul literar până spre sfârșitul anilor '80, a modelat în aceste decenii, cu acceptul tacit sau cu susținerea directă a forurilor oficiale sovietice, la grădinițe, în școli și universități, chipul a câtorva generații de cititori moldoveni, de intelectuali căldicei (idealiști, încuiați, sentimentali, cumiți) mai cu seamă. Amintesc în acest context că romanul „Viața și moartea lui Filimon” de Vladimir Beșleagă, care în 1969 ar fi putut deschide o porțiță pentru o altfel de literatură, nu a fost publicat. Aș remarca și faptul că secțiile literare de la Uniunea Scriitorilor care administrau debuturile, editurile, revistele, manualele și tot ce ținea de propagarea instituțională a literaturii și-au creat în acești ani un model literar „ideal”, fără îndrăzneală de expresie și de mesaj, ferit de șocuri și experimente artistice neordinare, unul acceptat oficial prin girul călduț al publicabilului. Evident, și gustul cititorului, mentalitatea, orizontul său de percepție a lumii, s-a ordonat, s-a format și a înțepenit la criteriile acestui model selectiv și restrictiv, impunând în societate, alături de tipul „omului sovietic”, mankurtul prin definiție, pe moldoveanul mioritic, sentimental și rudimentar. Aici înțeleg disconfortul lui Iulian Ciocan simțit față de poezia lui Grigore Vieru și iluzia sa de a fi identificat în poezia lui Aureliu Busuioc „un alt palier al literaturii” (e, totuși, doar o iluzie!). Deși s-ar putea bănuși în subsidiar un criteriu estetic „asumat din snobism”, care „a pierdut legătura cu axul moral”, este aici ceva mai mult decât o reacție de personaj în adidași „încălțați în haina estetismului absolut”. Este tocmai, îmi pare

mie, o nemulțumire față de insuficiența de „măgă ontologică umană”, defect genetic pentru toată literatura română din Basarabia sovietică. Dar în cazul lui Vieru intransigența lui Iulian Ciocan nu se susține; în cariera sa literară, el a avut un moment de grație care l-a propulsat în rândul marilor poeți ai secolului XX. Mă refer la volumul „Aproape”, apărut în 1974, carte, sub aparența de simplitate, de o profunzime și o originalitate tulburătoare, de netăgăduit. M-am bucurat să regălesc confirmate aceste intuiții mai vechi ale mele într-un serial de articole al lui Daniel Cristea-Enache publicat în „LiterNet.ro”. „Dacă idolatrii basarabeni nu disting esteticul de etnic, scrie criticul, dâmbovițenii minimaliști și minimalizatori, racordați la trend, confundă tematica lui Vieru cu problematica lui; și artificialitatea mărunță, manufacturieră a poeziilor tematici cu naturalețea atât de bine construită, cristalizată de poet. Nimic decorativ, convențional, previzibil figurativ și interpretativ nu vedem în poemele de calibrul ale lui Grigore Vieru, circumstanțiate și amprentate istoric, dar smulse, liric, oricărei circumstanțe.” *Smulse liric oricărei circumstanțe*, asta e!

N.C. A trecut ceva timp de când m-ați lămurit într-o problemă fundamentală a criticii, obligația acesteia de a vedea ansamblurile dincolo de textul literar propriu-zis. Mi-a plăcut modul cum l-ați încadrat pe Grigore Vieru în contextul formării unui cititor, a unei mentalități într-o societate totalitară cu multiple dedublări și deformări de conștiință. M-ar interesa altceva, pornind tot de la ideea relației literatură-cititor. Cum am putea raporta exigențele morale ale criticii la libertățile noastre de care dispunem azi, care să-i fie imperativele, care îi sunt limitele, până unde i se întinde „puterea”, unde încep să funcționeze frânele?

A.Ț. Nu sunt tipul cu pretenții de infailibilitate. O îndoială viscerală mă împinge să-mi verific mereu ideile, opiniile și chiar convingerile. Niciodată nu sunt scutit de sentimentul că pot să greșesc. De aceea confruntarea directă cu cineva este pentru mine o nevoie constantă, imperioasă. Ca să-ți fac o mărturisire, i-am trimis lui Iulian Ciocan, reflecțiile mele pe marginea subiectului Grigore Vieru. Nu am făcut-o de dragul unei polemici gratuite. Pentru așa ceva aș fi folosit o tribună publică și nu un mesaj privat. În locul zăngănitului de săbii am preferat limbajul diplomatic al bunului simț. Un mesaj privat înseamnă multe, dar, în primul rând, sugerează o invitație amicală la o discuție de suflet. E o modalitate cavalească prin care adresantului i se oferă din start șansa unui schimb egal de păreri. Pentru a menaja orice susceptibilitate, i-am scris mai tânărului meu coleg că unele concluzii la care am ajuns sunt și pentru mine neașteptate. „Neașteptate” vrea să zică „fără convingerea de adevăruri absolute”. Din cauze pe care pot doar să le bănuiesc, Iulian Ciocan a decis să evite „o discuție serioasă și fără patimă”, așa precum sugera undeva Vasile Ernu. Peste mai multă vreme aflu cu stupeoare dintr-un comentariu al Ioanei Revnic că dânsul a mai postat ceva pe pagina fb la același subiect, poezia lui Grigore Vieru. Trăgând cu ochiul pe acolo, mare mi-a fost mirarea să aflu și textul meu inserat într-un comentariu unde Iulian Ciocan se etalează drept victimă inocentă a unor răuvoitori care „au călărit bine fetișurile literare autohtone, au obținut dividende de tot felul”. Mi-e greu să înțeleg la cine s-a referit el, cu atât mai mult că invocă și revolta câtorva „instituții mari culturale”. Cert este că nici persoana mea și nici reflecțiile mele nu au nimic cu fetișizările și cu dividendele imputate, eu fiind strunit și ținut bine la Academie, până

hăt încoace după 1990, în funcția umilă de „colaborator științific inferior” tocmai din cauza necontenitelor sfidări antifetizișante. Un gust amar mi-a lăsat, totuși, dincolo de retorica martirizantă care nu se susține prin nimic, îndărătnicia băiețească din finalul postării: „Tuturor acestor promotori de fetișuri le spun că nu mă las intimidat și că nu am de gând să renunț la ideea că Vieru e un poet slab, al cărui lirism dulceag și tânguios e anacronic în raport cu poezia multor poeți români din epocă”. Asta-i tăt! – vorba profesorului Crăciun, o figură universitară pitorescă de altădată, care, vrând să ia creta căzută jos, a înțepenit în această frază, după ce o rafală de vânturi viscerele a făcut să se zguduie pereții sălii de cursuri.

Nici un argument, nici un cât de insignifiant efort de demonstrație, de motivare a „ideii că Vieru e un poet slab”. O părere! Atât. Poate tocmai din această lipsă a nevoii de dovezi s-a și iscat comentariul (dezarmant, pur și simplu!) al lui Moni Stănilă. Autoare a unui roman palpitant („Al 4-lea”), cu o frazare densă și o bună stăpânire a artei narative, aici ea își dă drumul într-o slobozenie decepționantă: „Am avut săptămâna trecută o lectură la „Republica” din Tristan Tzara, m-am gândit și eu atunci că ce folos de Tzara sau de alți avangardiști dacă rămânem blocați în anacronisme. Știi, din punctul meu de vedere, ca să scrii ca Eminescu, chiar și după o sută de ani, ar trebui cel puțin să îl poți depăși, ceea ce nu s-a întâmplat. Era firesc cumva ca într-o țară troglodită cultural de „puteri” pământene să aibă soclu un Vieru înaintea lui Cioclea. Scriitori foarte buni de la noi, ajunși centrali în România, aici continuă să fie considerați marginali. E nevoie de recuperarea unui secol de cultură românească și abia după aia ne putem aștepta la o receptare corectă. Să ne uităm

la contemporanii lui Vieru, începând bunăoară cu Petre Stoica (ca să rămânem la '60-ism). Pentru mine valoarea lui Vieru e una raportată la masele populare, pe care nu o contest. În rest corespondentul lui din Ro e, desigur, nu un Mazilescu, ci Păunescu.” Când avangarda istorică este un model perpetuu de actualitate creatoare, iar tradiția literară eminesciană (nu pastișa eminesciană!) e o blocare în anacronisme, când unei bucăți de pământ care abia s-a rupt de tirania străină a unui imperiu totalitar i se lipește calificativul de „țară troglodită cultural de «puteri» pământene” și când centralitatea iluzorie a unor autori autohtoni în România (pe Cioclea îl scoatem din ecuație, fenomenul poeziei sale ținând de alte coordonate) devine argument pentru a bate în Vieru, mi se pare, la mijloc este ceva ce ține nu doar de o logică anapoda, ci și de criterii profund viciate. Firește, poezia lui Grigore Vieru nu poate fi comparată cu poezia lui Petre Stoica sau Mazilescu. Tiparul ei paradigmatic este altul, regăsit la Daniel Turcea și, în bună parte, la Cezar Ivănescu. Iar raportarea la masele populare, la care face referință Moni Stănilă, este una deschizătoare de orizonturi numai dacă vedem problema sub aspectul politicii culturale totalitare reducționiste și coercitive, miza acesteia pe așa zisul „caracter popular” al literaturii, susținerea oficială și promovarea instituțională doar a unor forme de artă transparente, cu efectele restrictive, pauperizante asupra gustului public și a mentalității de masă. Or, tocmai acest aspect, cu regret, nu se ia în calcul, fiind omis într-un mod pătitor de calificativul depreciativ, pătimăș și fals elitist „o țară troglodită cultural de «puteri» pământene”, dar și de sugestia sarcastică a lui Mihai Vakulovski „Grigore Vieru, moldovanu' absolut” care trimite

la moldovenismul segregacionist de tristă faimă, cu totul deplasat în cazul poetului nostru.

După aceste distorsiuni și răstălmăciri în „strădania absolvenților filologiei brașovene (...) de a ilumina calea cea dreaptă și abruptă către o literatură de valoare” (am citat din comentariul lui Viorel Oancea), Iulian Ciocan îmi mai atribuie și un rol pe care eu nu mi l-am arogat vreodată de „lider al criticii de Chișinău”. Pentru mine, cred, chiar și rolul de „critic” este unul care mă depășește prin imperativul lecturii sistematice a producțiilor beletristice curente. Mărturisesc, nu mai pot citi ca altădată totul delaolaltă. După trei pagini, dacă o carte nu mă convinge, o arunc, ceea ce nu este admis pentru cel care se consideră critic literar. Mai mult, nu mai am nici stoicismul unui M.V. Ciobanu, de exemplu, să demontez piesă cu piesă niște scrieri de genul „Temă pentru acasă” sau „Sașa Kozac”, cu o promovare exagerat de disproporționată în comparație cu valoarea lor, pentru a le demonstra inconsistența artistică. Sunt în stare să „reacționez” critic doar la cărțile care mă incită, care îmi provoacă gândirea și îmi stimulează spiritul și consider sincer că aceasta este o deficiență gravă pentru cel care vrea să fie luat în serios ca meseriaș în ale criticii literare. În continuare, Iulian Ciocan îmi mai și cere să vin „cu argumente și să discutăm pe text, invocând noțiuni de teorie literară”. E o solicitare gratuită, dacă luăm în calcul că împotriva unei „păneri” aruncată în public la voia întâmplării, ca jocul unui nesocotit cu un ciomag în baltă, nu ai ce veni cu argumente. De altfel, nici autorul nu ascunde caracterul pur retoric al îndemnului său, fiindcă imediat mă ia (cam ieftior!) la pont: „Sau nu le cunoașteți?”. Se referă la „noțiunile de teorie literară”. Le cunosc, cum să nu! Acesta ar putea fi

răspunsul meu hotărât. Aici un exces de modestie chiar că nu ar fi la locul potrivit. Dacă e să fac o statistică, cititul ocupă cam 95% din activitatea mea intelectuală și doar 5% aparține scrisului. Ar trebui să mai adaug că citesc cu aceeași pasiune, de pe băncile Universității până azi, teorie literară, estetică, beletristică, dar și filozofie, istorie, studii de antropologie, etnologie, psihologie, religie, istorie a științei, astronomie, cosmologie, sociologie, politologie, memorii etc., etc., etc. Aceste lecturi variate m-au convins că „noțiunile de teorie literară” nu pot fi criterii de valorizare estetică, ci doar instrumente de fixare a creației unui autor, a unei opere, a unui text în parametrii generali ai datului lor artistic. Iar „singurul criteriu autentic al valorii literare, pentru că singurul care nu poate fi schimbat, este unitatea și profunzimea viziunii asupra lumii pe care o operă sau un ansamblu de opere ne-o propun.” (Serge Doubrovsky, *De ce noua critică?*. – Editura Univers, București, p. 228). În continuarea citatului din criticul francez țin să vin cu o completare. Astăzi lumea este tot mai mult preocupată de o abordare pluridisciplinară a fenomenelor, inclusiv al celui artistic. Solomon Marcus își amintea într-un articol din „România literară” șocul pe care l-a „resimțit, ca elev, la apariția „Istoriei literaturii române” a lui G. Călinescu, unde se opera o clară distincție a literaturii față de cultural, în contrast cu mentalitatea dominantă din manualele școlare, unde această distincție era neglijată” și adăuga: „Mai toate disciplinele au avut perioada lor de afirmare a unei anumite individualități și relative autonomii. Situația de azi este însă diametral opusă. După ce au conștientizat propria lor identitate, disciplinele au descoperit chiar în structura lor internă rațiuni profunde de a intra în interacțiune cu celelalte discipline. Identifi-

tatea pe care fiecare disciplină a câștigat-o a devenit o premisă a metabolismului ei cu celelalte discipline, metabolism fără de care cultura nu mai poate funcționa normal. Aceasta este globalizarea în cultură. Metafora care o ghidează ar putea fi aceea a câmpului cuantic. Fiecare electron își definește identitatea nu numai prin starea sa cuantică specifică, ci și prin interacțiunea sa cu ceilalți electroni.” (Solomon Marcus, Criteriul estetic și globalizarea în cultură, în: România literară, 2001, nr.37). Or, care era esența mesajului trimis lui Iulian Ciocan? Eu tocmai atrăgeam atenția nu doar la valoarea estetică a unei cărți de excepție ca „Aproape”, ci și la nevoia unui studiu de psihosociologie a maselor, la necesitatea unei investigații socioantropologice a fenomenelor de coerciție culturală totalitară, a consecințelor acestora în corelație cu teoria și practica receptării literare ș.a.m.d. Aș continua și cu alte sugestii, care ar putea călăuzi gândurile pe un fâgaș cu mult mai relevant, deschizând orizonturi insolite de înțelegere a literaturii și a societății basarabene „înainte să moară” vreo unul din liderii comuniști sau de după 1990 încoace. Teamă mi-i însă că pentru graba și superbia negativistă a celor cu studii filologice la Brașov încep să devin cam plicticos. Pe scurt, de la Vasile Ernu citire: „Scree un text de 5 pagini, clarifici poziția și pa...”. Sunt sigur că Ernu așa ar fi procedat. Iulian Ciocan a început și a continuat, îndărătnic și înverșunat, cu „pa...”, lăsând, probabil, cele 5 pagini pentru zilele de pensionar liber de la îndeletnicirile fericite ale pescuitului. Atunci poate nici Grig Vieru nu i se va arăta atât de gri, și nici moldovenii atât de adulatorii și neselectivi în gusturile lor literare.

N.C. Ceea ce spuneți Dvs. despre ultimii 20 de ani de comunism, de felul cum a

„răspuns” republica literelor la „comandamentele” timpului, dar și de reacțiile separate, concludente, ale unor scriitori care nu s-au prins în hora oportunismului colectiv, contrastează net cu imaginea pe care ne-o oferă despre anii „când era să moară Brejnev” scrierile de după 1990. Mă refer la „Născut în URSS” de Vasile Ernu, „Când era să moară Brejnev” de Iulian Ciocan și chiar „Iepurii nu mor” de Savatie Baștovoi. Știu că în postmodernism accentul se pune mai mult pe libertatea opiniei decât pe validitatea adevărului. Și totuși... Și totuși, zic, care-i adevărul? Vă întreb eu, care am prins chiar numai ultimii ani de comunism. Iar aceștia se identifică, în memoria mea, cu rafturile pline de cărți din biblioteca din satul natal și chipul mamei mele alunecând printre ele, cu o grijă infinită pentru volumele înșiruite frumos și atentă la cititorii încă destul de numeroși pe atunci.

A.Ț. Realitățile basarabene în comunismul ultimelor două decenii și imaginea lor literară, după cum era și firesc, au suportat prefaceri, deplasări de accente, reacții diverse. Într-o carte din 2002 Irina Petraș pomenea de o publicație apărută în Franța cu un titlu paradoxal: „Nici viitorul nu mai e ce-a fost cândva”. Dacă într-o societate normală (și) viitorul se poate modifica, atunci să ne imaginăm ce schimbări se pot produce într-o societate totalitară cu mase standardizate de oameni sprijinite pe relații de frică și ipocrizie, obișnuită să se miște cu directive politice voluntariste, arbitrare. Anunțul la cel de-al 24-lea Congres al PCUS a ideii-program „de creare a unei comunități noi, poporul sovietic” a închis definitiv viitorul identitar pentru frații/surorile mai mici ale „marelui popor rus”. După îngrozitoarele suplicii și hemoragii sociale, culturale, spirituale de după

război, perspectiva revigorării conștiinței și culturii naționale prin programul șaizecist al *revenirii la izvoare* devine în fața noului tăvălug istoric tot mai iluzorie. Romanul lui Beșleagă „Viața și moartea lui Filimon” nu este publicat, piesa lui Druță „Semănătorii de zăpadă” nu se joacă la Chișinău, spectacolul după piesa lui Aureliu Busuioc „Radu Ștefan întâiul și ultimul”, o parabolă comică a setei de putere și a provizoratului puterii, se suspendă, ansamblul „Noroc” este desființat. Peste romanul „Povara bunătații noastre” se pune stigmatul negațiunii – „o Ciutură amară”, iar Ion Ciocanu, care a îndrăznit să murmure altceva, niște adevăruri de bun-simț, a fost alungat de la Universitate. Aici rămâne Ivan Racul să demonstreze cu înverșunare studenților că unicul alineat al romanului, în care se făcea doar o ușoară aluzie la foamea organizată din 1946 din Basarabia, nu corespunde „adevărului istoric”. Monumentul lui Ștefan cel Mare din centrul Chișinăului este mutat mai în fundul parcului, ca să nu pară cuiva că e pe aceeași linie de vizibilitate cu Lenin. În literatură, simbolurile „rădăcinilor”, în temei de sorginte rustică, se clișeizează, iar estetica reazemului eșuează într-un hieratism anacronic, degenerând cu timpul, în slavolovii serbede, insipide, oficioase cântări ale pământului și ale plugarului și prosternări gesticulare agasante. Cu atât mai agasante cu cât realitatea acestor „reper” ia cu totul alte forme, induc ideea altor semnificații, necesită o cu totul altă abordare.

În volumul „Aproape” Grigore Vieru are o poezie, „Într-o pâine mierla cântă”: „Într-o pâine/ Mierla cântă –/ În miezul ei./ Afară cântecul/ Nu răzbătea.// Să cânti într-o pâine/ Nu e ușor. Nu e ușor/ Să cânti./ În ceața ei albă,/ „Ah, unde e marginea?!” Cântecul în miezul unei pâini, cântecul care nu mai răzbate afară? Iată o metaforă neașteptată a

sațiului care limitează, constrânge, înghite impulsul superior, spiritual. Și, de aici, cazna, „să cânti într-o pâine”, *tortura mediului opac*, refractar activității creatoare. Una era mediul ostil, periculos, al „zborului printre cuțite” și alta e această păgubitoare „ceață” a miezului, aceste lanțuri de pâine, în care rezonanța, adică sensul original al actului de creație, al poeziei, al cântecului, se înfundă, se pierde. După privațiunile cumplete a celor douăzeci de ani de după război, la care i-a supus comunismul pe țărani, deceniul următor, care a coincis cu o creștere economică mondială, a însemnat și o oarecare pricopseală generală, un gust al belșugului, mai exact, al sațului. De acolo, din aceea perioadă, cred, vin nostalgiile moldovenilor după pâinea de 16 kop. și salamul „Ceainia” de 1 rub. 60 cop. Atunci au fost stabilite aceste prețuri, care au fost menținute până la dispariția URSS. Deși ar trebui de precizat că prețurile au fost păstrate, dar fără ca, ulterior, să fie asigurate și produsele care să le acopere. Prosperitatea acestui deceniu îi prinde și pe țăranii „proletarizați”, trecuți acum de-a valma de la forma colectivă de organizare (colhozuri), ce le oferea o aparență de autogestiune și de stăpâni ai bunurilor lor colective, la forma standardizată de organizare sovietică a întreprinderilor de stat (sovhozuri), care i-a transformat automat pe toți în salariați agricoli. La elementara bunăstare materială a celor rămași la țară se adaugă și confortul umil, de calici parveniți, al celor care în anii aceștia au umplut căminele muncitorești de la orașe și care fac eforturi disperate „să fie în rând cu lumea”, adică să păstreze aparențele exigențelor veleitare de clasă de mijloc. Un detaliu din romanul lui Iulian Ciocan „Când era să moară Brejnev” mi-a atras, în acest sens, cu deosebire atenția. Părinții micului Iulian, înghesuți într-un apartament minuscul, sunt mereu îndatorați,

fiind nevoiți să tot adauge ceva la mobilierul casei ori să-l schimbe ca să-l înnoiască pe cel vechi. Este în aceste apucături de parveniți ceva din pornirea irațională de acumulare de obiecte din romanul lui Georges Perec „Lucrurile” apărut în 1965. Deci un pic mai înainte ca fenomenul să se extindă, în forme caricaturale din cauza penuriei bunurilor de consum și a unui nivel de viață cu mult mai scăzut, și în țările din Est. Astfel, peste restricțiile și închingările sistemului totalitar se suprapune, în acești ani ai comunismului târziu, și căderea în materialismul unui confort primar, în „ceața albă” a sațiului de pâinea cea fără de duh.

Înainte de țaranilor proletarizați care constituiau grosul populației indigene, elitele, mai ales funcționarii de stat și de partid (puțini câți erau, majoritatea fiind alogeni totuși), elitele agrare și cele care făceau parte din frontul ideologic, unde automat intra și sistemul de învățământ, au fost cel mai tare atacate de filistinismul sovietic. Prin natura veniturilor și standardul lor de viață toți aceștia se încadrau perfect în categoria de clasă de mijloc. Era un standard care trebuia plătit, desigur. Și plata nu putea fi alta decât renunțarea la orice alte pretenții decât cele biologice ale „stomacului”, acceptarea benevolă a unei scări de necesități în care să se regăsească doar „nevoile materiale” cu efectele lor benefice pentru regim – mancurtizare și docilitate. Sistemul funcționa printr-o perfectă autoselecție și cu excluderi dure. În colectivul de învățători din romanul „Singur în fața dragostei” numai două personaje, Radu Negrescu și învățătorul de matematică Meier, dacă nu o luăm în calcul pe Viorica Vrabie, un personaj acționând mai mult pe post de martor-narator, nu se identifică în niciun fel cu solidaritatea colectivă a corpului pedagogic. Dar

unul e pe cale să plece, iar altul este un înstrăinat, un autoexclus, așa că problema coeziunii colective nu se pune în discuție. În confruntarea cu Baltă, Horia din „Clopotnița” lui Druță e și mai singur, ceilalți, inclusiv elevii săi, aflându-se, de frică, din lașitate, sub vraja hipnotică a puterii. Iar la Savatie Baștovoii colectivul de învățători este deja unul monolit, având, parcă, o sarcină comună – să calicească printr-un comportament de brute primare micile ființe inocente încredințate lor pentru „educație”. Cine să reziste acestei puteri malefice, acestui „demonism comunist”, cum i-a zis Ion Druță mai încoace într-un articol din „Moldova Suverană” din 25 septembrie 1993? Frica biciului și ispita covrigului acționau împreună impecabil asupra „bine credincioasei turme a moldovenescului niam”, vorba prințului Cantemir. În „Clopotnița”, scrisă pe când Brejnev era încă în forță, elevii nu se solidarizează cu învățătorul lor de istorie din teama de puterea vindictivă, necruțătoare a lui Baltă. În romanul lui Iulian Ciocan, care cuprinde anii de crepuscul, „când era să moară Brejnev”, micul Iulian deja așteaptă cu înfrigurare de la colegul său de joacă verdictul dacă e „bâc” sau nu e. Nu vrea să fie „bâc”, adică moldovean, deși cel care umblă cu catalogările nu este nici el rus, ci evreu. Se pare că plămada „poporului sovietic” este gata în acest „comunism domestic”, cum l-a numit Vitalie Ciobanu într-un titlu de recenzie la cartea lui Iulian Ciocan. La fel și personajul lui Savatie Baștovoii din „Iepurii nu mor”, Sașa Vaculovski, alături de visele sale cu un Dumnezeu urcând sau coborând pe o scară miraculoasă din pădure, cele mai mari preocupări interioare sunt cele legate de gândul-obsesie: ce pionier-erou ar putea deveni el! De altfel, autorul recunoștea într-un interviu: „Eu fac parte

dintr-o generație neoprimită, nedusă în lagăre. Generația mea era rezultatul unei puternice și nemaipomenite manipulări. Personajul meu nu este un disident, el crede în Uniunea Sovietică și îl iubește pe Lenin, iar atunci când nu înțelege ceva, se îndoiește de sine, nu de sistem.” Clișeul „omului sovietic” se recunoaște plenar pe întreg spectrul de vârste umane și pe toate gamele ambientale sociale. Din aceste blocări de orizonturi răbufneau, uneori ca o șansă supremă de a spune și a rămâne, poeziile mele neoexpresioniste din cartea care trebuia să se numească „Interior în roșu aprins”. Aceleași agonii prelungite ale spiritului stau la baza neoavangardismului sfidător al lui Cioclea. Cam pe atunci, când un copil de la Ciocana se temea tare ca nu cumva colegul său de joacă să-l includă printre „boi”, adică acei care la origine au stema *bourului*, scriam cu disperarea celui gata să arunce lumea în aer, această poezie: „Câtu-i devreme, cât n-a-nserat/ ține-te, fratele meu luminat/ strânge cu dinții rănilile toate/ ieși din cetate, calcă pre moartele!!/ Vezi, din pustie, iar legiunea/ vine cu numele-i și cu genunea/ vine s-amestece semnele, cheagul/ vine să strâmbe în verb zodiacul.// Scoală din secolii lâncezi norodul/ pune-i în față stirpea, izvodul!/ Bătă chimvale!... Surle răsune!.../ Dreaptă solie pornească-se-n lume!!/ Sus peste arbori se zbugiumă-un nour-/ aură sfântă în mijloc c-un bour./ Iar ne încearcă destinul cu lama.../ Gata ești, frate?!/ Vameșul... vama...”. Nu mai era un cântec într-o pâine. Era un strigăt (neauzit) din underground. Un strigăt, care în tăcerea flască a prudenței generale, nu putea să vadă lumina tiparului. Un ochi circumspect și vigilent stătea mereu neadormit în preajmă peste tot. Mi-amintesc de un caz un pic poate hazliu, dacă n-ar fi fost trist. Prin 1984

scrisesem o poezie. Ca orice autor, m-am bucurat să-l întâlnesc la stația de troleibuze de lângă Academie pe un amic, care pe atunci comitea și niște recenzioare critice. Fără prea multe introduceri, am început a-i citi, chiar acolo, direct în stradă, proaspătul meu op. Eram atent la ceea ce citesc, dar trăgeam cu ochiul și la amicul meu. Pe la jumătatea lecturii, parcă-l văd, a început a se foi și a căuta cu privirile furisș primprejur. Eram la ultima strofă: „Iar de-ai să-ajungi cumva, nemernic/ să pui cuviincios fruntea pe trunchi/ să știi – un strănepot vistiernic/ necruțător te-afurisește în genunchi.” Cum numai am terminat, a băguit ceva a scuze și a luat-o din loc. A dat bir cu fugiții. Asta am înțeles-o clar. Și el a înțeles, sunt sigur. Mai mult, precum eu n-am uitat acest gest de lașitate, nici el n-a uitat, încercând, mai târziu, când în anumite cercuri a devenit o autoritate critică cvasioficială, un fel de „boier al minții”, să și-l scoată de pe conștiință prin altă mișelie – omiterea oricărei mențiuni cu privire la existența poeziei mele. Noroc că eu nu țin la dușmănie și numai ținere de minte am. Și încă una de elefant! În stare să scoale morții care nu au trăit vreodată pe lumea asta și care, ridicăți din mormântul lor inexistent, să dea niște palme zdravene, reale, direct, pe un obraz, pe altul, apoi pe amândoi odată.

N.C. Și scrisul Dvs a continuat, vorba lui Alexandru Burlacu, ca o exorcizare a acestor stări, prin „salve de adevăr”, neconvenabile, deranjante, „obscene”, prin nuditatea lor zdrobitoare?

A.Ț. Atunci, în acel crepuscul general, în aceea închidere de orizonturi (din vremea „când era să moară Brejnev”) am scris și poezia „Opțiuni inutile”, cu un semnificativ vers final: „Gonaș în hazard

ori gornist sideral, *acum* e totuna”. Într-o asemenea situație, povestea cu „întoarcerea la izvoare” nu mai prindea. Inconsistența și îndoielnicul se insinuează în toate și, în mod deosebit, în temeiurile fundamentale, tot mai utopice în irealitatea lor de Eden artificial. Până și Leonida Lari, care a tot rătăcit printre pilaștrii gigantici ai unor construcții poematice romantice de genul „Marelui Vânt”, simte impasul și optează pentru gestul suprem. O nostalgie a tăcerii și a dispariției, a scufundării în apele infinitului, în noapte se regăsește în sentimentul de comuniune strânsă, mistică, dintre poetă și făptura apelor, delfinul: „De parcă-un prunc se naște și plânge scuturat,/ De parcă-apasă soarta-mi pe ultima ei clapă,/ Când eu, o prea legată făptură de uscat,/ Mă văd cu prea legata făptură-a lui de apă.// Soarele-apune singur pe ape sângerând,/ Cerul nu mai încercă-nserării să reziste/ și-n valurile care de țărnm se-aud izbînd/ eu și delfinul parem două-animale triste.// Un salt, al doilea, iată și răsuflarea lui/ Dulcie și sărată îmi năvălește chipul,/ Nu spun nimic, el știe tot ce voi să spui,/ Doar apa se prelinge lingând încet nisipul.// Nici el nimic nu spune, pentru că știu și eu/ Ce ar voi să spună... Tăcere, nemișcare.../ Un pescăruș cu-aripa atinge brațul meu,/ Crezând că e o punte între uscat și mare.// Dar nu-i așa, o Doamne, chiar astăzi pe-acest mal/ Delfinu-o să-se arunce nemaioprit de nime,/ Căci și pe mine astăzi cel mai temeinic val/ Mă va lua cu dânsul la mare adâncime.// O lună cu securea se va ivi apoi/ Și va tăia hotarul ce astăzi ne desparte,/ Și noaptea cu un lacăt s-a-nchide peste noi,/ Dar n-o să ne mai pese, căci noi vom fi departe.” („Delfinul”).

N.C. Putem vorbi de o ieșire din metafizic a cuvântului? Pentru că înțeleg că

vă referiți la mișcări tectonice de viziune literară, deci un alt fel de a scrie literatură...

A.Ț. Acest comunism de sfârșit a coincis, în planul desfășurării fazelor vaste de istorie universală, cu trecerea de la modernitate la postmodernitate. Firește, într-o Basarabie bulversată de ravagiile voluntarismului și manipularilor totalitariste, nu putem vorbi de o postmodernitate în înțelesul real al cuvântului, ci doar de niște indici abia vizibili de postmodernism, niște semnale de părăsire a viziunii antropocentrice, simbolice a lumii în favoarea unei atitudini deschise pentru egalarea și receptarea elementelor ei disperse într-un flux „iconic” unic de „litaniilor pentru valorile simple”. Acesta era titlul unui articol al meu din „Literatura și Arta” (1981, 2 aprilie), care iniția o discuție despre poezie, cu sigla încă neomodernistă a *valorii*. Mai târziu am mai regăsit niște dovezi ale unei altfel de literaturi (nu puteam bănui în închiderea în care ne aflăm că e vorba de o nouă paradigmă literară) la Lorina Bălțeanu, Grigore Chiper ș.a. Dar mi-a atras atenția și „Martorul” de Vasile Gârneț, o scriere de tranziție, cu semne de tăiere hotărâtă a legăturilor ombilicale de viziunea „metafizică” a valorilor și cu accentul deplasat pe patosul dubitativ, pe interogație. La vremea apariției, în 1988, romanul avea un caracter declarat polemic de replică literară. O spune, și nu o singură dată, pe parcursul narațiunii personajul principal Ilarion pornit împotriva teoriei „întoarcerii la izvoare” a profesorului de estetică Bulgaru (numele personajelor, *Ilarion* și *Bulgaru*, să fie oare o replică onomastică a lui *Ilarie Turcu* din „Clopotnița” lui Ion Druță?). „Izvoarele”, așa cum se dezvăluie ele printre contorsiunile mărturiilor sale febrile nu au nimic comun cu hieratismul statuar al reprezentărilor obișnuite din literatura și

arta timpului. Rememorările personajului romanului, un „sudic” hipersensibil „din cei cu nervii descoperiți”, parcă lovit de toate damblalele insolației, aduc în prim-plan un altfel mod de viață și o altă lume decât cea molcomă și poetică din Câmpia Sorociei a „nordicului” Ion Druță. Istoriisile sale cuprind povestea spectaculoasă, deconcertantă a patru generații dintr-un neam cuprins de o cumplită demonie interioară a autodistrugerii. Un „castel” în deal izolat de restul lumii (o banală casă de la țară, de fapt!), fantastic în singurătatea sa fabuloasă, în forța stihială a Fulgeroaiei – stăpâna absolută cu legile aspre ale unui matriarhat despot, cu forța caracterului ei impulsiv, violent, cu energia debordantă a voinței sale acaparatoare, torturante. Și o casă în vale, la marginea satului, martoră a unor vechi și tulburi drame umane, în care Stanca, cealaltă bunică a lui Ilarion, își trăiește bătrânețea într-o încrâncenare lăuntrică și cu o ură împotriva tuturor – împotriva tatălui ei mort, impetuosul „fariseu” Rodion, împotriva ginereului, tatăl lui Ilarion, care și-a părăsit soția, pe fiică-sa, împotriva întregului neam al celor din deal, împotriva propriului caracter neînduplecat. În ambele bunici și, prin „recul” genetic, în întregul lor neam clocotește agonic o forță primară, cosmică, mistuitoare. O colosală energie umană se cheltuie în van printr-o voință oarbă de autoanihilare și un sentiment năprasnic de dușmănie reciprocă, printr-un fel de hibrys fatal, o lipsă de măsură și o inconștiență de sine egală cu puterea predestinării unui eșec ancestral. Ce e aici: o alegorie a Basarabiei sau doar o viziune literară a singurătății metafizice a omului, o replică mărqueziană la concepția șaizecistă a solidarizării cu „izvoarele”? Un răspuns univoc e greu de formulat. Scrierea mizează exclusiv pe valențele rememorării psihologice, pe

sondarea unor laturi abisale ale mentalului colectiv, lăsând la vedere puține semne ale istoriei, ale unei istorii străine, în trecere pe aceste locuri. Cele două bunici evocate de nepotul lor Ilarion, firi tari, îndărătnice, instinctuale, supraviețuind bărbaților, dar și copiilor, sunt niște bătrâne „cumplite” în insensibilitatea lor față de propriul „sânge”, în rafinamentul – aproape vicios – cu care fiecare își adună neamul grămadă într-un șir simetric de cruci negre și unul de lespezi de marmură. E firesc ca nordicul Marcu să vadă în ele niște „fantomе sadiste”, care i-au picurat și lui Ilarion „în sângele din vine neastâmpăr”. Un neastâmpăr benefic, nu unul oarecare și, mai ales, nu unul distructiv, o forță volitivă care erupe, din străfunduri ancestrale parcă, în accesele sale de rememorare. Accese ale unei memorii în transă, care, pe parcursul romanului, iau conturul unor *mărturii într-un proces al rădăcinilor*. Un *proces al rădăcinilor*, acesta era (ar fi trebuit să fie!) imperativul anilor de deșteptare națională, când a fost scris și publicat romanul lui Vasile Gârneț! O răscolire a adâncurilor pentru identificarea în singurătățile și însingurările dramatice ale neamului, în fracturările și lepădările sale de sine a mlădiței revigoratoare, a unui sens de viitor.

N.C. Eu nu am înțeles motivarea urii, a cruzimii care ține personajele romanului într-o stare de tensiune constantă. Dvs. optați între niște singurătăți metafizice, mărqueziane, și fracturările istorice ale neamului. Fie, admitem! Dar n-ați vrea să lămuiriți care e diferența între întoarcerea la izvoare, împotriva căreia este Ilarion, și *procesul rădăcinilor*, în care el este *martorul*? Aș vrea, de asemenea, să vă întreb cum se încadrează romanul în contextul literar de atunci? Eu am impresia unei suspendări între șaizecism

și hăul de după, cu remarca, poate, și a unei încercări ezitante de salt în postmodernism.

A.Ț. „Martorul” este o scriere deschisă. Poate chiar neterminată. Posibil, în mod special lăsată în suspensie. În creația lui Vasile Gârneț, romanul e un experiment ambițios l-a care n-a mai revenit. Și mai e ceva la mijloc. Cartea nu a mai fost reeditată și nu din cauza, cred, că autorul nu a găsit o editură care să încerce a scoate o nouă ediție. E ceva în ea ce ține strict de un moment dat, de o stare de tensiune din biografia literară a autorului (rezolvată în împăcarea minimalismului de mai târziu) și de timpul clocotitor al elaborării ei. Cu alte cuvinte, „Martorul” are adânc impregnate în sine însemnele temporale specifice ale unui moment biografic și istoric deosebit, marcat de răsturnări spectaculoase și căutări febrile. Semnele crizei generale, ale unei stări critice, pe muchie, se vădesc în accentele apăsător polemice ale narațiunii, în îngroșările de culori rembrantiene din caracterele celor două bunici aprige și în înfrigerările din fluxul sacadat al memorărilor lui Ilarion. Totul e la limită: caracterele, pasiunile, sentimentele, conflictele. În tensiunea anxioasă a întrebărilor și răspunsurilor celor două voci ale narațiunii se descoperă liniile unui proces necruțător. Patosul scormonitor al memoriei parcă ar vrea să scoată la vedere tot ce a fost uitat, tăinuit, lăsat deoparte, omis. E aceeași încordare și aceeași intransigență de „anchetă” neîngăduitoare ca și în „Viața și moartea lui Filimon”. Cu o mare diferență. Răul, la Beșleagă, are chipul „fătului” istoric, al deviantului care ucide. Cruzimea sa are drept țintă și se răsfârge asupra a toate cele ce țin de „rădăcini”, de memorie. Ancheta întreprinsă de Filimon vine în spiritul șai-zecismului să restabilească (și să lege) firul rupt, „nervul” axial. Răul victorios în plan

istoric, existențial, nu are nici o șansă de izbândă în planul regăsirilor simbolice în imaginarul arhetipal. Prin „cunoașterea de sine”, moartea lui Filimon înseamnă o revenire la rădăcinile sale, la ceea ce basmul popular a numit „viață fără de moarte”. În „Martorul”, însăși „rădăcinile” sunt puse sub anchetă. În obstinția cruzimii lor se descoperă ceva ce exasperează, ceva morbid, dezagregant. Aici e noutatea tematică a romanului, una care trimite explicit la o atitudine polemică față de optica lirico-nostalgică, banalizată, a „întoarcerii la izvoare”. Există, în acest sens, în textul scrierii o imparțialitate de „ochi atroce”, mărturiile venind de la cel mai avizat „anchetator”, unicul descendent în viață al celor două bunici învrăjbite cu neamul lor. Dar, consider, aici e și punctul vulnerabil al „Martorului”. O subliniată liniaritate a caracterelor celor două bătrâne (și ele un fel de „Urmutter”, mume ancestrale), încrâncenarea lor lăuntrică tranșantă, oarecum abstractă, maniheică, neomenească trimite la înverșunările și surexcitățile vremurilor în care a fost scris romanul, dar și la o insuficiență de nuanțare artistică și de subtilizare psihologică. Din păcate, aș mai remarca și altceva. Acest anunț important, mă refer la „procesul rădăcinilor”, nu a avut nici rezonanța și nici continuitatea pe care ar fi putut s-o aibă într-o altă epocă, una iscoditoare, într-un timp al căutărilor de sine și al cumpănilor meticuloase, rămânând doar un anunț literar, o încercare singulară.

N.C. Vorbiți de o încercare singulară? Dar unde plasați „Hronicul Găinarilor” de Aureliu Busuioc? Eu i-ași vedea locul în același „proces al rădăcinilor”.

A.Ț. Un *martor* solitar, am vrut să spun, până în 2006, când în „Hronicul Găinarilor” de Aureliu Busuioc apare alt „martor”, cu

totul diferit de cel al lui Vasile Gârneț, un „cronicar” postmodernist care se dedublează histrionic între mai multe oglinzi narative. Rezultatul este un roman-parodie al istoriei Basarabiei din ultimele două secole, o narațiune-parabolă a hibridizării unui popor, a căderii sale în derizoriu și neant. Este romanul deconspirării tuturor clișeelelor istoriografice (sovietice și a celor mai recente vehiculate în jurul ideii de Istorie integrată a Moldovei) și a tuturor utopiilor (mai vechi sau mai noi) încercate pe ființa națională a românilor din stânga Prutului. Patosul demistificator, fără precedent în proza basarabeană, vizează delaolaltă caricaturi de mentalitate, de etică socială și de limbaj, ticuri ideologice, invenții propagandistice, utopii colectiviste, conjuncturisme inofensive ori fatale, corupere de optică asupra lumii, denaturări de sens, înclinări de axe existențiale, deplasări de centri simbolici.

Precum istoria de azi a Republicii Moldova reprezintă prelungirea în absurd și tragic a Utopiei Basarabiei, cu „întemeierile” și „re-întemeierile” ei de la 1812 și 1940, „Hronicul Găinarilor” ne înfățișează moartea comică a acestui proiect dintr-o istorie ingrătă. Istoria reală și istoriile scrise se întâlnesc într-un joc de imagini fabulos-grotesci, ca într-un labirint de infinite oglinzi curbe aflate față în față. O adevărată sarabandă a „lanțului slăbiciunilor”, o lume a deformărilor succesive, o realitate în degradare neîntreruptă, desfigurată, care, în final, nu mai poate fi desprinsă de imaginile suprapuse ale mitologiei falsificatoare impusă din exterior. Și, în acest univers al „întemeierilor” pe dos, al devorării omului și omenescului de stihia „găinarului”, în această vrajă totalitară de oglinzi strâmbse se regăsește – incoruptibil, liber și stăpân peste această forță malefică – personajul-narator, în dublă ipostază. Autorul-narator al „hronicului” Găinarilor,

istoricul simulând o exagerată acribie, o obsesie a obiectivității și exactității, parodiind, astfel, bine-cunoscuta mitologie științistă din istoriografia sovietică, este dublat de un „scriitor”, un scriptor de „naive” și umile comentarii, un eseist care pune pe hârtie cam tot ce-i cade sub peniță: mirări spuse cu voce tare, năstrușnice „paralele” istorice și de altă natură, libere divagații de „amator” fără sistem și fără pretenții. Cronicarul și scriitorul (fără nici o carte, după cum se descoperă în final!) nu sunt altceva decât vocile aceluiași Ianus Bifrons – Râsul: unul „vede monstruos”, altul „simte enorm”. Și viceversa.

N.C. E o scriitură în dublete, în toate straturile operei, nu vi se pare? Planul real e dublat la orice pas de unul simbolic, mitologic. Până și în straturile de suprafață ale textului, numele, spre exemplu, au reprezentări antropologice similare profilului moral al personajelor.

A.Ț. „Hronicul” satului Găinari, al „cătunului cu acest nume”, este concomitent o parodie și o parabolă. Există în textul romanului o trimitere la o dublă descălecăre, exact ca în letopisețele noastre. Dar „descălecătele” satului Găinari nu au nimic cu mitologia întemeietoare națională, fiind doar canavaua pe care se parodiază mitologiile istoriografiei țariste, sovietice și ale recente „istorii integrate” privind istoria Basarabiei (idem, a RSSM și RM). Dincolo de parodia propriu-zisă nu putem să nu observăm voința de transcendere a „Hronicului.” către un sens adânc. Romanul e și o parabolă a degradării etnice și umane prin hibridizare, o pildă de neantizare etnică și etică, de trecere a Destinului din zodia senină, adevărată, a Balanței către zodia, reală, dar lipsită de adevăr, a Cancerului.

Contextul istoriografic și istoric este, așadar, foarte important pentru descifrarea sensurilor ascunse ale acestei scrieri „savuroase”, cum o califică Mircea V. Ciobanu.

Întemeierea satului Găinari are o istorie, dar și o preistorie, o parte „mitologică”, un fel de descălecare parodică. Ambele excelează prin derizoriu și hilaritate. La mijlocul celei de a șaptea decade a secolului optsprezece plăieșul Pătru Avădanei, soție-sa Catinca și fiul Panteleu „coboară” din părțile Neamțului. Coboară din munți, deci dinspre marginea de nord a Țării Moldovei, plăieșii fiind locuitori de graniță, și „se așează” într-o margine a Roșcoveților, un sat din sud, aflat în județul Lăpușna, în partea stângă a Prutului. Și „coboară”, și „se așează” este un fel de a spune eufemistic, un respect pentru jocul limbajului parodic. De fapt, Pătru Avădanei, având deja înscrisul unui stigmat de familie în numele pe care-l poartă (o inițială fractură de patern), a fugit, pentru că fusese prins când furase trei vaci și un catâr de pe pământurile comisului Oțetea. În acele vremuri întunecate, ca să fim în tonalitatea romanului, în Moldova nu se știa încă de Curtea Europeană a Drepturilor Omului și o atare faptă se pedepsea, barbar, cu spânzurarea. Mârțoaga, cu care fugise plăieșul, a murit de cum a trecut Prutul, așa că și „descălecarea” poate fi considerată mai mult una virtuală. „Așezarea” în Roșcoveți conține și ea elementele „mitice” de rigoare, cu puternice elemente de caricatură socială realistă. „Scoborătorul” din munți se întâlnește cu domnul Moldovei, un grec care nu știa limba „prostimii”, dar care avea idee de ceea ce azi se cheamă gesturi „de imagine”. Domnitorul întrebă mai întâi „cum o duc oamenii proști și, dacă o duc rău, de ce o duc rău?”, apoi îi aruncă lui Pătru la picioare o pungă cu 50 de dinari de argint, cu porunca dragomanului: să spuie oamenilor „de

milostenia și bunătatea domnului Moldovei Alexandru al II-lea Mavrocordat”. În final dispune să i se dea plăieșului din moșia satului din apropiere 100 de prăjini de pământ. Dar – scrie cronicarul – „se știe că după ce părăsesc gura domnitorilor cuvintele scad din preț” și fugarul „descălecător” se alege cu 12 prăjini de pământ și o căsuță părăsită lângă o râpă din marginea Roșcoveților.

Preistoria se „înnoadă” în ghemul narativ alături de istoria „întemeietorului” Găinarilor, Panteleu. Fiul plăieșului a preluat de la taică-său puținele vicii cu care pe acesta l-a „înzestrat” natura, două dintre ele fiind covârșitoare și fără vreo putință de vindecare: hoția și beția. Cu aceste „podoabe genetice” Panteleu nu are nici o șansă să se integreze în comunitatea oamenilor din Roșcoveți. „Stihiile” sale interioare îl aruncă definitiv într-o absolută marginalitate de habitat și de comportament. El se însoțește cu niște țigani, hoți de vite, în riscante „afaceri” nocturne, ajungând chiar să se însoare cu sora unuia dintre ei, Rada. Însurătoarea ar fi trebuit să însemne pentru Panteleu o „așezare”, o slobozire de rădăcini în Roșcoveți. Nimic însă nu putea să se închege durabil, lucrurile fiind potrivite de la bun început oarecum în contra firii. Prăpastia dintre el și ceea ce ar fi trebuit să se cheme locul de viațuire, axul său existențial, se adâncește. Scârbită de inadecvata împerechere a fiului cu o țigancă de pripas, mama, care între timp căzuse și ea în patima suptului, pleacă de acasă în toiul iernii și dispăre fără de urmă. Lăieșa, concubina, cam nătângă, se dovedește pe deasupra a fi și sterilă. Neamul Avădanilor, cu stigmatul în sânge, nu are nici o șansă de perpetuare în satul Roșcoveți. După cinci ani perechea se destramă definitiv. Rada fuge cu un țigan, lăsându-l pe Panteleu, singur în fața nestinsului său dor interior de be-

ție. În continuare panta degradării umane a personajului înclină inexorabil. Viciile „congenitale” se exacerbează. Băutul îl ține într-o stare de obișnuită semiinconștiență, iar celălalt viciu, furatul, decade la limita abjecției „profesionale”. Panteleu devine hoț de găini, găinarul satului Roșcoveți. Culmea culmilor, după cum aflăm mai târziu, hoțul de găini Panteleu are un „complice”, câinele său, mutilat (i-a extirpat coardele vocale ca să nu hămăie) și dresat special în acest scop netrebnic. Degradarea umană, insinuează discret „hronicarul”, nu are margini, odată ce și natura firească a necuvântătoarelor este deformată și se supune puterii ei tulburi.

N.C. Dar și pedeapsa care urmează e pe măsură, nu? Natura nu întârzie să-și ia revanșa.

A.Ț. Printr-o întâmplare, viciul infam al găinarului se află, și oamenii din Roșcoveți îl supun unei rușinoase pedepse. Este bătut cu vergile, pe rând, de toți cei pe care el i-a furat de-a lungul anilor. Apoi este uns cu dohot, tăvălit prin pene și alungat din sat. Surghiunul lui Panteleu reprezintă o formă tradițional-autohtonă de justiție, un act de drept din legea pământului, dar este și o acțiune de asanare socială și morală colectivă. În primăvara anului 1812, când se produceau toate acestea, satul mai reacționa încă, făcând dovada unui puternic și sănătos instinct de autoconservare.

Anume cu năstrușnica exilare a găinarului începe „hronicul” romanului. Descălcarea lui Pătru, tatăl lui Panteleu, a eșuat ca întemeiere în Roșcoveți. Dar „sămânța” sa, pe neașteptate, dă „roade” în altă parte. Fiul său, bătut măr, gonit de suferințele trupești, dar și de teama că cineva din roșcovețeni ar putea să-l ajungă din urmă pentru o răfuială mai cruntă, urcă anevoie prin râpa care

începea la marginea satului până, epuizat, iese la Dealul Luminăției Sale. E o urcare simbolică. Din anistoria Roșcoveților, Panteleu urcă pentru a marca începutul istoriei satului Găinari. Pentru o întemeiere nu este firească urcarea, dar peste istoria „noului cătun de pe harta Europei”, dincolo de viziunea comico-parodică, domină o fatalitate de destin întors, băntuie o umbră imensă, o întunecată magie demonică. E chiar umbra istoriei de două secole a ceea ce, după 1812, s-a chemat Basarabia. Fără aceste aluzii la conjurațiile-surprize ale destinului istoric, fără marele context, ascuns, subînțeles, care, de fapt, dacă e să privim prin optica semnificării, este textul însuși al romanului, „Hronicul Găinarilor” ar fi doar o agreabilă narațiune umoristică.

Dealul Luminăției Sale, notează cu acribie „hronicarul”, nu e altceva decât dealul „pe care topografii țarului l-au considerat drept ultim tronson în calea spre nemurire a ilustrului Potiomkin”. Cercul s-a închis, putem spune. Dealul Luminăției Sale, locul morții lui Potiomkin, devine vatra viitorului sat Găinari. Favoritul Ecaterinei, țarina Rusiei, a ajuns pe aceste meleaguri mânat de visul de mărire a Imperiului. Aceasta a fost calea sa „spre nemurire” și aici a luat sfârșit ea. Aici hoțul de găini Panteleu dă cep unei „noi” istorii, turbure, zbuciumată, marcată de viciile genetice ale „întemeietorului”, istoria mică a cătunului Găinari, care treptat va înghiți istoria mare a Roșcoveților. Și totul vine din întâlnirile și interferențele neașteptate ale numeroaselor „istorii”: istoria Țării Moldovei, istoria Rusiei, istoria Basarabiei, istoria românilor, în genere. Ce-ar fi însemnat pentru „posteritate” (pentru noi, adică) geneza unui umil sătuc din câteva bordeie fără „întâlnirea” sa cu marele vis rusesc de întemeiere a celei de-A Treia Rome?...

Nu numai toponimele se suprapun: de-

numirea sătucului, Găinari, peste numele locului, Dealul Luminăției Sale. Și destinele personajelor sugerează paralele surprinzătoare. Panteleu, aproape mort, este găsit și vindecat de Parascovia, o țigancă (tot țigancă, ca și Rada, deși ea nu-și recunoaște etnia!) venită mai demult nu se știe de pe unde în Roșcoveți. Mare vrăciuitoare, Parascovia e cunoscută în sat mai cu seamă pentru priceperea perfectă a altor lucruri. „Cine știa mai bine decât ea, se întrebă retoric «hronicarul», cutremurătoarea dărnicie a trupului de femeie și felul în care trebuie să-l dăruiești?” Firește, nimeni. Din această cauză numele Parascovia era un tabu pentru nou-născutele din Roșcoveți. Deși avea la activ ani mulți de inițiere a bărbaților din sat în tainele iubirii, la marele belșug de sămânță, pământul ei a rămas sterp până la această întâlnire cu Panteleu. Se pare că atât „altoiurile”, cât și „portaltoiurile” străine, printr-o obscură fatalitate îndărătnică, nu au nicio șansă de fertilizare în interiorul satului Roșcoveți. E un „cod genetic” aici care nu acceptă hibridizarea. Alta e situația în bordeiul ridicat după înzdrăvenirea lui Panteleu pe Dealul Luminăției Sale, în vatra întemeietoare a cătunului Găinari. Potiomkin aduse până la aceste hotare visul celei de-A Treia Rome și cu acest vis a murit aici. Era visul Ecaterinei, amanta sa, împărăteasa, care, spune legenda, putea să satisfacă poftelile unor regimente întregi de soldați. A murit fizic numai feldmareșalul favorit, pentru că el (și cu el visul țarinei sale iubărețe) e perpetuat prin proiecția simbolică în toponimul Dealul Luminăției Sale. Parascovia, în fond, e o Ecaterină în oglindă. În Roșcoveți țigancă venetică are un statut marginal, de vrăciuitoare și femeie desfrânată. Pentru cătunul Găinari, ea devine centrul vital-matricial, salvatoarea lui Panteleu de la moarte, șansa fondatoare,

muma prin care seminția nătângă și fără de așezare a Avădanilor prinde rădăcini, se perpetuează. În nestatornica, ușarnica, dez-mățata Parascovie se trezește, brusc, pe acest Deal al Luminăției Sale, lângă un proscris, lângă un găinar, un dor viu, animalic, de un bărbat numai al ei, de un copil, de un cuib. În aceste porniri neașteptate se regăsește și partea firească de lucrare a Naturii. Dar mai este altceva, un fel de magie simbolică. În destrăbălata țigancă s-a pogorât simbolic duhul fertilizator al expansiunii rusești, visul de întemeiere al împărătesei stricate. Visul rusesc de fondare a celei de-a Treia Rome, proiectat peste pământurile Țării Moldovei, devine (ironia istoriei!) întemeiere de... Găinari.

Natura e oarbă, nu are scop. Națiunile au scop și, mai ales, imperiile se crampo-nează de scopuri, care apasă cu spectrele lor nefaste peste micile popoare învecinate. De aceea se și întâmplă adesea ca micii vecini să ia înfățișare de strigoi, să se posteze în rol de dublură caricaturală a umbrelor străine devoratoare. Ce este actuala, mult trâmbițata, „statalitate moldovenească” dacă nu un capăt de serie de suprapuneri, intercalări și metamorfoze caleidoscopice de sens și devieri de rost, altfel spus, de infinite oglindiri și refracții în timp ale „gloriei” imperiale rusești asupra istoriei naționale a românilor basarabeni? Dar ce reprezintă vatra Găinarilor, în care hibridul dintre un hoț de găini și o curvă „prinde” viață rapid, miraculos? E chiar momentul de geneză a unui asemenea strigoi. Dovadă e și miraculoasa putere de concepție a locului. E o putere ascunsă, obscură, sugerată indirect de toponimul Dealul Luminăției Sale, transmisă de magia simbolică a visului imperial de întemeiere a celei de-A Treia Rome. Drumul acestui vis s-a întrerupt aici, odată cu moartea lui Potiomkin. Cu Găinarii el

renaște din fixitatea toponimică într-o nouă viață și o nouă extensiune istorică, sfârșind cu o nouă „nemurire”, înțepenită în „monumentul” care eternizează numele unui „erou” descendent din familia Avădanilor. Monumentul din final e chiar bordeiul lui Panteleu și al Paraschevei, vatra întemeietoare a Găinarilor, din care autoritățile locale au făcut o casă-muzeu în stilul celui mai pur kitsch sovietic.

„Calea spre nemurire” este aceeași, „împărătească”, dar Marele Scop de data aceasta nu lucrează prin agenții săi naturali (feld-mareșalul Potiomkin, de exemplu), ci prin clonele sale, prin strigoii locului, pe care, în stihia extensiunii sale malefice, îi produce pseudomorfotoc în serie. Să nu uităm că e vorba de anul 1812, istoric pentru teritoriul Moldovei din partea stângă a Prutului. Spunem istoric și imediat ne dăm seama de profunda corupere a limbajului. Cronicarul din romanul lui Aureliu Busuioc insistă în repetate rânduri asupra „evenimentului istoric” care s-a produs în acel an de grație – înființarea satului Găinari. Nu e greu să ne dăm seama că el râde subțire de meschina „întemeiere” și de nu mai puțin mizerabilii „întemeietori”. Dar râsul său e cu țintă de ricoșeu, de la mic la mare și de la mare la mic, și vizează altceva decât insignifiantul eveniment cu personajele sale nemernice. E un râs cu reverberații ontologice, cu ecouri ascuțite, străpungând ca razele X contorsionatele, învârtoșatele, cancerigenele țesuturi de limbaje ale textului unei istorii corupte, falsificate.

N.C. Vatra Găinarilor devine axul simbolic al toponimiei romanului. Cum explicați declinul Dealului Liminăției Sale în Găinari?

A.Ț. Odată cu raptul de la 1812 în istoria pământurilor din stânga Prutului

se produce un fenomen de corupere și substituire de sens, ea nu mai este istoria Roșcoveților, ci a Găinarilor. Or, cătunul prăpădit, hibridul străin și social degenerat, este și proiecția simbolică a ideii imperiale de extindere. Apariția acestei excrescențe morbide semnifică inițial curățarea centrului istoric autohton, dar și intruziunea simbolică, în marginea sa, a unei istorii străine. Dănuirea ei înseamnă o extindere a hibridizărilor și suprapunerea lor lentă peste istoria naturală a locului. *Marginea înghite centrul, îl neantizează ontologic.* Găinari devin o mahala a Roșcoveților, dar cu un statut aparte, privilegiat. Anume aici populația vechiului sat este adusă să aplaude evenimentul din final – inaugurarea pe locul bordeiului „fondator” al Avădanilor a muzeului „eroului” de baștină al puterii sovietice. Faptul echivalează cu o consacrare oficială a Găinarilor în calitate de centru simbolic. În „hronicul” amărâtului sătuc citim noua istorie a pământurilor vechii Moldove „alipite” la Imperiul Rus, istoria Basarabiei, precum în istoria Basarabiei întrevădem spectrul caricatural, fantasmagoric, „strigoii” Găinarilor. Urcările și coborârile nu-și mai au sensul lor normal, firesc, natural. Strălucirea, gloria imperială se regăsește, întoarsă, în neamul degenerat al Avădanilor din care își va selecta „eroii” și în nimicnicia cătunului, unde le va înveșnici memoria. Investiția Găinarilor, printr-un calcul perfid de selecție negativă, cu un statut de donă a expansiunii străine, urcarea lor istorico-simbolică, înălțarea și suprapunerea magiei lor sumbre peste Roșcoveți înseamnă coborârea ontologică a locului, prăbușirea lui în neantul inconștienței și caricaturii.

Suntem în zona unei absolute anormalități. În succintul „hronic” al descendenților lui Panteleu de până la 1940 regăsim numai

hoți, pușcăriași și bețivi. Aceștia se însoțesc cu femei de același statut moral: bețive și prostituate, ultima, mama „eroului”, fiind o „profesionistă”, rusoaică, adusă de taică-său tocmai de la Odesa. În ultimă instanță, toate personajele care vin doar în atingere cu Găinarii ori care se așează aici poartă același stigmat al stricăciunii și descompunerii umane. Nicio sămânță de omenie! Și nici o șansă, nici o puțință de îndreptare. Ca o fatalitate! Este, de fapt, o fatalitate, un destin. E „calea spre nemurire” a lui Potiomkin, e visul țării sale, care, rășfrânt în negativ, pentru locuitorii satului Roșcoveți s-a terminat cu... colhozul „Drumul lui Ilici”, o cale într-un destin întors. Nici cei 22 de ani de administrație românească nu au putut schimba ceva din vicile Găinariilor: școala nu le-a priit, de năravurile lor strămoșești nu s-au lăsat. Așa că ziua de 28 iunie 1940 îl găsește pe un Petre Avădanei trecut prin pușcăriile României, fără alte proprietăți decât bordeiul lui străbunicu-său și fără vreo îndeletnicire anume. Un golan așteptând să-i dea cineva ceva de băut.

Numele de Petre, ca și al străbunicului său, „descălecătorul”, nu este întâmplător. Reprezentanții noii puteri caută pe cineva care să fie în Roșcoveți președintele sovietului sătesc. Și nu pe oricine, ci pe cineva „sărac”. Burdujan, un gospodar, șeful liberalilor din sat, îl propune în bătaie de joc pe Petre Avădanei. Gluma nu a prins. Puterea Sovietică nu știa ce-i umorul. A funcționat perfect bine cunoscutul criteriu de selecție negativă. Petre Avădanei, devenit între timp Piotr Avodanov, trece cu brio verificările de rigoare. Era și de așteptat. „Numele e rigid, spune R. Barthes, el este ordinea lumii”. Numai că lumea la care aderă Petre și care îl selectează e una a arbitrarului. În ea toate stau „cu capul în jos”. Nu numai numele, și biografia sa de pușcăriaș se

metamorfozează, după obișnuințele unei curente hagiografii „revoluționare”, în una de erou ilegalist. Urmează un simulacru de vot „popular”. De teamă să nu li se închiadă biserica, câțiva oameni din Roșcoveți ridică timid mâinile și votul lor speriat e declarat triumfător drept „majoritate” de cel care numără. În felul acesta urmașul fugarului Pătru și al găinarului Panteleu devine împuternicitul oficial al puterii sovietice în satul Roșcoveți. Prin acest Petre cătunul Găinari are parte de o neașteptată renaștere, am putea afirma chiar, de o reîntemeiere, el fiind, în acest sens, un al doilea „descălecător” din neamul Avădanilor. Ales mai apoi pentru pretensele sale merite revoluționare în Sovietul Suprem (bănuim, al URSS), Piotr Pantelevici devine o persoană foarte importantă. Spre Roșcoveți curg fără întrerupere alaiuri de oaspeți. Vin cu treabă, dar mai ales vin să mănânce bine, să bea vârtos și să petreacă frumos, adică până la uitarea de sine. Pentru aceste lucruri era nevoie de un așezământ mai discret. „Astfel, notează neobositul „hronicar”, se născu, înregistrat în catastife ca sat aparte, Găinarii, unde în rol de primă instituție sovietică se ridică, la dorința lui Piotr Pantelevici și într-un timp-record, o „Casă de Oaspeți”.

N.C. Și personajele romanului? Par cuprinse toate de sindromul „găinărizării”. E o fatalitate a istoriei sau doar un truc narativ pentru parabola neantizării unui neam?

A.Ț. Și cu oamenii Roșcoveților încep să se producă niște lucruri ciudate. În 1940, în golul scurtului răstimp dintre plecarea autorităților române și venirea celor sovietice, s-a găsit numai unul Feștelic în sat, un lucrător pâlmaș, bețiv, care s-a dus cu alți câțiva târâie-brâu ca și el la conacul

boierului Filimon, l-a omorât pe vechil, au scos cepurile la butoaiele cu vin și au băut până unul dintr-înșii a și murit înecat în pivniță. A trecut însă doar un an de putere sovietică și iată că din comportamentul plin de cuviință și respect al roșcovețenilor nu mai rămâne nimic. În 1941, după trecerea prin sat a ultimilor soldați sovietici în retragere, „când prinse a se întuneca, se lăsă liniștea. O liniște ireală, plină de spaime”. Apoi cronicarul adaugă: „Atunci începu”. Într-o dezlănțuire de isterie colectivă întreg satul, cu mic, cu mare, parcă toropiți de un descântec rău, jefuiesc cele două prăvălii rămase de izbeliște. Vechi atavisme rămase după trecerea pe aceste locuri a „pecenegilor și cumanilor, a hunilor și tătarilor, a cazacilor” s-au trezit la viață, stimulate pe parcursul unui an de zile de duhul unei puteri, al cărei reprezentant a fost, în satul lor, un golan, un bețiv, un pușcăriaș. Morbul Găinarilor i-a contaminat pe toți, boala s-a generalizat, a devenit cronică. Reîntors în 1944, odată cu armata sovietică, Petre Avădanei este întâmpinat cu urale: „Trăiască Piotr Panteleevici! Trăiască tovarășul Stalin!” – aclamă agentul sanitar, un fel de strigător de serviciu al satului, cel care a mai strigat și altă dată. Dar când un bătrân îi șoptește vecinului: „Azi pe Stalin și pe găinarul ăsta, dar mâine pe cin-ar’ să-l mai pupe-n cur?...”, vecinul „se făcu a nu auzi”. După un sfert de secol, la inaugurarea în Găinari a Casei-Muzeu „Piotr Avadanov”, locuitorii Roșcoveților aplaudă mecanic, cu frenezie, într-o inconștiență colectivă totală, fără să vadă ceva și, probabil, fără să înțeleagă ceva din cele ce se întâmplă. Irealitatea utopiei s-a înstăpânit deplin peste ei. Criza de identitate este totală. Au rămas doar niște automatisme gesticulare. Corul (vocea satului) a amuțit. Locul semnificării istorice a Roșcoveților trece către mahalaua sa rău famată. Găinarii

devin ceea ce Jean-François Lyotard numește „instanța normativă”.

N.C. Să înțelegem că cercul iar s-a închis?

A.Ț. Numai cercul istoriei s-a închis. Cel al Destinului, în romanul lui Aureliu Busuioc, îl ține mereu deschis un personaj „nobil și cinstit”, cum îi spunea Gogol. E Râsul, ochiul atroce scormonitor prin istorie, singurul erou pozitiv al cărții, care, ca să cităm iar din Gogol, „izbucnește în întregime din firea luminoasă a omului”. Aureliu Busuioc râde subțire, fin. „Dacă se joacă, observa Alex Ștefănescu, o face ca un aristocrat, nu ca un clown”. El chiar este un aristocrat, al spiritului. Jocul lui nu este de agrement, ca să înveselească publicul și să stimuleze digestia. Este un joc grav, „pe muchie”, în ciuda șarjelor jucăuse și a tonalităților de vioișie caustică. E ceea ce o cercetătoare din Franța, Joanna Nowicki, referindu-se la o anumită literatură din Europa Centrală, numea „umor al supraviețuirii”, adăugând că acesta este „o întreagă filozofie a existenței, care constă în a hotărî că trebuie să râzi într-o situație în care ești amenințat de nebulie sau de dispariție, pentru a salva bunul-simț și, făcând aceasta, să te salvezi și să-ți salvezi comunitatea. Trebuie făcut acest lucru prin alegere și nu prin resemnare. Este vorba deci de a râde nu în ciuda unei realități insuportabile, ci pentru a restabili realul.” (*Mituri și simboluri politice în Europa Centrală*, Cartier, 2003, p. 326). De reținut că fenomenul a apărut și s-a manifestat plener în literaturile națiunilor care s-au aflat succesiv sub presiunea mai multor imperii, îndeosebi în literaturile cehă și polonă. „În lumea aceasta nu poți fi liber decât dacă ești idiot”, spunea bravul soldat Švejk. Din păcate, sănătosul, ingenuul idiot la noi (numai în

Basarabia, oare?) s-a contaminat de morbul „găinării”, s-a instituționalizat. Selecția socială negativă a operat fără greș decenii la rând. Iar când cretinismul devine instanță oficială și idiotul persoană publică, antidotul poate fi numai aristocratul cu eleganța sa intelectuală, noblețea morală și distincția spiritului. Toate aceste calități le are răsul seniorial al lui Aureliu Busuioc.

Utopiile inhibă și imobilizează, fixează omul și lumea lui în dogmă, în iraționalitatea sinistră a proiectului. Răsul deschide ecluzele, trezește la viață, eliberează și înalță, redă umanitatea de care au fost privați ostacii acestei irealități și le acordă o șansă, șansa de a fi, așa cum credeau elenii, asemănători zeilor. „Cel mai brav și mai îndrăzneț cuceritor în imperiul omenescului a fost întotdeauna umorul”, spunea Thomas Mann. În apele răsului, Himera imperială cu reprezentările și creaturile ei pseudomorfote, capătă un aspect grotesc și hilar de caricatură insignifiantă (un găinar, un cătun prăpădit din câteva bordeie etc.). Luată în stăpânire și privită cu o nobilă desconsiderare ironică, ea pierde statutul de putere malefică inhibatoare, nu mai este în stare să producă frică și nici să țină în supușenie. Distanța care se instituie prin ritualul răsului față de constanta obsedantă a unei istorii făcută și scrisă de unii și suportată de alții deschide drum comuniunii și comunicării narator/cititor. De aici și infinitele adresări către cititor (victima eliberată de/prin răs din mrejele utopiei), caldele apelative cu care „hronicarul” îl împodobește pe acesta într-o nemărginită afecțiune ușor ironică: „atotștiutorul”, „răbdătorul, dar și curiosul”, „iubitul”, „onorabilul”, „dragul”, „instruitul”, „eminentul”, „perspicacele”, „venerabilul”, „răbdătorul”, „bunul și condescendentul”, „neprețuitul”, „atentul”, „vigilentul”, „informatul” etc. Actul de reconstituire pa-

rabolică a unei istorii de 200 de ani este și unul de inițiere, de transferare a puterii eliberatoare a răsului către cititor. „Ritualul răsului, spune Michel Maslowski, constituie și instituie nousul cultural, identitatea pierdută, sentimentul de a exista.” Răsul devine instanță publică informală (spre deosebire de cea oficială a idiotului găinar). Singurul personaj nobil și firesc în această lume a hibridizărilor și derizoriului nu este, de fapt, în singurătate. Alături, confident (presupus, invocat, intuit), se află mereu „dragul” și „onorabilul” său cititor. Numai el ar putea fi șansa ieșirii spre o altă lume decât cea a „găinarilor”.

N.C. Ceea ce ați spus de „Hronicul Găinarilor” – istoric vorbind – trimite la un „proces al rădăcinilor”, unul care vizează Basarabia și basarabeanul, începând cu Basarabia rusească și terminând cu cea sovietică. Bucată de pământ rupt de la Moldova istorică, gubernie a Rusiei și republică sovietică socialistă cu o populație românească supusă rusificării, deznaționalizată, masificată. Apoi ... după 1990, Republică „suverană până la Hâncești și independentă până la Anenii Noi”, precum ați spus chiar Dvs., sfâșiata de cele mai inimaginabile contradicții, de crize permanente. Nu vi se pare că toate acestea țin de o predestinare a așezării ei geografice, a statutului de margine/limită, de „pământ al nimănu”, în care omul nu poate să fie decât unul *subt vremi*? Ori credeți că această paradigmă impune și alte interpretări, mai „indulgente” și mai optimiste?

A.Ț. Voi începe cu o mărturisire. În 1988, când am structurat volumul de poezii „Cămașa lui Nessos”, am inclus în final un ciclu care trebuia să sugereze sfârșitul coșmarului unui periplu prin universul malefic al Utopiei totalitare și o regăsire

ontologică în primordiile unui spațiu fundamental. Ciclul se intitula „Acasă”. Refuzând categoric pelteaua îngânărilor nostalgice a „dorurilor de casă, de satul natal, de salcâmul de la poartă”, de care poezia noastră era suprasaturată, intenționez să merg în continuare către sursele originare ale unui epos/ethos autohton. Vedeam în proiectele mele cum figuri și reprezentări folclorice străvechi reverberează în patosul bucuriei întâlnirii cu miracolul autentic într-o senină și triumfătoare mitologie poetică a întemeierilor și a *locuirii* acestui spațiu de margine a latinității occidentale. Mă impresionase puternic „Cântec general” de Pablo Neruda și credeam, animat și de experiența altor poeți latino-americieni, dar impulsivat și de entuziasmul colectiv al mișcării de protest social și trezire națională, că aș putea accede la respirațiile largi și libertățile unei poezii în care să pulseze cu o forță geologică primară tradiția gigantescă a unei lumi imemorabile, o lume în pulsații cosmogonice, în devenire și *așezare*, având în centrul ei ca figură tutelară pe Greul Pământului, o reprezentare chtonică plină de mister din folclorul nostru. Temerare gânduri și frumoasă amăgire – Greul Pământului învârtind astrele, cu tot clocotul materiei și cu toate învolburările universului, din ... buricul Basarabiei!

„*Bes-Arabia*” cu o „istorie-ca-fiică-a-geografie” și o „geografie-ca-fiică-a-istoriei”, „*Demonul negru*” al spațiului dintre Prut și Nistru adicătelea, ca să folosesc despicarea lexicală și jocul de cuvinte al lui Paul Goma, a vrut însă altceva și a învins. Din „*Acasarabia*” mea visată au ieșit până la urmă „*Elegii pentru mintea cea de pe urmă*”, „*Destin întors*” și „*Iisus prin miriști*”, cărți centrate pe o mitologie a unui tontoroi somnambul în cerc, în care om, casă, landsaft participă goniți parcă dinlăuntru lor de o vrajă bolnavă, un fel de blestem al locului.

E o mitologie infernală, întunecată, tulbure, cu trimiteri directe, uneori frontale, alteori aluzive, mereu necruțătoare, la realitățile ușor de recunoscut ale „R.M.” posttotalitare.

Sunt oare aceste imagini ale Basarabiei și ale omului ei „basarabenit”, reflexul unui pesimism funciar, precum îmi imputa cineva pe pagina de facebook, ori sunt reprezentările unei predestinări, „o predestinare, așa cum zici dumneata, a așezării ei geografice, a statutului de margine/limită, în care omul nu poate să fie decât unul *sub vreme*”? „Niciodată Nistru,/ *mărgioara*, vadul,/ n-a fost mai sinistru/ și mai blestemat.” – scria și Dumitru Matcovschi în una din ultimele sale cărți. Oscilând după 1990 și, în deosebi, după 2000, între litanii și blesteme, între accese de mânie vitriolată, sarcasm, vehemențe satirice și un gust amar al vidului și zădărniceii, poetul „*mărgioarei de la Nistru*” trăiește cu intensitate un sentiment căruia i-a zis „boala de Basarabia”. E sentimentul risipirii ontologice și al căderii Basarabiei în captivitatea unei puteri agresive, brutale, primare. E o forță oarbă, devastatoare, o energie colectivă nefastă, inexorabilă. Prezență obsesivă, terorizantă, povară ce apasă cu greutate asupra destinului comun al acestei bucăți de pământ și al oamenilor ei, ea poartă diferite măști: impostori, pigmei, cameleoni, gurmanzi, coțcari, bezbojnici. Având aceeași rădăcină, „din neamul lui Cain”, uniți într-un plural ubicuu, aceștia năboiesc și se revarsă, ca „lăcustele”, ca „barbarii”, din adâncurile ființei naționale fisurate, se infiltrează în voința de identitate anihilând-o. Am putea admite că în imaginile apocaliptice ale Basarabiei postcomuniste se regăsește postmodernitatea globalistă cu efectele ei disipative, centrifuge. Dar nu mai puțin adevărat e că acest imaginar de crepuscul e, într-o măsură decisivă, „corolarul”, produsul unei istorii de 200 de ani cu o

geografie labilă de margine, cu metamorfoze și, în deosebi, pseudomorfoze cauzate de constrângerile și influența fatală a centrului imperial rusesc.

N.C. Ceea ce spuneți Dvs. e de domeniul psihosociologiei, istoria contorsionată a Basarabiei pretându-se doar unei grile interdisciplinare, foarte complexe, de înțelegere a metamorfozelor ei. Literatura e „știință” în care conținuturile psihologice ale umanului se verifică epistemologic, axiologic, ontologic și se reprezintă artistic. Nu credeți că din punct de vedere literar, doar Paul Goma a reușit, în cărțile sale, să aplice interdisciplinar cele mai exacte diagnoze ale maladiilor acestui pământ?

A.Ț. Despre ultimul traseu al hărții „R.S.S. Moldovenești”, cel din 1940, Paul Goma scrie în cartea sa „Basarabia” că „e atât de ticălos făcut, încât bănuiesc pe vreun strănepot al ducelui de Richelieu de a fi umblat cu creionul pe acolo.” (p.121). Iar despre locul nașterii sale exilatul de la Paris se exprimă și mai tranșant: „La urma urmei, eu nu am altă țară decât Basarabia cea care nu mai există decât în cărțile mele.” (p. 85). E Basarabia copilăriei sale cu imaginarul acestei vârste paradisiace, cel mai important însemn fiind *calidorul*, meterez al casei și „scutec” amniotic al copilului, „dorul frumos” (kali/dor) al locului ce-l înfășoară matern și ocrotitor. Dar *calidorul* mai este pentru micul Păulică și spațiul deschiderii către lume, primul reper fiind moș Iacob, bunelul adoptiv și primarul satului, apoi, într-o mișcare concentrică, Mana cu măneni ei, câmpiile și locurile de joacă de prin împrejurimi și, în sfârșit, întreaga Basarabie cu nenorocul unui ținut de margine și al unei fatale așezări geostrategice în calea ofensivei brutale a intereselor imperiale de la Răsărit.

Descoperirilor acestui punct de observație privilegiat li se adaugă, într-un dialog al amintirilor și comentariilor, intercalările tale, învățătorului de istorie Eufimie Goma, și ale mamei, autoarea unei monografii despre Mana, precum și explicațiile și interpretările din refugiul perpetuu al maturului Goma. Din viziunea oferită de *calidorul* copilăriei de la Mana, cu specificul opticii infantile, dar și cu distanța temporală de o viață de om implicită, coroborată cu punctul de vedere și distanța spațială a „fărădețarului” (în nici un caz *deșăratul!*) refugiat și răătăcitor prin lume Paul Goma, se reconstituie imaginarul *marginii de Est a românismului* supusă vicisitudinilor unei istorii imprezibile, schimbătoare, dramatice, ingrate. Ion Simuț era, în acest context, îndreptățit să susțină: „*Din calidor* este romanul unui destin definitiv. Pentru cine ar vrea să înțeleagă în profunzime realitatea situației disperate a Basarabiei (de acum și de altădată) această carte este esențială” (Ion Simuț, „Romanul basarabean între Paul Goma și Ion Druță”, *Roman*, Vol. 1, Selecție, studiu introductiv și note bibliografice de Mihai Cimpoi; postfață de Ion Simuț, Chișinău, Editurile „Știința” și „Arc”, 2004, p. 255-256).

N.C. Nu credeți că astăzi, acestui „document” istoric, care este *Din calidor*, ar trebui să i se mai adauge un capitol care ține de mixajele moștenirii totalitariste cu achizițiile postmodernității globalizante și de efectele sociale, culturale, ideologice, mai exact, ale acestei combinații în mentalitatea noastră?

A.Ț. Acestei viziuni din Țară, *românești*, i se contrapune optica unei pseudomorfoze sovietice, *moldovenești*, cu joncțiuni în postmodernitatea globalistă, dar cu rădăcini în crepusculul ultimelor două decenii de comunism. „Situația disperată a Basarabiei

(de acum și de altădată)...”? Helas! Dar nu mai există Basarabia. O spune și Paul Goma, „nu mai există decât în cărțile mele”. E o mărturisire însă care ar putea fi interpretată mai degrabă ca figură de stil a neîmplinirii sale nostalgice de a-și vedea vreodată baștina. *Alticineva* vine să taie punțile, senin și imperturbabil, cu o franchețe năucitoare. Într-o polemică iscată de înaintarea lui Paul Goma la Premiul Național, Victor Druță, publicist emigrat după 1990 și naturalizat în Italia, susține: „Goma de fapt nu e moldovean, e un originar dintr-o Basarabie care nu mai există și dintr-o Românie care nu mai există. Lumea de la noi e mai tolerantă după tot ce i s-a întâmplat. Goma nu cred că s-ar simți bine la Chișinău. Și nici noi nu cred că ne-am simți bine cu Goma laureat al Premiului de Stat. Pentru că noi, moldovenii de azi, suntem copiii unui viol istoric pe care Goma nu-l acceptă, dar noi nu avem cum să nu-l acceptăm, pentru că e vorba de mama și tata, iar tata a fost Stalin (s.n. – A.Ț.)...”. În mare măsură nu poți să nu-i dai dreptate lui Victor Druță. Goma nu este „moldovean”, în sensul corupt de azi al acestui cuvânt. Basarabia și România *sa* nu mai există. Există „R.M.”, fiică a „R.S.S.M”, cu buni-cuța „R.A.S.S.M” („*Република Аутономэ Советикэ Сочиалистэ Молдовеняскэ*”) inventată la Balta, și este o Românie care nu-l vrea acasă, ieșită din mantaua celeia care l-a hăituit, mai întâi ca basarabean în refugiu, apoi ca luptător anticomunist, și care l-a făcut să plece rătăcitor prin lume. Nici vorbă, „copiii unui viol istoric” cu o mamă naturală și cu Stalin pe post de tată semincer de laborator nu s-ar simți bine cu Goma printre ei. Dar nici Goma nu s-ar crede în preajma lor *acasă*.

N.C. Un bun capitol de antropologie într-o istorie a Basarabiei de azi, s-ar pu-

tea numi: „De la mișcarea centripetă spre sine, la mișcarea centrifugă spre altul, a basarabeanului”. Fenomenul „gastarbeiter”, care pentru o viață mai bună, îndepărtează basarabeanul de centrul ocrotitor românesc, ducându-l în lumea largă, a culturii cosmopolite, cu ce efecte se răsfrânge asupra personalității sale?

A.Ț. Deși au o unică rădăcină lingvistică și etnică, lumea *basarabeanului* de la Paris, condamnat de o istorie ingrată la un refugiu perpetuu, și cea a *moldoveanului* emigrant și naturalizat în Italia sunt ca două universuri paralele care nu se intersectează. Între cei doi s-a interpus *ceva* ce a făcut dialogul și înțelegerea imposibile. Victor Druță scrie, evaziv și eufemistic: „Lumea de la noi... după tot ce i s-a întâmplat...”. Acest „tot” parcă ar vrea să sugereze niște tare grele suportate de populația Basarabiei, dar expresia în sine e un fel de a înmuia și a ocoli spunerea adevărului pe nume, fapt sancționat imediat de Paul Goma într-un comentariu acid: „Dar ce s-a întâmplat tovarășe Druță, *după*? De ce nu-i spui pe nume ocupației rusești? Ți-e rușine? Sau ți-e frică? De cine: de ruși? Sau de propriii frați, veri, cumnați, soție, copii, părinți? Ai devenit mai «tolerant», cu călăii noștri? Ai devenit mai creștin iertător cu bolșevicii feroce? «După tot ce s-a întâmplat» (ocupația rusească): arestări, deportări, execuții sumare, foamete decretată de la Kremlin, d-ta si ai d-tale ați devenit, ca prin minune, «toleranți», gata să vă propuneți, după amândoi obraji – întru palmuire, scuire – și picioare-n cur de la Ocupant – crezi că memoria, sufletul omului mai poate fi «tolerant» cu Intoleranța, cu Brutalitatea, cu Sălbăticia?”. La argumentele forte ale memoriei unei istorii dramatice de două secole, cu o geografie și o populație „de

marginie” țintă și pradă a poftelor imperiale rusești, Victor Druță răspunde, *asimetric*, cu amintirile personale ale insului prins și deplin încadrat în parametrii cotidiani ai „comunismului domestic” (Vitalie Ciobanu) de dinaintea prăbușirii URSS. Rude în România, dar neamuri și la Orenburg, care, atunci când se întâlnesc, cântă cu paharul în mână „Oi, moroz, moroz...”. Ruși simpatici pe care viața i-a adus în satul său printre care și o nană de botez, toți dragi și aproape inimii sale. Iar în final, ca un corolar pigmentat cu un umor cam forțat: „Și apoi cum să nu devin iertător cu bolșevicii, când chiar tata era un «bolșevic feroce», dar a fost totuși un om bun, deloc «călău». Așa e, vă spun adevărat, pe cuvântul meu de pionier și de comsomolist!.. Încercați să mă înțelegeți, domnule Goma.” Nu e greu de înțeles acest moldovean care nu este totuși un mercenar al ideologiei moldoveniste și pe care nu avem nici un temei să-l bănuim de nesinceritate. Habitatul sovietic al „socialismului multilateral dezvoltat”, cu toate „realizările” sale de uniformizare și omogenizare a ființei umane, i-a extirpat simțul istoriei și vocația adevărului, substituindu-i-le cu autismul unui cotidian fără orizont și cu viziunea îngustă a ochelarilor domestici, de corecția cărora are grijă în fiecare seară programul de televiziune „VREMEA”. Precum atitudinea antiimperială și anticomunistă a lui Goma nu trebuie confundată cu intoleranța și rusofobia, nici această poziționare „iertătoare” nu mai înseamnă toleranță și nu are nimic cu filosofia „umanismului european actual”, precum insistă Victor Druță. E o pură anestezie a sentimentului istoric, o situare comodă în uitare și indiferență.

N.C. Despre Fiat!-ul latin, care și-a pierdut în timp vigoarea imperativă, avertiza cu

forță de convingere Mircea Vulcănescu. Și la mijloc nu e o anestezie, cum ați spus, naturală, ci una forțată, distructivă. În consecință, avem profilul unui *om nou*, produs al noilor timpuri. Prin ce se deosebește el de homo *sovieticus*...?

A.Ț. Goma a numit fenomenul „piteștiizarea întregii țări”. Romanul lui Cinghiz Aitmatov „O zi mai lungă decât veacul” i-a dat, în URSS, o altă denumire - „mancurtizare”. Din străfundurile tulburi ale acestui fenomen de fracturare a personalității umane, de anestezie a discernământului ei istoric și de pierdere a criteriilor valorice vine, cred, și o altă idee, cu un ușor iz moldovenist, lansată recent de același autor. „Impactul lui Grigore Vieru asupra Basarabiei, asupra caracterului și spiritualității basarabenilor este atât de mare, încât acest poet ar putea fi considerat drept unul din fondatorii Patriei.” Bietul Vieru! Din cotlonul obscur de „poet mediocru”, unde-l aruncase Iulian Ciocan, iată-l brusc înălțat pe tronul falnic de „fondator al Patriei”! Oare nu asta a fost și intenția lui Vladimir Voronin când i-a organizat poetului „sub înaltul patronaj” al Președinției niște concerte-mastodont televizate? Megaloman, crezându-se el singur un avatar al lui Ștefan cel Mare, acesta îl vedea alături, în programul său de „fondare a Patriei”, și pe autorul „Numelui tău”. Cu riscul de a mă reține poate prea mult la divagațiile „moldoveanului (nostru) de la Roma”, am să mai citez un fragment dintr-un text al său recent. E o mostră în care confuziile valorice și deruta intelectuală se întâlnesc într-o demonstrare strălucită a aceluia *ceva* „întâmplat” acestei margini a latinității și omului ei în intervalul celei de-a doua jumătăți a secolului trecut. „Și-mi dau seama aici că pentru noi, moldovenii,

contactele cu Rusia, așa cum au fost ele, cu războaie, ocupații și nedreptăți, au fost totuși o mare șansă. E adevărat că am pierdut multe, dar am și câștigat, din vârtejurile acestea istorice au ieșit acel Marco Polo al nostru care se cheamă Nicolae Milescu-Spătarul, și Dimitrie Cantemir, și Constantin Stere. Și Kotovski, și Lazo, că-s ai noștri și aceștia și au fost personalități ieșite din comun. Grigore Vieru e și el, ca fenomen literar apărut în RSSM, un produs indirect al imperialismului rusesc, căci s-a format opunându-se acestuia. Nu zic să mulțumim țarilor și lui Stalin pentru aceasta, dar cred că nici să ne încrâncenăm în ridicole atitudini antirussești nu face. Toate națiunile puternice au creat imperii. Noi, care puternici nu suntem, trebuie să fim cumiți.”

În sfârșit, lucrurilor li se spune pe nume. *Cumiți* nu mai înseamnă *toleranți*. „Înțelepciunea” capului plecat în fața celor puternici nu are nimic cu filosofia toleranței unei Europe eliberată de ideologiile totalitariste resentimentare. Această „înțelepciune” vine din ceea ce I.D. Sârbu numea „matca asiatică a supunerii, fricii, lipsei totale de curaj și solidaritate” (*Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, vol. 2, p. 94), pe care o identifica în „omul sovietic” și în copiii ultimelor decenii de comunism. În aceeași matrice a omului „de tip nou” își găsesc explicația și situarea bizară a lui Milescu-Spătaru, Dimitrie Cantemir, Constantin Stere pe același plan al valorilor cu Lazo și Kotovski. Acolo, cred, se află și originea gândului năstrușnic că Grigore Vieru este „un produs indirect al imperialismului rusesc, căci s-a format opunându-se acestuia”, gând care substituie temeiul interior al creației poetului nostru, forța tradiției naționale precum și tradiția liricii europene de la Rilke la Lorca încoace, cu una din motivațiile ei exterioare.

N.C. Credeți că acest moldovean reprezintă un caz generic sau e vorba pur și simplu de o reacție singulară, cu erorile grăbite poate, ale momentului?

A.Ț. Am greși dacă am trece aceste confuzii pe seama unor erori accidentale de logică și de gust. Ele își au obârșia în sminteala generală, ontologică, epistemologică și axiologică a voinței de putere imperiale rusești, cu derivatele ei bolșevice de după 1917, suprapusă cu brutalitate și ipocrizie peste istoria ultimelor două secole a acestei margini de Moldovă. Sunt efectele impunerii unui șir lung de falsuri istorice, consecințele unor acțiuni neîntrerupte de deznaționalizare și omogenizare a populației autohtone, manifestări continui de corupere a valorilor și escamotare a adevărului prin denaturarea principiilor și substituția criteriilor. De la acel fals geografic care este toponimul *Basarabia* impus peste toată partea de țară ruptă de la Moldova istorică până la fundamentalismul moldovenist românofob actual, fixat strâns pe vectorul geopolitic euro-asiatic, se vedește efectul/ținta al unor permanente *pseudomorfoze*. Nu evoluții organice, metamorfoze firești, schimbări lente, progresive, ci fracturări existențiale, dedublări de conștiințe, procese sociale deviate, fenomene umane spectrale, proiecții și imagini mentale deformate, contrafăcute, impuse cu violență, cu duplicitate, cu aroganță, insistent, dintr-un *centru de putere imperial* peste o *margină* nesigură, vulnerabilă. *Un viol perpetuu!*

N.C. Acest viol, aceste *pseudomorfoze* și-au găsit totuși expresia artistică în literatură. Iar noi tot refuzăm să ne privim în oglinzile ei și să înțelegem, pentru a ne înțelege pe noi mai bine.

A.Ț. O parabolă extraordinară a acestui viol este, dacă ar fi să mă refer la literatură, perseverența cu care oamenii locului din piesa lui Ion Druță „*Cervus divinus*” sunt forțați să recunoască într-o gloabă cu clopoțel o specie rară de *cerb dumnezeiesc*. Fotografii surprind „crâmpieie din viața unei biete mârțoage”: „se opintește”, „cade”, „nu se mai poate scula”, „spinarea – cu urme de bici”. Autorul mai remarcă „tristețea ființei căreia nu-i rămân decât pielea și oasele”, dar și „prăpastia stingerii răsfrântă într-un ochi de cal”. Spectrele acestor imagini terifiante se pot depista, răsfrânțe ca într-un palimpsest, în toate cele din jur: reacții umane, scene de viață și reprezentări de habitat. Totul e cuprins de umbrele grele ale declinului, disoluției, închiderii oricăror perspective. Peste tot se identifică aceleași semne ale degenerescenței, ale distrugerii, același abis „al stingerii” din ochii mârțoagei cu clopoțel: o mănăstire transformată în școală pentru elevi cu capacități mintale reduse, oameni uitați la muncile lor istovitoare, degradante, în câmp sau la cariera de piatră, un copil care se teme de rostirea cuvintelor, elevi debili mintal jucându-se bezmetici cu crucile de piatră de pe morminte, „ocupații” noi, deloc stranii în context, de „meșter la cultivarea legăturilor speciale” sau de „ziarist” profesând cu o nonșalanță cinică defăimarea Bibliei și ponosul consătenilor etc. O lume condamnată parcă, având deja și propria „bocitoare”, pe Odochia, care îi cântă mereu, inegalabil, ca într-un mit al surpării, predestinarea.

Dar, ciudat, o lume cu o putere de rezistență și cu o energie a dăinuirii hrănită din niște adâncuri arhetipale incontrolabile. Sunt forțe de care ea însăși nu este conștientă până la capăt, pe care nici nu le bănuiește. Doar intelectualul Țurcanu, directorul școlii, are o reacție rațională la dezastrele realității,

explicându-și speranța însănătoșirii elevului Rotaru cu argumente științifice. „Structura genetică, după cum se știe, e cea de-a doua coloană vertebrală a noastră. Spre deosebire de prima, ea nu cade după o singură lovitură. Decăderea unei generații încă nu înseamnă prăbușirea unui neam, cu condiția ca neamul, firește, să fie sănătos cu duhul.” Ceilalți însă, cei care nu au capitulat în oportunism (ca Ceafă cu Cefuleasa) și nu au trădat (ca Negriș), deși căzuți în transa predestinării, și-au păstrat intacte antenele unei vederi sănătoase, firești și a unei (inconștiente) rezistențe de profunzime. Or, tocmai aceasta se află în „grija” Comisiei Comitetului de Stat. Din reacțiile și aluziile personajelor este clar de care Comitet de Stat este vorba, dar punctele de suspensie au și un rol de generalizare simbolică a acelei puteri discreționare căzută peste această Vale a Plângerii de pe malul Nistrului. Comisia ține legătura permanentă cu Centrala, o informează și primește indicații. Gândirea membrilor ei vădește clar o linie oficială, DE STAT, rectilinie, intolerantă, antiumană și antinațională. La dangătele de clopot care tulbură totul în calea lor, capitala răspunde cu un ordin expres, evident, în limba rusă: „Srocino stencu staviti!” („A ridica urgent un zid!”). E o veche și obișnuită reacție „ocrotitoare” a centrului imperial. Nicolae Iorga remarcă în Chișinăul de altădată într-un jurnal de călătorie din 1905: „Cazărmi în toate părțile, muzici care încearcă imnuri războinice, ofițeri în grupe strălucitoare, sau singuratici, pe jos, în trăsuri, pe velocipede. Această Basarabie rău câștigată e o țară bine păzită” (Nicolae Iorga, *Neamul românesc în Basarabia*, București, 1905 (ediție anastatică), editura Semne, București, 2006, p. 135). Pe secretara Comisiei nu o deranjează faptul că elevii școlii se joacă cu o cruce de piatră din fostul cimitir al mănăstirii.

Raționamentele ei preiau logica crudă și neomenească a „comunismului combativ” („voinstvuiușcii kommunizm”): „Atâta timp cât spiritul primar agresiv mai e încă activ, nimic nu e pierdut. Lasă-i în pace să-și dezvolte musculatura.” De aceea replica directorului Țurcanu produce, în context, impresia unei sfidări: „Musculatura s-o fi dezvoltând ea, dar sălbătăcesc sufletele.”

N.C. Se produce de fapt o luptă a „centrilor simbolici” organici din adâncurile ființei cu cei, impuși, de la suprafața acesteia. O luptă în care „ofițerii” sunt Comisiile vigilențe de partid...?

A.Ț. O vigilență înverșunată, chinuitoare și o suspiciune bolnavă mișcă „investigația” Comisiei, felul de a judeca al membrilor ei, reacțiile și vorbele lor, aprecierile pe care le dau oamenilor cu care vin în contact, întâmplărilor curente și celor din trecut. Generatoare de frică, provocând mereu neliniști în jur, ea însăși e stăpânită constant de teama de nu scăpa ceva de sub control, se află într-o stare permanentă de alertă maximă, suspectând pe cei din jur de lipsă de fidelitate ori, dimpotrivă, laudându-le și încurajându-le obediența, devotamentul. Însăși „misiunea” cu care au venit membrii Comisiei în această margine uitată de țară de pe malul Nistrului este un test de loialitate, o acțiune de descindere în ascunzișurile tainice ale gândurilor populației locale, o tentativă de a o descoase cât de supusă, de maleabilă sau de îndârjită și îndărătnică este aceasta la contrastele utopiei oficiale – *mârțoaga cu clopoțel* prezentată cu obstinație drept *cerbul dumnezeiesc*. „Ne interesează nu atât *cervus divinus* ca atare, cât discuțiile despre el. – zice adjunctul șefului Comisiei. – Și nu atât discuția ca atare, nu atât ce se spune, cât ceea ce nu se spune,

dar se subînțelege...”. Peste tot se bănuiesc dușmani camuflați, acte de subversiune, gesturi periculoase de răzvrătire. Suprema acuză este, cum mă cicălea pe vremuri și pe mine un coleg, culpa otheadelor „peste părau”. „Da nu-i vedeți ’nevoastră că ei îs cu un ochi la noi, cu altul hăt *piște graniți*...”, le strigă Cefuleasa obediență membrilor Comisiei, când Ghiță declară franc, direct: „Hai, tovarăși, și nu ne mai prostiți atâta... Care *cervus divinus*, când știe toată lumea că în mănăstirea ceea ați înșirat pe pereți fotografiile unei biete mârțoage, prefăcând o casă sfântă într-un grajd de cai...”.

Revolta acestei mare meșterițe „pentru cultivarea legăturilor speciale” e firească. Prin funcția de *deservire* cu zel a meselor „înălților oaspeți”, și ea se află, deși la cercul cel mai de jos, la marginea marginii Puterii imperiale, totuși pe orbita forței de autoritate și reacțiune a centrului. Nu importă calificarea. Esențială rămâne loialitatea față de angrenajul de putere a centrului, încadrarea în acțiunile acestuia de supunere și de stăpânire a *marginii naționale captive* („trecută prin foc și prin sabie,/ furată, trădată mereu”, scria Dumitru Matcovschi tot pe atunci când Ion Druță finaliza „*Cervus divinus*”), veghea neclintită asupra dovezilor ei de identitate și neconținutele semnale de alarmă la orice manifestare de rezistență.

Făcând puțină sociologie politică, interesant e de remarcat că după 1990, când marginea națională se declară Centru, nu se produce și o re poziționare a centrilor ei simbolici și ai celor de valoare. Nu Ghiță, simbol al rezistenței Logosului, stăpân pe harul cuvântului, bolnav de „boala *ne-te-me-re*”, nu Odochia, întruchiparea geniului feminin al locului în ipostazele sale vitale fundamentale (mireasă/soră/mamă), vor constitui axa de putere a noului centru, ci

Cefuleasa și Ceafă, devianții „din neamul lui Cain”, zice același poet Dumitru Matcovschi, multiplicându-se apocaliptic în noile condiții printr-o sciziparitate nefirească, cancerigenă, dând năvală ca o forță oarbă, devastatoare, malefică, inexorabilă: „Pe la munte, pe la mare,/ pe aici, pe nu știu unde,/ pe aproape, pe departe,/ pe la Nistru, pe la Prut,/ printre cruci, printre morminte,/ latră câinii pe-ntrecute...”. E adevărat, Ceafă nu mai cântă „Șiroca strana moia rodnaia”, ajungându-i doar să balmăjească mereu, cu aplomb, ca altădată, ceva despre Basarabia care în trecutul ei burgezo-moșieresc „nu era decât o fundătură a regatului român”, iar Cefuleasa, meșterița neîntrecută de „pirojoace”, aruncă din când în când remarci memorabile, de „om de stat”, de genul „*să știm pe unde iese gazul*”. Plasați în noua centralitate, marginalii centrului de putere de ieri nu fac decât să-i substituie acesteia resorturile identitare firești și justificările fundamentale cu surogate ambigui, flasce, fără coerență și fără vigoare, în care reminiscentele imaginarului mental al binecunoscutei politici imperiale rusești țin de coloană vertebrală. Astfel, fără axe simbolice credibile, fără temeuri valorice redutabile, această centralitate (zisă „suverană” și „independentă”), coruptă în esența ei identitară și sfâșiată continuu prin agresiuni brutale din toate părțile, din exterior, dar, mai ales, din interior, a ajuns în situația, cum zici dumneata, de „pământ al nimănu” (*no man's land*), redusă la condiția spectrală de deviant periferic al aceluiași fost centru de putere imperial.

N.C. De ce s-a întâmplat așa? Și ce rămâne să facem: „să fim cuminți”, cum zice moldoveanul din Italia ori... să ne băgăm mai adânc capul în coada oii și să plângem în găleata cu lapte, cum scriați Dvs. acum 20 de ani?

A.Ț. Academicianul Solomon Marcus făcea într-un articol distincția dintre „identitatea structurală, asociată cu verbul *a fi*” și „identitatea dinamică, asociată cu verbul *a interacționa*”, subliniind: „Cultura unui individ sau a unui popor se împlinește numai prin înțelegerea alterității sale și a metabolismului cu această alteritate, metabolism a cărui funcționare normală este o condiție a unei vieți civilizate.” (Acad. Solomon Marcus, *România europeană între pleonasm și oximoron*. În memoria academicianului Mihail Drăgănescu.- În: Noema, Vol.X, 2011, p. 40). Or, tocmai aceste procese de metabolism vădesc disfuncții grave, inadecvări lamentabile, violuri sălbatice cu urmări dramatice. Mai întâi, prin substituția centralității culturale rusești cu falsurile propagandistice agresive și intolerante imperiale. Apoi, ca scop politic scontat și efect „metabolic” direct, înlocuirea perfidă a identității structurale, a sâmburelui *a fi*, cu fantoma identității naționale, o umbră deformată a autenticului *a fi*, o falsă identitate moldovenistă vidată de miezul românismului și pusă într-o opoziție ireductibilă cu acesta. În vorba lui Eufimie Goma „ne-am dus până la Ungheni, români, ne-am întors sovietici din moși-strămoși” (Paul Goma, *Basarabia*, p.68) lucrurilor li se spune pe nume, fără echivoc, clar. Sâmburele identitar a fost înlocuit cu unul de sorginte politică. Mai încoace însă, pornind, mai ales, cu „proiectul” unei Moldove ce-și caută rădăcinile, hăt, până în Crimeea, al unei Moldove cu un avatar al lui Ștefan cel Mare comunist în frunte, s-a încetățenit sentimentul (nou) pe care Theodor Codreanu îl observase într-un articol mai vechi: „*rușinea de a fi moldovean* a fost înlocuită cu «mândria de a fi moldovean», menținându-se, în schimb, intactă *rușinea de a fi român*” (Theodor

Codreanu, *Basarabia sau drama sfâșierii*, Editura Flux – Tipografia PRAG-3, Chișinău, 2003, p.36).

Istoria, firește, e mai de demult. Dacă e să rămânem la expresia ei literară, vechea centralitate a *mărgioarei* lirice din literatura șaizeciștilor basarabeni avea totuși un centru sacru, o esență tare, atacată de „străin”, dar luptătoare și de neînving. Marginea era o geografie care, spiritual, se raporta la un centru identitar istoric, nu la alteritatea ostilă a veneticului intrus. În fața acestuia, omul marginii își etala cu o semeție baladescă semnele identitare seculare, drepturile de stăpân. „Inelul/ Din degetul tău –/ Cătare/ Prin care ochesc/ În vrăjmaș./ Basmauă –/ Steag,/ Zvâcnind/ Ca inima.../ Mamă,/ Tu ești patria mea!” scria cu un patos abia reținut Grigore Vieru. „Vrăjmașul” nu e greu de ghicit. Identificată cu *mama*, Patria de la margine de țară se raportează la centrul ei de spiritualitate ombilical, nu la maștera geografofagă Rusia, cu nesățioasele ei poftă imperiale. „Moldovean la Nistru și român la Prut”, scrie Dumitru Matcovschi, fără a insinua în aceste identități glotonimice vreo deosebire de esență. Abia în jumătatea a doua a anilor '70 și, în deosebi, în anii '80 puterea de rezistență a *marginii* istorice scade vădit. „Marginile grele” care dor cumplit, ca să parafrazez cuvintele poeziei „Mărgioară” scrisă la 4 martie 1971 de același poet, se estompează până la ștergerea completă a oricăror probe identitare. Cântecul, oda iau locul durerii amare. Revărsată în nemărginirile unei Patrii abstracte, înainte „să moară Brejnev” și după, „țara de dor” pare că nu mai există. Rădăcinile ei nu mai sunt identificate în porecla de ocară „bâki” („boi”, cu trimiterea la bourul de pe blazonul domnesc) de o generație de copii

care crește într-un mediu alogen (a se vedea romanul lui Iulian Ciocan „Când era să moară Brejnev”). Marginea a devenit o oarecare *periferie* geografică a centrului imperial ubicuu. Răstălmăcind semnele heraldice ale tradiției istorice naționale, văzând în ele niște atavisme „de ocară”, masa compactă de alogeni rusofoni îi tratează pe băștinașii frustrați cu o intoleranță sfidătoare, afișând față de aceștia o atitudine de superioară desconsiderare. Nu „toleranța” sau „cumințenia” sunt vehiculele reacțiilor interioare ale micului moldovean Iulian, care în ruptul capului nu se vrea identificat sau măcar categorisit ca „bâc”, ci uitarea și inconștiența colectivă, nepăsarea generală, căderea lumii apropiate lui în starea de amnezie și inautenticitate.

Puține sunt, în acest sens, și manifestările literare de demnitate. Am remarcat deja personajele drușiene din „Cervus divinus”, Ghiță și Odochia, care mai amintesc de rădăcinile îndărătnice ale locului. În de-gringolada generală a marginii, geografia omogenizată în niște câmpii nesfârșite, cu țărani uitați parcă pe vecie acolo, nu mai contează. Sunt doar niște locuri oarecare. Nici istoria nu mai are puterea de iradiere și de rezistență pe care a avut-o. Ne amintim, deja un deceniu și ceva în urmă (romanul „Clopotnița” a apărut în 1973) Clopotnița lui Ștefan cel Mare a fost arsă în totala indiferență și lipsă de reacție a sătenilor, inclusiv a elevilor, din Căpriană. Ethosul locului s-a destrămat mai înainte chiar, în „Povara bunătații noastre”, odată cu moartea lui Onache Cărăbuș și ieșirea în prim-plan a „omului nou” Mircea Moraru. Observăm că unul câte unul axele de continuitate și rezistență ale Basarabiei se dărâmă sub inexorabila ofensivă a unui timp *străin* spiritului locului.

N.C. Și acest timp nu mai are pic de răbdare. E un Cronos care îi înghite la repezeală pe toți cei care l-au precedat. Cum arată acesta, câte fațete are Cronosul Basarabiei?

A.Ț. E un timp prăbușit mai de demult peste aceste meleaguri cu năvala unei istorii dure, nepăsătoare, plină de o flegmă neagră, în care pare că s-a adunat tot urâtul Universului de la Facere încoace. E nebunia curții imperiale rusești mânăată, ca într-un vârtej fără oprire, de deșertăciunile gloriei și de mărire. E și răceala unui imperiu stăpânit doar de patima nesăbuită a cuceririlor. E, în definitiv, neputința omenească a înfrânării și a stăpânirii de sine. Ion Druță a însușit magistral lecția lui Tolstoi de plasare a marilor evenimente istorice și a micilor întâmplări cotidiene în parametrii unei filosofii de cuprindere largă a *războiului* (și a) *lumii* acesteia. Subiectul scrierii „Biserica albă” are drept pretext unul din războaiele ruso-turce desfășurate pe teritoriul Principatului Moldovei și încheiate cu pacea de la Iași. Niște incursiuni nocturne ale unor grupuri răzlețe de oșteni sunt unicele scene bataliste ale romanului. *Războiul* se derulează pe alte planuri ale existenței și cu alte semnificații decât cele ce țin de curaj, eroism, cruzime, distrugerii, masacre. *Lumea* în sine este un *război* continuu, „un foc etern”, zicea Heraclit (apud: Gheorghe Vlăduțescu *O enciclopedie a filosofiei grecești*, vol.1, București, Editura Paideea, 1994, p. 158). În zbcuciumul universal de cazne și de strădăanii, de discordie și devoțiune, de îndărătnicie și abandonuri, de aroganță și umilință, Ion Druță prinde firul a două impulsuri ontologice fundamentale ale istoriei noastre, două energii în care setea de mărire, strălucirea și fala se răspund în ecurile evlaviei și smereniei, iar aroganța și trufia cu nălucirile atotputerniciei și veș-

niciei își găsesc refracțiile de nerecunoscut în perisabilitatea și vremelnicia celor lumești, dar și în puterea credinței și forța cuvântului. Orgoliile și vedeniile Ecaterinei cea Mare de lățire a Rusiei până la Constantinopol, fastul și jocurile perverse de putere ale curții imperiale rusești, ambițiile, capriciile, urile și destinele schimbătoare ale favoriților preaputernici ai împărătesei se împletesc într-o curgere epică largă, în care se resimte parcă însăși zăbava leneșă a timpului care nu are unde se grăbi, cu grijile cotidiene, micile patimi, căderile meschine și lăcomiile egoiste pentru cele lumești ale oamenilor locului, dar și cu râvna de credință și ardorile lor față de cele sfinte.

La hotarele dintre imperiile care se confruntă, Moldova pare o geografie a abandonului și a uitării. Rămasă fără centrul ei istoric simbolic, mănăstirea Putna și mormântul lui Ștefan cel Mare, cu domnitorul Grigore Ghica al III-lea decapitat, cu oștiri străine luptându-se pe teritoriul ei și cu o populație nestatornică, în care fărădelegile războiului au trezit vechi metehne și au impulsionat noi vicii, această margine de lume vădește însă o extraordinară vitalitate și o putere colosală de rezistență spirituală. Un duh nestrămutat al transcendenței, o boare de dumnezeire vine mereu să repare nedreptățile, să așeze la locul lor nepotrivițiile, să îndrepte gândurile și faptele rătăcite pe calea celor pline de har. Nu vom mai întâlni aici dezlănțuirile de senzualitate și poeticitate și nici jerbele de lirism specifice scrisului lui Ion Druță. Personajele, întâmplările, faptele, simbolizările, tonul narațiunii chiar, totul e prins într-o alchimie a esențializării semnificațiilor și spiritualizării sensului. De-o parte, Ecaterina, zisă, printr-o paralelă a simetriilor antinomice cu țarina Rusiei, Ecaterina cea Mică, *anima*

locului, *vergura-mamă* îngrijând și ocrotind o droaie de copii orfani abandonati, *urcând* după binecuvântarea starețului la mănăstirea Neamț. De altă parte, Ioan, *coborător* ca și personajul din „Clopotnița” din munții Transilvaniei (de unde a „descălecat” și Dragoș), fugar pentru participarea la răzvrătirea lui Horia, fost gardă de corp al acestuia, acum poslușnic la aceeași mănăstire Neamț. Și în mijloc – unul din stâlpii ortodoxiei răsăritene – Paisie Velicicovschi, înțeleptul teolog, traducător al „Filocaliilor” și arhimandrit al mănăstirii Neamț.

N.C. *Centrul simbolic* în creația lui Druță e totuși ca o fatalitate, imperialitatea ru-sească?

A.Ț. În subterana textului resimțim unele accente abia perceptibile ce amintesc de binecunoscuta tratare unilaterală, tendențioasă a expresiei lui Dosoftei „Lucoarea vine de la răsărit”. Sunt intonații care în scrierile lui Ion Druță de după 1990 capătă o nuanță *ortodoxistă* tot mai pronunțată. Aici însă pravoslavia lui Paisie, sfântul înțelept născut la Poltava (Malorusia), absolvent al Academiei duhovnicești din Kiev întemeiată de mitropolitul moldovean Petru Movilă, instituție teologică unde peste două secole a fost student și Alexei Mateevici, prezintă în subsidiar o strategie narativă specială. „Toate-s trecătoare, fiule. și biruințele, și înfrângerile, și călcatul în picioare. Numai unul Cuvântul ne va putea smulge din urâtenia și nedreptatea acestei lumi, îndreptându-ne către cele veșnice.” – îl povățuiește starețul pe Ioan, poslușnicul. Nu e greu de observat în subsidiar interacțiunea complementară a liniilor de subiect, așezarea antitetice și intercalarea diferitor planuri ale realității într-un sens filosofic unic. Înțelepciunea divină, cu rădăcini în

Kievul pravoslavnic, împinge splendorile și măririle curții de la Petersburg, proiectele ei de cucerire și jocurile cu vectorii strategici de *extindere* imperială în planul vanităților, provizoriului, golului ontologic, cu derivata existențială a acestuia – urâtul, „amestecul de tristețe și amărăciune pe care rușii îl numesc *toska*”, zice Druță, de care suferă iremediabil atotputernicul Potiomchin. E urâtul din care nimic nu rodește și în preajma căruia toate cad sub domnia aleatoriului, își pierd sensul, se moleșesc. Nimic nu se salvează și nimic nu salvează, nici fastul bogățiilor, nici măreția puterii, nici gloria victoriilor. Ca o ironie amară (și o judecată aspră) asupra acestei voințe de putere imperiale oarbe și fără suflet apare în roman *căderea* din grațiile împărătesei, îmbolnăvirea neașteptată și moartea lui Potiomchin, suprema răzbunare divină fiind pitacul găsit în colbul drumului de un cioban, oferit pentru a-i închide, după obicei, ochii. Aceeași înțelepciune dumnezeiască, asociată cu puterea de vitalitate și de credință a locului și a oamenilor lui, *urcă* marginea aceasta de lume pe un plan superior al dăinuirii cu rost, într-o armonie a *frumosului și sfințeniei* în chipul miraculos și etern al *BISERICII ALBE*, de care toată lumea se minunează. Două realități și două puteri. O putere a strălucirii, a fastului, a orgoliilor și ambițiilor nemăsurate, revărsându-se capricios peste margini într-o patimă a extinderii și o trufie a cuceririlor și o putere a bunătății și dăruirii cu umilință, a îndărătnicirii întru credință și frumusețe. Iar deasupra lor ochiul scrutător al divinității cu o judecată inflexibilă, identificându-se în roman cu ochiul naratorului. Un ochi distant, incoruptibil față de tot ce ține de urât și de strâmbătate, dar cald și plin de empatie când în față se deschid niște zări de viitor, oferte de salvare a neamului său și a

puterilor ancestrale ale locului de la marile degradingolade ale istoriei prin tăria credinței și ostenelele bunătății creștine.

BISERICA ALBĂ e ultima fantasmă pe care o mai vede *aieva* scriitorul. În „Cervus divinus” văzul se află deja la hotarul nălucirilor incerte. Cel ce vede pe peretele trapezei mâna care a deschis o carte plutind în văzduh cu chipul Mariei Preacurata este copilul bolnav mintal Rotaru. Lui Ghiță doar i se năzărește. În dosul fantasmelor sale este deja un gol imens, o cădere într-un hău fără margini. În rugăciunea sa, repetată rând cu

rând de copilul bolnav (într-o deplină inerție și inconștiență de handicapat mintal? într-o trezire a conștiinței? – nu știm) resimțim tragismul omului care se află parcă în chiar fața dumnezeirii absente: „Rogu-mu-ne... Pentru sfintele locașuri ale neamului nostru... Rămase în acest amurg... Fără preoți în altare... Fără drept-credincioși... Iartă-i, Doamne, pe cei care au ridicat piatra... Împotriva credinței neamului meu... Și Iartă-L pe sârmanul meu neam... care... înfricoșându-se... s-a lepădat de Tine.”

JURNAL DE CĂLĂTORIE TRAVELLER'S JOURNAL

ALIONA GRATI
Institutul de Filologie al AȘM

VENEȚIA ȘI MOLDOVENII EI

ABSTRACT

I write this travel diary to share, on the one hand, my experience acquired in my trip in the hope that the information will be useful to those in the same ridiculous situation of being an intellectual from R. of Moldova and to express my deep gratitude to our compatriots scattered around the world, on the other hand. Because they – our dear friends and relatives are almost our only chance to see the Occident in the new political and socio economic situation. In the absence of national projects that can facilitate initiating travels and inspiring collaborations, they support us in our adventures of knowing the world, maintaining, how paradoxical sounds, the culture of this poor state.

Keywords: travel diary, Venice, Moldovans, the outdoor museum.

REZUMAT

Scriu acest jurnal de călătorie pentru a-mi împărtăși experiența căpătată în sejurul meu în speranța că informația va fi utilă celor aflați în aceeași derizorie situație de a fi un intelectual din R. Moldova și pentru a-mi exprima profunda recunoștință față de compatrioții noștri răsfirați în toată lumea. Pentru că în noua conjunctură politică și social-economică, ei, dragii noștri prieteni și rude, sunt aproape unica noastră șansă de a vedea Occidentul. În lipsa unor proiecte naționale care să faciliteze călătoriile inițiatore și colaborările inspiratoare, ei ne susțin în aventurile noastre de cunoaștere a lumii, întreținând, cât de paradoxal ar suna, cultura acestui biet stat.

Cuvinte-cheie: jurnal de călătorie, Veneția, moldovenii, muzeu în aer liber.

Veneția, orașul care poartă în fiecare cărămidă faima unei istorii și culturi de milenii, muzeu în aer liber, declarat de UNESCO patrimoniu al umanității, trebuie văzută, cu certitudine, de orice intelectual. Mie acest toponim mi-a vorbit, de la bun început, în fapte, subiecte și personaje literare și poate că din această cauză, vreme îndelungată, nu îl asociaz cu vreun punct concret pe harta lumii. Pasionată în copilărie de cărțile pe teme de istorie și ținând de-a lungul a mai mult de cincisprezece ani cursul de literatură universală într-o universitate din R. Moldova cu un salariu care, probabil, nu are echivalent nici în Cuba, călătoria în Veneției nu mi se arăta altfel decât o aventură legată exclusiv de domeniul imaginărilor, un eventual efect de bună gestionare a fanteziei. Dar iată că în luna august am avut ocazia să văd acest oraș feeric și să-mi petrec acolo, împreună cu familia mea, un timp infinit de șapte zile. Scriu acest material pentru a-mi împărtăși experiența căpătată în sejurul meu în speranța că informația va fi utilă celor aflați în aceeași derizorie situație de a fi un intelectual din R. Moldova, pe de o parte, și pentru a-mi exprima profunda recunoștință față de compatrioții noștri răsfirați în toată lumea, pe de altă parte. Pentru că în noua conjunctură politică și social-economică, ei, dragii noștri prieteni și rude, sunt aproape unica noastră șansă de a vedea Occidentul. În lipsa unor proiecte naționale care să faciliteze călătoriile inițiatorie și colaborările inspiratoare (da, sunt pe deplin conștientă: „lipsa proiectelor”, căci acele câteva avantaje ale unor, puțini la număr, colegi de ai noștri de a câștiga proiect după proiect internațional nu le putem pune în calcul, cum nu numărăm nici șansele „marilor” avantajați ai momentului: politicienii suspuși ori interlopții), ei ne susțin în aventurile

noastre de cunoaștere a lumii, întreținând, cât de paradoxal ar suna, cultura acestei biete țări. Aș vrea să menționez, anticipând puțin povestea mea venețiană, o situație pe care o cred edificatoare. Nedumerirea mea legată de numărul mare de chinezi de pe gondolele, șalupele, bărcile cu motor de lux din Veneția mi-a fost lămurită de o moldoveancă întâlnită pe o vaporetto (transportul cel mai accesibil din punct de vedere financiar): „Cinezii, zicea dânsa în limbaj pitoresc, româno-italian, sunt finanțați generos de statul lor ca să călătorească în toată lumea, să împrumute experiență, să fotografieze și să „fure” ideile altora pentru a spori bunăstarea țării lor!” Poate că așa se explică certitudinea unanimă că „cinezii”, spre deosebire de noi, românii, au un viitor. Dacă aveam talentul lui Ernest Hemingway, mă așterneam pe scris un roman însuflețit de cele văzute. Dar mi-a ieșit ce mi-a ieșit.

În Veneția am fost invitați de verișoarele mele Olga și Tamara care muncesc de ani buni în localitățile aparținând lagunei: Campalto și Mestre. Cu mult timp înaintea călătoriei, am vânat cu iscusință internautică bilete de avion mai ieftine, am pus în buzunar suma de bani pe care am calculat-o îndelung pentru a deține un minimum necesar (pentru orientare: abonamentul de călătorie în toate mijloacele de transport public din spațiul întregii lagune venețiene costă 60 de euro pentru 7 zile) și am pornit la drum cu o dispoziție, vorba băiatului meu, „fantabuloasă”. Cele șapte zile au fost împărțite rezonabil pentru a reuși, cu puținele noastre resurse financiare, să vedem cât mai multe lucruri și, în același timp, să supraviețuim în acest oraș mereu aglomerat de turiști, din care cauză imposibil de scump. Pentru că am dorit să ne suprapunem sejurul cu odihna tradițională la mare, am ales să acordăm

timpul primei părți a fiecărei zile pentru băile de soare pe litoralul Mării Adriatice, a doua parte fiind destinată băilor de istorie și de arhitectură venețiană.

Localitatea Campalto se află la câteva stații de autobuz de aeroportul Marco Polo. Gazda noastră, Giovanni, un italian în vârstă de 79 de ani, ajutat în muncile casnice de verișoara mea Olga, a fost tot timpul luminos și binevoitor. Giovanni vorbea venețiana, însoțind-o cu gesturi de departe mai accesibile pentru noi și ne zâmbea îngăduitor, căci este un mare iubitor de companii. La el în vizită vine adesea un amic de-al său cam de aceeași vârstă pe nume Santo. Ambii sunt ca și scoși de pe peliculele cinematografice italiene, mai vechi sau mai noi, în regie clasică, avangardistă sau neorealism. Santo, un munte de om vorbește mult și cu vervă, făcându-și vădit temperamentul meridional venețian, zâmbetul larg deschis nu-i dispare de pe față niciodată. Giovanni, mai scund, e un taciturn aprobând prietenos cele spuse de Santo.

Intrarea noastră în Veneția este nesperat de frumoasă. Parcurgem Podul Libertății (pe care îl recunoaștem îndată, căci s-a impus prin lungime (3623 m) atunci când am studiat harta și s-a făcut neapărat remarcabil în panorama văzută de noi din avion), singura cale ce leagă, prin linia de tren și șoseaua pentru autovehicule, țărnul continental de Veneția, cu mașina veche și mică, dar surprinzător de încăpătoare a lui Santo. Tot drumul el turuie într-una ceva în italiana lui, fluturând din mână și afișând un excelent orgoliu național. Prind în memorie câteva cuvinte pe care le folosesc ulterior pentru a mă informa pe internet. Podul Libertății a fost construit abia în perioada 1931-1933 după proiectul inginerului Eugenio Miozzi și a fost inaugurat de Benito Mussolini cu denumirea „Podul lictorului”. La sfârșitul

celui de-al Doilea Război Mondial podul a fost redenumit pentru a onora eliberarea de sub dictatura fascistă și de sub ocupația nazistă. De partea stângă a lungului pod se întind apele lagunei acoperite pe alocuri de pături verzi și dense de plante acvatice. Undeva mai departe se află insulele Murano, Burano și Torcello, schițate în planul obiectivelor noastre de văzut neapărat. Pe dreapta, în depărtare, lucesc la soare fastuoase nave de croazieră, ancorate pe insula Veneția. Santo ne lasă în Piazzale Roma, de unde luăm vaporetto numărul 3, direcția Lido. Din acest moment, ghidul nostru devine George, amicul verișoarei mele, originar din Rădăuți, România, aflat și el aici la muncă și dispus să ne acorde puțin timp din concediul său.

Primele câteva zile vom alege doar locurile deschise de pe ambarcațiuni ca să putem admira neîngrădit peisajele cu totul speciale. În laguna Veneția totul funcționează ca într-o metropolă occidentală. Transportul public circulă cu exactitate englezescă, chiar și acela de pe apă, în pofida capriciilor valurilor mereu plescăind. Pe insula Veneția se poate deplasa fie pe jos, fie pe ambarcațiuni mai mari sau mai mici, de aceea larma marilor orașe este inexistentă și asta o deosebește esențial. Poliția rutieră și medicii de la urgență își au bărcile lor cu motor, distingându-se de celelalte nave prin culoare și girofar. Taxiurile sunt, la fel, niște bărci cu motor albe, tapițate pe interior cu lemn roșu. Cu totul diferite sunt și casele Veneției. Partea lor de sus mi se arată mai mult sau mai puțin „normală”, în sensul că se potrivește cu ideea mea de arhitectură urbanistică veche, cu toate particularitățile locului, bineînțeles. Ceea ce mă fascinează totalmente este partea de jos, porțiunea verde-cenușie și umedă a pereților intrând în apă. Această linie îmi schimbă cu totul

perspectiva și este definitivă pentru a mă situa într-o lume cu totul inedită, la care mă adaptez mai greu și care, din această cauză, îmi apare ca și ireală, fictivă, cu mult miros de literatură.

Toate casele care își au fațadă spre canale sunt înfrumusețate cu uși mari din fier ruginit de vreme și din lemn vechi încrustat. Unele au scări din piatră care duc direct (!) în apă. „Cui folosesc?”, mă întreb eu obișnuită să am în fața scărilor o curte pavată și stabilă. Găsesc destul de greu un răspuns plauzibil, doar după ce observ că toate clădirile își au propria dană pentru acostarea bărcilor. Primele trepte de jos ale scărilor sunt îmbrăcate cu mușchi, creând, împreună cu cenușiul zidurilor vechi și imobilitatea ușilor masive, senzația stranie de abandon, care se contrazice logic cu aglomerația umană de pe străzile laterale. Se zice că aceste construcții cu două-trei etaje stau pe un număr enorm de bârne de conifer adus din munții Alpi și aproape că nu mucigăiesc în apă secole la rând. De-a lungul canalului Scomenzera și a lagunei Veneția, calea pe care am ales-o spre Lido, am contemplat pe de o parte și pe de alta o mulțime de clădiri de acest fel: catedrale, palate și muzee scaldate de apele care le dedubla imaginea, creând o lume multiformă, colorată, până la urmă ocultă. Pe fundalul acestei lumi cu aer de vechime, giganticele și falnicele nave de croazieră cu puzderia de omuleți privind orașul de la bordul lor contrastau impunător și produceau asupra noastră impresii la fel de puternice.

Lido este fâșia îngustă de pământ care separă laguna de apele Mării Adriatice și care servește ca litoral. Acest loc este renumit și prin Festivalul Internațional de Film de la Veneția și nu mai puțin prin faptul că aici se desfășoară acțiunile din nuvela „Moarte la Veneția” a lui Thomas Mann, reluată stră-

lucit pe pelicula scenaristului și regizorului Visconti. Ocupăm un loc pe porțiunea de plajă publică, căci marea majoritate a spațiilor de litoral sunt private. Vedem aici tot felul de naționalități, de la ruși și englezi bălai, la africani cu pielea de varii nuanțe ale negrului. Comunicând în limbi diferite, cuplurile cu copii sau ba se comportă la fel. Vanzătorii de pe plajă, aici marocani, își propun marfa turiștilor neechipați, un fel de cuverturi pe care sunt imprimate desene cu elefanți de diferite dimensiuni și flori colorate. Izbitoare este doar apariția pe plajă a grupurilor de musulmani: bărbați bărboși, femei învelite cu stoffe de culori întunecate și copii, mulți la număr, în cărucioare, pe jos sau agățați de gâtul adulților. După toate probabilitățile, femeile sunt tinere, căci se zbunguie zgomotos, așa înfășurate, în apă până la genunchi, făcându-și *selfie* cu un telefon mobil fixat pe suport. Cinci dintre ele, identice după noi, se aliniază pentru o fotografie de grup. Soțul meu glumește: „Oare cum își vor deosebi ele imaginea în fotografie, după vârful nasului?” Nu se leagă cumva insistența asta de a respecta cu ardoare fanatică o tradiție religioasă medievală care le privează până la absurd de frumusețe cu ideea de fotografie, dar nici cu cea de utilizare a unor tehnologii de ultimă oră. Apa a fost pe toată durata aflării noastre acolo caldă și prietenoasă, diferită de cea a lui Th. Mann, maladivă și întunecată, uimindu-ne prin fazele ei de flux și reflux, oscilând zilnic pe o distanță vizibilă, de aproximativ șase metri de litoral.

După amiază mergem spre renumita piață San Marco, punctul zero al Veneției, de unde pornesc și unde se întorc toate drumurile ei întortocheate. Coborâm în stația Zaccaria. Dacă nu știți, stațiile venețiene sunt niște cabine ancorate de țârm, dar plutind pe apă, mediind astfel ambar-

care a călătorilor. În fața noastră se așterne în toată splendoarea lui Palatul Dogilor, simbolul Veneției, numit astfel pentru că în el locuiau dogii, conducătorii politici ai Republicii Venețiene. Palatul este deosebit prin iluzia de greutate a etajului așezat pe două rânduri de arce suple, specific venețiene. Drept mărturie a relațiilor comerciale și culturale pe care le-a avut Veneția de-a lungul Evului Mediu (când a fost construit în câteva rânduri), arhitectura edificiului combină stilul bizantin, goticul italiano-venețian și elementele orientale. Pereții etajului sunt decorați cu un ornament orientat alb-oraj, peste care, la mijlocul fațadei, se înalță două coloane subțiri în stil gotic flankând un balcon. Coloanele laterale, mai groase, au capiteluri masive cu sculpturi ce înfățișează scene din viața Republicii. Partea de sus este finisată cu un coronament alcătuit din elemente fine ca ale unei diademe princiare. Palatul găzduiește o galerie de artă cu lucrări ale măștrilor venețieni, evităm însă să o vizităm din considerente financiare (prețul de intrare la muzeele din Veneția variază de la 19 la 27 de euro, dar aceste cheltuieli nu-i sperie pe toți de vreme ce, la casele de bilete, cozile sunt enorme). Nu departe de reședința dogilor se află clădirea Bibliotecii Naționale Matriciana care deține cele mai vechi depozite de manuscrise din Italia și una din cele mai bogate colecții de cărți clasice din lume. Pe măsură ce înaintăm spre piața San Marco, spațiul se lărgeste descoperind progresiv și alte mărturii ale somptuoșității de altă dată. Clădirea bibliotecii este mărginită de clopotnița (sau campanila) din cărămidă roșie a catedralei San Marco și măsoară 97 de metri înălțime. Cândva, în această clopotniță a muncit ca supraveghetor Galileo Galilei care se folosea de înălțimea ei pentru a observa cerul cu ajutorul telescoapelor inventate de el. La

25 august 1609 (exact cu o mie patru sute cinci ani în urma momentului aflării mele acolo, întâmplător data mea de naștere) Galilei își prezenta primul său telescop în fața dogilor venețieni. Din acel moment confecționarea telescoapelor lui a devenit o afacere profitabilă, acestea fiind foarte solicitate de negustorii care navigau pe mare. Acum turnul este accesibil pentru turiștii dornici să privească Veneția de la înălțime. O altă curiozitate legată de Palatul Dogilor: cândva aici erau plasate toate închisorile Veneției cu celule de interogare și de tortură medievală de unde era foarte greu de evadat. Totuși, celebrul aventurier amoros, născut în Veneția, Giacomo Casanova reușește să o facă. În caz contrar, nu mai scotea el la lumină cartea autobiografică „Povestea vieții mele”, iar dramaturgul austriac Arthur Schnitzler nu avea un protagonist pentru nuvela sa „Întoarcerea acasă a lui Casanova”.

În fața clopotniței, adică alături de palat se înalță catedrala San Marco care se deosebește de celelalte construcții prin înfățișarea ei opulentă. Frescele de proporții uriașe, de pe pereții exteriori ai catedralei, multe și colorate, reprezintă scene din viața patronului spiritual al Veneției (e vorba de Sfântul Marco, în onoarea căruia Veneția mai era numită și „Republica Sfântului Marco”). Edificiul are din abundență desene în mozaic bizantin, portaluri cu sculpturi și figuri geometrice din marmură verde, albă și roz, basoreliefuluri, coloane în stil antic, rozete și o mulțime de ornamente aurite. Impunător prin mărime este coronamentul din piatră, executat cu deosebit rafinament, care combină sculpturi mari și elemente subtile din piatră în stil gotic. Toate acestea nu au încăput în ochii mei din prima dată; ne vom întoarce aici în zilele următoare de câteva ori, descoperind de fiecare dată ceva nou. Așa ne-a surprins, spre exemplu,

Ateneul Sfântului Basso, situat discret în imediata apropiere a bazilicii Sf. Marco, una dintre cele mai vechi biserici construite în stil baroc care astăzi găzduiește concerte de muzică clasică. La vremea aflării noastre acolo, în ateneu se desfășura un concert de omagiere a compozitorului italian, născut în Veneția, Antonio Vivaldi.

După ce am asistat încântați de acest regal de arhitectură și istorie am decis să cutreierăm străduțele înguste ale orașului. Nu știu cum o fac alții, dar noi, chiar dacă ne descurcăm bine în hărți, nu era să le mai dăm de capăt tuturor locațiilor pe care am dorit să le vedem dacă foloseam instrucțiunile obișnuite. Harta orașului și GPS-ul pentru pietoni ne sustrăgeau de la cele ce ne înconjurau, de aceea am ales calea, orientându-ne la început după săgețile indicatoarelor, apoi după principiul optării pentru un drum neumblat. Cu toate acestea, labirintul străduțelor ne ducea neapărat peste tot unde ne-am propus inițial, dăruindu-ne surpriza descoperirilor. Și drumul nostru nu era niciodată plictisitor: parcurgeam „tunelurile” înguste printre case, podețele mlădiate, piețele mai mari și mai mici din fața catedralelor ca niște copii fascinați, cu capul carusel, îndreptându-ne privirea când sus, când jos, când înainte, când înapoi. Ne vedeam fie niște îndrăgostiți romantici în preajma balcoanelor cochete ale caselor, fie comisarul Brunetti din romanele polițiste ale lui Donna Leon. Astfel am cutreierat Veneția ziua și noaptea, pe jos și cu vaporetto ca să măsurăm pe cât era posibil farmecul acestei lumi, scăldate în belșug de frumos, care numără 124 de biserici, două palate mari și altele mai mici, săli de concert și teatre, aproximativ 175 de canale peste care trec 298 de poduri. Pe lângă acestea, eram mereu ispitiți de vitrinele magazinelor cu haine, buticurilor cu bijuterii, tarabelor cu

suvenire, vinotecilor cu sticle multiforme și cofetăriilor cu mormanele lor colorate de prăjituri.

Toate catedralele pe care le-am întâlnit în calea noastră ne-au impresionat prin amploarea proiectelor. Cu toatele trădează ostentația primordialității, puterii și prosperității nobilimii și clericilor de altă dată, goana lor după forța necesară pentru a copleși definitiv prin proporții uriașe, pereții groși, acoperișurile masive; prin artă, material și stil; prin opulență și emfază sau minimalism grav etc. Mergând pe sub pereții uneia dintre acestea – bazilica Santa Maria Gloriosa dei Frari – am simțit realmente presiunea psihologică pe care mi-o crea dimensiunea ei. Catedrala din cărămidă roșie, având ferestre mari cu vitralii, clopotniță căreia nu i se vedea vârful și acoperișul enorm, ocupa aproximativ spațiul al unui cartier din metropolele moderne.

Arhitectura eclectică a bazilicilor venețiene, întrunind stilurile romanic, gotic și baroc, îl poate ameți pe oricine, nu doar pe niște nespecialiști ca noi. Totuși inițiem între noi un fel de competiție, dându-ne cu părerea asupra stilurilor vreunei arcade ori arce curbe sau ogive, a vreunei coloane groase sau zvelte și rafinat-gotice, a vreunui pilastru cu sculpturi din mitologia antică sau din cultura bizantină dominată de fervoarea creștinismului. Frontoanele bogat ornamentate, coronamentele rafinate, basoreliefurile cu chipul Sfintei Maria Formosa, scările somptuoase, piețele pavate cu piatră masivă, fântânile cu apă de munte, leii din bronz etc. recompun pentru noi Veneția de altă dată, cea care avea cuvânt greu de spus în lumea catolicismului și care formula direcțiile în arta Europei. Unele domuri găzduiesc săli de concerte și expoziții. Am reușit să intrăm în una din ele care expunea instrumente muzicale, în special instrumente cu coardă: viori,

violoncele, lire, arfe și mandoline datând din secolele al XVII și al XVIII, dedicată aceluiași Antonio Vivaldi. O altă catedrală expunea mostre din invențiile științifice ale lui Leonardo da Vinci, al cărui destin este legat strâns de Venetia. Catedrala San Rocco, mai corect Scvola Grande di San Rocco de pe lângă aceasta este o galerie a picturilor murale ale unor maeștri venețieni ca Tintoretto și Tiziano, Antonio Zanchi și Giovanni Tiepolo.

O altă „descoperire” a noastră, adică peste care am dat intuitiv este una din clădirile operei Venețiene, căci în total orașul numără șaisprezece teatre cu această destinație. Cea în cauză este amplasată în incinta Scuola Grande di San Theodora, iar afișul ei anunța un concert de Vivaldi. Am avut norocul să dăm și de Marele Teatru La Fenice, anunțând concerte cu muzică din Brahms, Dvorák, Schumann, Mozart și Bernstein. Printre surprizele noastre se numără casa și monumentul lui Carlo Goldoni, „Molière al Italiei” (Volter), părintele lui Pinocchio și al negustorului Pantalone din celebrele piese „Slugă la doi stăpâni”, „Văduva isteată”, „Bolnava prefăcută”, „Familia anticarului”, „Flecărelile femeilor” ș.a. Un neguțător care e mai mult sau mai puțin frate de caracter cu personajul lui Shakespeare din „Neguțătorul din Venetia”.

Podurile din Venetia merită povestea lor aparte, însă noi ne-am lăsat atrași doar de câteva denumiri sonore. Podul Rialto este cel mai vechi pod peste Grande Canal (ultima construcție datând cu sec. al XVI-lea) și unul din emblemele arhitecturale ale Veneției. Podul se impune prin lățime, astfel încât poate adăposti pe fiecare parte a porticului său rampe acoperite cu magazine. Îl traversăm și descoperim o altă bazilică cu un ceas neobișnuit pe clopotniță, al cărui cadran înfățișează toate cele 24 de ore și

are o singură săgeată. Aceasta este aliniată pe verticală în sus, acolo unde cadranele obișnuite indică ora doisprezece, impunându-ne însă, cu cifre romane, ora șase după amiază. O altă chestie curioasă legată de acest ceas: ora nouăsprezece este marcată prin cifra romană „XVIII”, răsturnându-ne cunoștințele pe care le moșteneam din școală. Domul este considerat cea mai veche biserică din Venetia, prima ei construcție datând cu anul 421 după Cr. Ne potolim setea la fântâna din mijlocul pieței din fața ei și pornim în direcția unde vedem aglomerație. Aici ne aștepta o altă mare surpriză: o piață în care se comercializează pește. Am mari probleme la capitoul denumiri de soiuri de pești, de aceea mă limitez în a spune că niciodată în viață nu mi-a fost dat să văd așa ceva. Priveam cu stupoare tarabele supraîncărcate, dar bine aranjate cu tot felul de pești albi, negri, lucioși ca argintul și roșii ca para focului, cu scoici, crabi, creveți, raci, melci, pisici și stele de mare și alte vietăți gelatinoase mai mici ori de dimensiuni impunătoare. Undeva în spațele tejghelei, un negustor arunca apă peste un gigantic pește de culoare neagră cu un nas de un metru lungime.

Podul dell'Academia este mai nou, construit în secolul al XIX-lea. El ne descoperă clădirea Academiei de arte care găzduiește galeria cu cea mai mare colecție de picturi ale maeștrilor venețieni începând din sec. al XIV-lea până în ce de-al XVIII-lea. Venetia are și un muzeu de artă contemporană – Palatul Ca'Pesaro – care expune lucrări de Klimt, Chagall, Rodin, Matisse, Kandinsky și alții. Am remarcat palatul construit în stil baroc de unul din cei mai mari arhitecți ai Veneției, Baldassarre Longhena, în una din călătoriile noastre pe vaporreto. De numele acesta se leagă și alte câteva edificii venețiene. În una din zile am întâlnit o

altă lucrare impunătoare a acestui arhitect, Biserica Ospedaletto care ne-a copleșit prin excesiva decorare în stil baroc, multitudinea de sculpturi mărunte, delicate și moi. Din piața dell'Academia am început să căutăm universitatea Ca'Foscari. Mergem de-a lungul Grande Canale și dăm de Palatul Ca'Rezzonico, o construcție barocă a aceleiași Longhena, extrem de frumoasă, care găzduiește muzeul Veneției din secolul al XVIII-lea. În curtea lui este expusă o gondolă din acel secol care se deosebește prin gust de cele actuale, având încrustate în lemnul ei negru steme, tot felul de motive, imagini ale aristocrației. Barca era dotată cu o „felze”, o cabină mică în centru care avea menirea să adăpostească pasagerii pe vreme rea.

Gondola, această barcă cu forme elegante, condusă de un gondolier îmbrăcat în tricou cu dungi și purtând pălărie de paie cu boruri largi, are o istorie adâncă în timp (primele măturii țin de anul 1094) și se bucură acum de o foarte mare popularitate printre turiști. Gondolele de azi nu mai sunt executate de maeștri și fac mai degrabă impresia de kitsch și festivism prin decorațiile ieftine, în culori aprinse și aurii, potrivite pentru mușcăturile verbale ale lui Goethe din ale sale „Epigrame venețiene”. Nu odată am surprins gondolieri vorbind la telefonul mobil și această imagine de sorginte postmodernă ne-a stârnit zâmbete. Totuși, adunate în număr mare pe dunele Veneției și plutind ordonat prin canalele ei, ele produc efect.

Universitatea de stat a Veneției Ca'Foscari este plasată în Palatul cu același nume, construit în stil gotic venețian. Instituția are opt facultăți în domeniul științelor reale și umanistice în care își fac studiile circa 19 mii de studenți. Palatul a aparținut dogelui Francesco Foscari, a cărui dominație a fost

una din cele mai îndelungate, și care a murit la o săptămână după ce a renunțat la postul de doge din cauza suferinței provocare de pierderea fiului său. Viața dogelui Foscari a servit ca model pentru Bayron în piesa „Doi Foscai”. Ulterior, Giuseppe Verdi preia piesa lui Bayron ca bază pentru opereta cu același nume.

Obosiți fiind la sfârșit de zi, ne-am așezat pe scările altei catedrale întâlnite în drumul nostru spre casă, Biserica Sfântului Tolentini, plasată cu fața spre Grande Canal. Am mimat, în fond, obiceiul multor tineri de aici care utilizează scările catedralelor drept locuri pentru întâlnirile lor. După ceva timp, am traversat canalul mare pe Ponte della Costituzione, remarcabil prin faptul că își are treptele din sticlă prin care poți vedea apele învolburate ale canalului, și am luat-o spre Piazzale Roma, unde ne aștepta autobuzul nr. 5 spre Campalto. Se întuneca și trebuia să ne recuperăm forțele pentru o nouă zi.

Vizita celorlalte insule cunoscute ale lagunei Veneția ne-a luat două după amiezi. La prima în listă, insula Murano, se poate ajunge pe linia violetă, cu vaporetto numărul 4.1 și 4.2. Acestea opresc și pe insula Cimitirului ortodox grec San Michele, aflat în drumul spre Murano. Insist să coborâm pentru că îmi doresc mult să văd mormintele unor celebriți înhumate aici. E vorba de poezii Ezra Pound și Iosif Brodski, criticul de artă Serghei Diaghilev și muzicianul Igor Stravinski. Regret în curând curiozitatea mea pentru că, odată intrând în cimitirul împrejmuit cu ziduri mari din cărămidă roșie, mă simt cuprinsă de fiori reci, senzație pe care nu am mai avut-o de mult timp. Nu știu ce anume mi-a provocat starea aceasta de „horror gotic”, poate priveliștea zidurilor de marmoră albă, alinate simetric pentru a păstra cenușa a mii de oameni, poate crematoriul sinistru ori

poate mirosul greoi completat de jocul de lumini și umbre ale după amiezii, dar după câteva zeci de minute (cel puțin așa mi-a părut) de căutări febrile ale mormintelor, găsindu-l doar pe cel al lui Iosif Brodski, am părăsit insula în mare grabă. Mi-am amintit involuntar fragmentul din versurile eminesciene: „Ca-n țintirim tăcere e-n cetate./ Preot rămas din a vechimii zile,/ San Marc sinistru miezul nopții bate” („Veneția”). A fost momentul cel mai indicat să plecăm spre insula Murano care, speram eu, să îmi risipească trăirile neplăcute.

Insula Murano este renumită prin produsele de sticlărie confecționate la câteva fabrici de aici după niște tehnologii speciale. În trecut, pentru a păstra taina acestor tehnologii, meșterii sticlari erau izolați pe insulă, pe care nu aveau dreptul să o părăsească niciodată. În schimbul acestei loialități ei se bucurau de o serie de priorități. Spre exemplu, fiicele celor mai importanți meșteri se puteau căsători cu bărbații din familiile cele mai nobile ale Veneției. Am acasă o colecție întreagă de bijuterii colorate de aici, procurate în mare parte în Sighișoara și la care țin în mod deosebit. Expresia „sticlă de Murano” mi-a creat întotdeauna asociații cu teme ce țin de medievalismul tainic și miraculos. Nu putem cumpăra aproape nimic din cauza prețurilor fabuloase, dar privim rând pe rând vitrinele magazinelor mânați de curiozitate estetică. Podoabele de sticlă: cerceii, mărgelile, pandantivele, inelele și felurite suveniruri sau vase, așezate în rânduri după un calcul aproape ingineresc, irizează în zeci de culori atrăgătoare și memorabile.

Pe insula Burano se poate ajunge cu vaporetto nr. 12, pe care îl poți lua chiar de aici de pe Murano, de la stația cu vechiul

și impunătorul far construit în 1312 și destinat să orienteze vapoarele de pe Marea Adriatică, sau de la o stație anume (Fondamente de Nova) de pe insula Veneția. Este o ambarcațiune mai mare căci până la Burano avem de parcurs, împreună cu alte câteva zeci de turiști, șapte kilometri. Între timp, mai vedem niște insule mai mici cu construcții vechi în ruină, staționăm pentru câteva minute pe insula Torcello, a cărei istorie este mai veche chiar decât cea din Veneția și coborâm pe Burano. Avem o oră pentru a cutreiera printre casele vesel colorate ale insulei și a privi dantelăria expusă de unii negustori mai răbdători. Este oră târzie, iar soarele coboară cu viteză spre orizont, rămânând încă destul de fierbinte ca „Focul” iubirii pătimase descrise în romanul lui D'Annunzio. Insula este renumită prin meșterii ei pricepuți în realizarea celor mai frumoase dantele din lume. Mergem neapărat în alt capăt al insulei unde campanila bazilicii San Martini stă să se prăvale. Cei 52 de metri de zid sfidând legile gravitației se închină elegant în fața turiștilor gură-cască, stârnind nedumerire, zâmbete și dorința de a poza perfect vertical pe fundalul lor. La întoarcere, asistăm la un fastuos asfințit al soarelui care se ascunde după vârful Alpilor, avertizându-ne că toate au un sfârșit.

Călătoria noastră a ajuns la final și lăsăm în urmă Veneția cu regrete, dar și cu mare dor de casă, nu înainte de a cumpăra o sticlă de vin Merlot pentru a sărbători, împreună cu verișoarele mele dragi și cu Giovanni, ziua mea de naștere. Puțin după ora doisprezece noaptea, avionul companiei Air Moldova aterizează lin în aeroportul Chișinău, aruncându-ne în rutina de acasă puțin mai fericiți și mai pregătiți, cu puteri sporite, pentru un nou an de învățământ.