

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL DE FILOLOGIE

METALITERATURĂ

●
REVISTĂ ȘTIINȚIFICĂ
APARE DE TREI ORI PE AN
ANUL XV • NR. 3 (41) • 2015

●
DIRECTOR FONDATOR
Alexandru BURLACU

REDACTOR-ȘEF
Aliona GRATI

REDACTOR-ȘEF ADJUNCT
Nina CORCINSCHI

REDACTORI
Anastasia ROMANOVA
Mihai PAPUC

SECRETAR
Oxana DIACON

DESIGN ȘI TEHNOREDACTARE
Igor CONDREA

COMITETUL ȘTIINȚIFIC:

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



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

ACADEMY OF SCIENCE FROM MOLDOVA
PHILOLOGY INSTITUTE

METALITERATURĂ

●
SCIENTIFIC JOURNAL
APPEARS THREE TIMES A YEAR
YEAR XV • NO. 3 (41) • 2015

●
FOUNDING DIRECTOR
Alexandru BURLACU

EDITOR IN CHIEF
Aliona GRATI

DEPUTY EDITOR
Nina CORCINSCHI

STYLISTIC EDITOR
Anastasia ROMANOVA
(Responsible for English version)
Mihai PAPUC

EDITORIAL SECRETARY
Oxana DIACON

DESIGN & PAGE LAYOUT
Igor CONDREA

THE SCIENTIFIC COMMITTEE:

Liviu ANTONESEI (Iași)

Alexandra BARBĂNEAGRĂ
(Chișinău)

Nicolae BILEȚCHI (Chișinău)

Mihai CIMPOI (Chișinău)

Alina CIOBANU-TOFAN (Leipzig)

Tudor COLAC (Chișinău)

Anatol GAVRILOV (Chișinău)

Nicolae LEAHU (Bălți)

Mircea MARTIN (București)

Giorgi MASALKIN (Batumi)

Dan MĂNUCĂ (Iași)

Felix NICOLAU (București)

Tatiana CIOCOI (Chișinău)

Ion PLĂMĂDEALĂ (Chișinău)

Elena PRUS (Chișinău)

Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)

Sergiu PAVLICENCU (Chișinău)

Maria ȘLEAHTIȚCHI (Chișinău)

Andrei ȚURCANU (Chișinău)

Diana VRABIE (Bălți)



The 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

**ESEU
ESSAY**

ANDREI ȚURCANU Ithaka interzisă.....	5
Prohibited Ithaka	
MIHAI CIMPOI Unitatea limbii române literare și scriitorii în optica acad. Silviu Berejan	11
The unity of the literary Romanian language and the writers from the point of view of acad. Silviu Berejan	
NINA CORCINSCHI Personajul îndrăgostit în literatura postmodernistă	15
The enamoured character in the postmodern literature	

**ISTORIA LITERATURII
HISTORY OF LITERATURE**

ALEXANDRU BURLACU Leo Butnaru: lumea ca un palimpsest.....	22
Leo Butnaru: the world as a palimpsest	
ANDREI ȚURCANU Hiperbola poetică a cotidianului – model de percepție infantilă a lumii în romanul <i>Din calidor</i> de Paul Goma.....	32
The daily's poetic hyperbole as a model of infantile perception of the world in the novel <i>Din calidor</i> of Paul Goma	
FELIX NICOLAU Zece ani de la Manifestul Boierismului	36
Ten years after the Manifesto of the Boyarism	

**TEORIE LITERARĂ
LITERARY THEORY**

GALINA ANIȚOI Stadiul oglină (mirror) și geneza identității ființei umane.....	39
The stage mirror and the genesis of the human identity	
OXANA DIACON Filiations barthésienes dans la théorie sociocritique	43
Barthes's influence on the critical social theory	

LITERATURĂ COMPARATĂ COMPARATIVE LITERATURE

- ALIONA GRATI, DOINA GALBUR
Structura spațiului social în romanul *Moș Goriot* de Honoré de Balzac 47
The structure of social space in the novel *Father Goriot* of Honoré de Balzac
- COSMIN COMĂRNESCU, SEBASTIAN CHIRIMBU
Istorie și mit politic la Dimitrie Cantemir: între „urcare” și „pogorâre” 58
History and political myth in the works of Dimitrii Cantemir: between „rise” and „descent”
- NADEJDA IVANOV
Conceptul de unitate primordială în viziunea lui Mircea Eliade..... 69
The concept of primordial unity in the vision of Mircea Eliade

JURNAL DE CĂLĂTORIE TRAVELLER'S JOURNAL

- ALIONA GRATI
Londra nu este realitate, Londra este un film de ficțiune..... 75
London is not a reality, London is a fiction movie

INTERVIU INTERVIEW

- Cartea din mâna lui Hamlet.
NINA CORCINSCHI în dialog cu ANDREI ȚURCANU (III)..... 84
**The book from Hamlet's hand.
The dialog between Nina Corcinschi and Andrei Țurcanu (III)**

CRONICĂ CRONICLES

- ALIONA GRATI
O abordare a poeziei românești prin grila lui Gustav Renè Hocke 95
An approach to Romanian poetry through the grille of Gustav Renè Hocke

TERMINOLOGIE LITERARĂ LITERARY TERMINOLOGY

- Dicționar de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar 100
Dictionary of operational concepts and tools of the literary text's analysis

ANDREI ȚURCANU
Institutul de Filologie

ITHACA INTERZISĂ

ABSTRACT

Ithaca is a prohibited area for Paul Goma. After all the efforts to bring home the writer from Mana, we find in Bessarabia the affirmation of a strong popular current pro-Goma. Despite the reserves and obstacles, his name and works become more and more popular.

Key-words: Paul Goma, Mana, home, Bessarabia.

Atâta vreme cât la putere în Republica Moldova s-au perindat cadrele nomenclaturii de partid sovietice nu m-am gândit vreodată că Paul Goma ar vrea să revină și ar putea reveni în Basarabia. La 28 ianuarie 1997, scriitorul îi trimite lui Dinu Mihail două texte promise cu o notă explicativă: „Dacă doriți să le mai publicați, atunci puneți la fiecare, următoarea precizare: Paul Goma atrage atenția cititorilor: cum nu a fost partizanul lui Snegur, nu este nici al lui Lucinschi. El este cu adevărul, cu dreptatea, cu limba română, cu neatârarea față de Ruși – pe care îi consideră nenorocirea Românilor (a Polonezilor, a Bălților) și tragedia permanentă a Basarabenilor și a Bucovinenilor.” [1, p.10].

Ideea de a-l aduce pe Goma acasă mi-a

venit pe neașteptate, într-o seară de la sfârșitul lui septembrie 2009, în timp ce răsfoiam niște fișe biobibliografice ale scriitorilor români. În toamna anului următor autorul nostru împlinea 75 de ani, iar la putere în Chișinău venise o alianță care se declarase „pentru integrare europeană”. Asocierea acestor două evenimente au și produs în interiorul meu un scurtcircuit. M-a străfulgerat brusc gândul că românilor le este prea de ajuns exemplul tragic al exilatului Bălcescu și că, în sfârșit, este o șansă ca Paul Goma să se întoarcă la baștină, în „Basarabia rainică”, precum a descântat el acest pământ românesc unde a văzut lumina zilei. Deși era vreme târzie, l-am telefonat pe Mihai Ghimpu. Proaspătul Președinte *interimar* al R.M. mai era accesibil. De Paul Goma

auzise. Spre deosebire de alți mari funcționari, cărora mai târziu am fost nevoit să le explic pe îndelete cine este compatriotul nostru și de ce se află la Paris, el chiar mi-a tăiat-o scurt că știe foarte bine cine e Paul Goma și că va vedea ce e de făcut. Am luat cuvintele lui Ghimpu ca o promisiune de rezolvare oficială a problemei. Dar pentru că revenirea acasă a scriitorului Goma era de neconceput fără o impunere în conștiința publicului basarabean a operelor sale, am început cu ideea unei conferințe la Academia de Științe. De organizarea ei s-au ocupat două inimoase cercetătoare de la Institutul de Filologie, Aliona Grati și Nina Corcinschi. Inițiativa conferinței a fost, la început, îmbrățișată cu fervoare și de către Gheorghe Duca, președintele AȘM. Cu timpul însă, entuziasmul oficial a mai scăzut. Un participant dintr-o parte la conferință, Theodor Codreanu, făcea într-o scrisoare către Paul Goma niște constatări deloc măgulitoare: „Sentimentul meu e că organizatorii au stat sub semnul FRICII. În Sala azurie încap vreo 200 de persoane, dar, după numărătoarea soției, n-au fost decât vreo 50. Directorul institutului de filologie, VB, mi-a spus că s-a dorit un cadru mai «restrâns», încât evenimentul nu a fost popularizat. Și m-am luminat de ce: mi s-a spus că s-au făcut presiuni din partea anumitor cercuri împotriva intrării spirituale a lui Paul Goma în Basarabia, din pricina că este autorul „Săptămânii Roșii!” [2].

Ceea ce s-a întâmplat la conferință nu poate fi înțeles fără jocurile de culise care s-au produs în jurul inițiativei readucerii lui Paul Goma în Basarabia. După câteva luni de la discuția avută cu Ghimpu, prin Chișinău încep să circule niște zvonuri din zi în zi tot mai optimiste. Se spunea că totul e hotărât și Paul Goma vine acasă, că Președinția îi acordă cetățenia moldovenească,

îi oferă o casă, o pensie și toate celelalte ce ar mai putea curge dintr-un mirific corn al abundenței. Era deja luna aprilie, cred. Mă bucuram de un sfârșit atât de fericit al inițiativei mele și așteptam să-l văd degrabă pe înstrăinatul nostru de la Paris în *calidorul* de la Mana. Dar în lunile următoare se produce brusc o răcire. Venirea lui Goma la baștină se amână. Explicațiile cele mai contradictorii curg gărlă din mai multe părți. Spre mijlocul verii Ghimpu pleacă într-un concediu de două săptămâni la Marea Moartă. În august problema Goma este deja pusă la naftalină, definitiv și irevocabil. O declarație în doi peri a *interimarului*, fără a lămuri câtuși de puțin lucrurile, precizează că Goma ar trebui să depună cerere pentru dobândirea cetățeniei moldovenești. La o recepție oficială de la sfârșitul lui august, prind un moment potrivit și-l întreb direct pe Ghimpu: „De ce, măi Mișa, nu ai rezolvat problema cu revenirea lui Paul Goma acasă?” El, cu un zâmbet șifonat mă trage într-o parte, mi se lipește cu gura de ureche și-mi șoptește, ca o glumă, ca o avertizare, ca un mare secret de stat: „Nu mă lasă evreii.” A spus-o mai frust și a zâmbit cu multe subînțeleșuri. I-am făcut și eu cu maliție un compliment referindu-mă la bronzul său superb, întrebându-l: „Cine a plătit? Nu cumva cei care nu-ți îngăduie să-l aduci pe Goma?”

Timorarea resimțită de Theodor Codreanu la conferința de la Academie își găsește ușor explicația dacă o punem în conexiune cu un comunicat de presă al Comunității evreiești din Republica Moldova [3] în care se exprimă îngrijorarea „în legătură cu vizita scriitorului Paul Goma la Chișinău”. „Îngrijorările, citim, sunt legate de ideile promovate de scriitor, precum că în timpul celui de-al Doilea Război Mondial nu a existat holocaustul.” În continuare, îngrijorările trec în grave semnale privind

amenințările unor posibile cataclisme sociale: „Reprezentanții Comunității evreiești consideră că decorarea scriitorului Paul Goma în Republica Moldova cu înalte ordine și merite de stat reprezintă o greșeală capabilă să genereze un conflict religios și național.” La această logică de avertismente profetice se adaugă, în stilul cârpelilor comuniste specifice acestui gen de desființare a omului, și o minciună crasă: „Paul Goma este cetățean de onoare al Chișinăului printr-un ordin emis de primarul Dorin Chirtoacă”. Chirtoacă, vigilent, sare imediat bucuros să-și demonstreze castitatea corect politică și declară că nu, lui Goma nu i s-a acordat și nu i se va acorda cetățenia Chișinăului. Cireașa de pe tortul Comunicatului cu pricina e ultima parte, în care lui Goma i se adie ușor că ar putea chiar să stea și la pușcărie dacă va îndrăzni cumva să vină la Chișinău: „Ideea justificării și, totodată, a negării fenomenului holocaustului se regăsește în lucrarea scriitorului Paul Goma «Săptămâna roșie. 28 iunie – 3 iulie sau Basarabia și Evreii». În 2008 Procuratura Generală a Republicii Moldova a intentat o cauză penală privind instigarea etniilor la conflict și deznaționalizare, elemente găsite în această lucrare. Dosarul a ajuns la Judecătoria sectorului centru.” Reacția lui Goma la aceste abjecții a fost una pe potrivă. Citim în „Jurnal” această consemnare din 10 octombrie 2010: „Noapte grea, agitată, udă. M-a atins rău acțiunea holocaustologilor acționând la Chișinău. «Oculta» m-a pus în genunchi și pe mine, fiindcă bieții basarabeni de azi sunt, demult puși-pe-burtă...” [4]. Dintre „bieții basarabeni”, în acel moment, s-a găsit doar o mână de tineri de la Mișcarea „Democrația acasă” care au condamnat „gestul laș al autorităților de la Chișinău de a nu-i acorda cetățenia Republicii Moldova lui Paul Goma și familiei sale,

blocându-i astfel revenirea ACASA” [5]. Era o după amiază târzie de octombrie. Treceam întâmplător pe lângă Ministerul de Externe și i-am văzut de partea cealaltă de drum. Nu cred că erau nici zece. Fluturau niște pancarte din pânză și scandau ceva. Într-un târziu am înțeles: „Rușine!”. Protestul lor, naiv și gratuit, pentru că era evident că nu va avea nicio consecință în rezolvarea problemei, mi-a amintit de o scenă de revoltă din 1988, când autoritățile comuniste interziseră într-o duminică desfășurarea unui miting. Atunci, un grup de tineri prinși ca la o horă în Grădina Publică, umăr la umăr, nemișcați, cu capetele în pământ, cântau: „Așa-mi vine câte-odată să dau cu cuțitu-n piatră...” Era în tot ce făceau ei o revoltă și o disperare sfâșietoare, sentiment care mi s-a transmis și mie. Acum îl regăseam iar, în scena acestei manifestații a tinerilor de la „Democrația acasă”. Înțelegeam că nu la Ministerul de Externe trebuie ei să picheze. Știam că acolo unde președintele, fie și interimar, a încheiat un târg, nu mai e nimic de făcut. Goma era realmente „pus în genunchi” și nu vedeam nicio perspectivă pentru revenirea sa în Basarabia.

Apoi a urmat procesul lung și chinuitor al alegerilor parlamentare anticipate, constituirea clonei politice AIE-2 și postarea în fruntea Președinției RM a lui Nicolae Timofti. Mi s-a părut că e o bună oportunitate pentru a readuce în actualitate problema Goma și am cerut șefului administrației prezidențiale o audiență la președinte. A trecut suficientă vreme într-o așteptare fără nici un răspuns, apoi în diverse tentative de a afla care e situația. Până m-am convins că președintele, de fapt, nici nu fusese informat asupra chestiunii. Șeful administrației prezidențiale și cei cu inițiativa Comunicatului sus pomenit din spatele său deciseră să-l țină cât mai departe de problemă. Abia

după ce am implicat pe alți doi consilieri prezidențiali lucrurile au prins conturul unor perspective. Președintele Timofti a căzut de acord că Paul Goma trebuie să revină acasă. Numai că, deși împuternicirile de care dispune îi permiteau să acorde scriitorului nostru și membrilor familiei sale cetățenia moldovenească prin decret prezidențial ca unor cetățeni străini, fie și cu statut de apatrizi, dânsul a optat, cu precauție, pentru „calea legală”. Mai întâi trebuia să obțină cetățenia Republicii Moldova Paul Goma prin procedura de repatriere, ca fiind născut în Basarabia, urmând ca mai târziu s-o dobândească și ceilalți membri ai familiei prin decret prezidențial. Ceea ce a urmat poate fi numit un interminabil periplu prin labirinturile zisei „statalități” moldave într-o încercare tenace (și, de foarte multe ori, disperată) de a-l aduce pe Paul Goma la Chișinău. Am fost adesea sfătuit de unii colegi să renunț. Uneori eram chiar gata să părăsesc lupta. Și numai gândul la marea singurătate și la infinitul sacrificiu al pământeanului nostru m-a făcut de fiecare dată să perseverez și să găsesc soluția pentru depășirea impasului. Cunoscând bine specificul RM de țară liberă cu „barbarii înlăuntrul cetății”, am adoptat de la bun început tactica luptei de partizani.

Ne-am înțeles cu Paul Goma să păstrăm o totală discreție asupra demersurilor mele pe lângă forurile oficiale și asupra acțiunilor concrete pentru obținerea cetățeniei și pregătirea terenului pentru revenirea sa în Basarabia. În schimb, am inițiat și am orchestrat în presa de la Chișinău o campanie intensă de promovare a creației și a numelui lui Paul Goma, prea puțin cunoscut publicului de la noi. Ideea a fost sprijinită (într-o fază inițială) de ziarul „Timpul”, apoi de „Jurnal de Chișinău”, prin publicarea mai multor articole critice despre creația lui Goma și a

unor editoriale speciale la tema cetățeniei, urmate de scrisori de susținere a acestei inițiative semnate de persoane de la baștina scriitorului. Un succes adevărat l-a constituit seria de emisiuni TV de câte o oră (cinci la număr) cu o publicitate prealabilă masivă, în care, pentru a sugera ideea unei largi implicări naționale, am avut grijă să participe cât mai multe personalități ale vieții literare din Basarabia. Acțiunea a culminat cu emisiunea de două ore cu genericul „Paul Goma vine acasă”, difuzată la un timp cu o audiență maximă la 28 iunie 2014. 28 iunie, firește, nu a fost o dată aleasă întâmplător, iar această victorie mediatică nu ar fi fost posibilă fără concursul președintelui TV Moldova 1, Mircea Surdu.

Din aceeași strategie de promovare a operei și a numelui ilustrului nostru basarabean a făcut parte și gestul Uniunii Scriitorilor de a-l propune pe Paul Goma la premiul Nobel, inițiativă susținută de Academia de Științe și de catedrele de literatură de la Universitatea de Stat și de la UPS „Ion Creangă”. Propunerea a avut un impact puternic mediatic, dar și de altă natură. Trei ambasadori, după cum mi-a fost dat să aflu mai târziu, și-au exprimat „îngrijorarea” la Ministerul de Externe în legătură cu această decizie, iar la Președinție și-au făcut apariția doi soli din România, scriitori (n-am putut să le aflu numele, din păcate), secondați de un „confrate” de la Chișinău, care au atenționat asupra pericolului de „destabilizare” a situației social-politice pe care ar putea să-l reprezinte eventuala revenire în Republica Moldova a buntușnicului Goma. Probabil, în urma acestor intervenții oculte, demersurile mele în privința cetățeniei, într-un moment dat, păreau înfundate iremediabil într-o cazuistică instituțională fără de ieșire. Deși legislația nu prevede acest lucru, pentru a i se acorda cetățenia lui Paul

Goma, s-a insistat ca mai multe ministere și alte instituții să-și dea avizul. SIS-ul, firește, s-a eschivat. I-am sugerat într-un mod imperativ funcționarului de la Ministerul Tehnologiei Informației și Comunicațiilor care se ocupa de dosar să treacă peste această „lacună” și să trimită actele pentru perfectarea necesară la ambasada noastră din Paris. Aici îl aveam de partea cauzei Goma pe ambasadorul Oleg Serebrian. De la Paris dosarul trebuia să se întoarcă la același minister. Aici însă lucrurile iar au clacat. Actele s-au pierdut. De la ambasadă fuseseră trimise cu poșta diplomatică rapidă, dar la minister, deși trecuseră aproape două luni, nu aveau nici o știre. Exasperat, sătul să umblu căutând dosarul pierdut de la un minister la altul, le-am declarat în mod ultimativ celor de la Ministerul Tehnologiei Informației și Comunicațiilor că vin a doua zi la ei cu 500 de studenți și luăm cu asalt instituția. Știindu-mă o persoană care se ține de cuvânt, mai ales când e vorba de manifestări de masă, după amiază am fost anunțat că actele s-au găsit. Pentru a nu mai tolera alte surprize de acest gen, am decis s-o iau înainte și să anunț, împreună cu Em. Galaicu-Păun, într-o conferință de presă că lui Paul Goma i s-a acordat cetățenia RM. Peste o săptămână Oleg Serebrian înmâna pământeanului nostru pașaportul moldovenesc. N-am deschis niciodată parantezele; în scurtele mesaje către Paul Goma mă limitam a relata numai micile reușite. Odată însă, după o scrisoare a Domniei Sale în care am resimțit o mare amărăciune, i-am descris amănunțit peripețiile mele prin labirinturile birocratice din ziua respectivă. Răspunsul său a fost laconic și sugestiv: „Ce cursă cu obstacole, domnule!”

O cursă cu obstacole a fost pentru mine orice inițiativă ce ținea de Paul Goma. O forță ocultă neîndurătoare, secondată de o

frică meschină autohtonă, de lașități egoiste sau de un mercenariat cinic s-a pus mereu de-a curmezișul oricărei încercări de a-l aduce pe exilatul nostru în Ithaca sa natală. Lucrurile au ieșit la iveală în toată hidoșenia lor după ce Uniunea Scriitorilor i-a propus candidatura pentru Premiul Național. Ceea ce a urmat nu poate fi calificat altfel decât o interminabilă și rușinoasă „înNEGURAre” a lui Paul Goma: intervenții ale ambasadelor străine, denunțuri publice în stilul cel mai bolșevic, eschivări lașe, inclusiv de la votul final, schimbarea regulamentului comisiei de premiere și presiuni asupra membrilor ei făcute numai pentru ca scriitorul nostru să nu ia premiul. La toate acestea aș adăuga încă o pagină dezonorantă – dezinteresul cinic al primarului Chișinăului, care nici nu a catadicsit să răspundă demersurilor unor personalități marcante pentru a se acorda Centrului de studiere a comunismului în Basarabia și Bucovina „Paul Goma” un local ce ar fi trebuit să fie și o casă pentru familia Goma. Nenumăratelor scrisori trimise la Primărie de Centrul „Paul Goma”, de Uniunea Scriitorilor, de Mircea Snegur, Vladimir Beșleagă etc. li s-a răspuns printr-o ofertă umiltoare – un demisol execrabil la marginea orașului. Intervențiile pe lângă alte instituții ale RM, inclusiv una foarte recentă pe lângă una din primele persoane ale politicii moldovenești, s-au ciocnit de fiecare dată de o eschivare ambiguă, dincolo de care am sesizat un sentiment de înțelegere/compasiune/aprobare dublat de unul, mai puternic, de prudență/frică/oportunism dictat de comandamentele „corectitudinii politice”. Nu numai Goma este un indezirabil. Tot ce are vreo atingere cu el într-un fel sau altul cade sau riscă să cadă sub incidența indezirabilului. Insul cu înNEGURAREA m-a învinuit de antioccidentalism. Dincolo de orice comentariu este refuzul Președintelui

Bănescu de a da curs cererii mele, în care îl rugam să intervină în problema unui pașaport românesc pentru doamna Goma ca să poată veni la Chișinău. Deși demersul respectiv i-a fost înmănat personal și, cu toate că mai apoi am avut pe marginea subiectului dat discuții cu doi dintre consilierii săi, rezultatul a fost ... tăcerea.

Ithaca îi este interzisă lui Paul Goma. Uitându-mă în urmă și recapitulând eforturile depuse pe parcursul celor cinci ani pentru readucerea acasă a copilului/bătrânului de la Mana, constat un sentiment amestecat de insatisfacție și de tristețe adâncă, părerea de rău a unui scop neîmplinit și amărăciunea față de nimicnicia morală și lașitatea atâtor persoane fără coloană vertebrală de la care, pentru revenirea lui Paul Goma acasă, s-ar fi cerut doar un pic de curaj. Pe de altă parte, nu pot să nu remarc apariția și afirmarea la baștina scriitorului a unui curent popular

pro-Goma tot mai puternic. În ciuda reticențelor și a opreliștilor, numele îndărătnic al lui Paul Goma și opera sa plină de tumulturile unor disecții necruțătoare, împletindu-se cu simfoniile unei poezii discrete, calde, își fac tot mai energic cale printre bolovanii plânși și tăcuți ai Basarabiei, bolovani, care priviți mai de aproape, nu sunt altceva decât „bieții basarabeni demult-puși-pe-burtă” de o istorie ingrată.

Surse bibliografice:

1. Dinu Mihail, Paul Goma sau predica în pustiu, Magna-Princeps, Chișinău, 2010.
2. <http://asm.md/administrator/fisiere/cadru/f105.pdf>
3. <http://www.ipn.md/ro/arhiva/33812>
4. <http://asm.md/administrator/fisiere/cadru/f105.pdf>
5. <http://www.moldova.org/tinerii-de-la-democratia-acasa-lupta-pentru-rezolvarea-definitiva-a-cazului-goma-212983-rom/>

MIHAI CIMPOI
Institutul de Filologie

UNITATEA LIMBII ROMÂNE LITERARE ȘI SCRITORII ÎN OPTICA ACAD. SILVIU BEREJAN

ABSTRACT

The author refers to the sociolinguist's state of acad. Silviu Berejan, who studied the relations of language, society and culture in the 90s of the twentieth century. The objective of his journalistic articles, dissertations, interviews and official statements has been the Romanian literary language's unity demonstrated by classical and contemporary writers on both banks of the Prut and its clear difference compared to the usual speech. Related to his demonstration, passages of the works of Cantemir, Neculce, Eminescu, Costin, Negruzzi, Dosoftei, Mateevici, Druta, Vieru, Constantin Stere are cited.

It should be noted that the main cause of the substantial deterioration of the situation of an indigenous language subordinated to the Imperial Russian language is seen in how is interpreted the "regional nature of the local realities (specifically Bessarabian)" from the anti-Romanian positions.

Keywords: Sociolinguistics, regular style, regional specific character, glotonim, idiom, dialect, truth (scientific).

În activitatea – prodigioasă și dinamică – din perioada Renașterii naționale basarabene a acad. Silviu Berejan se conturează o ipostază nouă: cea de *sociolinguist*, marcată, evident, de o preocupare stăruitoare, consecventă de studiul relațiilor dintre limbă, societate și cultură. *Omul de știință* iese din birou și din bibliotecă și se avântă în bătăliile vremii pentru adevăr, devenind un *Om al Cetății*. Imperativul acțiunilor sale este cel eminescian: a transforma

limba română, la ea acasă, din Cenușăreasă în Regină.

Metafora sună frumos, dar ea ascunde o luptă care necesită abnegație, dacă nu chiar eroism, energie intelectuală, verticalitate morală, dar polemic și alte calități trebuitoare într-o luptă, cu care academicianul a fost înzestrat. Să remarcăm și faptul că el a avut și curajul de asemenea necesar de a depăși și o anumită șovăială cauzată de presiunile ce se exercitau autoritar asupra sa.

De partea sa era însuși Adevărul – argument suprem cu care s-a înarmat și cu care a operat magistral în articole publicistice, în comunicări, în interviuri, în declarații oficiale. Unitatea limbii literare române, demonstrată de scriitorii clasici și contemporani de pe ambele maluri ale Prutului și diferența clară a acesteia față de vorbirea uzuală era de asemenea o dovadă imparabilă, la care a apelat frecvent.

Lingviștii au stabilit, pornind de la realități concrete, că printre motivațiile care au condus la descrierea limbilor „este relevată în mod frecvent grija de a fixa cu precizie un uzaj corect, prin definirea unei *norme* care ar trebui să rețină numai anumite moduri de vorbire efectiv folosite, și le respinge pe celelalte ca neîngrijite, incorecte, impure sau vulgare (această normă se poate referi la pronunțare – numită în acest caz *ortoepie* –, la alegerea vocabularului, la morfologie sau la sintaxă)” [1, p. 204].

Urmează, în contextul demonstrației, referințele la prima descriere a limbii scrise și la lucrarea lui Vaugelas *Remarques sur la langue française* (1647). Am putea adăuga aici și cazul Dante, care impune o normă literară a limbii italiene.

Cauza principală a deteriorării substanțiale a situației unei limbi indigene subordonate limbii imperiale ruse este întrevăzută în modul de interpretare de pe poziții antiromânești a „caracterului regional al realităților locale (specific basarabene: „Specificul regional al tradițiilor populare, al culturii și, în special, al graiului vorbit pe teritoriul noii formațiuni statale, Republica Moldova, a fost exploatat aici la maximum de politicieni ce urmăreau desprinderea definitivă a acestui meleag de trupul Țării” [2, p. 23].

Limba scrisă de Republica Moldova nu reflectă specificul local, al varietății locale a dialectului dacoromân de pe acest teritoriu.

Demonstrația a făcut-o printr-un fragment (luat la întâmplare) din *Clopotnița* lui Druță. E citat mai întâi originalul, care corespunde întru totul normelor limbii literare românești:

„Pornește dar pe jos și el. Dacă nu-l ajunge nicio mașină din urmă, îl va culege autobuzul de la cinci și jumătate undeva pe o margine de drum. A face însă mișcări în aer liber e, oricum, mai sănătos decât a sta locului și-a te legăna împreună cu umbrele. Scria Amosov într-o revistă, apoi și japonezii au confirmat, că fără cincisprezece mii de pași făcuți zilnic organismul n-are forța necesară pentru a se reface, și ziua fără șapte-opt kilometri făcuți pe jos e ca și cum ar fi o zi pierdută. A legat geanta de plasa cu portocale, făcând din ele un fel de desagi și i-a aruncat pe umeri, pornind încet de-a lungul șoselei”.

Fragmentul este transcris, mai apoi, într-o formă moldovenească într-adevăr dialectală, în care Druță și oricare alt scriitor din Republica Moldova n-a scris niciodată, repectând normele limbii literare românești: „Pornești darî pi jios și el. Dacă nu-l ajiunji nișo masânî din urmă, l-a culeji autobusu di le pol șestovo (sau: di la jumătati la șasi) undeva pi o margini di drum. Dar sâ ti nișt' la vozduh îi orcum, mai sănătos dicât a sta locului ș-a ti legăna împreună cu umbrili. Scrie undeva Amosov într-on jurnal pi urmă și iaponenii o potfirdit cî fără șinsprezeci nii de paš făcuț în tăti dzâua organismu n-ari puterea trebuinșioasă și dreagă, și dzîua fără șăpti-opt kilometri făcuț pi jios îi ca și cum ar și o dzi prăpăditî. O legat sumca di avoska cu apelsini, făcând din eli on fel di desaj: și i-o azvârlit pe umer', pornindu-sî înșet de-a lungu șușalii”.

„Limba română exemplară nu poate fi numită *moldovenească*, conchide lingvistul, pentru că limba literară „moldove-

nească” nu există. Există numai vorbirea dialectală moldovenească” [2, p. 29].

Studiul *Graiul din Republica Moldova și limba literară comună* se referă la utilizarea adjectivului *român/românesc* în opera lui Miron Costin care vorbește că numele vechi și mai drept al țărilor „acestora” „ieste rumân, adecă râmlean, de la Roma” și chiar la rusofilul Dimitrie Cantemir care afirmă: „neamul moldovenilor, al muntenilor, al ardelenilor... cu un nume de obște români se cheamă...” și „noi, moldoveni, la fel ne spunem români, iar limba noastră nu dacică, nici moldovenească, ci românească” (numele limbii este fixat și în titlul unei cărți ale sale *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor întâi pre limba latinească izvodit, iar acum pre limba românească*).

Este amintit și cazul scriitorilor veniți în Țară din Basarabia: Gh. Asachi, C. Negruzzi, C. Stamati, A. Russo, B.P. Hasdeu care folosesc chiar și în titlurile operelor lor glotonimul *român/românesc*.

Termenii glotonimici *moldovenesc* și *roman/românesc* nu au fost niciodată echivalenți pe treapta ierarhiei glotonimice, primul denumind doar un grai teritorial. E de domeniul absurdului, constată savantul nostru, și încercarea, susținută metodic, ideologic, de a impune o cultură „nouă” anume în varietatea moldovenească a limbii comune. „O știe toată lumea”, polemizează el, apelând de asemenea la faptul recunoașterii și valorificării clasicilor noștri comuni în perioada imediat postbelică (1947-1955): Creangă, Negruzzi, Donici, Alecsandri, Russo, Hasdeu, Eminescu, „deși ei au fost selectați pe principii politice și ideologice inconsistente sub raport științific” [2, p. 76].

Lipsa de orice teme a „reproșurilor adepților concepției «românizării» cu de-a sila” e demonstrată prin colaborarea scriitorilor din ambele principate la istoria

dezvoltării limbii literare în Moldova și Valahia. Documentele de la Bistrița din veacul al XVI-lea „nu pot fi socotite drept un monument al unui dialect pur”. Adevărul despre situația lingvistică reală din R.S.S.M. l-a spus redevabilul romanist V. Șișmariov (atunci când i s-a cerut acest lucru): „Dacă moldovenii Gr. Ureche, Varlaam, M. Costin, Dosoftei, D. Cantemir sau I. Neculce ar fi căutat să scrie în moldovenește, cronicile, predicile, psaltirile, operele lor de literatură și istorie ar fi fost monumente literare cu caracter regional și greu de crezut că ele s-ar fi bucurat de rezonanța pe care au avut-o”.

Să remarcăm că aceste adevăruri V.F. Șișmariov le spunea la 1960, într-un volum intitulat *Limbile romanice din sud-estul Europei și limba națională a R.S. S. Moldovenești*, din care acad. Silviu Berejan mai citează: „Gr. Ureche, Dosoftei sau I. Neculce puteau considera vorbirea moldovenească drept limba lor”, continuă V. Șișmariov, „fiindcă propriul lor text sună în rostirea lor cu oarecare nuanțe moldovenești firești”, deși nu socoteau drept „normă *amu* sau *aista*, *cheatră* sau *ghine*”, pentru că ei nu dădeau „unor mici abateri dialectale firești o mai mare însemnătate decât o meritau ele” [2, p. 88].

E de consemnat faptul că, în acea perioadă apropierea de româna literară o remarca însuși Silviu Berejan în *Cursul de limbă moldovenească contemporană* în două volume (1956-1959).

În diferite texte ale academicianului nostru sunt amintite contribuția lui Alexie Mateevici, Ion Druță, Ion Vatamanu, Valeriu Matei, Aurelian Silvestru, Valentin Mândăcanu și Grigore Vieru, din care citează memorabila afirmație privind „mânioasa graniță” pe care unii o fac din limba română: „Limba română definită de Nichita Stănescu ca «patria mea» nu poate și hotar între frați,

iar «cei ce vor să facă forțat din limbă o manioasă graniță», conform spuselor lui Grigore Vieru, vor rămâne rușinați pururi în fața lui Dumnezeu și înaintea Istoriei” [2, p. 154].

Unitatea limbii literare românești, de care vorbea Constantin Stere încă la 1892 (în *Adevărul literar și artistic*) și Alexie Mateevici la 1917 (în cadrul unei reuniuni a învățătorilor basarabeni, a constituit permanent un *argument forte* în toate luările de atitudine solid documentate și acut polemice ale acad. Silviu Berejan în ipostaza de sociolingvist, asumată într-o perioadă istorică de impunere a Adevărului științific privind limba și identitatea etnică a românilor basarabeni.

Acest adevăr sună apodictic în finalul studiului *Varietatea moldovenească a vorbirii orale românești și limba literară scrisă* (București, 1995): „Este absolut clar, prin

urmare, că limba literară (și, în primul rând cea scrisă), întrebuițată de aproape jumătate de secol în Republica Moldova, este limba română. Această realitate este demonstrată cu toată evidența de orice scriere apărută în perioada respectivă, căci ele toate corespund normelor standardului comun, adică limbii exemplare. În limba moldovenească propriu-zisă (adică dialectală) n-a scris și nu scrie nimeni în Republica Moldova. Toți au scris și scriu și în prezent respectând, după cum am arătat mai sus, normele limbii române literare (alte norme literare pur și simplu nu există)” [2, p. 76-77].

Referințe bibliografice:

1. Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București, 1996.
2. Silviu Berejan, *Itinerar sociolingvistic*, selecție și prefață de Alexandru Bantoș, Chișinău, 2007.

NINA CORCINSCHI
Institutul de Filologie

PERSONAJUL ÎNDRĂGOSTIT ÎN LITERATURA POSTMODERNISTĂ

ABSTRACT

Sociologists call this century a century of neo-narcissism, when the interests are more important than the hedonistic self, the cult of pleasure is maintained by “the pharmacies of happiness” (Lipovetsky), by excessive attention given to the body, to the carcass, to the exteriority. Is the consumer-man, the man of performance still capable of loving authentically?, has asked himself Byung-Chul Han, problematizing through the nature of Eros which excludes the “to be able” and emphasizing “the power-less that, instead of making myself conspicuous, I get lost in the other”. The current awareness of *I can, I know*, eliminates from the consumer society the “vulnerability” of love, like a dedication to anyone other than himself, and death of the solitary. The erotic feelings fall into a bodily performance, privileging the sensation and the speech that defines it.

Keywords: body, love, omnipotence, narcissism, vulnerability, feeling, emotion.

Tot mai mult se vorbește despre transcenderea erotismului în literatura actuală de la sentiment la aventură corporală, prolifică la nivel de tehnică și formule care vizează diversitatea și intensitatea senzorială. Fiecare epocă istorică are propriul său discurs despre iubire, motivat de o mentalitate constituită social și cultural asupra erosului. Iată de ce o ierarhizare a erotologiilor actuale ale romanului contemporan ar trebui operată din perspectiva noilor mutații de percepție erotică a omului postmodern, care trăiește crizele postistoriei.

Începutul sec. al XXI-lea este definit drept unul al *performanței* ajunse la o altitudine fără precedent în istorie. Byung-Chul Han, într-un eseu penetrant despre lumea în care trăim, subliniază, cu rol de

avertisment, faptul că acel *trebuie*, de ordin moral, coercitiv și inhibant al „societății disciplinare” (așa cum o gândea Foucault), în societatea neoliberală, consumeristă, a fost înlocuit de omnipotența emancipată, libertină chiar, în care „nimic nu e imposibil” și în care activitatea socială, dar și cea intimă se situează sub semnul *performanței*. Societatea performanței supralicitează pe „poți” supunând individul propriilor lui proiecte, de la care acesta nu se poate sustrage, fără ultragierea sinelui. Frustrării de a *nu putea* îi este preferat riscul hiperoboselii, al depresiei, al culpabilizării și, în final, al autodistrugerii.

Și totuși, resursele corpului par inepuizabile în proiectul lui „poți”. Conștiința corporală a omului postistoric nu doar avansează enorm, dar devine transcendență,

înlocuind vechile transcendențe care erau, în primul rând de ordin religios. Materialismul societății de consum în prima lui fază este depășit prin atenția pentru valorile care instaurează confortul sinelui, proliferându-se „farmaciile fericirii” (Gilles Lipovetsky) și toate tehnicile care promit armonii interioare și exterioare la pachet. Sub semnul consumerismului se situează nu doar obiectul, dar și subiectul, care devine un bun de consum adus până la fetișizare. Frumusețea devine un cult, o „cultură a narcisismului” (Robert Muchembled), „tot mai puțin un dat și tot mai mult o prelucrare, tot mai puțin un destin și tot mai mult un proiect, o manifestare menită a se răspândi și a fi fabricată” [1, p. 254]. Finalitatea prioritară devine plăcerea, obținută prin explorări îndrăznețe ale senzațiilor. Noile politici media ale sec. XXI identifică corpul îngrijit, fardat, transformabil după propria dorință, cu personalitatea autentică a individului. Corpul devine metonimic, exprimând sinele profund și armonia lui cu ansamblul. Ești o personalitate demnă de fi iubită și prețuită! este sloganul contemporaneității. Individualismul este trăit ca libertate de alegere, dar și ca perpetuă și coercitivă provocare pentru autodepășire în plan social și familial. „Niciodată, scrie Robert Muchembled, omul (*occidental*) n-a fost atât de puternic orientat și determinat de grupul său ca la începutul secolului al XXI-lea. Pe când, în aparență, individualismul triumfă, legile pieței economice și tirania orgasmului îl condamnă să devină un atlet al reușitei personale, obligat permanent să le dovedească celorlalți că poate face mai bine. Niciodată totuși nu a dispus de o astfel de libertate de alegere, cel puțin în Europa, pentru a înflori, a profita de trupul său și a-și trăi din plin dorințele într-o egalitate erotică devenită posibilă între bărbat și femeie sau

între parteneri de același „gen” [2, p. 439].

Un alt sociolog axat pe mutațiile antropologice ale postmodernității, Gilles Lipovetsky, dimpotrivă scoate omul postmodern din ring și îl vede imun la tragismul existenței prin asumarea unei apatii nemaiîntâlnite până acum. El numește secolul nostru un secol al neonarcisismului, în care „inflația interesului pur personal, independent de crizele economice sau politice nu cunoaște precedent” [3]. Lipovetsky preia dialogic ideea lui Christopher Lasch [4, p. 15] precum că narcisismul conduce către anularea interiorității veritabile, prin hiperintimitate lipsită de pudoare și transcendență. Fie că omul postmodern este reprezentat drept o figură neodemiurgică, omnipotentă sau o figură epidermică, superficială, consuméristă, atât Lipovetsky (1983), cât și Robert Muchembled sau Byung-Chul Han remarcă fragilitatea acestui eu narcisic, „înregimentat într-o cultură a supraviețuirii, care ajunge uneori la veritabile patologii [2, p. 419]. În termenii lui Lipovetsky, societatea hiperconsumului e o societate a *fericirii paradoxale*, întrucât bucuriile procurate nu asigură anularea decepțiilor, a sentimentului insecurității și marilor depresii.

Toți acești filosofi și sociologi semnaleză dificultatea, dacă nu chiar incapacitatea sentimentului erotic de a se statornici într-un secol al fragmentarismului, al hipervitezei, al transparenței totale și al pozitivismului, respectiv al respingerii negativismului, care în interpretare hegeliană se manifestă ca tensiune și durere. Mai poate omul consumist, omul performanței iubi autentic?, se întreba Byung-Chul Han, problematizând prin însăși natura erosului care îl exclude pe a *putea* și deplasează accentul pe „ne-putința prin care, în loc să mă afirm, mă pierd în celălalt” [5, p. 149]. Concluzia autorului *Agonia erosului* este sumbră. Conștiința actuală a lui *pot*,

știu, *cunosc* suprimă în societatea de consum „vulnerabilitatea” iubirii, ca dăruire altcuiva decât sie însuși, și moarte a eului narcisic, însingurat. În condițiile în care corpul devine azi hiperlicitat vizual, iar transparența absolută a imaginii sustrage intimitatea din zona protectoare a transcendenței, erosul, spune eseistul, a ajuns la starea de agonie. „Corpul cu valoarea sa de expunere este asemenea unei mărfi. Celălalt este sexualizat ca obiect de excitație. Celălalt, căruia i s-a luat alteritatea, nu poate fi iubit, ci doar consumat” [5, p. 104]. Această constatare de natură metafizică, care anulează orice șansă omului postmodern spre intimitate autentică, are totuși limitările sale.

Omul postmodern mai păstrează în adâncimile ființei sale nostalgia erosului instaurator de confirmare ontologică. Mai mult decât atât, oscilarea acestuia între extremele omnipotenței și a fragilității, acordă iubirii mize uriașe: „Cu cât devenim mai individualiști, scrie Simon May în *O Istorie a iubirii*, cu atât ne așteptăm mai mult ca iubirea să fie o călătorie laică pentru suflet, origine primordială a sensului și a libertății, standard suprem de valoare, soluție la problema identității, consolare pentru dezrădăcinare, dorință de lumesc și, în același timp, dorință de a transcende lumescul, izbăvire de suferință și făgăduință a veșniciei” [6, p. 293]. În aceeași ordine de idei, Aurel Codoban în *Amurgul iubirii* semnala că singurătatea modernă care se naște din constatarea îndepărtării transcendenței intensifică pasiunea pentru celălalt. Intensitatea emoțională este cea care ocupă locul transcendenței în iubirea-pasiune.

Și totuși cu cine împărtășește omul postmodern intimitatea? Cu sine sau cu celălalt? Iubește pentru sine sau iubește dincolo de sine? Deși Narcis l-a depășit pe Dionisos prin ordinea și rigoarea sentimentului pe

care-l trăiește în raport cu celălalt, distanța lui față de sine nu e abolită de nicio altă instanță. Sennett Richard (citad de Byung-Chul Han) într-o analiză competentă a subiectului narcisic postmodern decide că „niciun vid și nicio absență nu-l distanțează pe Narcis de el însuși” [5, p. 104], având în vedere reducerea universului doar la dimensiunile sinelui, orice șansă a alterității fiind exclusă. Așadar, eul narcisic confundă lumea cu sinele său, plăcerile și necesitățile sunt reduse doar la sine, nicidecum ieșire din sine, nicidecum pierdere în celălalt. Negativitatea depășirii, a transgresării în sensul lui Bataille e înlocuită de conștiința pozitivității și a confortului. Ce mai rămâne din iubire, dacă a dispărut rănirea, tensiunea și sensul ei transfigurator, adică toate sursele negativității erosului, care ating axul fințial, tocmai prin exces, prin faptul că sunt, în termenii lui Bataille „mai mult decât ceea ce sunt” ? [7, p. 293]. Se pare că îndrăgostitul postmodern e la fel de îndrăgostit ca și predecesorii săi, dar, deoarece e subiect narcisic, respinge negativitatea erosului, respinge tensiunea și durerea, inerente iubirii autentice. El preferă duratei (care include decepție, suferință, așteptare), plăcerea de moment, intensitatea efemeră, focurile intense, dar cu fitil scurt. Narcis e în căutarea idealului, pe care dacă nu-l poate oferi x, acesta se îndreaptă rapid spre y. Se știe, iubirea lipsită de durată sucombă. Din proiectul ei rămâne valabilă doar dorința, iar dorința, spune clar Ortega I Gasset, este diferită de iubire, prin caracterul ei finit, în momentul atingerii scopului dorinței, în timp ce iubirea e „fluid, un șuvoi de materie psihică, un fluid care curge continuu ca dintr-un izvor (...) o emanație continuă, o iradiere psihică ce merge de la îndrăgostit către obiectul iubirii” [8, p. 14]. Problema omului, care este în primul rând una a sufletului, a rămas în

umbra unui interes major pentru carcasă, formă, exterioritate, pentru realul tangibil. Întoarcerea omului către sine este bruiată de efectul unui exces de (i)realitate. O realitate inundată de transparență, care angajează excesiv văzul și auzul și, modificându-și formele într-o caleidoscopie fulgerătoare, întârzie viziunea, inducând „criza fanteziei” (Byung-Ghun Han).

Incoerența și fragmentarismul lumii postmoderne induc o reprezentare literară la fel de pulverizată a omului despre sine și despre societate. Identitatea fixă, capacitatea omului de a acționa egal în fiecare situație este un mit contracarat de o întreagă literatură postmodernistă a ambiguităților referențiale, a identității fragmentate, nedefinite, aflate într-o perpetuă căutare de autenticitate. Șansa autogenerativă a subiectului devine ficțiunea; identitatea *rizomatică*, în sens delauzian, a omului postmodern este reconstituită literar, prin conexiuni intertextuale și contextuale. Proiectarea într-o altă ființă (bunăoară, un gândac în *Rem*, de Mircea Cărtărescu sau chiar într-o teorie literară în romanul *Multivocal Man* de Ho Lin) este consecința conștientizării omului postmodern a identității sale multiple. *Exuvii*, de Simona Popescu, surprinde prin multitudinea ipostazelor feminine, pe care le pot ascunde *simoniadele* unui eu exuviat și care pot fi resuscitate prin recursul la memoria simțurilor și a minții, dar și la imaginația identificării cu alte instanțe feminine. Pe de altă parte, eul scindat, așa cum îl deconspira Lacan, este exact consecința pluralismului universului în care acesta trăiește. Procesul de producere de sine, de ipostaze ale sinelui, prin scriitură conduce, semnală Carmen Mușat, spre o dimensiune erotică a scrisului și a lecturii deopotrivă [9, p. 188], avansând spre o erotografie livrescă, exemplar ilustrată în *Dacă într-o noapte un*

călător de Italo Calvino sau, în limitele literaturii locale, în *Țesut viu. 10x10* de Emilian Galaicu-Păun. Această similaritate între scris și eros n-ar trebui să ne uimească. Bataille sugerează că poezia și erosul ating ființa în ceea ce are ea mai intim, tranzitând limitele, pentru continuitatea ființei. Ca orice formă a erotismului, poezia „ne duce la moarte, și prin moarte la continuitate” [7, p. 36].

Oricum ar sta lucrurile într-o viziune postmodernistă a corporalității, în literatura de azi iubirea dintre cei doi nu mai are în vedere doar personaje, ci, într-o existență viciată de livresc, relațiile dintre autor-text-cititor. Brian McHale definește iubirea în romanul postmodernist nu atât un obiect de reprezentare, cât un „*meta*obiect, nu atât o temă, cât o *metatemă*. Ea caracterizează nu interacțiunile ficționale în lumea textului, ci, mai degrabă interacțiunile *dintre* text și lumea sa, pe de o parte și, *dintre* cititor și lumea sa, pe de altă parte” [10, p. 344]. Pulverizarea interiorității, semnală Simona Sora, în studiul său *Regăsirea intimității*, a deplasat accentele spre o literatură în care identitatea eului este construită prin simulacre. Corpul postmodernității pe care sociologii, antropologii, filozofii îl numesc „fragmentat” (David le Breton), versatil, transformabil și suficient sieși, generează ficțiunea robotizată, metaromanul SF, romanul cyborg. Începând cu proza optzecistă, care, dintr-o aviditate de concret, din căutarea „unei autenticități dezideologizate descoperă corpul, cu potențialul său de rezistență și transgresivitate” [11, pp. 111-112], literatura postmodernistă românească ne oferă bogăția ipostazelor textuale ale acestuia: corpul cibernetic, tehnicizat în *Orbitor* de Mircea Cărtărescu, în *Femeia în roșu* de Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihaieș sau corpul textualizat, scriitura corporalizată (începând de la romanele lui Gheor-

ghe Crăciun, Mircea Cărtărescu, Simona Popescu, Emilian Galaicu-Păun). Corpul devine o imensă oglindă de reprezentare a lumii, reprezentare deopotrivă existențială și livrescă, culturală. Perceput și construit prin senzații, universul are forme foarte subiective, arondate unui context concret de ipostaziere a viziunii corporale.

Corpul este oglinda marilor schimbări culturale. Fie că este o imensă bibliotecă, în care linkurile interacționează ca niște organe, demonstrând natura profund livrescă a scribului contemporan, fie ca un laborator de fabricare a senzațiilor tari, însușite în urma spoturilor publicitare și a mediatizării unei intense politici sexiste, fie că e expresia unui mercantilism derizoriu, axat doar pe consum, în literatura de azi valoarea sufletului are alte conotații decât le-a avut în literatura interbelică, iar ideea de iubire intră într-un impas, întrucât „dușmanii ei nu mai sunt cei vechi, Biserica și morala abstenenței, ci promiscuitatea, care o transformă în distracție, și banul, care o transformă în sclavie” [12, p. 157]. Accentul cade nu pe suflet, nu pe corpul cu valoare erotică, ci pe funcții și procese ale corpului, pe o mecanizare progresivă a intimității acestuia. Despre căutarea febrilă a sufletului, a „glasului inimii” într-o epocă a dezumanizării scrie Vladimir Sorokin în romanul *Gheața*. Personajele sale trăiesc euforic reîntâlnirea cu inima, ca pe un miracol rarisim, care li se întâmplă doar celor aleși. Trezirea inimii la viață nu o mai poate provoca dragostea pământească dintre bărbat și femeie, ci gheața cosmică a Luminii Dintâi. Efectele conexiunii dintre inimile înviate sunt miraculoase: „Doamne, ce dulce simțire! De cum începea să tragă de inima mea, eu mă pierdeam de-a dreptul, mă pierdeam, uite-așa, parcă mă sfârșeam. Inima-mi tresălta și iar stătea-n loc. Și stătea așa, ca un bidiviu adormit. Apoi, dintr-o

dată – tic! Iar se însuflețea, iar începea să tresalte. Și el iar mi-o trăgea spre a lui”. [13, p. 179]. Așadar, doar în planul fantasticului, al miraculosului, al nepământescului mai poate fi regăsit sufletul.

Atributele dintotdeauna ale iubirii, intensitatea și excesul, se arată a fi niște termeni de referință în ficțiunea erotică postmodernistă, dar se situează, preponderent în registrul **formelor de expresie corporală**. Excesul ca trăire erotică, așa cum îl teoretiza Bataille, este evitat ca o denaturare gravă de la proiectul pozitiv al vieții. În *Cincizeci de umbre ale lui Grey* de E. L. James (Editura Trei, București, 2012) intimitatea este contabilizată, tocmai pentru a se evita excesul negativității, ca durere. Pledoaria personajului principal pentru ordine, rigoare și performanță la toate capitolele vieții, aduce toată lumea romanului sub semnul consumabilului, a plăcerii imediate.

Corpul devine o ultimă metafizică, un simulacru al sufletului, iar sentimentele sunt înlocuite prin senzații. Femeia nu apare ca șansă de contopire sufletească, ci – trupească, într-o trăire a dragostei confluente, în care miza nu e reciprocitatea sentimentelor interumane, ci a erotismului (ca gest) [7, p. 90]. Vechile poetici amoroase (iubirea-seductivă, iubirea-pasiune, iubirea-androginică, mistică, iubirea-agape) sunt recurente și în romanul postmodernist, dar recalibrate după noile politici corporale și intime, după noile forme de relaționare cu scriitura. Acestea se confruntă cu vitezomania omului postmodern, cu oboseala lui ontologică, cu incapacitatea de a ieși din carcasa propriului său labirint corporal. Prioritar este sinele pentru sine, nu pentru celălalt: „civilizația hedonistă a antrenat nu atât cultul unui erotism extrem, cât o escaladă a cererilor de respect, de recunoaștere a calităților individuale, de atenție pentru sine” [14, p. 216].

Funcția transgresivă a iubirii a depășit faza intens psihologizantă, în spiritul interbelicilor, cea fatală, a suicidului ca în *Ana Karenina*, căpătând însă alte forme ale excesului. Iubirea este confundată cu intensitatea senzației (în cărți gen *Particule elementare* și *Posibilitatea unei insule* de Miché Houllebeck). Sau în luni de fiere de Pascal Bruckner excesul are dimensiuni patologice, prin mutilarea reciprocă a îndrăgostiților. Sexul e tot mai mult defulare, protest furios (romanele fraților Vakulovski), fantasmă nevrotică (romanele lui Dumitru Crudu) sau simplu efect de șoc. Atenția pe corp (de senzații sau de litere), în defavoarea sufletului, nu definește o literatură erotică în sensul ei autentic, de întâlnire simbiotică a materialului, raționalului și sensibilului, într-o stare poetică.

După câștigurile postmoderniștilor, optzeciștilor mai întâi, în ceea ce privește poeziile corporale, cea mai importantă mutație de sens a intimității în planul ficțiunii erotice, ar fi intimitatea regăsită, într-o ipostază integratoare, a trupului în comuniunea lui cu sufletul. Reificarea consumeristă a celui alt suprimă potențialul erotic al sufletului. Iată de ce alteritatea trebuie restituită orizontului ontologic de așteptare a intimității umane. În acest sens, Anthony Giddens gândește optimist asumarea actuală a conceptului intimității ca un spațiu al auto-dezvăluirilor reciproce, precum și o preocupare pentru auto-împlinire „care nu mai este un mod de apărare narcisist împotriva lumii exterioare amenințătoare...”, dar și o apropiere pozitivă a situațiilor în care influențele globalizate au un efect asupra vieții cotidiene” [15, p. 117]. Astfel, autodezvăluirea are la bază mecanismul erotic și miza încrederii reciproce.

Pe aceeași filieră a regândirii intimității, Simona Sora precizează că în privința corpului există două fețe ale modernității

radicale: una „postumană, cibernetică, dezumanizată, a cărei singură soluție este evadarea din corp (prin dispariție în lumea virtuală sau în scris, dar mai sigur prin moartea fizică), și alta mai încrezătoare, chiar dacă armele ei nu pot străpunge carcasa lumii tehnologice. Nu mă gândesc la formele ideologizate din *gender studies* tip Judith Butler, și nici la poeziile postmoderne care-și asumă «de(s)centrarea filozofică, «arheologică» și psihanalitică a conceptului de subiect prin Derrida, Foucault și Lacan», dar contează pe o rapidă transformare a metaficțiunii istoriografice autoreflexive și discontinue în «romanul – și istoria – care reprezintă și prezintă o înscrisere coerentă și motivată a unei subiectivități unificate» [16, pp. 254-255]. Ar fi vorba mai degrabă de o abordare plurifațetă (dinspre religie, literatură, filozofie) precum cea a lui Jean-Luc din *Corpus* – un corpus pentru corp pe cât de discontinuu, pe atât de unitar, pe cât de aristotelician, pe atât de radical-modern” [17, pp. 205-206].

În această ordine de idei, o posibilitate de ieșire din criza actuală a literaturii erotice ar fi refacerea clivajului dintre corp și suflet, precum și conectarea acestei subiectivități unificate la „dorința metafizică a iubirii” (în limbajul lui Aurel Codoban), asigurându-se astfel instalarea logosului nu în senzație, ci în erosul care transformă [5, p. 174].

Referințe bibliografice:

1. Georges Vigarello, *O istorie a frumuseții. Corpul și arta înfrumusețării din Renaștere până în zilele noastre*, Trad. Luana Stoica. Chișinău, Cartier, 2006, p. 254.
2. Robert Muchembled, *Orgasmul și Occidentul. O istorie a plăcerii din secolul al XVI-lea până în zilele noastre*, Trad. Liviu Papuc. Cartier, 2006.
3. Gilles Lipovetsky, *Narcis sau strategia vidului*, <http://www.korunk.ro/?q=ro/node/11984>.
4. Christopher Lasch, *Le Complex de Narcisse*, Éditions Laffont, 1981.
5. Byung-Chul Han, *Agonia erosului și alte eseuri*,

- Trad. Viorica Nișcov. București, Humanitas, 2014.
6. Simion May., *O istorie a iubirii*, Trad. Dana Ionescu. București, Nemira, 2014.
 7. Georges Bataille, *Erotismul*, Trad. Dan Petrescu. București, Nemira, 2005.
 8. Ortega I Gasset, *Studii despre iubire*, Trad. Sorin Mărculescu, București, Humanitas, 1995.
 9. Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernistă*, București, Cartea Românească, 2008.
 10. Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, Iași, Plorom, 2009.
 11. Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră. Proza generației '80*, Papalela 45, 2000.
 12. Octavio Paz., *Dubla flacără: dragoste și erotism*, București, Humanitas, 1998.
 13. Vladimir Sorokin, *Gheața*, Trad. Denisa Fejes. București, Curtea Veche, 2005.
 14. Aurel Codoban, *Amurgul iubirii. De la iubirea pasiune la comunicarea corporală*, Cluj-Napoca, Idea Design and Print, 2004.
 15. Gilles Lipovetsky, *Fericirea paradoxală. Eseu asupra societății de hiperconsum*, Iași, Polirom, 2006.
 16. Antony Giddens, *Consecințele modernității*, București, Univers, 200.
 17. Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, Trad. Dan Popescu, București, Univers, 2002.
 18. Simona Sora, *Regăsirea intimității*, București, Cartea Românească, 2008.

ISTORIA LITERATURII HISTORY OF LITERATURE

ALEXANDRU BURLACU
Universitatea Pedagogică „Ion Creangă”

LEO BUTNARU: LUMEA CA UN PALIMPSEST

ABSTRACT

Leo Butnaru is practicing an intellectual writing, trying to reconcile the poetry of the feeling with the poetry of ideas, which defining character lies in its delicious volubility. His artistic path is marked by daily casualty (“the day when the salt rised in price”), by the fate like a Scheherazade; the artifex ego, with a “museum overhead”, is enclosed of sentences, names and famous figures, “mysteriously disturbing the infinity”. “The gladiator of destinies”, in the avant-garde spirit, transfigures prosaically parallel lives, launches thesis or hypothesis, anti-essays or pessimistic comedies, lyrical descriptive poems, disco elegies, sonatinas, inventswatches with ravens etc. with a cosmopolitan mobility. His inventiveness is not only in the dynamiting of the sanctioned conventions, but also in the combinatorial art, especially in the affirmation of self-consciousness in the hazard of the assumed experiment.

Keywords: modernism, postmodernism, daily poetry, autofiction, palimpsest.

1 În placheta de debut *Aripă în lumină* (1976) Leo Butnaru includea o poezie *Peisaj* în care descoperim, într-o formă concentrată, primele însemne ale artei lui poetice: „Purpuriu e tractorul/ trecând peste câmp – enorm/ mac sunător/ ce afânează solul din/ jurul propriei sale tulpini.// Hei, hei!/ Cum e/ trac-to-ris-te/ ziua întreagă să vezi ciocârlia/ dar/ să n-o auzi?!”. Cadrul trebuie receptat cu ochiul minții, arhitectonica lui relevantă nu numai prin raporturi antite-

văz – auz), dar și prin fracturarea versului prin ingambament. Identificarea tractorului cu un mac enorm sunător, care afânează solul din jurul propriei sale tulpini, este o priveriște a confuziilor la limita percepțiilor vizuale. Plasticitatea peisagistică e pusă în antiteză cu interogația retorică prin care ni se comunică o atitudine paradoxală.

Modelul poetic prefigurată din start de Leo Butnaru este în contrast izbitor cu modelele preferate de șaptezeciști. El pariază, de la bun început, pe fragmentarism, pe

prozaism, pe poezia de idei, pe un alt fel de poezie, lucru care l-a plasat într-un con de umbră nu numai din considerente ale inerției tradiției, ale culturii poetice, ale receptării. După ani și ani de reticențe și rezerve nu numai din partea criticilor, dar și a colegilor de breaslă, e apreciat pe merit, stimulat cu atenții și premii literare. Ciudat lucru, dar la 1995, când apărea celebrul *Portrait de grup*, Eugen Lungu, care mărturisește că la selecția grupului a încercat să „împace” două criterii – „primul, cel valoric, și al doilea, cel al apartenenței la paradigma optzecistă”, include *Buldozerul* lui Arcadie Suceveanu, trecând sub tăcere nu numai „tractorul”, dar și autorul peisajului cu un „enorm mac sunător”.

Construcția antitetica are la bază cele mai variate motive, poezia se alimentează din poezie, din cultura și miturile universale, din banalitatea cotidianului. Invocarea unui motto din Federico Garcia Lorca „Ai! Între albiu muri hispanici/ negri tauri ai tristeții!”, de exemplu, pretextează o tristețe și mai mare: „Lăsând toreadorul nemișcat/ reuși să fugă din arenă./ Își spunea că la sfârșitul străzii/ vor începe/ libertatea lui și tihna...// ... dar i-apăru în față câmpul roș’-apris/ andaluzul câmp împurpurat/ și-nnebunitul taur își înfipse/ coarnele-n țărână/ aruncând spre ceruri/ rădăcini și floare/ sângele de maci”. (*Motiv hispanic*). Un asemenea mod de rezonanță poetică nu e absent nici în poeziile fără trimiteri directe la sursele de inspirație. Dar poeziile lui Leo Butnaru nu pot fi considerate simple comentarii la subiectele flotante, mai mult sau mai puțin frecvente în circuitul literar. Universul liric, în pofida răsturnărilor, revizuirilor unor adevăruri general acceptate, constituie un scenariu de idei derivate din lecturi confruntate cu realitatea. Pentru început, lumea, existența în general, constituie pentru el un

uriasă depozit de energii vitale, de semne și cuvinte în perpetuă schimbare.

Dialectica energiilor creatoare are o evoluție ciclică. Lumea schimbătoare se preschimbă odată cu cuvintele sau vice-versa: „Cuvintele se preschimbă dimpreună cu anotimpurile./ Vorba viei mai întâi se numește *ciorchine*/ apoi *must*, *vin*/ iar vocabula *frunză* toamna-și convertește valoarea în/ aur ieftin./ Silabele ninsorii sunt folosite doar iarna/ și extrem de rar primăvara/ când creșterea fructului aruncă petalele din/ cuib flori”. Nimic mai simplu și frumos. Adevărata revelație se produce prin alambicări și sugestii deloc „inocente” și ambigui: „Vorba verii – iarba – iarna se numește *ierbar*./ Alte ziceri ale verii – *privighetoare*, *presură* - / nu ne umplu auzul în anotimpul tencuit cu zăpadă / iar de se întâmplă totuși să fie amintite / obligator au în jurul lor substantivul *colivie* -/ sclavi însoțindu-și stăpânul la petreceri/ cu cântec”. (*Cuvinte și anotimpuri*). Ambiguitatea în regimul precumpănitor aluziv al versurilor e modalitatea cea mai răspândită în „jocul” cu cenzura. Evidențierea cu italice a cuvintelor mai e un argument că poezia e făcută mai mult pentru „ochi” decât pentru „ureche”.

2. După o tăcere de șapte ani apare *Sâmbătă spre duminică* (1983), urmată de *Formula de politețe* (1985), *Duminici lucrătoare* (1988), *Șoimul de aur* (1991) care configurează atât viziunea sa specifică despre lume, cât și unicitatea discursului liric. Volumele nu aduc ceva fundamental nou în scriitura poetului, dar largesc și îmbogățesc rețeaua de idei, ansamblul ei imagistic. Câte un poem e minunat:

„Doar un fir de nisip încap
Între inimile noastre. Din el
Perlă ar putea să apară,

Dar și pustiul cu el
Poate-începe...”

(*Dragoste*)

Giuvaere ca acesta se obțin prin alchimia verbului, aforismului, parabolei, paradoxului sau a unei expresii celebre, de regulă, răsturnate, revizuite, reinterpretate: „... Dar de unde lemn/ pe acele țărături? În jur – nisipuri/ întreșute cu orizontul/ sus – vulturul, cu zilele/ de-i încerca îndoiala că cerul nu e decât o temniță care/ nu lasă acvila să/ coboare/ pe pământ.// Într-adevăr/ de unde lemn pe acele țărături?.../ Din / săgeți și sulite legară / pod peste impasibilul Rubicon și/ trecându-l/ vrut-au să strige legendarul: *Allea jacta est!!* – dar/ și-au dat seama că rămăseseră fără arme...// ... Pe același pod/ închegat din/ săgeți și sulite/ s-au întors în/ ne-legendă/ (și a fost pace...)” (*Podul*).

Parafrazând, poetul lansează scenarii evenimentțiale care prin natura lor accidentală ar fi schimbat mersul istoriei, fața lumii: „O dată în zece secole/ vulturul vine pe Muntele Diamant/ unde fusese încătușat/ Dobânditorul Focului./ Acvila/ are ochi sângerii. Prin ei/ i se străvede memoria rapace ce păstrează/ imaginea forței din care rupea.// O dată în zece secole vine / vulturul. De la privirea lui/ eterul se face sângeriu. Însă deja/ nu mai este acolo/ Dobânditorul Focului.../ În milenara așteptare/ acvila își ascute clonțul, ghearele/ de piscurile diamantine./ După ce/ loviturile clonțului vor ruina până-n temelii Muntele/ se va ști că a mai trecut, colea, o clipită din/ viața Dăruitorului de Flăcări” (*Dăruitorul de Flăcări*).

„Vulturul” cu semnificații benefice sau malefice este una dintre imaginile obsedante care, alături de „aripa în lumină” sau „șerpilor de casă”, ca să ne limităm la două ipostaze extreme ale condiției existențiale în poezia lui Leo Butnaru, prefigurează prin

rețelele imagistice un mit poetic personal identificat cu un destin de creație exemplar. Riscantă i-a fost la început calea aleasă în lumea poeziei, contrar modei de aici, a persistat în prozaizarea deliberată, în cerebralizarea ei, în revelarea noilor raporturi cu lumea: „... lapidară stare de fulger/ a sentimentului ajuns la nesemnificativă poate/ dar personală revelație:/ aerul îți trebuie mai mult/ nu pentru a rosti / ci pentru a gândi cuvintele/ despre neo-arhaica junețe a lumii/ și despre tinerețea ta fugară ce se află în/ același raport precum/ cel din floarea soarelui și/ soarele tuturor florilor” (*Portretul artistului în tinerețe*). Motivele poetice trec dintr-un volum în altul cu variațiuni pe aceeași temă, nucleul semantic fiind anunțat în unul din poemele incluse în cărțile precedente. Uneori un poem iese din alt poem ca matrioștele rusești. *Iluzia necesară* a ieșit din *Floarea de speranță*, sonet de factură shakespeariană:

„Mult timp speranța de se ține-n floare
E rău firește, întârzie roada
Răvniță-atât de mult. Necruțătoare
E floarea de speranță, minunata.

E greu să ții nădejdlor de grijă
De grădinar să le rămâi pe viață –
Răsare-n tinerețe și nu amijă
Preaciudata floare de speranță.

Și-i rău, firește, dacă-i veșnic verde
Și frunza de speranță ca de laur
De nu se trece floarea de nădejde
Dând în fruct, iar frunza ei –
în foi de laur...

...Dar să nu ne mai bocim de soartă...
Că ești, e bine, floare disperată...”

(*Floare de speranță*)

Definiția metaforică a „iluziei necesare” e un alt argument în favoarea largilor disponibilități de virtuos în ale poeziei clasice: „Nerăbdătoare și fuga de grabă,/ dovadă de taină amară,/ căsuța cu sclipăt de salbă –/ iluzia mea necesară.// Psalm biblic și sens din tratate/ descântec și scriere clară/ înțeleaptă naivitate –/ iluzia mea necesară.// Speranță ajunsă credință/ cărbune și floare de pară/ evadare din umilință –/ iluzia mea necesară. / Ruini și înalt meterez/ abis și amiază solară/ visare visând că visez –/ iluzia mea necesară.// Tăcere de fur sau alarmă/ ce-o dă un străjer de comoară / otravă și leac ce întreamă –/ iluzia mea necesară.// Din verbul de azi și de mâine/ din izbânda-i dulce-amară/ și ție ceva-ți aparține –/ iluzia mea necesară” (*Iluzia necesară*). Conștiința atitudinală, care știe excelent să compună aforisme determinate de matricea lor originară în contact cu realitatea, este plasată față în față cu „marea trecere”:

„În lanul de grâu
 în umbra stâncilor sau
 peste curgerea apei – oriunde
 vă este dat a vă scutura
 roșii petale de maci
 totuna
 și inima mea
 amfora ei fierbinte
 voi rânduri-rânduri o
 umpleți...”
 (*Mică elegie*)

Poetul apelează la imaginea grafică a poeziei, la repere și sugestii livrești, la „realeme” istorice, figuri literare care îi populează lumea, filozofi, pictori, compozitori, poeți și prozatori. Între cele două poluri opuse, reprezentate de cunoaștere și mister, se definește tensiunea unei conștiințe animate de setea de cunoaștere a misterelor lumii:

„Te oprești
 de popas
 pe buza unei prăpăstii ce des-
 parte
 o culme cu brazi verzi
 de
 o alta – cu stejari ruginii
 precum pe buza unui abis
 între
 ceea ce știi și
 încă nu știi despre
 misterele lumii...”
 (*Popas*)

Zborul fanteziei, oricât de descătușat ar fi, trebuie confruntat cu realitatea: „Firește – Poezia/ oricât de abstractă ar fi/ până la urmă reveni-va la/ realitate/ în zboru-i mai dezinvolt având a cunoaște șo–/ cul vulturului/ din neatenție nimerit sub/ cupola unei parașute/ zbatându-se disperat prin/ păienjeniișul parâmelor:/ pentru/ a se salva/ e nevoie să țină cont de/ realitatea concretă” (*Asta e realitatea*). Copleșit de setea faustică a aspirației de cunoaștere a frumuseții, „reîntrupată precum/ acvila cea venită de dincolo de vreme și/ și dincolo de vreme plecând/ tainic tulburând infinitul și/ umila, avida-mi de tine inimă/ de toate zilele / frumusețe ce vei salva lumea, zice-se/ (dacă/ lumea te va salva pe tine, zic)...” (*Tainic tulburând infinitul...*).

Poetul preia legende, anecdote, „realeme” din istoria umanității. O figură frecvent invocată e cea a lui Socrate, prilej pentru meditație asupra esenței umane: „... iar când l-au văzut/ că-și privește atent chipul în/ oglinda cupei cu cucută/ l-au întreat: „ce faci?”/ „Mă uit la un om”, le răspunde...” (*Socrate*); „După ce-și pierdu auzul/ bietul Beethoven nu se mai temea/ de plane dezarmate/ ci/ de suflete dezacordate/ se temea” (*După...*).

Relațiile antitetice stau la baza celor mai reușite și inspirate ziceri: „Lumină-a stelelor/ tu mii de ani/ faci către pământul lumii cale/ străbătând vecii de depărtare/ însă te oprești neputincioasă/ pe pieptu-mi, și/ și nu reușești, o, nu/ oricât ai vrea/ să-i străbați și pulberea-i subțire/ spre-a-mi ajunge-n inimă – nici tu/ nu-mi vei cunoaște dragostea.../ Și trist/ cu sufletul înnegurat/acum/ mă-ntreb: De ce-ai făcut atâta drum?” (*Zicere de îndrăgostit*).

Reluarea mitului este, de regulă, o deconstruire, o golire de încărcătura lui consfințită prin tradiție. Astfel, Sisif, în poezia lui Leo Butnaru, devine un învingător în fața destinului proscris: „Logic chibzuind/ pietroiul tăbârcit de Sisif/ din zi în zi se face tot mai mic, mai nimic – în/ aburcarea și rostogolirea sa/ el se macină/ se șlefuiește de alte pietre/ devenind tot mai rotund/ și mai puțin în greutate/ până va ajunge cât o pietricică de râu/ cât o pietricică lustruită de valurile mării/ cât o pietricică sărată pe care/ asemeni lui Demostene/ ne-oratorul, ci urlătorul Sisif o/ va pune sub limba-i pelitică/ de atâta tăcere/ pentru a striga odată și odată clar:/ Lume, lume!/ Am isprăvit” (*Odată și odată*).

Regula generală e că poezia pe nimeni n-a făcut cu adevărat fericit, ci doar mai puțin nefericit, soarta e ca o Șeherezadă, mereu amenințată de moarte:

„Nu pot a mă deprinde cu șerpii de casă
Chiar de aduc, se zice, noroc ocrotitor –
Zig-zagurile lor glisânde pe sub masă
Îmi leagă lanț de glezne, îmi pun ștreang
pe picior;

Și nu pot crede de-a-i fi ocolit ispita
Să afle: ce-i acolo, spre umeri cât de cât?
Ca într-o zi ori noapte, când m-a trăda
ursita

Să-mi urce-n vârtejiri de ștreanguri reci
spre gât”.
(*Șerpii de casă*)

Destinul unui resemnat pentru care scri-sul nu e decât o capcană a nebuniei „spre fapta zămisliților de moarte” ține foarte scurt: „...Cât ține/ scurt/ pe marginea genunii/ iertarea – între – azi – și – între – mâine/ sub steaua amăgirilor divine/ mai scriu / riscând fatal/ nebunii lumii”. (*Sub steaua amăgirilor divine*).

Ca și ceilalți colegi de breaslă este contaminat de boala lui Icar. Este în poezia lui o obsesie copleșitoare a zborului, a aripilor, a destinului de zburător proscris:

„...și i-au găsit
În inimă
adânc
două aripi mari
împăturite...”
(*Aspirație și operație*)

Destinul artistului din toate timpurile se zbate între mizerie și sărbătoare, mizeria existenței materiale și „sărbătoarea intelctului”: „Că artiștii au dus-o din prost în mai deplorabil/ e o axiomă genial de tristă./ Unul din ei/ chiar definise splendid mizeria: *Am – zicea – o imensă experiență a sărăciei*/ după ce spusese ceea ce spusese Eminescu despre/ poezie și sărăcie. Iar/ pianistul ăsta aproape de renume/ când interpretează, *par exemple*, „Sonata lunii”/ sub brumatele clape ale pianului strivește/ ploșnițe și gândaci de bucătărie/ cuibăriți pretutindeni și cu nemiluita/ în frigurosul bârlog comunal, – constăți / și / cu câteva clipe înainte de a izbucni în sudalme/ reușește totuși să-ți dezamorsezi ura,/ pentru ca/ după alte câteva clipe/ de izbânda acestei mizere isprăvi intime/ mai să strigi, ne-intim: „Ura-a-a! Ura-a-a!” –

tu/ necuceritor de nimic/ dar/ stăpânitor de sine/ și compătimitor de ceilalți care îți seamănă în/ destin păgubos/ și pentru care totdeauna sacrifici deznădăjduit/ partea ta de bucurie. Infimă/ dar necesară...” (Între mizerie și sărbătoare).

E un rafinament în tot ce se poetizează. Luna, cântată de toți poezii lumii, apare în viziuni insolite: „Migdalată/ dolofană/ luna-i față de genghis-hană/ pe care-o înobilează/ stelele orientale/ mirosind a portocale/ și jucând cristale-n lustră/ tainică și zaratuștră –/ bătături de cicatrice/ ce le-avu pe creier Nietzsche”. (*Bătăturile de cristal*). Imaginea lunii e corporalizată, alteori, în funcție de spațiu, este identificată cu realiile lui. Remarcabil e poemul „Stampă cu lună în răsărit” (*altân-obo – muntele sfânt*): „De după conul de crater al/ vulcanului stins/ profilat pe orizontul de stepă/ răsare luna care/ mai întâi/ se vede asemeni unei/ felii de lămâie/ apoi – precum/ capacul de aramă al/ unui ceainic înnegrit la/ herghelegiilor nomazi” (*Mongolia, iunie 1989*). În alt poem, *Stampă*, o altă viziune: „Pe creasta unui nor – semiluna –/ focă de foc/ pe vârful aisbergului din/ tărâmurile unde/ exoticele/ aprinsele noastre dorinți/ se întretaie cu/ recea realitate”.

Textul este încărcat de esențe aforistice, expresii celebre, nume de referință din istoria civilizatorie, experiența umanității: „Rafturi, rafturi ... Pe unul din ele – PAIUL/ de care s-a înșfăcat cândva cineva/ salvându-se de la înec. (Posibil/ fost-a făptură de spumă a Afroditei.)/ Suspendată de candelabru – CRACA/ pe care un ins și-a tăiat-o de sub călcăie. / (Putea fi Icar la/ începutul zborului său.)/ Pe alte rafturi – CUTIA PANDOREI/ SABIA LUI DAMOCLE / MANA CEREASCĂ/ MĂRUL LUI NEWTON/ FOARFECELE DALILEI/ CENUȘĂ DE PRESĂRAT PE CHELIE VINOVATĂ/ MĂCIUCA/ BLID

ZBURĂTOR/ (În afară de CRACA – toate/ destinate capului) – suspendate/ montate/ legate/ clătinate deasupra vizitatorului –/ bietul om! – care/ ajunge ceea ce ajunge în dependență de/ ceea ce-l trăsnește peste creștet”. (*Muzeu deasupra capului*). Poetul este inventiv în elaborarea deliberată a texitenței omului în epoca postmodernă.

Locul comun este ironizat, bulversat, completat sau reinterpretat. „Leo Butnaru, observă Gheorghe Grigurcu, ilustrează în chip izbitor voința de emancipare a poeziei basarabene de sub tutela clișeele tradiționaliste. ...Cultivat, mobil, dezinvolt, poetul pune accentul pe latura intelectuală a creației, degajând posibilitățile sale meditate, combinatoria sa evaluată „la rece”, însă nu în direcția unui livresc uscat, ci în sensul fanteziei și al ironiei” (*Ironie și patetism, „România literară”, 2000, 26 ian. – 1 febr.*). Modernizarea mitului se face într-o lume desacralizată: „Telescopul cu lentile tulburi ale inconștientului/ pare a contura o stare de detestare/ a ceea ce s-a crezut a fi/ marile amurguri zeești/ eroice sau/ pur și simplu homeriene/ cu sirene ce se zbat ca peștele pe uscat/ urlând-implorând ajutor în loc să cânte/ dulce-dulce/ ademenitor-ademenitor/ și/ vreun posibil Odiseu poate sta neimobilizat de catarg/ fără ceară în urechi – nimic nu-l mai ispitește/ nimic nu mai e „de te-ndeamnă, de te cheamă”/ și el își zice: „tu rămâi la toate rece”/ și / eforturi sau efecte speciale/ rămâne...”.

Într-o nouă lume forța firească e substituită de lumea mecanizată în care naivul Orfeu „pentru a putea răzbate prin forfota atâtor inși impasibili/ refugiați din uitatele epopei” ar trebui să poarte „o sirenă cu/ scăpărătoare lumină de semnalizare/ asemeni urgențelor care/ prin menirea lor/ strunesc viermuiala străzilor/ ignorând interdicțiile semafoarelor.../ Ar trebui să

porți/ girofarul unei sirene cu lumină agitată/ clocotitoare/ scăpărătoare prin/ neeroicele astea amurguri profane...” (*Odisseu, Orfeu, sirena mitică și sirena mecanică*).

Nimeni dintre basarabeni n-a cântat cu atâta plăcere viermuiala străzilor, lumea mecanică, tehnica pe șenile, îngerul de pe antenă, groapa leilor, veșnicia care a murit la sat, „ora națională de lichidare a naivității” și „poporul ajuns manufactură de aplauze”. Antipoezia lui Leo Butnaru combate „regula generală”, factura speciilor muzicale sau lirice (*Elegie disco, Liedul rozei, Antiromanța cu pasărea de fum, Canțonetă îndoliată, Rondopastel*), erotica și poezia profanată. Experimentările, uneori manierate, pe alocuri manieriste, etalează o conștiință a subminărilor și revizuirilor tematice, a inovațiilor de limbaj, a compromiterii sensibilității și mentalității tradiționaliste.

Câte o poezie cu exuberanțe de cuvinte, jurăminte și porniri adolescentine e simpatcă și mișcătoare. Clipa unei tinereți zboară iute ca un gând, se destramă și se pierde ca o pasăre de fum. Turbulența generală a babiloniei florale, dominată de o patimă colectivă când orice floare-i infidelă, te luminează prin puritatea, vioiciunea sentimentului erotic, rafinamentul expresiei confesive: „Copiliță-păuniță/ adolescență dănsăreață/ discofilă zvăpăiată / cu cosițe îngemănate/ (a mirare – încă netăiate!)/ tainic îmi aduc aminte/ de prima-mi dragoste fredonând/ șlagăre de Rita Pavone/ și – uneori – de cele copilărești/ (aproape infantile) ale lui / Lorette; eu și ea/ evadați de la școală spre a colinda aiurea/ prin babilonia florală / a bătrânei grădini părăsite, neîngrijite/ din prejma fostului conac,/ babilonie / albind festiv și recapitulând, parcă/ lecția de botanică ce prevestea/ polenizarea generală, când/ orice floare-i infidelă/ supusă unei patimi colective.../ Însă noi/ încă de pe când

fuseserăm atrași/ de întâia privire sfielnică/ de mutuală simpatie/ jurasem să fim și să rămânem numai în doi./ Numai în brațele mele Ea, Unica/ avea să cunoască disperata acrobație a/ știucii prinse-n cârligul undiței/ până la urmă, fără regrete/ lăsându-și suspinul absorbit de/ clipa unei și îndrăgostitei vieți / cu logică nostalgie / că aiuritor de repede trece ce trece/ prin lume /și prin lume aiurit de iute trece ce e / de trecut aiurea./ „Ah!” – exclama în încheiere –/ „a tinereții pasăre de fum...”/ Și avea, nu știu cum, dreptate/ precum ai și tu/ adolescență dănsăreață/ discofilă zvăpăiată/ copiliță-păuniță, adică –/ pasăre de fum...” (*Antiromanța cu pasărea de fum*). Sentimentele și pasiunile umane sunt efemere, pasărea de fum sugerând iluzia necesară, risipirea efemerului floral.

Poezia, de regulă, e o regie ingenioasă a cuvintelor, reprezentând și la nivel grafic, zborul fanteziei, menit mai mult pentru a fi văzut decât pentru a fi auzit, cum e cazul cu poemele *Cinetică*, *Șoimul de aur*, *Liedul rozei* sau *Umbra hulubului ce se întoarce la cuib* pe care îl reproducem:

„...zmeu de indigo
umbra hulubului alunecă razant peste
troscotul ogrăzii
pe lângă nările dulăului ce stă cu botul
pe labe
pe lângă ghearele pisicii tolănite la soare
pe lângă picioarele mele”
apoi
săltând în zig-
zag
escaladează treptele casei
și – brusc vertical! – fulgeră
pe albul peretelui ca pe o pistă de ghips
până
dispare sub streășină
contopindu-se cu

pasărea care i-a dat contur; dispare
brusc absorbită de
penetul hulubului re-
întors la
cuib.
Punct.

Imaginea imaterialului parcă e prinsă cu încetinitorul, o modalitate la care se recurge frecvent: „Pornit-a ofensiva toamnei cu/tradiționala-i mobilizare de cocori/ aranjați precum/ vâsllașii în antice galere/ plutitoare spre vreo iluzorie Cartagină – urbe arată/ urbe uitată. / Fiece bătaie de aripă-vâslă/ e secvență de film dat cu încetinitorul...” (*Suspin*). Sistemul de referință al poeziei e centrat pe realitățile antice sau livrești. Un poem are ca punct de pornire barbianul „ou dogmatic”: „Tărâm de taină fiind/ de sine însuși uimit/ a lumii minune din / minunăție apare// când martor și moașă-i sunt/ ochiul minții și ochiul/ inimii, ovoidal / veghind la sine-tipare// unde răsar gând și simț/ de maternă mirare/ care nici nu bănuia/ a fi de ele în stare”. (*Ovoid*). O altă imagine obsedantă e actualizarea destinului tragic al lui Socrate, prin recurgerea la nucleul narativ într-un sonet: „Potirul - plin, lichidul - vinețiu / Și-o dimineață răsărind divină. / Pe suflet i se face arămiu/ Dar mîntea... mîntea i se însenină.// Ce-așteaptă ei? Ce să le spună el?/ E-o logică aice, e vreo lege? / De toate-a fost, dar n-a fost într-un fel;/ Un măscărici ce mască își alege.// Să le repete gând ce nu convine/ Ori să brodeze-n childuri, ocolit?/ ...S-a zis cu limpezimile eline...// Își bea potirul. Îl cuprinde ceața”. (*De Socrates*).

Sentințele (de regulă „cu barbă”) sunt revizuite, evenimente, legende, parabole, întoarse pe dos, nuanțate și reinterpretate. Lumea imaginară se face distinsă prin nume emblematice, personaje și eroi mitici

(Homer, Socrate, Diogene, Hypatia, Omar Khayyam, Nazim Hikmet, Beethoven, Ioan-Gură-de Aur, Conachi, Dostoievski, Eminescu Aivazean, Jean-Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Nietzsche, Tagore, Mihail Bulgakov, Federico Garcia Lorca, Ion Barbu, George Bacovia, Lucian Blaga Hamlet, Martin Eden, Șeherezada, Odiseu, Orfeu). Acestea configurează harta spirituală și intelectuală a lui Leo Butnaru, stimulându-i periplusul în spațiul sinelui, poezia devenind treptat narcisiacă, „o scriere de sine”, „o sărbătoare a intelectului”.

3. Scriitura din volumele următoare *Iluzia necesară* (1993), *Identificare de adresă*, (1999), *Lamentația Semiramidei*, Timișoara, 2000, *Pe lângă ștreang, steag și inger* Iași, (2003) și de mai încoace devine mai accentuat personalizată, în mare parte autoreferențială. Conștiința de sine se divulgă în artele poetice „mereu duse la capăt post-modern”: „gândul nu este amantul fatal al poeziei”, „dimpună cu sentimentul, firește/ ne ridică ochii minții spre/ arhaicul, adică extrem(ist) de ne-post-modernistul/pelerinaj al stelelor.” (*Prolog ars poetica*). La vârsta clasicizării poetul își „teoretizează” experiența scrisului „în stil etern-post-antic despre/ oralitatea libertină care, intrând direct din stradă/ își șterge tălpile de preșul dungat al/ primelor șase versuri.” (a se citi primele șase volume). Cu *Iluzia necesară* el „intră familiar-postmodernist în text/ încercând a seduce cititorul neexperimentat cu o sexy-cola/ permițându-și a debita și/ ușoarele imbecilități convenționale ale injuriilor drept/ palimpsest pentru tabuul politicosexualității în/ surdina”. Cititorul sedus devine complicele autorului, devenind „și el cineva”. La urma urmelor sau, mai bine zis, înainte de toate, poemul „trebuie obligatoriu citit, deoarece/ Marele Cititor

nu se poate percepe la auz/ după ureche...”
(*Oadă marelui cititor*).

În cea de a treisprezecea *Eboșă de autobiografie* descoperim mecanismul de producere a textului postmodernist:

„(.....)
mie multe lucruri mi se întâmplă cu
mare întârziere
iar alte lucruri - în genere nu mi se
întâmplă
precum nu mi s-a întâmplat
(spre exemplu)
primul rând al poemului acesta (.....)
.....) precum
nu este exclus să nu mi se întâmple
nici ultimul rând al poemului pe care
am încercat să vi-l propun
cât de cât împlinit (.....)
.....)”

Poezia poeziei are adrese precise atât în mișcarea literelor din țară, cât și a celei din Chișinău. Atitudinile și reflexiile polemice au mai multă siguranță, dezinvoltură și volubilitate: „n-au existat câștiguri cunoscute mai multora/ pur și simplu alte câștiguri nici nu s-au extras și/ depărtata populație (din viitor)/ (ca seminție intermediară în spațiul evolutiv om-/ înger-/ metafora) aproape că nu era în răspăr cu nedumerirea și falsitatea// pieirea se arăta compatibilă cu generalizarea însingurării ca/ depersonalizare în masă/ iar la un moment dat (ce-i același lucru cu: la o eternitate dată...)/ de la intensitatea cugetării ca necesitate/ dar și șansa imperioasă / din frunți miji orbita ochiului al treilea/ ca și cum superior (cel puțin din unghiul de apreciere a(l)/ plasmamentului său), însă ivirea-i/ nu avu a spori cuprinsul cunoașterii, ci doar/ abundența

lacrimilor” (*Inutilitatea ochiului al treilea*).

Ironiile grațioase din *Un vis luxos* cu stihuitorul post-medieval (Conachi înamorat de frumoasa Aristiță, în giubea, dansând „Lambada”) revin funest în poeme cu „slăbiciuni” lingvistice ca „Ceasul cu corb”: „Car, car!/ într-un copac de corn stă corbul izolat greșit gramatical/ între ghilimelele maro-închise de păstăi zornăitoare în vântul înghețat.// Car, car!/ erupe hilar croncănitul toxic al ciudatului pirat care a / a ajuns aproape simbol grație graseatei invenții EdgarPoetice de tipul *Marlboro* (pardon: *Nevermore!*).// Niciodată! *Nevermore!*/ strigă dimpreună cu aripatul pirat pasiunile/ trecute în dragoste infimă, după care a rămas doar gol de/ inimă, gol în piept de robot și roboată ajunși a se preface/ că se poate trăi din teorie și semiconductori gădilați de/ curent (absent, din considerente politico-economice).// Car, car!/ calvar de suflete inexistente în EdgarPoetice jocuri de/ nenoroc ale amoroaselor giugiuleli înnobilate de fumul de/ *Marlboro* (pardon: de „*Nevermore!*”).// Car, car!/ strigă un ornic care, pentru anunțarea orelor imprecise,/ nu are cuc, ci corb”.

Acum ironic și jucăuș, sentimental sau grav, Leo Butnaru meditează cu teze și antiteze asupra destinului de creație acceptat ca un joc de hazard: „Din resemnare/ nu din orgoliu/ ar fi necesar sa se decreteze o eternitate de doliiu/ pentru gurile închise/ pentru cărțile nescrise din varii motive/ bineînțeles că cele mai multe injuste tragice./ Eterna zi de doliiu/ pentru Odiseele și Iliadele nescrise din cauza decimării anti-chităților/ sau pur și simplu - poezilor care neavând vocație de mahăr sau caporal/ n-au subordonat decat propoziții - fapt ce/ nu prea intereseaza lumea trăitoare în legea lupului/ bolborosind ca și inconștienta / pseudopsalmul despre paradisul în care/

leul se va culca alături de miel (acesta cica/ rămânând întreg...)”. Ilustrând maxima celebră – „Mulți sunt chemați, puțini sunt aleși” – el se resemnează la gândul valorilor ratate și persiflează utopiile și „debordologiile” promovate de nechemății care dau la iveală mitologii, în care absurdul trece „peste marginile plauzibilului”, ca la final să se autoironizeze: „să spun și eu un început de basm pentru-adormit discipolii...”. (*Așa amuțit-a Zarathustra*).

Schițele de autoportret sunt remarcabile uneori prin desentimentalizare: „...m-am născut pe/ 05. 01. 1949... – în autobiografii/ precum în logica obligatoriu formală/ a poeziei/ și cifrele sunt/ jocuri de cuvinte...”. (*Curriculum poematis*); „...și farmacistul mi-a spus:/ «timpul le vindecă pe toate»/ întorcându-mi mănunchiul de rețete...”. (*Pe toate*); „Venim în această lume / ca să murim;/ plecăm din această lume/ ca să murim.// Viața – pauză / între ce/ și ce? ”. (*Pauză*). În încheiere reproducem o sentință *Pe marginea poemului*, în realitate, o autoconsolare crudă, implacabilă, lucidă:

„poetul
sapă
adâncul
propriului
poem
pe marginea căruia
bineînțeleles
va fi
m i t r a l i a t’.

Poetul iluziilor necesare exprimă și explică, din perspectiva și cu mijloacele sale specifice, o lume în permanentă schimbare, precum constant schimbătoare e și recepțarea ei, el privește ironic auzind „materia mâncând”, veghează ovoidal scriitura cu „ochiul minții” și cu „ochiul inimii”, jinduind poezia ca o „sărbătoare a intelctului”. Foarte fecund, Leo Butnaru scrie și rescrie texte cu alte texte, lirosofează fără complexe; iar în gâlceava lui cu spiritul și materia, cu timpul și destinul, actualizează Antichitatea, permanentizând și nuanțând imaginea lumii ca un palimpsest, dar a unei lumi artificiale, robotizate, în eternă mișcare pe margini abisale.

ANDREI ȚURCANU
Institutul de Filologie

HIPERBOLA POETICĂ A COTIDIANULUI – MODEL DE PERCEPȚIE INFANTILĂ A LUMII ÎN ROMANUL *DIN CALIDOR* DE PAUL GOMA

ABSTRACT

The position of anticommunist writer, which programmatically wants "not to forget" all those who have misused their discretionary power, and to whom the malefic beast has no excuse, makes Paul Goma an atrocious realist or, as have been named by the literary critics, "a poet of cruelty" with "a predisposition toward misanthropy". But in his writings, especially in the novel „Din calidor”, we find a delicate poet of candor, a lyrical, evocative writer for whom the remembrances have an anesthetic effect on the wounds caused by the history. The candid, keen eye of the former child for whom the world expands fabulously and wonderfully, meets the warm, slightly ironic and indulgent sight of the old man exiled from thousands of kilometers away from his native Mana. The voice of narrator, blurred by this double look, clears the temporal boundaries of memory, and also those spatial, of multiple dramatic separations, in a retrieval of completeness and happiness.

Keywords: Paul Goma, Bessarabia, *calidor*, novel, anticommunist.

Terminat în 1983 și publicat în 1987 în limba franceză, romanul *Din calidor* are ca subtitlu *O copilărie basarabeană*. O copilărie de pretutindeni și dintotdeauna, o vârstă umană generică, peste care însă se suprapune, în valuri de fluxuri-refluxuri, istoria cu încrâncenările ei dramatice și imprezvizibile și cu tragicele ei implicații. Prin amintiri, reconstituiri retrospective și inserții istorice, destinul de refugiat al „fărădețarului” Paul Goma este repus în cauza sa primă, în intimă consonanță cu destinul acestei margini a românismului

numită Basarabia, prima din provinciile românești căzută sub opresiunea comunistă. Comunismul îi impune ceea ce Ion Simuț numește „o serie de despărțiri” (de tata, mai întâi, apoi de Mana, de Basarabia și, în final, de România). „Orfanul de patrie, de Basarabia, nu-și găsește o altă care să-l mulțumească. – scrie același critic. – Paul Goma devine succesiv antirus, antibasarabean și antiromân, pentru că Rusia, Basarabia și România sunt contaminate de comunism. Anticomunismul său antrenează celelalte repulsii, pe măsură ce se dezvoltă și se cla-

rifică. Anticomunistul cu predispoziție spre mizantropie se bazează, în subsidiar, pe o logică vicioasă de extensiune a vinovăției: dacă un singur om (un rus, un basarabean, un român) a putut fi comunist, atunci toți oamenii (toți rușii, basarabienii sau românii) merită să fie disprețuiți. Paul Goma ne e antipatic (sau îl considerăm incomod, dificil, recalitrant) pentru că ne suspectează pe toți de lipsă de curaj, ca români comuniști (sau ca urmași ai acelor), care i-am refuzat cândva dragostea și salvarea. El este exilatul absolut, pe care nu-l poate mulțumi nicio patrie și niciun om. Anticomunistul neînțeles a devenit un mizantrop incurabil.” Că în atitudinile lui Goma regăsim o doză bună de mizantropie, mi se pare adevărat. Dar rămâne, cred, de încadrat această interpretare pur psihologică și în contextul parametrilor istorico-sociali al totalitarismului comunist cu practicile sale pline de bestialitate. „Mizantropul” Goma este, zicea Ion Negoitescu, un „poet al cruzimii”. În fața acestui martor atroce care nu uită nimic și care vrea să-i „neuite” pe toți cei ce au abuzat de puterea lor malefică, bestia puterii discreționare nu are nici o scăpare. E suficient să ne amintim de paginile care îl evocă pe Grabenco, șeful de post din Vatici, viitorul ofițer de securitate din România comunistă. Aici „mizantropul” Goma este, mai degrabă, un realist necruțător de genul unui Louis-Ferdinand Céline. Un realism ce fixează totul și nu iartă nimic. Goma nu are nici în pușcărie, nici în marea închisoare comunistă sentimentul transcendenței al lui Nicolae Steinhardt ori detașarea filosofică a lui Noica. El este eternul răzvrătit, maximalistul fără de astâmpăr, neîmpăcatul înverșunat contra sistemului totalitar, împotriva oamenilor acestuia și a oricărei manifestări de slăbiciune în fața puterii sale coercitive.

Dincolo însă de acest Goma, cu inflexi-

uni în voce de profet care fulgeră împotriva Baalului comunist, regăsim în scrierile sale și un delicat poet al candorii, un evocator liric pentru care rememorările au efectul unui anestezie asupra rănilor produse de istorie. Nu, istoria rămâne intactă așa cum este, monstruoasă și feroce! Dar din străfundurile personajului narator prins și zdumecat între teribilele ei malaxoare, dincolo de cruzimile imaginilor concentraționare și ura sa necruțătoare față de ele, străbat amintirile unei lumi mirifice, „de acasă”, cu imagini de locuri și ființe dragi, de care el a fost rupt cu brutalitate. În aceste pagini „departele” devine un „aproape” cald, fabulos, reconfortant. Închisoarea sau exilul își găsesc antidotul care diluează mizantropia, temperează umorile, învăluie reacțiile de încrâncenare într-o undă de lirism tandru. În romanul *Din calidor* Ochiul candid, scrutător al copilului de altădată, în care lumea se dilată mirific, se întâlnește cu privirea caldă, ușor ironică și îngăduitoare a bătrânului exilat la mii de kilometri de Mana sa natală. Vocea naratorului, ambiguizată de această dublă privire, șterge hotarele temporale ale amintirii, dar și pe cele spațiale, ale multiplelor despărțiri dramatice, într-o regăsire a plenitudinii și fericirii. Basarabia nu mai este pământul râvnit sau ocupat de ruși, ci e „Basarabia rainică”, iar calidorul casei de la Mana devine podiumul împărțesc al admirabilelor descoperiri infantile ale vieții. Mariana Pasincovschi observă, că „în tradiția inaugurată de Ion Creangă, autorul construiește personaje fabuloase, memorabile prin forța magică de a povesti sau de a «trebălui» prin gospodărie.” Unul din aceste personaje este moș Iacob, „premarele”, vecinul de la Mana al familiei Goma, un fel de bunic adoptiv al micului Paul. Gesturi și imagini surprinse de ochiul pur al copilului de altădată reasc în pagină cu

o prospețime și intensitate poetică de baladă: „Mai văzusem, aveam să văd butnari bătând cercuri – dar nu ca Moș Iacob. Toți ceilalți băteau cercuri – cu mai multă, mai puțină meserie; știință; îndemânare – dar atâta tot, pe când Moș Iacob...”

Chiar înainte de a atinge cu «gura de șarpe» vreun cerc (iar cu ciocanul mânerul «gurii»), intra în ritm – pe care-l marca din tot trupul, mai ales cu tălpile bătute de pământ. După ce se încălzea bine, pe loc, pornea în jurul polobocului, ciocnind doar ciocanul de coada gurii: încolo, încoace; apoi, la patru pași, o lovitură în cerc, dar ștearsă, mai mult de formă decât de bătut cercul acela); încolo, încoace; apoi o ștearsă tot la doi pași; apoi la fiecare pas – încolo, încoace. Timp de... mai mult nu se atingea de butoi, decât așa, că venise vorba, ar fi putut bate cercul acela cu o ștearsă și în genunchiul lui – de pildă. Ai fi zis că vrea să-l, mai întâi, îmblânzească, farmece, amețească – înainte de a-l lovi cu adevărat. Lovituri ciocan-daltă și pauze și contratimpuri marcați de strigături scurte, mai degrabă icnete împușcate din familia «hă!»-ului de dimineață.

Amețeam eu, primul. O amețelă specială, cu o specială durere de cap – dar nu supărătoare – biciuită, ciocabocănită, lipăită, hă!-uită, icnită. Dar chiar așa, îmi dădeam seama că, de la o vreme (dacă nu cumva înaintea mea) amețea el, Moș Iacob. Ca să nu se piardă, să nu nimerească cine știe unde și în ce, ca să nu se izbească de vreun perete ori gard – sau să dea peste polobocul-osie – ori să cadă la pământ, Moș Iacob avea o singură – de astă dată, adevărată – soluție: să continue; să nu se oprească.

Dacă părinții erau acasă, ieșeau în calidor și ei. Dacă în acele momente se aflau prin apropiere oameni, se lipeau de gard și priveau. Dacă din întâmplare, erau clase, atunci

se dădea recreație și copiii năvăleau la ferestre (de obicei bătrânul tănțuia când nu erau cursuri, dar se mai înșela și el...). Eu, din calidorul meu, știam că Moș Iacob pentru mine face ce face. Și, în felul meu, îl ajutam să ție, îl sprijineam în încercare: păstrând și eu ritmul, ținându-l cu toată ființa. Mai ales îl ajutam pe Moș Iacob să nu-și piardă pălăria și capul. Erau două părți ale corpului său care i s-ar fi putut desprinde de rest și cădea – în timpul tanțului: întâi pălăria; mă încordam, mă concentram asupra pălăriei, o păstram pe capul Moșului; fiindcă știam: dacă-i pică pălăria, capul, rămas fără acoperiș, are să-și piardă și temelia; are să se desprindă de gât și are să se rostogolească în colbul bătăturii. Și-atunci, chiar că Moș Iacob cel fără de cap n-are să mai poată fi oprit din ciocănit și tănțuit cine știe câtă vreme – poate ani, dacă nu cumva până la sfârșitul lumii, ceea ce, pentru mine, atunci, însemna cam multcel.

Ca ucenic ajutor de (și) butnar știam că Moș Iacob n-ar fi avut nevoie să îmbunzeze astfel polobocul, l-ar fi putut cercui pe dată. Da, dar Moș Iacob era Moș Iacob. Butoiul acela n-avea mare importanță; important era, nici măcar tanțul ci, pe de-o parte tănțuitorul; pe de alta, cred și acum că eu, privitorul, eram cel mai important. De pe lume.”

În aceste și în alte pagini similare despre moș Iacob, bătrânul generic „căzut” în mintea copilului, iluminat din interior de aceeași candoare și același deschidere solară către toate cele din jur, recalitrantul Goma se înseninează, rănilor pricinuite de istorie rămân undeva departe, distanțele spațiale se anihilează. În limba italiană titlul *Din calidor* a fost schimbat cu o sintagmă din textul romanului, „În somn nu suntem refugiați”. Sunt vorbele mamei de cândva, din 1944. Refugiați în Ardeal, ajunși noaptea târziu la

locul destinație, cazați într-o școală pustie, fără lumină, ea își îndeamnă copilul să doarmă. Somnul era un mod de a-și uita condiția de refugiați. Pentru bătrânul, exilatul, „fără-dețărătul” Paul Goma percepția infantilă a lumii cu hiperbolele ei inerente înseamnă o regăsire de sine și o situație într-o originară

axis mundi, necoruptă de violențele istoriei, de barbaria comunismului și de căinoșenia oamenilor. În umbrele Mizantropului Paul Goma, precum bănuțul solar în apele tulburi ale albușului, luminează mirific Candidul Păulică privind cu mirare la cele din jur din *calidorul* casei de la Mana.

FELIX NICOLAU

Universitatea Tehnică de Construcții, București

ZECE ANI DE LA MANIFESTUL BOIERISMULUI

ABSTRACT

The boyar is that who writes powerfully, thinks freely and doesn't suffer from complexes. The Boyarism's Manifesto relies on integral approaches. The boyard literature wants to be separated from minimalism, obscenity and licentious, from free vulgarity. The sarcasm must be completed by humor and irony.

We prefer synthesis more than the mimiedanalysis. We go back to the syncretic origin of art. We are tired of *bad* sounds of pop, rap, hip-hop and house. We want our works to have symphonic tonalities, to be playful as a bagatelle, fervide as a bolero, rebel as a rock hit, subtle as a jazz.

Keywords: Boyarism, manifesto, terribleness, tradition, authenticity, minimalism.

Cu vreo zece ani în urmă, am tot discutat necesitatea unui manifest literar care să aducă ceva nou față de visceralitatea și ghetoul douămiiste. Am dezbătut cu Diana Iepure, Ioana Bogdan, Florin Hălălău, Paul Bogdan, Marius Șolea și Radu Herinean și am propus – fără nicio legătură cu boierii dilematici ai minții, ba din contră – manifestul Boierismului, care miza pe abordări integraliste. Doream recuperarea tradiției, dar mai ales distanțarea de minimalism, teribilism și vulgarizare. Nu ne convenea nici retorica sforăitoare. Mai cu seamă doream o artă inteligentă și atentă la resursele limbii române, adică o autenticitate diferită de cea a momentului.

Boierismul, deși accentua sinteza, se oțără împotriva multora. Păcatul manifestului,

publicat în mai multe reviste literare, a fost că înstruna un limbaj pretențios și metaforizant. Niscaiva complex de inferioritate îl străbate de la un capăt la altul. Însă chiar așa pestriț și afectat cum apare el astăzi, săgețile trase din arcurile boiernașilor, care țineau cenaclu de succes la Teatrul Național din București, se pare că erau justificate. Cu excepția lui Radu Herinean, care funcționa ca promotor al grupării, mai toți membrii divanului – cu excepția mea, firește, – au publicat cel puțin o carte bună la viața lor. Până și mai retractilii – în ce privește lumea literară largă – Marius Șolea și Paul Bogdan, au publicat, fiecare, poezie (în grai gorjenesc – Șolea) și teatru (cu parfum armenesc – Bogdan) excelente. De ceilalți nu mai spun nimic, pentru că sunt mai cunos-

cuți. Timpul le-a dat dreptate: douămiismul a fost o promoție cu multe ramuri și care, în bună parte, și-a domolit curând revolta. Pe de altă parte, douămiismul, ca mișcare literară, rămâne în istoriile literare, în timp ce boierismul e pomenit rar și cu savantă neînțelegerere.

Chiar și așa, să ne trăiască!

Boierismul

A venit timpul să gândim și să scriem boierește: cu forță, vigoare, eleganță, evghenie, culoare. Ceea ce ne interesează este originalitatea, repudierea rețetei, torpilarea manierei. Scrierea după rețete impuse, nici măcar inventate, a buruienit literatura română în ultimii cincisprezece ani. Noi cultivăm ruperea de ritm, viteza, realismul și transfigurarea.

Avem nevoie de o artă fără artificii minore, fără încărcătură stilistică prezentă ca balast. Textul este suportul mesajului; distanța dintre semnificant și semnificat trebuie micșorată. Construcția operei să fie tensionată prin dinamismul scriiturii. Vrem să vedem tendoanele și mușchii poeziei. Sarcasmul se cuvine completat de umor și ironie.

Arta boierească este o artă de conac, generoasă și masivă. Nu spiritul de gașcă, îngust și laș, ne reprezintă, ci reverența față de valoare, sub orice chip s-ar înfățișa ea. Boierul este un cavaler, un aristocrat. Trăsătura sa distinctivă este încrederea, remarcată și de Nicolae Steinhardt la Iisus Hristos, atunci când vorbea despre indulgență. Boierul impune prin disprețul față de invidie și lingușire. Pentru noi, contează ideile de prietenie, fidelitate și detașare de meschinăria machiată artistic. Boierul nu este un dandy sau un fișos arivist. Boierul este cel care scrie puternic, gândește liber și nu suferă de complexe. El este dezinvolt

atât în salon, cât și în mahala. Aprobăm vitalitatea mahalalei, nu dezlănarea periferică.

Arta produsă fără maturitate culturală e un moft. Vrem să exploatăm resursele limbii române, vrem să valorificăm folclorul, chiar cel citadin. Dorim o cultură „în care etimologia și sintaxa mediocru-utilitariste nu și-ar mai afla loc”, o cultură dominată de „verbul zgârie-cer” (Ilarie Voronca). De cincisprezece ani, citadinul a fost exploatat doar fragmentar, la modul maniac și unilateral. A venit vremea dezlănțuirii imaginației, vremea ieșirii din canale, din cămine infecte și din autobuze cu obsedați.

Tânjim după o proză aticistă, solidă și penetrantă. Destul cu asianismul manierist, dibuitor și schizofren. Ne-am săturat de narcisismul maniacal al unor autori, de exhibiționismul subcultural al preținșilor romancieri. Vrem să reinstaurăm tensiunea dintre apolinic și dionisiac, vrem să reînviem sprinteneala prozei scurte, a scurtmetrajului. Romanul trebuie dus de urgență la terapie intensivă și vaccinat împotriva pornografiei cu buget lingvistic redus. Cuvântul tare trebuie absorbit în text, altminteri ne complăcem în teribilismul spermatico-menstrual. De la poveștile underground, cele de pe „ulița mică”, ale lui Ion Creangă, lexicul pornografic a involuat până la înjurătura cea mai banală. Înjurăturile din piață sunt mult superioare celor (re-re) produse de scriitori. Argoul a fost desfigurat de lipsa de imaginație lingvistică, până când a sfârșit ca un biet jargon anchilozat. Trebuie să recâștigăm bucuria de a povesti, de a construi și de a experimenta. Să studiem arta păpușarului! Printr-o tehnică dinamică, capabilă să transforme lectura într-un spectacol al minții, vom reuși să impunem ceea ce acum enunțăm. În aceste vremuri improprie, practicăm literatura ca pe un sport extrem. Gata cu bălăcăreala de ghetou,

gata cu autenticitatea smiorcăită! Vrem o autenticitate complexă, verosimilă, susținută de ludic textual. Să explorăm realul și mai puțin realitatea! Verosimilitate, nu mimesis. Acesta a fost binevenit după intelectualismul optzecist. Acum, când nu mai avem niciun fel de complexe și pudori, ne putem permite să atacăm și alte teme. Vrem lărgirea orizontului și abordarea originală. Tinerii

nu trebuie să livreze, nici să cumpere artă second-hand.

Analizei mimate îi preferăm sinteza. Ne întoarcem spre originea sincretică a artei. Ne-am săturat de sonoritățile *proaste* de pop, rap, hip-hop și house. Vrem ca operele noastre să aibă tonalități simfonice, să fie jucăușe ca o bagatelă, inflamante ca un bolero, rebele ca un hit rock, subtile ca un jazz.

GALINA ANIȚOI
Institutul de Filologie

STADIUL OGLINDĂ (MIRROR) ȘI GENEZA IDENTITĂȚII FIINȚEI UMANE

ABSTRACT

The concept of “mirror” and the action of “mirroring” are used in psychology and psychotherapy, in various schools or orientations, from the cognitivist ones to those psychoanalytic. From Wallon to Lacan, the study of the mirror is either the theoretical expression of the moment when the child discovers his own body or of the discovery of another, his parent, when he looks into the mirror. Jacques Lacan described the mirror stage as formative for the function of the „Ego”. The mirror stage is not a simple phenomenon occurring in the process of the child growth; it illustrates the conflict of the dual relationship. The Self is created through the identification with its own image.

Keywords: psychoanalysis, mirror stage, identification, self, the other person, specular reflection.

*„Oglinzile au fost descoperite
pentru ca omul să se cunoască pe el însuși.”
(Seneca)*

Amplă metaforă a cosmogoniilor mai apropiate sau mai îndepărtate, încărcată de o simbolică ambivalentă, loc al puterilor văzului și cunoașterii, dar și a erorilor acestora, oglinda își arată de la bun început abisul, paradoxul și ambiguitățile, fiind capabilă să apropie lumi separate de

distanțe enorme, atât spațial, cât și temporal.

Amestecată în nașterea lumilor, oglinda este prezentă și în „nașterea” identității individului, contribuind la formarea eului. Conceptul de *oglină* (*mirror*) și acțiunea de *a oglindi* (*mirroring*) sunt întâlnite în diverse școli sau orientări, de la cele cognitive la

cele psihanalitice. În psihanaliză s-a vorbit prima dată despre oglindire în teoria lui Winnicott, care se referă la modul în care mama oglindește stările bebelușului. Acest proces este însă, pe cât de simplu, pe atât de complex, și diferă de la relație la relație, în funcție atât de trăsăturile înnăscute ale sugarului, cât și de anumite capacități psihice ale mamei. De fapt, bebelușul trăiește niște stări în raport cu mama, deci cu mediul, pe care le proiectează în mamă. Aceasta poate să le primească și să i le întoarcă, dar nu pure, nemodificate, ci conținând propriile ei stări interioare, iar cele ale bebelușului elaborate. Subiectul a fost dezvoltat, ulterior, de mai mulți autori de psihanaliză, conceptul cuprinzând mai multe fenomene.

Termenul de *stadiul oglinzii* aparține lui Henri Wallon, care adera la ideea darwiniană potrivit căreia transformarea individului în subiect parcurge etapele unei dialectici naturale. În cadrul acestei modificări prin care copilul își rezolvă conflictele, „proba numită a oglinzii este un rit de trecere ce survine între șase și opt luni, și îi permite copilului să se recunoască și să își unifice eul în spațiu” [1, p. 133].

Henri Wallon, Paul Schilder, René Zazzo, Françoise Dolto, Jacques Lacan, sunt doar câțiva dintre psihologii, psihiatrii și psihanaliztii care au relevat în cercetările lor funcția reflexiei speculare în conturarea structurării eului. De la Wallon la Lacan, *stadiul oglinzii* este fie expresia teoretică a momentului la care copilul își descoperă propriul corp, fie a descoperirii unui celălalt, părintele său, atunci când privește în oglindă. Psihologul Henri Wallon afirma că funcția speculară servește unei cunoașteri a sinelui, oglinda fiind platforma de pe care se lansează complexificarea gândirii copilului. Pentru Françoise Dolto, „oglindea” este și o suprafață psihică, adică vocea, limbajul

matern mimic, chipul mamei și mai ales privirea ei. Prin urmare, în cazul unei relații speculare, subiectul poate împrumuta inautenticul specific aparenței scopice, caracterul de himeră caracteristic imaginii speculare.

Stadiul oglinzii devine un concept faimos prin Jacques Marie Lacan, psihanalist francez, considerat ca fiind cel mai controversat psihanalist, după Freud, care și-a însușit noțiunea walloniană transformând-o integral, în comunicarea făcută la al XVI-lea congres de psihanaliză de la Zürich, din 17 iulie 1949, cu titlul *Le stade de miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*.

Jacques Lacan s-a arătat preocupat în mod special de problemele formării eului și a personalității umane, de precizarea modului de comunicare și de criteriile adevărului, ca și de modurile de determinare a vieții psihologice prin semnificații anteriori ei. El a abordat ființa umană mai mult prin prisma contextului său cultural decât prin cel natural, apreciind comportamentul adultului atât prin raportarea la structura socială, cât și la primii ani de copilărie.

Redutabilul psihanalist susține că prima conștientizare de către individ a sinelui propriu (prima sa autoidentificare) se întâmplă în copilărie și este prilejuită de observarea propriei sale imagini în oglindă. Acesta este „un moment de identificare narcisistă primară care va reprezenta baza și prototipul tuturor identificărilor viitoare” [2, p. 278], va constitui punctul de pornire al vieții psihice umane, de început al structurării eului.

Experiențele practice l-au condus pe Lacan la unele concluzii referitoare la *stadiul oglinzii* – teorie potrivit căreia, la început, copiii nu au imaginația integrală a corpului lor, ci doar una fragmentară, pe părți, în măsura în care au reușit să le identifice.

În a doua fază, la 16 luni, copiii, când se privesc în oglindă, văd o imagine a cuiva care îi amuză, le stârnește râsul – ei nu știu că celălalt sunt tot ei.

În a treia fază, la 1 an și 6 luni, copiii constată că imaginea din oglindă e dublul lor. Ea nu este nici altcineva real, nicio imagine străină, dar e reflectarea corpului lor în totalitatea sa.

Concluzia care se impune de aici e că, prin intermediul corpului, subiectul „ia act de sine” [3, p.28]. Această identificare inițială, relevată de *stadiul oglinzii*, este considerată de Lacan „experiența crucială a copilăriei, și de fapt a vieții” [4, p. 219], „o matcă a tuturor identificărilor de mai târziu ale subiectului” [3, p. 28], ca prima fază a constituirii ființei umane, care se situează, așa cum s-a specificat mai sus, între șase și optsprezece luni. Copilul, aflat încă într-o stare de neputință și de necoordonare motorie, anticipează imaginar perceperea și controlul unității sale corporale. Această unificare imaginară se realizează prin identificarea cu imaginea semenului ca formă totală; ea este ilustrată prin experiența concretă în care copilul percepe propria-i imagine într-o oglindă.

Mai târziu acest stadiu a fost considerat o structură subiectivă permanentă, o paradigmă imaginărilor, o fază în care subiectul este permanent captivat de propria sa imagine, reprezentând, în același timp, câmpul inițial de constituire a simbolurilor și de declanșare a actului imaginar. În loc să mai fie considerată un obiect, imaginea și, în primul rând, imaginea de sine, mai ales cea din *stadiul oglinzii*, este cea care permite individului să se constituie ca subiectivitate.

Altfel spus, *stadiul oglinzii* marchează conștientizarea relației ce se realizează între sine și sine. Atunci, copilul (sau adultul, dacă vorbim despre adulți puternic regresați)

conștientizează pentru prima dată existența sinelui în exteriorul său. Adică cineva în-tocmai ca tine, reflectat de exterior.

Astfel, *stadiul oglinzii* este departe de a fi un simplu fenomen care apare în cursul dezvoltării copilului; el „devine o operație psihică, chiar ontologică, care îi permite ființei umane să se constituie printr-o identificare cu semenul său, atunci când își percepe, copil fiind, propria imagine în oglindă” [1, p. 134], constituie matricea și schița a ceea ce va fi eul și ilustrează, în același timp, natura conflictuală a relației duale. Jacques Lacan vede în acest concept și descoperirea celuilalt de către sine prin autorefecție și autovalidare. Eul se formează prin identificare, respectiv identificarea cu imaginea proprie. Copilul își vede imaginea ca întreg și sinteza imaginii sale produce un contrast cu lipsa de coordonare a corpului, care este perceput ca fiind fragmentat. Acest contrast este resimțit de copil ca rivalitate cu propria sa imagine, deoarece imaginea ca întreg este amenințătoare și astfel în stadiul oglinzii apare o tensiune agresivă între subiect și imagine. Pentru a rezolva tensiunea, subiectul se identifică cu imaginea. Imaginarul infantil devine astfel, prin intermediul unui lanț de simboluri, un câmp de semnificații. Rădăcinile sale trebuie căutate în acest *stadiu al oglinzii*, când copilul, eliberându-se de fantomele corpului său fragmentat, devine o imagine cu care se identifică. Deci *stadiul oglinzii* „ne oferă regula împărțirii între imaginar și simbolic” [3, p. 29].

Virajul eului specular în eu social semnifică intrarea ființei umane în lume. Lacan a evidențiat în mod remarcabil rolul „aparaturii reflexiv” (oglindea) și în apariția dublului, la nivelul căruia se exprimă cele mai eterogene realități psihice. Oglinda, în mod special relația speculară, este paradoxal,

locul de manifestare a contrariilor: Eul se poate transforma în alter-ego, relația narcisică, de iubire, în ura cea mai cumplită, iar atracția în respingere. Relația „Eu și el” (alter-ego) care reprezintă în oglindă unul și același lucru, reflectarea principiului identității, se poate transforma într-un moment de „rivalitate identitară” în: „ori Eu ori el” [5, p. 93]. Cu alte cuvinte, confruntarea cu oglinda ce stă între *Eu și Celălalt Eu al Aceluiași* este, psihanalitic vorbind, necesară ca treaptă vitală în procesul individuației.

Simbol al cunoașterii, procedeu de dedublare a imaginilor eului, oglinda deschide porțile unei alte lumi, o lume prin care realitatea este invadată de fantasmă, un *alter mundus*, unde realitatea și iluzia ajung să se confunde. Relația cu celălalt din oglindă, care ne-a arătat, în *stadiul oglinzii*, cine și cum suntem, este una care ne însoțește toată viața. E o relație tacită pe care adesea o uităm sau o ignorăm. De aici și sentimentul de straniețate a întâlnirii neașteptate cu dublul specular, pe care îl luăm drept un străin. Romanticii, îndrăgostiți de sondarea zonelor abisale și de temut ale inconștientului, vor

aborda pe larg tema dublului spectral. În scrierile lor, dublul apare ca oglindă a unui eu profund, problematic și halucinant (de ex., Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Edgar Allen Poe, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Dostoievski). În universul oglinzii, trecerea de la existent la inexistent, de la plenitudine la neant, de la adevăr la minciună, de la asemănare la deformare, de la invizibil la vizibil, de la identitate la alteritate, este mereu posibilă.

Referințe bibliografice:

1. Élisabeth Roudinesco, *Jacque Lacan. Schița unei vieți, istoria unui sistem de gândire*. Traducere din limba franceză de Delia Șepețean Vasiliu, cuvânt înainte de Gheorghe Brătescu, București, Editura Trei, 1998.
2. Apud Marshall, G., *Oxford. Dicționar de sociologie*, București, Univers Enciclopedic, 2003.
3. Boldea Iulian, *Poetică și critică literară*, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș, 2008.
4. Charles Rycroft, *Dicționar critic de psihanaliză*. Traducere din engleză de Sofia Manuela Nicolae, București, Editura Trei, 2013.
5. J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, în *Écrits*, vol.I, Paris, Gallimard, 1971.

DIACON OXANA
Institutul de Filologie

FILIATIONS BARTHESIENES DANS LA THEORIE SOCIOCRIQUE BARTHES'S INFLUENCE IN THE CRITICAL SOCIAL THEORY

ABSTRACT

Roland Barthes is a great sociocritic, because he has the merit to develop the problem of fields in semiotics, literary psychoanalysis and socio-historical interpretation. The social criticism is a continuation of Barthes's writing, considering the fact that the writing represents "the relationship between creation and society" scored in the History. The writing is historic not only because it is a social practice, perceived in relation to the communicative act, but also because when we write, we enroll in a historical tradition and the status of text changes during the historical evolution. Starting from the idea that any text is an intertext, by analogy, the reality is seen as an interconnection between opera and reality, as a dialogue between them. The writing preserves the previous meanings, saved by the history and implemented by the society. So, the text allows the incorporation of different codes, formulas, social languages, etc. Aspects of Barthes's thinking were resumed and fructified by various theoreticians of social criticism.

Keywords: Lanson, Roland Barthes, Zima, Cros, sociocritic, social criticism.

Même si Roland Barthes est reconnu comme théoricien de la littérature, son intérêt porte aussi sur la science, la lexicologie, la sociologie, la sémiologie, etc. En ce qui suit j'esquisserai la corrélation et la reprise de la pensée barthésienne par la perspective sociocritique, qui est une approche qui tente à présenter le social dans le texte, mais sous l'aspect des structures textuelles, syntactique, sémiotique, etc.

Quoique soit, l'écrivain dans le processus d'élaboration du texte, porte une empreinte socio-historique qui marque son écriture. Sa créativité lui permet d'inventer un monde illusoire, fictif, mais qui, pourtant, est l'emblème des habitudes, des pratiques culturelles, de l'histoire d'une certaine époque. Le texte porte en soi des valeurs sociales consciemment ou inconsciemment diffusées par l'auteur.

Apparemment contre l'histoire, contre

Lanson, Roland Barthes est – selon André Belleau – un grand sociocritique pour avoir repris la question du champ dans la sémiologie, la psychanalyse littéraire et l'approche socio-historique. La sociocritique est une continuation de l'écriture barthésienne, tenant compte du fait que l'écriture constitue „le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale” [1, p.14], inscrit dans l'Histoire. L'écriture est historique et non justement parce qu'elle est une pratique sociale, qu'on la perçoit en rapport avec la communication, mais surtout cela est douée à la cause du fait que en écrivant on s'inscrit dans une tradition historique. Même l'auteur n'est autant une personne, qu'un sujet configuré socio-historiquement et culturellement.

En continuation, il soutient l'idée que „L'histoire littéraire n'est possible que si elle se fait sociologique, si elle s'intéresse aux activités et aux institutions, non aux individus” [2] simples „participants d'une activité institutionnelle qui les dépassent.” [3]. L'histoire s'intéresse à tous ce qui est lié du texte : contexte, historique, paratexte, l'inédit, la correspondance. Etant donné que le structuralisme s'oppose au biographisme et aux éléments extérieurs de l'œuvre, les travaux de Barthes visent la réinterprétation de l'histoire, malgré les formulations de la Nouvelle Critique qui plaident pour son annulation, quoique Roland Barthes soutient que „L'histoire ne nous dira jamais ce qui se passe avec un auteur au moment où il écrit. Il serait plus efficace d'inverser le problème et de nous demander ce qu'un œuvre nous livre de son temps.” [4] La Nouvelle Critique, notamment Barthes, Serge Doubrovsky et Gérard Genette remettent en cause la vision du monde dans un contexte historique bien déterminé par

le groupe social dont fait partie l'auteur et ont insisté auprès de l'autonomie du texte qui est supposé à l'étude comme un fait de langage. D'autant plus la sociocritique ne s'assume pas la tâche d'éclairer dans le texte ce qui tient du biographisme, des événements, dates de composition, mais elle se concentre sur les structures textuelles qui permettent la liaison entre la société et l'écriture. Les autres membres de la Nouvelle Critique sont focalisés sur la genèse des textes, vus par la prisme de leur dimension personnelle et sociale. Et la sociocritique commence à „explorer ce qui était à l'époque négligé par les historiens” [5, p. 127].

Roland Barthes considère que le statut du texte change pendant son évolution historique : „...le texte est une arme contre le temps, contre l'oubli, et contre les roueries de la parole qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie. La notion de texte est donc liée historiquement à tout un monde d'institutions : droit, Eglise, littérature, enseignement ; le texte est un objet moral en tant qu'il participe au contrat social ; il assujettit, exige qu'on l'observe et le respecte, mais en échange, il marque le langage d'un attribut inestimable (qu'on ne possède pas par essence) : la sécurité.” [6]

À partir de l'idée que « tout texte est un intertexte », par analogie, la réalité est vue comme une interconnexion entre l'œuvre et la réalité, comme un dialogue entre elles. Conformément à ses idées, l'écrivain n'écrit pas justement pour une société. Quant il rédige il ne pense pas à la consommation de la littérature, à cette finalité, mais à la confrontation entre l'écrivain et la société, à ses instruments. L'écriture porte en soi les utilisations antérieures, elle garde les significations précédentes conservées par l'histoire et mises en applications par la société. Le texte permet l'incorporation de différents

codes, formules, langages sociaux, etc. La dimension sociale par le biais de l'intertexte réunit tout le langage antérieur ou contemporain, puisque le texte ne se limite pas à exprimer un sens déjà existant, mais par le travail de l'écriture ils le modifient et le met sous une transformation qui lui découvre de nouvelles significations. Dans ce sens, on peut dire que la conception sociocritique de l'écriture n'est pas éloignée de l'écriture initiée par Roland Barthes. Selon lui, l'écriture devient „le rapport entre la création et la société, elle est langue littéraire transformé par sa destination sociale” [1, p. 14] et qui se présente comme un « acte de solidarité historique », puisqu'elle s'inscrit dans le mouvement de l'Histoire. Roland Barthes perçoit ce concept sous la forme du « volume de la socialité» [6] par le prisme d'une dissémination, ce qui assure la productivité. Il opère avec l'acception postmoderne de l'intertexte, qui est indéniablement liée à l'hétérogénéité, hybridité, polymorphie, etc.

Mêmes les analystes du discours partent du concept que l'écriture de Barthes est dans le sens la socialité du tout geste littéraire, d'autant plus que la sociocritique est une pratique de lecture marquée par une attitude spécifique vers le texte, qui est attentive aux procédés par lesquels s'articulent l'espace social, en mettant l'accent sur les structures textuelles.

La sociocritique est indéniablement liée au texte, elle « vise d'abord le texte » [7] et la socialité dont elle fait corps commun se projète sur la forme que la littéarité prend dans le contexte socio-historique. A l'avis de Barthes il faut attirer l'attention aux formes, aux structures et la sociocritique, de la même manière, se propose de faire un examen sur le matériel textuel, de percevoir chaque énoncé comme un acte communicatif qui apporte un renseignement sur le

social. A ce propos on met l'accent sur les formes syntactique, sémantique, etc. à l'aide desquelles on acquiert une information sur le social comme : l'implicite, les non-dits, les silences, les présupposées, les non-lectures (certains éléments qui ont été omis lors des lectures précédentes et de comprendre les raisons de ces omissions.

La sociocritique a bien fait appel à la pensée barthesienne. Ainsi Jacques Dubois s'est appuyé sur les théories socio-littéraire de Sartre, de Barthes, de Bourdieu et a fait une esquisse de la conception moderne de la littérature comme institution idéologique.

Mais l'écriture de Barthes est vue par Claude Duchet comme un synonyme de la littéarité et pour un premier temps, cette notion est vue comme marque de la socialité de tout geste littéraire, mais qui dans *Le plaisir du texte* reprend les premières idées, c'est-à-dire, plus proche de la littéarité. A partir de la pensée de Barthes, la sociocritique est vue plutôt comme une activité qu'une théorie dans le sens où Barthes parle d'une activité structuraliste. Les origines structuralistes ont assuré la cohésion avec l'historicité et la socialité.

La notion d'intertextualité par transfert est appliquée à la sociocritique. Ainsi, Pierre V. Zima conçoit le texte comme un « processus intertextuel » qui est vu en rapport avec le contexte social ou le texte absorbe et modifie les structures discursives et les sociolectes. Selon Pierre V. Zima „le texte est à la fois social et construction et cette construction est autonome (forme par rapport à la structure idéologique qui l'a engendré)” [8, p. 2181]. Et la construction est le résultat du travail de l'écriture qui traite le fait social et le transforme en fait littéraire dans l'écriture.

Ainsi, la notion d'intertextualité est au cœur de la théorie sociocritique du texte

d'Edmond Cros qui considère tout production textuelle comme un « processus de transformation d'un matériau langagier idéologique déjà élaboré et au niveau textuel de « l'intertexte » qui inclut non seulement les textes antérieures, mais aussi la matière historique retransmise et la société représentée ou vécue à travers les différentes pratiques sociales.

En posant le problème de la socialité, Roland Barthes voulait arriver à rendre le caractère spécifique (...) de la littérature: "...ce qu'il y a d'intéressant dans la littérature, ce n'est pas le fait qu'un roman reflète une réalité sociale, le caractère spécifique d'une oeuvre littéraire, d'un roman par exemple, c'est de pratiquer ce qu'on pourrait appeler une mimesis des langages, une sorte d'imitation générale des langages. Ce qui fait que lorsque la littérature, le roman se donnent comme écriture littéraire. C'est finalement l'écriture littéraire antérieure qu'ils copient." [9, p.12-13]. Ces affirmations de Barthes soutiennent l'idée que tous les langages viennent à la rencontre du texte: l'histoire, la psychologie, la sociologie puisque on ne peut pas isoler le texte en le considérant juste comme une substance linguistique ou un ensemble sémantique.

Par conséquent, la sociocritique vient comme une continuation de l'écriture barthesienne vue comme une extension des

concepts de l'intertexte et de l'histoire qui s'adapte et qui trouvent une reformulation et qui apportent l'instrumentaire nécessaire pour accéder à l'interprétation des textes littéraires.

Références critiques:

1. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
2. Des possibles rapports entre la poétique et l'histoire littéraire, http://www.fabula.org/atelier.php?Des_possibles_rapports_entre_la_po%C3%A9tique_et_l%27histoire_litt%C3%A9raire.
3. <https://books.google.fr/books?id=YSL0I0yz-MXEC&pg=PA9&lpg=PA9&dq=participants+d%E2%80%99une+activit%C3%A9+institutionnelle+qui+les+d%C3%A9passent&source=bl&ots=ZNOXG2oKcn&sig=tXWT9-DiztfbUo8sJeWIVbMs1Io&hl=ru&sa=X&ved=0CB0Q6AEwAGoVChMI1NXssKPByA-IVyLoUCh2QtgFX#v=onepage&q=participants%20d%E2%80%99une%20activit%C3%A9%20institutionnelle%20qui%20les%20d%C3%A9passent&f=false>.
4. Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, 1963.
5. Ruth Amossy, *Entretien avec Claude Duchet*, Littérature, nr 140, 2005.
6. Roland Barthes, *La théorie du texte*, in *Encyclopaedia Universalis*, ed. 1998.
7. Claude Duchet, *Pour une sociocritique ou variations sur un incipit*, Littérature, nr 1, février, 1971.
8. Pierre V. Zima, *Sociocritique et sociologie de la littérature*, Un dictionnaire des littératures de la langue française, Paris, Bordas, 1984.
9. Maurice Nadeau et Roland Barthes, *Sur la littérature*, Paris, Pug, 1980".

LITERATURĂ COMPARATĂ COMPARATIVE LITERATURE

ALIONA GRATI, DOINA GALBUR
Institutul de Filologie

STRUCTURA SPAȚIULUI SOCIAL ÎN ROMANUL *MOȘ GORIOT* DE HONORÉ DE BALZAC

ABSTRACT

The study performs a sociological research of the novel *Moș Goriot*. This approach helps to understand better the literary specific, the contingencies of novel's genesis, the structure of fictional social space. The sociology of the literature and, particularly, the perspective imposed by Pierre Bourdieu, provides the tools needed to analyze the structure of perception of the world (social, political, economic, etc.), but also the structure of literary work, peculiar to our age.

Keywords: Pierre Bourdieu, Honoré de Balzac, the structure of social space, social environment, social position.

Ca și ambițiosul său personaj Eugène de Rastignac, pe la 1814 Honoré de Balzac își propune să cucerească Parisul. Tânărul provincial, student la Drept, nu-și mai face planuri legate de cariera juridică, ci vrea glorie literară. Entuziasmat de succesul scriitorilor romantici, viitorul părinte al romanului realist îi scrie surorii sale: „Trebuie să debutez cu o capodoperă sau îmi frâng gâtul”. Primele nereușite (drama *Cromwell*, 1821 și romanul *Moștenitoarea de Birague*, 1822) ar îndoi elanul oricui, nu însă și al lui

Balzac care își caută cu îndărătnicie destinul visat. Continuă insistent să scrie și să publice, mai întâi semnând cu pseudonimele Lord R'hoone și Horace de Saint-Aubin, apoi sub numele său. Apar consecutiv romanele *Șuanii* și *Fiziologia căsătoriei* care îi aduc laolaltă succesul și scandalul. Anul 1829 îi anunță un punct al carierei de bun augur: Balzac este chemat la publicația „La Mode” și i se solicită colaborarea la diverse reviste. Are treizeci de ani și muncește inimaginabil, după un program extenuant, de la miezul

noptii până la șase seara, într-o mansasă rece și ostilă. Scrisul îl ridică deasupra determinărilor, constrângerilor și limitelor existenței sociale. În numai douăzeci de ani, Balzac înregistrează nouăzeci de romane* și nuvele, treizeci de povestiri și cinci piese de teatru. Creația făcea din autorul ei cel mai bogat om, pentru că, vorba lui Pierre Bourdieu, proiectul intelectual cel mai sărac cu puțință valorează o avere, cea care îi este sacrificată. Parisul se închină reverențios și în fața lui Balzac chiar dacă, la acea vreme, adora romanele doamnei de Staël, ale lui Walter Scott, Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre, Prevost sau Victor Hugo.

Ceea ce face specială opera lui Balzac nu este numărul impresionant de romane, ci proiectul arhitectonic care leagă într-un tot unitar, simfonic istoria societății. Trimițând sugestiv la capodopera lui Dante, *Comedia umană* sau *Diabolica comedie a domnului Balzac* (titlu apărut în 1841) constituie un grandios edificiu, unic prin vastitatea proporțiilor, diversitatea personajelor și viziunea asupra lumii. Astfel că, de prin anul 1835, Balzac își scrie romanele în vederea angrenării acestora în unul din cele trei serii organizate, menite să exemplifice o idee generală: „studii analitice”, „studii filosofice” și „studii asupra moravurilor”, adunând aproximativ 100 scrieri literare, dintre care cele mai cunoscute sunt marile romane *Pielea de Șagri* (1831), *Eugénie Grandet* (1833), *Moș Goriot*, (1835), *Colonelul Chabert* (1835), *Iluzii pierdute* (1837 – 1843), *Strălucirea și mizeria curtezanelor*, *Preotul de țară* (1939), *O gospodărie de flăcău* (1942), *Modeste Mignon* (1944), *Țăranii* (1845), *Verișoara Bette* (1846), *Vărul Pons* (1847), *Deputatul de Arcis* (1847). Prima ediție a acestei colecții conține șaisprezece volume ce apar între anii 1842 și 1848, oferind un vast și autentic tablou al umanității contemporane.

Perspectiva sociologică consideră că discursul literar vorbește despre lume, aduce o mărturie a autorului, constituie un document al epocii. Ancorarea în realitatea timpului capătă semnificație de manifest pentru Balzac și pentru că este anunțată în introducerea la această primă ediție. Spre deosebire de colegii săi de breaslă romantici, Balzac nu-și cultivă o nostalgie visătoare pentru trecut, ci își propune să observe prezentul. Intenția de a crea o imagine artistică a istoriei și filosofiei Franței sub Restaurație se înscrie coerent într-o viziune a artei ca oglindire veridică a realității. Potrivit lui Balzac, arta scriitorului își confirmă viabilitatea doar atunci când acesta reușește să proiecteze „o mare imagine a prezentului”, tratând „în nesfârșitele ei amănunte istoria fidelă, tabloul exact al moravurilor societății noastre moderne”. Datorită pedantismului său de om de știință avem o viziune de ansamblu asupra realității sociale a Franței din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Rigoarea și metoda se fac vizibile la orice palier al *Comediei umane*. Avem ceea ce s-a numit *studiul societății în literatură*. Autorul își distribuie deliberat romanele în constelații tematice: „Scene din viața privată”, „Scene din viața de provincie”, „Scene din viața pariziană”, „Scene din viața politică”, „Scene din viața militară”, „Scene din viața de la țară”. Cele peste două mii de personaje cu traiectorii care se încrucișează în mai multe romane nu lasă nicio bănuială că ar fi apărut la întâmplare. Ele fac, după un plan științific, figurația principalelor fenomene sociale ale Franței sub Restaurație: descompunerea aristocrației și extinderea capitalismului premonopolist cu ingredientele acestuia social-economice: parvenitismul, avariția, obsesia banului. Un mecanism abil pune în mișcare imagini ale nobilimii și burgheziei. Sub lupă apar administrația

de stat, comerțul, transportul, presa, viața judiciară, politica mondenitatea, oameni care practică meserii felurite.

Balzac și-a creat comedia după chipul și asemănarea lumii reale. Totuși intenția lui a fost să ne ofere un univers saturat de detalii semnificative despre om. Pentru aceasta a coborât în adâncurile oceanului, în apa mereu schimbătoare a existenței umane, cu valurile treburilor zilnice și furtunile neașteptate, cu viciile și crimele ascunse, cunoscând hăul degradării, dar și cu amploarea reflecției și imaginației umane. Pliindu-se pe câteva teorii inovatoare din științele naturale ale timpului, care i-au permis să întrevadă similitudini între umanitate și zoologie, între speciile sociale și cele animale, scriitorul își concepe personajele în serii paradigmatică și în funcție de condiția lor socială, de mediu și de ereditate. Pentru că, în viziunea lui, individul este influențat de sistemul social, de rețelele de relații ale grupului din care face parte. Omul, scria undeva Balzac, este legat de lumea lui înconjurătoare ca stridia de stânca ei. În medii diferite prind viață, se individualizează, se reliefează și se impun ca tipuri literare: aristocratul înțepenit în prejudiciile vechiului regim, burghezul îmbogățit prin afaceri și speculații, judecătorul degradat sub puterea mistificatoare a banului, magistratul corupt, clerul fariseic, jurnalistul pervertit, bancherul rapace, micul funcționar, notarul sau avocatul mercantil etc. Aceste tipologii vizează, în special, comportamentele corespunzătoare societății franceze dintre anii 1789 și 1830, dar au corespondente în toate epocile istoriei. Unele constante comportamentale primesc eticheta memorabilă a personajului balzacian, precum Rastignac, tânărul arivist, Gobsec, cămătarul calculat, Grandet, avarul dezumanizat, Nucingen, bancherul hrăpăreț etc.

Cu toate acestea, personajele lui Balzac nu funcționează ca niște marote într-un montaj experimental. Taine îl numea pe scriitorul francez „cel mai mare creator de ființe vii care a existat vreodată”, iar Baude-laire remarca faptul că „Toate personajele sale sunt dotate cu ardoarea vitală de care era animat el însuși”. Balzac a atins măiestria unui pictor de moravuri și de caractere în așa măsură încât personajele îi apar ca trupuri vii cu sentimente intense. În magia evocării, actorii lui prin corp, se văd și se simt de parcă ar trăi cu adevărat în lumea reală, oferindu-se cunoașterii și imaginației noastre cu pasiunile și obsesiile lor, cu automatismele verbale și mentale. Mai mult, Balzac este un bun psiholog cu atenție neobosită asupra detaliilor de comportament uman, în manifestările lui domestice, familiare, pitorești sau grotești. Eroii lui apar ca cei mai reali oameni cu puțință, fiind înzestrați cu o psihologie complexă și autentică, transcrisă direct din viața de zi cu zi. Ambiții politice și amoroase configurează situații și scene, le dă vitalitate și credibilitate. Mai mult, forțele sociale se exercită sub forma unor puternice motivații psihologice.

Întregul univers al romanelor lui Balzac se va organiza în jurul câtorva poli, reprezentanți ai celor câteva familii cu poziții dominante ori ba în societate: Rastignac, Nucingen, Taillefer, de Beauseant, Goriot. Structura spațiului social francez ni se va dezvălui prin prisma relațiilor familiale. Autorul arată cum relațiile intime sunt înlocuite treptat de cele legate de bani.

Romanul *Moș Goriot (Le Père Goriot)* deschide spectaculos epopeea ce a primit mai târziu numele de *Comedia umană*. Scrisă în anul în 1932 și publicată pentru prima dată în decembrie 1934 în revista „Revue de Paris”, opera marchează o nouă etapă în creația lui Balzac. Mai mult decât atât,

acesta constituie cheia de boltă, punctul de pornire și de revenire în cunoașterea artei scriitorului francez. Niciun alt roman al lui Balzac nu adună un număr mai mare de personaje și nu reușește să pună în lumină atâtea pături ale societății contemporane. Aici își fac apariția cei mai importanți actori din creația scriitorului, așa-numitele personaje „reparaissant”, pe care le întâlnim și în alte lucrări: Rastignac, Vautrin, contesa de Restand, bancherul Nucingen etc. Romanul anunță un nod întreg de drame, ale căror dezvoltări vor compune subiectul romanelor următoare.

Lucrarea va intra la compartimentul „Studii asupra moravurilor” printre altele care prezentau viața pariziană. S-ar părea că aici mediul social apare colateral, în centrul atenției fiind drama unui părinte care le dăruiește fiicelor sale dragostea sa plină de sacrificii. Totuși povestea particulară a lui Moș Goriot proiectează un segment semnificativ al societății franceze într-o perioadă concretă din istoria Franței.

Spații sociale. În centrul narațiunii se află pensiunea de familie a lui Madame Vauquer, care poate fi percepută ca o imagine în miniatură a societății franceze, ca un simbol al relațiilor sociale și a legilor ei morale. Aici, pe strada Neuve-Sainte-Geneviève, un cartier mărginaș în care domnește mizeria și plictiseala, au loc principalele evenimente ale romanului. Pentru contrast, Balzac ne va plimba și prin fastuosul foburg Saint-Germain. La sfârșitul lunii noiembrie al lui 1819 casa este populată de șapte clienți permanenți: pensionari, fete nemăritate sau odrasle ale unor provinciali sărăciți. Descrierea detaliată a pensionului deschide ușile larg pentru înțelegerea mizeriei instalate în această lume uitată de Dumnezeu: culori sumbre, statui „de o rară urățenie”, miroso de odaie închisă și mucegai, de rânced,

de „azil de săraci”, pereți acoperiți cu jeg și slin, mese soioase, mobilier „hârbuit și putregăit, mâncat de vreme, olog, chior și schilod, clătînându-se la fiecare mișcare și gata să-și dea duhul în orice clipă”, fete în vârstă nemăritate și bătrâni care își așteaptă moartea: „Pe scurt, aci domnește mizeria lipsită de orice poezie: o mizerie avară, apă-sătoare, flenduroasa. O mizerie care dacă încă nu-i astupată de noroi e totuși plină de pete; dacă nu-i ciuruită de găuri și nu-i curg încă peticele, curând-curând o va mânca putregaiul”.

Proprietara Vauquer, o văduvă în vârstă, completează prin felul ei de a fi și a arăta derizoriul vieții din pension: „Îndată se înfățișează și văduva, gătită cu boneta ei de tul, de sub care atârnă o buclă rotundă de păr fals, ce lunecă într-o parte; calcă agale, târșindu-și papucii scâlțiați. Fața-i bătrăioară și bucălată, din mijlocul căreia nasul îi iese ca un plisc de papagal; mâinile mici și durdulii, mutra ei grăsană ca de țarcovnic, sânii revărșați, care tremură la fiecare pas – toate se potrivesc de minune cu această sală, unde mizeria se prelinge ca igrasia pe pereți, unde s-a cuibărit specula și al cărei aer dospit și înmiresmat e respirat de doamna Vauquer fără nici o scârbă. Chipu-i rece ca întâia brumă de toamnă, ochii împresurați de zbârcituri, cu expresia lor care trece de la surăsul profesional al dansatoarei la posaca încruntare a cămătarului, pe scurt, întreaga ei făptură te lămurește asupra pensiunii, după cum pensiunea te lămurește asupra persoanei sale. Temnița nu merge fără temnicer; una fără alta nu pot fi închipuite. Buhăiala gălbejită a acestei femei mărunte este produsul vieții acesteia, după cum tifosul este consecința emanațiilor dintr-un spital. Juporul ei de lână tricotate, mai lung decât fusta croită dintr-o rochie mai veche și ale cărui scame curg prin găurile

stofei mâncate de vreme, reprezintă parcă, luați la un loc, salonul, sala de mâncare și grădinița, vestește înfățișarea kuhnei și parcă-ți spune cam cum trebuie să arate clienții pensiunii. Cu ea aci, tabloului nu-i mai lipsește nimic. Având aproape cincizeci de ani, doamna Vauquer seamănă cu toate femeile care au trecut prin grele impasuri. Are ochi sticloși, înfățișarea nevinovată a unei codoașe, care mai întâi îți respinge cu indignare târgul, pentru ca apoi să-ți poată smulge o plată mai bună, și care, ca să trăiască bine, e gata la orice; gata să vândă pe Georges sau Pichegru, dacă Georges sau Pichegru n-au fost încă vânduți.”

În amărâta pensiune existența se desfășoară uniform, departe de zgomotoasele evenimente mondene din cartierele centrale ale Parisului. Locatarii reprezintă marii necunoscuți ai orașelor, exclușii stigmatizați, ratații constrânși financiar, dar nutrind planuri iluzorii de înavuțire. Fațada anostă ascunde și mari drame umane: „drame vii sau mute, drame reci, care răscolesc sufletul până în străfunduri, drame care nu se sfârșesc niciodată”. La etajul al doilea stă o tânără săracă din tată bogat, pe nume Victorine Taillefer împreună cu doamna Couture, o rudă îndepărtată care o tutelează; la al treilea – Poiret, un ofițer în rezervă și un misterios domn de vârstă mijlocie cu numele de Vautrin; la al patrulea – o fată bătrână Michonneau, un fost fabricant de paste făinoase retras din lumea afacerilor, Goriot, și Eugène de Rastignac, student la drept, tânăr provincial venit la Paris. Rezidenții pensiunii îl disprețuiesc în unanimitate pe Goriot, numindu-l „moș”, deși, doar câțiva ani mai înainte de a se stabili la Madame Vauquer i se spunea cu tot respectul „domnul Goriot”. Având la momentul cazării o avere frumoasă, Goriot își luă cea mai bună cameră de la etajul al doilea. Devine îndată ținta unui

plan matrimonial al proprietarei de pensune, văduvă și ea. Aspiratul mire rămânea rece însă la toate strădaniile acesteia de a se impune ca o partidă avantajoasă. Frustrată, madame Vauquer își schimbă treptat tactica, denigrându-l în ochii locatarilor. Relele ei preziceri erau să se confirme: până la sfârșitul celui de al treilea an Goriot se mută la etajul al patrulea destinat celor mai săraci și umblă în zdrențe. Motivul acestui declin planează în jurul relației lui cu două tinere bogate, bătute a-i fi amante. Nu este crezut atunci când afirmă că sunt fetele lui, mult prea mare li se pare diferența. Doar unul dintre locatarii pensiunii se uită la bătrân cu compasiune. În virtutea unor împrejurări, Rastignac află povestea vieții lui Goriot care se dovedește a fi foarte tristă.

Între timp, viața de la Vauquer începe să se schimbe, iar evenimentele se aglomerează. Amețit de opulența vieții mondene a Parisului, tânărul Rastignac decide ferm să pătrundă în înalta societate. Dintre toate rudele sale bogate Eugène poate miza doar pe vicontesa de Beauseant. Apropiindu-se de aceasta cu ajutorul unei scrisori de recomandare pe care i-a făcut-o mătușa sa bătrână, tânărul ajunge să fie invitat la bal. Își primește invitația ca o promisiune de acces în lumea aristocrată a Parisului, dar știe că are nevoie și de ajutorul altor femei influente. Atenția i se oprește asupra Anastasiei de Restand, măritată cu contele de Restand, un aristocrat de viță veche din foburgul Saunt-Germain. A doua zi după bal, la micul dejun el le vorbește de ea tovarășilor săi de pension și, spre marea sa uimire, află că Goriot o cunoaște pe contesă. Mai mult chiar, potrivit lui Vautrin, acesta recent a achitat creditorului Gobsek facturile ei restante.

Prima încercare a lui Rastignac de a se impune în societate este umilitoare pen-

tru el. Ținuta sărăcăcioasă nu-i aduce decât atitudinea disprețuitoare a servitorilor și indiferența contesei de Restand, a cărei atenție este focalizată pe tânărul conte Maxime de Trailles. Rastignac se cuprinde de ură sălbatică față de acest aristocrat frumos și arogant și își promite că va triumfa asupra lui. De parcă nu-i era suficient de proastă situația, Eugene comite încă o gafă, menționând numele Pere Goriot, pe care îl remarcaseră în curtea contelui. Fără să-și dea seama unde greșise, relația cu Anastasie îi este compromisă definitiv. Abătut, tânărul merge la vicontesă de Beauseant, dar nici această strategie nu-i aduce succesul, alegând pentru vizită un moment nepotrivit. Asupra rudei sale se adunau nori groși și amenințatori: Marchizul de Adjuda-Pinto, pe care ea îl iubește cu pasiune, are de gând să o abandoneze de dragul unei căsătorii avantajoase. Într-un discurs cinic, vicontesa își sfătuiește ruda să-și reorienteze interesul pe sora lui Anastasie, Delphine de Nucingen, soția bancherului alsacian Nucingen, un rechin bancher, bogat, puternic, dar care nu avea acces în lumea aristocrației din foburgul Saint-Germaine. Potrivit vicontesei, pentru a accede lesne în lumea elitei pariziene, tânărul poate miza pe ostilitatea reciprocă a acestor surori.

Întorcându-se la pensiune, Rastignac anunță că îl ia sub ocrotire pe Goriot. Scrie o scrisoare rudelor sale, implorându-le să-i trimită o mie două sute de franci, care, deși este povară aproape de nesuportat pentru familie, trebuie găsită pentru a asigura tânărului ambițios o garderobă ce îi va face lejeră intrarea în saloanele mondene. Vautrin descoperă planurile de îmbogățire ale lui Rastignac și îi recomandă să intre în grațiile domnișoarei Victorine Taillefer. Fiica nerecunoscută a unui bancher bogat va deveni posesoarea unei zestre fabuloase

îndată ce fratele ei va fi înlăturat de pe scenă. Vautrin se angajează să-l elimine pe tânărul Taillefer pentru o, după el, ne semnificativă sumă de bani în comparație cu zestrea ei de milioane. Tânărul este forțat să admită că acest om îngrozitor are dreptate, repetând într-un limbaj brutal ideile vicontesei referitoare la legile societății pariziene. Simțind instinctiv pericolul afacerii lui Vautrin, el decide să câștige favorurile lui Delphine de Nucingen. Este ajutat întru totul de tatăl ei, Goriot care își urăște ginerele, făcându-l vinovat de nefericirea fiicei sale. Eugène se întâlnește cu Delphine și se îndrăgostește. Ea îi răspunde cu reciprocitate, admirându-l pentru gestul de a-i împrumuta o sumă de bani datorată cămătarului Gobsec.

De acum înainte Rastignac începe să ducă o viață mondenă de dandy, dar lipsa banilor îi mai creează constrângeri. Ispititorul Vautrin îi amintește în mod constant de viitorul strălucit pe care îl va avea cu milioanele Victoriei. Cu toate acestea, însuși Vautrin este amenințat, fiind suspectat de poliție că ar ascunde un trecut de ocaș. Pentru un onorariu considerabil, pensionarii Michonneau și Poiret îl trădează, dezvăluindu-i identitatea.

Cu o zi înaintea fatalului deznodământ Vautrin îl anunță pe Rastignac despre planul incontestabil privind duelul prietenului său, colonelul Frankessini, cu Taillefer-fiul. În același timp, tânărul află că Goriot le-a cumpărat un apartament, lui și fiicei Delphine, pe care îi vedea ca și cuplu fericit, asigurându-le, prin intermediul avocatului Derville, și o rentă de treizeci și șase de mii de franci pe an. Aceasta veste pune capăt fluctuațiilor lui Rastignac și el hotărăște să avertizeze tatăl și fiul Taillefer. Prudentul Vautrin îl împiedică însă, plasându-i somnifere în cafea. În dimineața următoare însuși Vautrin devine victima unui astfel

de truc, în urma căruia este imobilizat și dezbrăcat. Taina – un semn pe umăr – îi este descoperită și până în seară ajunge să fie arestat de poliție.

De acum înainte evenimentele se desfășoară cu repeziciune. În urma unor presiuni tot mai precipitate locatarii pleacă din pensiune, lăsând-o pe madame Vauquer fără clienți. Taillefer de o cheamă pe Victorine la el, trădătorii Michonneau și Poirot sunt alungați din pensiune, iar Goriot își face planuri de instalare în apropierea apartamentului fiicei sale mai mici. Află însă că alte necazuri se abat asupra fetelor sale. Presat de avocatul Derville, baronul de Nucingen recunoaște că a investit zestrea soției sale în niște afaceri financiare frauduloase, făcând-o dependentă de el. Situația Anastasiei este și mai rea: în dorința de a-și salva de la închisoare amantul îndatorat creditorului, ea amănetază diamantele soțului său. Pentru a restitui aceste diamante, Anastasie cere ajutorul părintelui său care își dăduse ultimii bani pe apartamentul lui Rastignac. Surorile încep să se învinuiască reciproc și în toiul acestei gălăgii tatăl are un accident vascular cerebral.

Pere Goriot moare în ziua în care vicontesă de Beauseant își organizează ultimul său bal, neavând forțele necesare pentru a depăși despărțirea de marchizul de Adjuda. Luându-și rămas bun de la această femeie minunată, Rastignac se grăbește la Goriot care, pe patul de moarte, își așteaptă fiicele în zadar. Nefericitul tată este înmormântat pe ultimii bani a doi studenți săraci. În scena finală îl aflăm pe Rastignac privind Parisul de pe o pantă și promițându-și că va reuși să acceadă în societate cu orice preț. Fără a mai zăbovi mult, el pleacă să cineze la Delphin.

Câteva simboluri ale poziției sociale. Se poate spune că în *Moș Goriot* toate cele

patru personaje care formează centrele de interes dramatic ale romanului – Goriot, Rastignac, Vautrin și Vicontesa de Beauseant – pot pretinde pe bună dreptate rolul central, reprezentând un grup social distinct cu o viziune de viață specifică. Goriot înfățișează burghezia, povestea lui de viață ilustrează ascensiunea pe scara socială prin acțiuni ultraționale și căderea provocată de pasiune. Rastignac își trage originea din aristocrația sărăcită a provinciilor, întruchipând tânărul orgolios, dornic de parvenire. Acesta realizează foarte repede că motorul societății nu constituie studiile și munca asiduă, ci relațiile utile, amicitțiile avantajoase. Balzac are nevoie de toată gama de atitudini față de lumea socială și atunci, pentru a ilustra reversul arivismului de succes, o scoate în scenă pe răsfățata vieții de lux aristocratic din foburgul Saint-Germaine, Vicontesa de Beauseant. Învăluită de sentiment, vicontesa dezmente avantajele înaltei societăți, considerându-le efemere și neimportante.

Ca și în mai toate romanele lui Balzac, în *Moș Goriot* virtutea și viciul merg mână-n mână. Misterul uman este surprins în coordonatele lui profunde, contradictorii. Pentru că, în viziunea lui, „omul nu este nici bun nici rău, el se naște cu instincte și aptitudini; societatea, departe de a-l deprava, cum a pretins-o Rousseau, îl perfecționează, îl face mai bun; dar interesul îi dezvoltă înclinațiile rele”. Spre exemplu, Vautrin, ocnaș evadat, personaj romantic prin forța fizică și sufletească, reprezintă personalitatea care întrunește curajul și rațiunea ce eludează emoția. „Eu cred în progresul omului asupra lui însuși, susține undeva scriitorul francez. Aceia care vor să descopere la mine intenția de a considera omul o creatură finită se înșeală în mod straniu”.

Romanul *Moș Goriot* transformă dragostea părintească într-o tragedie devastatoare.

Deși își sacrifică viața pentru fericirea fiicelor sale, Goriot este lipsit de afecțiunea acestora și moare departe de ele. S-ar părea că prin exemplul său ar trebui să intre în rândul sfinților (*Père éternel!*) și tratat ca atare. Balzac însă nu-l idolatrizează, iar critica literară îi atribuie personajului o oarecare perversitate pentru că sentimentul patern, pe care îl reprezintă, frizează excesul și duce la dezumanizarea fiicelor.

Povestea lui Goriot începe din tinerețe când, datorită perspicacității sale, reușește să adune o avere uriașă. Orientându-se bine, Goriot folosește situația de foamete de pe vremea Revoluției pentru a vinde făină pe preț înzecit. Îl duce la pierzanie o singură pasiune – își adora fetele. Rămas devreme fără soție își revărsă asupra lor toată dragostea, îndeplinindu-le orice capriciu. Pe timpul lui Bonaparte reușește să le mărite avantajos, dându-le o zestre impresionantă. Prima fiică, Anastasie, devine consoarta contelui de Restaud, iar mezina Delphine – a bancherului Nicingen. Ambii gineri au acceptat afacerea, fiind într-o situație de constrângere financiară. Revenirea la putere a aristocraților a făcut ca cei doi gineri să se stânjenească a primi în casele lor pe fabricantul Goriot, iar soțiile le-au devenit complice, născocind pretexte pentru a se îndepărta de părinte. În cele din urmă, tatăl a înțeles că fetelor le era rușine să se arate în lume alături de el și a hotărât să se sacrifice retrăgându-se în surghiun.

În 1813, la vârsta de șaiszeci și nouă de ani se lasă de negoț și se cazează la pensiunea Vauquer. Altădată rațional și perspicace, se lasă prostit acum atât de proprietară, cât și de propriile sale fiice care îl despoaie periodic de bani. Către sfârșitul celui de-al treilea an, moș Goriot își restrânge și mai mult cheltuielile și se mută la catul al treilea. De tristețea durerilor tănuite se

topește cu fiecare zi, devine tot mai mâhnit, culoarea părului tot mai mânjită, obrazul mai subțire, iar ochii, cândva de un albastru-viu, aveau acum umbre tulburi. Era tot mai de nerecunoscut: „Blajinul fabricant de făinoase care la șaiszeci și doi de ani nu arăta nici de patruzeci, târgovețul voinic și pântecos, bine păstrat în nerozia lui, cu o sprinteneală care îi înveselea pe trecători, cu surâsul oarecum tineresc, părea acum un septuagenar îndobitocit, gălbejit, tremurând din toate încheieturile. Ochii albaștri și plini de viață aveau acum umbre tulburi, cenușii, erau stinși, nu mai lăcrimau, ci, cu tivul lor roșiatic, parcă plângeau cu sânge”. Studentul de la medicină cazat la pensiune ajunge să-l diagnosticheze de cretinism.

Orbit de dragostea paternă, supune totul dorinței de parvenire a fiicelor și crezul că astfel ele își vor găsi fericirea îl însoțește toată viața. Cu toate acestea, generozitatea lui nu găsește niciun ecou în sufletul corupt al fetelor. Tinerele doamne își disprețuiesc tatăl, considerându-l o persoană mult prea modestă pentru „înalta” societate din care ele ajunseseră să facă parte. Răsfățate și denaturate de educația tatălui și a societății ele își vor lăsa părintele să moară, vegheat doar de doi studenți săraci și nici măcar nu-i vor însoți sicriul până la cimitir.

Moș Goriot este capabil să-și exprime afecțiunea față de fiicele sale doar dându-le bani și cadouri scumpe. Prin afecțiune excesivă și corupere el se face vinovat de egoismul fetelor și de moartea sa proprie. Dar vina este și a societății în care mila, compasiunea, dragostea adevărată nu sunt nici relevante, nici la modă. Modelele societăți contemporane sunt trădarea, prosperitatea, cinismul și capacitatea de adaptare. În acest sens, replica lui Goriot este semnificativă: „Cu bani îți cumperi chiar și fiice”. La capătul vieții sale Goriot va ajunge la concluzia că

adevăratele sentimente, sincere și profunde nu pot exista decât la oameni săraci.

Există un lucru mai groaznic chiar decât felul în care a fost părăsit acest părinte de către cele două fiice ale sale, care ar fi bucuraoase să-l știe mort: este dușmănia dintre cele doua surori. Anastasie și Delphine se urăsc reciproc din simplu motiv că baroneasa de Nucingen nu are acces în lumea aristocrată a foburgului Saint-Germain în care se lăfăiește contesa de Restand. Sora mai mare se jenează de ruda sa, iar mezină este sfâșiată de invidie și supărare. Deși trăiesc într-o bogăție, strălucitoare, „aurării, lucruri scumpe puse la vedere, luxul lipsit de inteligență al oricărui parvenit, risipa de bani a oricărei curtezane”, ele sunt mereu bântuite fie de pasiunea lor față de amanți, fie de ură reciprocă. Povestea familiei Goriot devine astfel un tablou al descompunerii morale a familiei sub influența societății viciate de putere și bani.

Literatura secolului al XIX-lea a dat naștere mai multor personaje de felul lui Eugène de Rastignac, Balzac însuși având câțiva tineri memorabili care își pun drept scop cucerirea iute a Parisului. Orgolios, hotărât să se despartă de iluziile romantice, Eugène nu-și pierde capacitatea de a avea sentimente adevărate față de Delphine și simte compasiune față de sărmanul tată, lăsându-și ultimii bani la înmormântarea acestuia. Scriitorul își dezvăluie personajul în continuă schimbare. Mai întâi cititorul face cunoștință cu un provincial încălcând neîndemânatic eticheta salonului. În debutul romanului tânărul visează să cucerească Parisul prin virtute și muncă asiduă, își iubeste profund mama, surorile și este plin de dorință de a se pune pe picioare pentru a le satisface așteptările. Foarte repede înțelege însă că în lume este mai important să porți un frac bine croit. Iluziile adolescenței sunt

progresiv abandonate, cunoașterea societății pariziene îi stârnește o sumedenie de gânduri rele și, în același timp, îi largesc și mintea și conștiința. Lumea i se arată așa cum este: legile și morala sunt neputincioase față de cei bogați, iar averea devine *ultima ratio mundi*. Dându-i uneori dreptate lui Vautrin, Rastignac nu-i acceptă totuși diabolicul plan de îmbogățire rapidă din nedorința de a-i fi complice la crimă. Cu toate acestea, judecându-le pe fiicele lui Goriot pentru lipsa de gratitudine față de părinte, Rastignac sfârșește prin a merge la Delphine să ia cina. Este felul lui de a arunca mănua societății pariziene. Din acest duel are să iasă victorios pentru că va lupta cu armele ei specifice. În final avem un alt Rastignac care încă mai păstrează capacitatea de revoltă împotriva fărădelegilor, dar denotă deja o conștiință viciată. Îl mai macină faptul că și-a amăgit surorile și mama, este însă pe deplin pregătit pentru seducerea Victorinei de Taillefer care urmează să-i asigure un loc în societate. În același timp, nu renunță la relația amoroasă cu soția bancherului Nicingen. Romanele ulterioare – *Casa Nusingen*, *Iluzii pierdute*, *Strălucirea și mizeria curtezanelor* ni-l prezintă deja în postură de milionar, ajungând ministru și pair al Franței.

Vautrin este probabil cel mai exotic personaj al romanului, fascinând prin esența sa cameleonică. Numele real este de Jacques Collin, iar porecla achiziționată în închisoare – Păcălește-Moartea, pentru că reușește să evite în mod repetat pedeapsa cu moartea. În *Iluzii pierdute* sau *Strălucirea și mizeria curtezanelor* reintră în scenă cu numele de abatele Carlos Herrera. În *Moș Goriot* apare cu numele de Vautrin, despre viața lui anterioară se cunosc puține. Câteva informații despre Collin transpar din replicile dialogului între agent, domnișoara Michonneau și pensionarul Poiret. Aflăm

că este un fost ocnaș, evadat de la Toulon, respectat pentru gestul său de a consimți să ia asupra-și crima altuia: un fals săvârșit de un tânăr foarte frumos, la care ținea mult, un italian cartofor. A fost condamnat la 5 ani de închisoare, dar după mai multe tentative de evadare pedeapsa i-a fost mărită până la 20 de ani. Creează o asociație a hoților de elită, alcătuită inclusiv din cei mai distinși clienți ai curților cu juri, reușind să adune un capital uriaș. În finalul romanului *Moș Goriot* este arestat și închis în Rochefort, dar, aflăm din alte romane, evadează și de acolo, deghizat ca un paznic de escortă a unui alt deținut. Balzac reușește să creeze un caracter seducător, enigmatic și complex, imposibil de plasat la categoria de personaje negative. În roman este descris ca un om cinic, căruia îi place să glumească și să stabilească relații amicale cu toată lumea, creându-le impresia că le știe pe toate și că a fost peste tot. Silueta robustă se împacă bine cu forța lui interioară gigantescă. Bărbat puternic, hotărât și nemilos atunci când vrea să-și atingă scopurile, manipulând oamenii cu lejeritate, Vautrin are o rară capacitate de a analiza la rece fenomenele: „Ca un judecător neîndurat, ochiul lui răzbătea până în străfundul tuturor problemelor, tuturor conștiințelor, tuturor simțămintelor”.

Fostul ocnaș încearcă să-și realizeze visele de putere și bogăție prin Eugène de Rastignac. În unele privințe, propunerea pe care Vautrin i-o face lui Eugène reamintește povestea lui Faust și renumitul lui pact cu diavolul. Planurile lui sunt totuși, cel puțin pentru un timp, contracarate, Rastignac refuză perspectiva de faimă și putere obținută în urma unei crime. Și asta nu pentru că tânărul persistă în idealismul său, evoluția lui ulterioară dezmente această presupunere. Fie că este prea independent pentru a avea nevoie de un mentor, fie că e prea slab pen-

tru a realiza planul lui Vautrin, Rastignac refuză a-i fi complice chiar dacă se simte atras de el și-i dă dreptate în multe privințe.

Cu ajutorul personajului Rastignac, cititorul pătrunde în saloanele aristocratice și în casele burghezilor. Astfel facem cunoștință cu cele două câmpuri ale puterii care se impun prin exaltarea banului. Conservativi în general, aristocrații devin mai toleranți cu noii ocupanți ai pozițiilor dominante – industriașii și comercianții. Banul este ideologia modernității și își exercită puterea atât asupra aristocrațiilor constrânși financiar, cât și asupra parvențiilor îmbogățite râvnind blazoane înnobilate, împingându-i la conciliere. Balzac reușește să pună în evidență precaritatea morală a aristocrației, dar și încercările hilare ale burghezilor de a imita conveniențele vieții de salon din foburgul Saint-Germain.

Provenind din grupuri sociale diferite, Vautrin și vicontesa de Beauseant au rolul de a formula noua religie a modernității. Sfaturile pe care ei le dau tânărului Rastignac surprind adevăratul „cod moral” al societății. „Știi, susține Vautrin, cum își croiesc oamenii drum aici la Paris? Ori prin strălucirea geniului, ori prin iscusința corupției. În această mulțime de oameni, trebuie să răzbați ca o ghiulea de tun sau să te strecuri pe sub ascuns, ca și ciuma. Cinstea nu slujește la nimic. Oamenii se pleacă sub puterea geniului, îl urăsc, încearcă să-l defaime, pentru că geniul ia ce i se cuvine și nu împarte cu nimeni; dacă însă stăruie, oamenii se pleacă în fața lui; pe scurt, îl adoră în genunchi dacă n-au putut să-l îngroape în noroi. Dar talentele sunt rare; corupția este în floare. Corupția este astfel arma mediocrității, care se revarsă din belșug, și pretutindeni îi vei simți ascuțișul. Vei vedea femei ai căror bărbați au o leafă de șase mii de franci pe an și care cheltuiesc

numai pentru îmbrăcăminte peste zece mii de franci. Vei vedea slujbași cu o mie două sute de franci pe an cumpărând pământ. Vei vedea femeii prostituându-se ca să poată ieși la plimbare în trăsura feciorului unui pair al Franței, care are dreptul să gonească la cursele de la Longchamps pe alea din mijloc. L-ai văzut pe acest biet nătărău, moș Goriot, silit să plătească polița girată de fie-sa, al cărei bărbat are un venit anual de cincizeci de mii de franci.”

La rândul ei, Vicontesa de Beauseant, cea mai rafinată doamnă a societății înalte, îi ține lui Rastignac o prelegere plină de sarcasm și sfaturi dure: „În femei și bărbați să nu vezi decât niște cai de poștă pe care poți să-i lași să crape în marginea drumului, la cel dintâi popas, unde ți se dau alții: numai așa vei ajunge să-ți înfăptuiești năzuințele. Vezi, în lumea asta dacă n-ai să găsești o femeie care să-ți poarte de grijă n-ai să însemni nimic. Trebuie să fie tânără, bogată, elegantă. Dacă ai însă o simțire sinceră, ascunde-o ca pe-o comoară; nu îngădui nimănui să ți-o bânuiască, pentru că altfel ești pierdut. Nu vei mai fi călău, ci victimă. Dacă te vei îndrăgosti vreodată, păstrează-ți bine taina! N-o da în vileag mai înainte de a ști cui îți deschizi sufletul. Ca să-ți aperi din vreme această iubire caren-a luat încă ființă, învață să nu te încrezi de fel în lumea asta”.

Propunându-ne o viziune despuiată de orice iluzii asupra lumii sociale, Balzac nu se lasă cucerit de deznădejde, ci caută soluții de rezistență. Narațiunea la persoana a treia îl absolvă de discursul didacticist, al moralei de-a gata. Personajele sale reflexive sunt cei care îi expun mai convingător punctele de vedere. Un Vautrin, spre exemplu, poate formula firesc enunțuri conținând o filozofie existențială: „Ți-am înfățișat viața așa cum este. Nu e mai frumoasă decât o cuhne, duhnește la fel și nu poți găti mâncare fără

să te murdărești pe mâini. Învață doar să ieși cu fața curată. La asta se reduce toată morala vremii noastre”. O eventuală soluție de ieșire din această mlaștină socială îi aparține Vicontesei de Beauseant care încearcă să echilibreze cele două forțe care mișcă lumea contemporană – banul și pasiunea –, adăugând greutate pe talerul sentimentului: „Toate sentimentele ajung cândva la punctul acesta. Sufletul nostru este ca un tezaur: dacă-l golești dintr-o dată, ești ruinat. Nu îngăduim unui simțământ să se arate în toată plinătatea lui, cum nu îngăduim unui om să n-aibă un ban în pungă”. Această pietate față de dragoste dublează delectarea estetică. Întreținerea mitului salvării prin dragoste cu ajutorul literaturii asigură și menținerea interesului față de literatura însăși. Pe de altă parte, ficțiunea influențează realitatea socială, spațiul operei literare este în stare să modeleze spațiul social.

Meritul lui Balzac constă în faptul că sub forma unor istorii concrete, dar reprezentative a știut să dea expresie literară structurilor cele mai profunde ale lumii sociale și a structurilor ei mentale, prin scrisul său, impunând acestei lumi modele proprii.

Referințe bibliografice:

Pierre Bourdieu, *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*. Ed. a II-a. Traducere din limba franceză de Laura Albulescu și Bogdan Ghiu. Prefață de Mircea Martin. București: Art, 2007.

- * Interesant este că Balzac nu-și definea operele drept romane și folosea acest termen doar atunci când desemna subgenul istoric de tip Walter Scott. La acel moment Academia Franceză privea cu suspiciune romanul, considerându-l gen inferior: „gen plebeu” sau „gen bastard”, iar romancierii „realiști” erau excluși din lumea saloanelor.

COSMIN COMĂRNESCU, SEBASTIAN CHIRIMBU
Universitatea „Spiru Haret”, București

ISTORIE ȘI MIT POLITIC LA DIMITRIE CANTEMIR: ÎNTRE „URCARE” ȘI „POGORÂRE”

ABSTRACT

This study advances a new perspective in the research work of humanist scholar Dimitrie Cantemir (1673-1723), the enlightened prince of Moldavia, exceptional personality, encyclopedic formation, considered by most specialists as "father of ethnography, folklore and folk art science". We can reveal the anthropological conceptions - in historical perspective (political) - an inventory that highlights the diversity of human societies; Cantemir resorts to ancient history data, to „ descriptions' passengers to comments on foreign countries. This study also attempts to bring the discussion of topical issues - political myths - in the current context of growing elimination of traditional attitudes, passions accused of producing identity, the national myths that can impeding the path to globalization.

Keywords: political imaginary, myth, clash of civilizations, latinity myth

1. Introducere în imaginarul politic

Imaginarul politic se supune unei diversități de funcții retorice, simbolice, hermeneutice, care participă la construirea vieții politice. Miturile alcătuiesc acest imaginar.

În limbajul curent, cuvântul „mit” desemnează „o construcție a spiritului, fără legătură cu realitatea” (*Le Robert*, 1995: 1299). Se vorbește despre „mitul epocii de aur”, despre „mitul sfârșitului istoriei”, „al sălbaticului bun”. Numim mit un tip special de povestire, care prezintă două trăsături esențiale: pe de o parte, o povestire cu ca-

racter fondator, care se ocupă de sensul sau originea lucrurilor, iar pe de altă parte, o povestire cu caracter simbolic. Majoritatea autorilor fac distincție între basm și mit: primul desemnează o povestire profană, al cărei conținut este considerat fictiv, în vreme ce mesajul mitic face obiectul unei credințe religioase. Povestea mitică își situează acțiunea în afara istoriei și a cotidianului, „în vremurile de început”.

Mitul vorbește de eroi civilizatori, de un popor – strămoș, cu o civilizație de netăgăduit..., dar, și de putere. Modalitățile de

exercitare a puterii politice s-au impus de la bun început printre criteriile utilizate de evoluționiști pentru definirea principalelor etape ale evoluției societăților. Pentru H. Maine, evenimentul major al istoriei umanității îl constituie trecerea de la „sânge la pământ”, adică trecerea de la o societate în care toate relațiile sociale sunt determinate de statutul partenerilor sociali, la o societate în care acestea devin contractuale. În aceeași epocă, Morgan definește cele trei stadii ale evoluției societăților (sălbăticie, barbarie, civilizație), combinând diferitele criterii (înrudire, proprietate, instituții politice); „societatea” politică i se pare a fi caracteristică stadiului „civilizat”.

Sub numeroase înfățișări (regalitate sacră, monarhie parlamentară, stat-providență, regim socialist, totalitarism), statul coexistă, cel mai frecvent, cu alte instituții. Domnind peste un teritoriu, se distinge mai ales prin importanța aparatului său, din care fac parte birocrăția și o forță armată permanentă.

Popoarele intră într-adevăr într-o organizație politică, condusă de legi, marcată de practici instituționale, într-o manieră rațională. Statul, care desemnează dispozitivul material și imaterial ce dă naștere politicului, corespunde, de altfel, unor obiective motivate: utilitate pentru ameliorarea securității vieții familiale și sociale, pentru a spori puterea și bogăția colectivității sau, și mai bine, moralizarea vieții în măsura în care statul permite obiectivarea unui interes general, a unui bine public, care eliberează indivizii de egoismul și de violența lor spontană.

Miturile politice din perspectivă antropologică se confruntă cu un obstacol psihologic și axiologic: termenul de *imaginar* (imagine, fantasmă, simbol, mit) trimite îndeobște la o colecție de reprezentări eterogene, puternic întreșesute de afecte, cu

semnificații echivoce și șovăielnice, care inhibă sau pervertesc gândirea și judecata, cantonând agenții care le vehiculează sau le produc în valorizări deviate și partizane. Totuși, natura și funcțiunea imaginarului au făcut obiectul unei reevaluări profunde în științele umaniste ale secolului al XX-lea (psihologie, psihanaliză, sociologie, antropologie, arte etc.), care coroborează un mare număr de opțiuni luate de filosofi (Aristotel, Kant, Shelling, E. Cassirer, H. G. Gadamer, M. Heidegger, G. Bachelard, G. Durand, P. Ricoeur, P. Bourdieu etc.). Cetățeanul, omul public, responsabilul politic sunt și, înainte de toate, ființe care acționează și vorbesc politic în funcție de credințe trecute, de amintiri, de imagini forte, de anticipări idealizate, de ficțiuni. În politică, nu ne putem determina prin pure abstracții conceptuale (legea, statul, poporul). Conștiința are nevoie de a personifica, a tipiza, a incarna idei extrase din legăturile sociale, autoritate, binele comun, din idealul de realizat etc. Sistemul de imagini politice (aceea a eroului național, a reprezentării puterii, a viitorului etc.) vine să sensibilizeze, să anime principii teoretice, să concretizeze valori. Imaginația are o funcție de figurare narativă a Ideilor, în sensul ipotezei dragi retoricii clasice. Faptele politice intră într-o inteligență analogică, care dezvăluie relații în lanț între diferite realități. În felul acesta, orice Prinț are relații – simbolice – cu figura Tatălui sau a lui Dumnezeu. Capitala unui stat, oriunde ar fi localizată, este în primul rând un Centru al unui teritoriu și, poate, al lumii. O frontieră poate fi asumată ca o punte către un spațiu benefic sau ca un meterez împotriva unui pericol amenințător. Această funcție simbolică permite deci să se opereze trimiteri de la un nivel de realitate la altul, creând o ordine, un sistem coerent de reprezentări și de valori. Viața

politică favorizează conduite de creație și de transmitere a miturilor. Un popor face în felul acesta să iasă la iveală, prin istorisirea pe care-o face, personaje și evenimente exemplare, care oferă un fel de plan tip, de scenariu pentru interpretarea vieții politice.

Asemenea mitului religios, mitul politic este în mod fundamental polimorf: o aceeași serie de imagini onirice poate fi vehiculată de mituri. Tema conspirației nu este în mod obligatoriu însoțită numai de conotații negative: imaginea complotului demonic are drept contrapondere pe aceea a sfintei conjurații. Dacă există o umbră amenințătoare, există și o umbră protectoare și Fiii luminii caută adesea noaptea pentru a lupta. Numai complotul ar putea să dezoce complotul. Secretul, masca, taina inițiativă, comunitatea celor demni de încredere, acțiunea ocultă, tot ceea ce este denunțat și inspiră teamă altuia dobândește, când se opune acestuia, o înfățișare atrăgătoare... Dubla legendă pe care, de asemenea, în mod obligatoriu o creează imaginarul în jurul pretenției sau al memoriei Eroului istoric atestă un fenomen asemănător. Legenda de aur sau legenda întunecată, venerația sau execrația sunt alimentate de aceleași fapte, se dezvoltă pornind de la aceleași evenimente. Motivul Salvatorului, al conducătorului providențial apare întotdeauna asociat simbolurilor purificării: eroul care mântuie e cel care eliberează, rețea legăturile, zdrobește monștrii, face să dea înapoi forțele răului. E întotdeauna asociat luminii – aurul, soarele urcând pe cer, strălucirea privirii – și verticalului – spada, sceptrul, arborele secular, muntele sacru. De asemenea, motivul conspirației malefice va fi pus întotdeauna în relație cu o simbolistică a murdăriei: cel care complotază trăiește în duhori întunecate, asimilat animalelor scârboase, se târăște și se furișează; vâscos,

tentacular, răspândește otrava și infecția...

Dincolo de variante, de diversitatea formulărilor posibile, adică dincolo de contradicțiile aparente, va apărea astfel, ceea ce s-ar putea considera a fi structurile fundamentale ale realității mitice, construite pe baza aceleași scheme conducătoare, în jurul acelorași arhetipuri, din același repertoriu de imagini și din aceleași simboluri. Se pare, trebuie chemată și repusă în toate drepturile sale istoria – istoria faptelor sociale și a mentalităților colective.

2. Mitul politic și funcțiile lui

„Se pare, nota cu destui ani înainte sociologul Roger Bastide, că mulți etnologi sunt în prezent de acord să considere miturile drept niște replici la fenomene și dezechilibre sociale, la tensiunile din interiorul structurilor sociale, drept niște ecrane pe care grupul își proiectează angoasele colective, dezechilibrele ființei” [1, p. 3]. În mod constant, analiza tinde să ne aducă din nou la ceea ce Durkheim numea dezorganizare, sau mai insistent, poate, la vechea distincție agreată de școala sociologică franceză din secolul al XIX-lea, aceea dintre „perioadele critice” și „perioadele organice”. Miturile se afirmă mai clar, se impun mai intens, își manifestă cu violență forța lor de atracție îndeosebi în „perioadele critice”. Cel mai adesea, între grupuri și situația generală există un echilibru fragil, între ele și sistemul existent, sau pe cale de instaurare este o distorsiune. Esențial este faptul că efervescența mitică se declanșează atunci când în conștiința colectivă începe să opereze ceea ce am putea numi un fenomen de nonidentificare. Dintr-o dată, ordinea existentă apare ca străină, suspectă, ostilă. Modelele oferite de viața comunitară par a-și pierde orice semnificație, orice legitimitate. Vechile legături între oameni se rup. „Noi” devine

„ei”, altfel spus, în loc să se recunoască în normele ansamblului social, un anumit grup este regăsit și definit prin ceea ce are diferit; în același timp, îndurerat sau violent, devine conștient de noua sa însingurare. E vorba de o dramă a alienării. Fiind un sentiment personal, intim, starea de alienare se caracterizează îndeosebi prin ceea ce are subiectiv, mai puțin prin ceea ce se consideră a fi condițiile obiective ale dezvoltării sale. Mitul politic se naște în momentul în care traumatismul social devine traumatism psihic. El își are originea în intensitatea secretă a spaimelor sau a incertitudinilor, în acea zonă întunecată a dorințelor nesatisfăcute și a așteptărilor zadarnice. Pe ruinele unor credințe moarte se construiesc certitudini noi. În inimi, în conștiințe, echilibrul rupt se refacă. Furnizând date noi pentru înțelegere și acceptare, imaginarul mitic permite celui care i se consacră să ancoreze într-un prezent recucerit, să se refacă într-o lume care și-a recâștigat coerența, redevenită, într-adevăr, pe deplin „lizibilă”.

Mitul are și o capacitate mobilizatoare. Funcției de restructurare mentală a imaginarii politice îi corespunde deci funcția de restructurare socială. Născându-se în condițiile unei realități istorice fracturate, dezvoltându-se într-un climat de vacuitate socială, mitul politic recucerește o identitate compromisă. Dar el apare și ca element constitutiv al realității sociale. De asemenea, ideea Vârstei de aur, inseparabilă de noțiunea de colectivitate restrânsă, trebuie, în mod normal, să ducă la restrângerea spațiului social la micile grupuri comunitare, închise în ele însele. În același fel, și povestea conspirației, înțeleasă ca realitate politică permanentă, amestecă mereu realul și imaginarul, autenticul, obiectivul și fabulația mitică; visul și complotul ca atare se nasc și se dezvoltă unul din celă-

lalt. Această emergență a noilor forme de organizare comunitară, produsă de ceea ce este societatea în ansamblul ei și, de obicei, în contradicție cu aceasta, e una din cele mai vizibile consecințe ale manifestărilor imaginarii politice. (E ceea ce se poate exprima clar prin folosirea unor termeni antitetici, împrumutați de la Max Weber, aceia de *Gessellschaft*, adică de ansamblu al unui sistem social definit ca unitate politico-juridică, și de *Gemeinschaft*, adică de comunitate văzută ca loc de întâlnire, de schimb al solidarităților afective.) Prin intermediul observației sociologice, mitul politic apare ca fiind și determinant, și determinat: produs al realității sociale, el este și producător al realității sociale**.

Îvit acolo unde țesătura socială se rupe sau se desface, îl putem considera drept unul dintre elementele cele mai eficiente de reconstituire a acestei realități. Mărturie a unei crize ce afectează un grup în întregul său, dar și fiecare dintre indivizii care fac parte din el, mitul ajunge să clarifice două aspecte, cel legat de reinserția socială a individului „indisciplinat”, și cel referitor la restructurarea grupului.

Pornind de la istoria socială, sprijinindu-se pe datele oferite de aceasta, orice încercare de reflecție asupra imaginarii politice conduce la următoarea constatare: nu există un *hiatus* între individual și colectiv. Prin vicisitudinile și dereglările ei, istoria influențează realitatea psihologică, la fel de adevărat este că evenimentele istorice sunt strâns legate de tulburările de la nivelul acelei *psyché* a omului. Fără îndoială, orice dezordine, orice ruptură din viața socială afectează eul în ceea ce are el mai profund și mai misterios. Iar contextul istoric este trăit în mod conștient sau inconștient ca o realitate interioară, activă, imperioasă, câteodată chiar ca o invazie. Consecințele în

plan psihic ale marilor seisme ale istoriei, ale mutațiilor politice sau sociale de amploare sunt echivalentul unor potențialități care sunt aceleași, existente în fiecare individ.

Reașezate în această perspectivă, marile mituri politice ale societăților de azi apar ca expresie a principalelor, a numeroaselor constante psihologice specifice individului. Visul Vârstei de aur e inseparabil de nostalgie, adică de fixația în valorile copilăriei, de persistența lor în vârsta adultă. Chemarea Salvatorului e replica la o situație de vacuitate, e vorba de căutarea unui tată absent sau de substituirea unei *imago* părintești idealizate, celei a unei paternități refuzate. Speranța în revoluția mesianică este expresia pulsuniilor unei voințe megalomane care modelează lumea după propriile sale modele. Imaginea contradictorie a Orașului, protector sau tentacular, corespunde celei a Mamei, a locului închis și sigur, sau a căpcăunului devorator. Denunțarea complotului eliberează de spaime, de resentimente, de ură...Și, fără îndoială, fiecare dintre aceste porniri poate lua un aspect patologic, poate deveni melancolie regresivă, nevroză de transfer, delir de persecuție, obsesie paranoică. Orice sistem politic, oricare ar fi principiile de la care se revendică, oricât de democratic pretinde că este, ține cont de principiul întruchipării, al personalizării puterii; orice lider, orice șef de partid încearcă să întruchipeze Salvatorul. În sfârșit, se știe rolul pe care-l are, ca factor esențial al coeziunii colective, prezența „altuia”, frica de „altul”, adică imaginea Barbarului ce se agită pe la porțile cetății, ciudățenia lui, amenințare pe care el o reprezintă pentru securitatea grupului, pentru păstrarea valorilor sale tradiționale.

Miturile politice cuprind și termenul de *putere*: spre deosebire de filosofia politică, antropologia nu-și pune problema naturii

puterii. De obicei, *puterea* se pune în relație cu alte elemente (cuvântul, rudenția, sacrul etc.). Menținând distincția între „putere” și „autoritate”, antropologia nu s-a folosit doar de dovada că în orice societate poate fi identificată o putere de tip politic, ci a propus o generalizare a noțiunii de *putere*. Omul este supus puterii, sau mai degrabă puterilor ce pot emana din multiple instanțe (zeii, pământul, strămoșii etc.). Puterea politică nu este totuși o putere ca oricare alta, întrucât îi este inerentă o aptitudine de a capta *puterile* pentru a-și atinge scopurile. Relația puterii politice cu supranaturalul îi conferă sacralitatea din care își extrage principiile legitimării și reproducerii sale. La origine, „magicianul” sau „războinicul” prefigura „căpetenia” sau „regele”. Nu există putere fără asimetrie în raporturile sociale [2]. Această dialectică trăită privește și echilibrul grupului și raporturile acestuia cu grupurile ce-l înconjoară; există o analogie între relația internă înțelegere – violență și relația externă pace – război. [3]. Toate aceste concepte au fost folosite, într-un cod de valori, cu toate implicațiile axiologice ale istoriei, de Dimitrie Cantemir.

3. „Urcare” și „pogorâre”

Cantemir a lăsat și o mică lucrare care schițează o filosofie a istoriei: *Monarchiarum physica examinatio*. El încearcă aici să încadreze într-o viziune filosofică ideea „creșterii și descreșterii” statelor, a imperiilor. Cantemir reia aici ideea Stolnicului Cantacuzino despre cele trei etape prin care trec statele: „urcare”, „stare”, „pogorâre”, căutând să o fundamenteze, ca și acesta, prin filosofia aristotelică. *Monarchiarum physica examinatio* ia ca punct de plecare schema medievală a celor patru monarhii universale, schemă întemeiată, la rândul său, pe interpretarea dată de Ieronim (secolul IV) profeției biblicului Daniil. Toate lucrurile

particulare sunt supuse legii nașterii și a pieririi, spune Cantemir, iar „din descompunerea unuia urmează nașterea altuia”. Dintre aceste lucruri particulare fac parte și monarhiile, care vor parcurge potrivit „ordinii neîntrerupte a naturii”, ciclul nașterii, creșterii, decăderii, îmbătrânirii și pierii. Profeții au prevăzut desfășurarea istoriei din inspirație dumnezeiască; cunoscând însă ordinea naturii, putem face previziuni întemeiate pe rațiune. Centrul de putere al monarhiilor se deplasează pe globul pământesc potrivit unui cerc care începe de la răsărit (din perspectiva sistemului astronomic aristotelic-ptolemeic, născut în sânul așa-numitului averroism): prima monarhie a fost cea de est (asiro-babilonienii, perșii), apoi a urmat cea de sud (Egiptul, Imperiul macedonian), de vest (Roma, Imperiul romano-german), acum urmează să stăpânească monarhia de nord (Rusia). Așa apare și noțiunea „monstrului”, ceva ce se opune legilor naturii: Imperiul otoman; tocmai de aceea trebuie să și piară. În *Istoria creșterii și descreșterii curții otomane* autorul nu va cerceta sistematic cauzele care ar fi determinat ascensiunea și apoi decăderea imperiului, așa cum o va face Montesquieu cu douăzeci de ani mai târziu în *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*. Dar înfățișarea „imperiilor” ca vaste organisme care își au în mod natural perioada lor de tinerețe și de îmbătrânire, nu-i permitea o asemenea investigare a cauzalității istorice concrete. Trebuie observat că Dimitrie Cantemir nu a aplicat în mod consecvent concepția raționalistă din *Monarchiarum*: în *Hronic*, el revine la doctrina tradițională providențialistă și moralizatoare. Mâna celui preaputernic, spune el, „mută împărățiile dintr-un neam într-altul”, coborând pe cei înălțați și înălțând pe cei plecați, pentru a da oamenilor o lecție de umilință. În *Hro-*

nic, Cantemir a fost la curent cu valul de criticism și scepticism ce s-a abătut asupra istoriografiei în vremea sa, cu „pyrrhonismul istoric” al epocii de „criză a conștiinței europene”, manifestare a iluminismului timpuriu. „Precuvântarea” a doua la *Hronic*, care ar putea fi considerată ca o introducere la metoda istorică, este consacrată în întregime incertitudinii istoriografiei.

Mitul ciocnirii civilizațiilor – al *civilizației* – a fost formulat de Cantemir, îmbinat cu elogiul umanist al civilizației antice, al elinilor ca fondatori ai civilizației, precum și cu ideea înnobilării prin cultură. Trăind la confluența a două civilizații, cea europeană și cea orientală-musulmană, Cantemir a ajuns la ideea unicității sau universalității civilizației omenești. Civilizația trece peste barierele etnice, dar și peste cele religioase: și un sultan turc poate fi un „elin”, un om civilizată dacă dă dovadă de sentimente nobile, de moravuri alese (*Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*). Faptul că în critica religiei musulmane el refuză argumentul de autoritate, situându-se astfel pe un teren nu religios, ci rațional, îi deschide calea spre aprecierea pozitivă a valorilor morale, filozofice și artistice ale Islamului.

4. Istorie și mit politic la Dimitrie Cantemir

Religie și putere – două concepte care se regăsesc la Cantemir. De aceea Cantemir a și fost revendicat și de către teologie. Antonie Plămădeală îl considera un „teolog european, teolog de speculație, erudit, om de neverosimilă cultură pentru vremea lui”. Începând cu *Divanul*, trecând prin *Sacro-sanctae* mai ales, dar și prin *Loca obscura in Catechismi* (*Locuri obscure în Catehism*) și terminând cu *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*, problemele teologice sunt abordate de Cantemir cu dezinvoltură

și competentă, probând o bună cunoaștere a acestora și o familiarizare cu literatura de profil. Relevând ideile teologice expuse de Cantemir în lucrările mai sus amintite, A. Plămădeală îl include într-o istorie a gândirii teologice românești dinaintea apariției „teologilor propriu-ziși”, alături de Neagoe Basarab și Nicolae Milescu Spătarul, pe care însuși eruditul Cantemir îi depășește, zicem noi, prin amploarea problemelor abordate, cât și prin adâncimea reflecțiilor sale și nu în ultimul rând prin limbajul sau filosofico-teologic. Filosof al istoriei în *Interpretarea naturală a monarhiilor*, D. Cantemir devine istoric și filosof al religiilor în *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*. Această lucrare a fost tipărită la Petersburg în 1722, precedând expediția întreprinsă de Petru I în Persia, unde l-a luat și pe D. Cantemir spre a-l avea consilier în problemele lumii orientale. Intervenția lui Petru I a deblocat apariția lucrării, căreia i se opusese, tergiversând aproape un an publicarea ei, Sfântul Sinod Rus, spre a evita disputele pe care le-ar putea genera cartea. Aceasta deoarece, pe ansamblu, aprecierea lui Cantemir este negativă, considerând religia musulmană o „credință rea” și periculoasă „pentru că la ei rânduielele rele se socotesc drept virtute și rătăcirile drept răsplătire și cred că adevărata fericire stă în poftele trupești...”. Cantemir se apropie de credința musulmană ca un creștin îndatorat *Evangheliilor* și deci care respinge prin definiție o carte „rea” precum Coranul, căruia îi va nega orice caracter relevant. Ineditul, ingeniozitatea – dacă putem spune așa – lui Cantemir este că el nu-și mai propune să arate falsitatea, minciuna pe care s-ar baza Coranul, adică învățătura lui Muhammed, cu argumente creștine, cum au făcut atâția alții înaintea lui, ci „chiar cu scrieri ale muhammedanilor sau asemănătoare lor”. Ca un veritabil lingvist, bun cunoscător al limbii

arabe, Cantemir analizează stilul Coranului, spre a pune în evidență frumusețea și adâncimea limbii arabe utilizate, dovezi, crede el, ale caracterului terestru al învățăturii lui Muhammed, care nu este altceva decât „o născocire și o șiretenie omenească”, „născocită cu ajutor diavolesc”. Mulți exegeți ai lui Cantemir au remarcat faptul că apropierea și raportarea acestuia de religia musulmană nu este cea a unui credincios, el procedând mai degrabă ca un filosof sau gânditor politic. Desigur, viziunea Islamului apare la Cantemir „cristianizată”, căci pretutindeni unde are ocazia el folosește religia creștină ca termen de comparație, de natură să ateste superioritatea ei. Cantemir însă procedează ca un om de știință, încercând să-și atenueze pe cât posibil intruziunea subiectivității, relevând și ceea ce este pozitiv în sistemul valorilor promovate de islam. În primele două „cărți” ale Sistemului se ocupă de pseudoprofetul Muhammed și de Coran, în cartea a treia prezintă „apocalipsul muhammedan” – concepția despre sfârșitul lumii în această religie. Ultimele trei cărți – din cele șase – sunt cele mai consistente, prezentând fațetele necunoscute sau deformat cunoscute în lumea europeană ale islamului. Titlurile lor evidențiază amploarea demersului cantemirian: „Despre teologia muhammedană”, „Despre religia musulmană” și „Despre alte rânduiele ale religiei muhammedane”. În cartea ultima, cea mai eterogenă, Cantemir prezintă amalgamat tradițiile islamice privitoare la căsătorie și divorț, la înmormântare, la diferite secte și erezii, pentru ca, în final, să se ocupe de științele muhammedane, între care include și poezia, muzica, pictura. Ca și alte lucrări cantemiriene, *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane* este o carte neterminată. Scrisă în limba latină, ea a fost publicată în rusește, ca să apară în limba română abia peste două secole și jumătate,

în traducerea lui Virgil Cândea (1977). Ea constituie doar primul volum dintr-o lucrare mai amplă intitulată de Cantemir *Despre religia muhammedană și despre cârmuirea politică a poporului musulman*. Volumul al doilea, după cum rezulta din acest lung titlu, ar fi trebuit să cuprindă și un tratat politic despre modul de guvernare în Imperiul Otoman. În acel tom pe care-l plănuia, D. Cantemir urma să trateze și despre multele și frecventatele – ca nicăieri în lume – „academii, licee și școli speciale pentru tot felul de învățătură și știință”, existente în aproape toate cetățile turcești și în cele aflate sub „sceptrul turcesc”. Chiar neterminată, cartea lui D. Cantemir a constituit pentru multă vreme o sursă inestimabilă de informații, întrucât provenea de la un cunoscător din interiorul islamului.

Titlul manuscrisului lui Cantemir descoperit la Universitatea Harvard din Cambridge și publicat în facsimil de Virgil Cândea la Editura Roza Vânturilor, 1999, este, în forma originală, *Incrementa et decrementa Aulae Othomanicae sive Aliothmannicae. A primo gentis origine at nostra usque tempora deductae: Creșterea și descreșterea Porții Otomane sau Aliotmane, de la originea poporului, și totodată urmărite neîntrerupt până în timpurile noastre*.

Un scris ulterior a operat corecturi care nu au sens dar care apar pe frontispiciul volumului facsimilat: *Incrementorum et Decrementorum Aulae Othomannicae*. Istoria lui Cantemir este un opus specific epocii baroce, întrucât pune în lumină fluiditatea formelor, instabilitatea identităților prin jocul punctelor de vedere, prin examinarea materialului din perspective mereu schimbate, când orientale, când occidentale, când din surse culte, când recurgând la anecdota populară. Stilul prezintă aceeași fluiditate proteică: savant sau metaforic, distanțat sau

solidar față de personalități sau evenimente, erudit sau exultând în amănunte picante care l-au determinat pe cucernicul abate Jonquières să lase deoparte anumite pasaje în traducerea sa în franceză.

Cartea nu este structurată ca o narațiune unitară și teleologică, ci e mai curând stratificată, funcționând pe câteva niveluri independente, ceea ce face posibilă publicarea sa în fragmente sau „istorii” distincte. Corpusul istoriografic (evenimente militare și politice) este dublat de note care nu sunt simple legende (ca în binecunoscută specie barocă a emblemei), ci comentarii cu caracter enciclopedic, ele fiind regrupate și publicate independent de Alexandru Duțu și Paul Cernovodeanu (Association International d'Etudes du Sud-Est Européen, 1973) într-un adevărat compendium de istorie și filosofie a instituțiilor: *Sensul culturii, Otomanii și alte popoare, Credințe, obiceiuri și idei, Literatura, Arhitectura, Pictura, Muzica, Curtea, Școala, Personalitățile*. A mai apărut și o antologie de „Sentițe”, care sunt parte a aceleiași tradiții a emblemelor.

De altfel, Cantemir însuși era figura prințului renascentist, înzestrat, cum spune Ofelia despre Hamlet, cu „ochiul învățatului, limba-jul curteanului și spada soldatului”. Admirat de occidentali pentru latina elegantă, pentru opțiunea sa în favoarea operei de civilizare și occidentalizare a Rusiei sub Petru cel Mare, familiarizat, după cum dovedește *Istoria*, nu doar cu formele vieții la Curte, ci și cu valorile pe care le presupuneau.

În spiritul încă viu al Renașterii, domnitorul întreprinde o critică filologică, în stilul lui Lorenzo Vala, pentru a recupera adevăratele sensuri ale diverselor surse. Un exercițiu comparatist, mobilitatea percepției aventuroase a Renașterii, avide de noi orizonturi, îngăduindu-i să colonizeze cu ușurință spații geografice și culturale eterogene, să

măsoare timpul după convențiile europene sau musulmane. *Conceptul de creștere și descreștere* este aici unul cvasi-biologic, al formelor organice, în care genealogia și succesiunea sau transformarea sunt importante. În același timp, constatăm deja la Cantemir o mutație observată de Baudrillard în privirea sa istorică asupra naturii semnificației. În Renaștere, semnul nu mai are un caracter obligat, ca în epoca feudală, în care identitatea era asociată unui statut social și de proprietate foarte precis. Semnul era naturalizat, avea un referent lipsit de ambiguitate. În Renaștere, odată cu dislocările de statut generate de ascensiunea burgheziei și a capitalului lichid, statutul social devine un semn mobil. Intervine un joc între datul natural și semnificația convențională. Indiferent care va fi fost propria politică la curte, Cantemir făcea deosebirea dintre statutul social ca dat natural sau demnitate dobândită: *Chelebi*, ni se spune, desemnează nu numai pe un ins de descendență nobilă, dar și pe cel care cultivă virtutea, prudența. „Greci” sunt considerați nu numai cei născuți într-un anume teritoriu, dar și cei care și-au apropiat cultura și instituțiile grecești. Trăind la Curtea Otomană și deplasându-se între Galata și Fanar, Cantemir avea sentimentul călătoriei imaginare între trei lumi: Turci, diplomați occidentali și greci. El redresează imaginea Fanarului căzut, menționând operele științifice studiate sau întocmite acolo (inclusiv un tratat despre circulația sângelui, la puțin timp după Harvey). Este un tip de istoriografie apropiată de a noastră, în sensul de istorie a civilizației, de filosofie a instituțiilor. Nu susține și Omar Calabrese că trăim în „l'eta neobarocca”, epocă a instabilităților, polidimensionalității, mutațiilor, politeismului grec?

Schimbările produse o dată cu instalarea spiritului Epocii Luminilor sunt deja evidente în destinul occidental al cărții lui Cante-

mir. În epoca fizicii newtoniene a cauzelor și efectelor, forței și reacțiunii, titlul *Istoriei* lui Cantemir este completat, în versiunea lui Jonquières, prin „de unde se pot vedea cauzele creșterii și descreșterii”, deși nu există în original o argumentație cauzală sau o narațiune teleologică. Domnitorul refuză programatic un punct de vedere subiectiv, prezentând mai multe versiuni, documente contradictorii ce fac problematică reconstituirea trecutului. De exemplu, versiuni oficiale și populare despre Sheitanu Kuli, autorul schismei religioase dintre turci și persani, evidențiind complicata relație dintre adevăr dogmatic și șarlatanie. Sau, versiuni turcești și occidentale ale asediului Candiei, o insulă a Veneției, încheiat cu una dintre ultimele victorii ale Porții. Dacă istoricul moldovean este interesat de „cauze”, acestea nu privesc evenimentele, care rămân în mare parte obscurizate de trecerea timpului și de intermedierea documentelor. El poate da seamă, ca oricare epistemolog, doar de „cauzele diverselor păreri despre genta osmană”, de carențele produselor spiritului. Istoricul este un Hermes, interpretând, negociind între sensuri și culturi.

Voltaire îi cere scuze lui Antioh Cantemir, pentru că a interpretat greșit originea tatălui său, justificându-se, în epoca post-Locke, prin invocarea caracterului convențional al limbajului. Asemănări fonetice accidentale îl conduseseră la Timur Khan... Iată, comentează el auto-ironic, fundamentele majorității genealogiilor... Tot în noul spirit raționalist, al disocierilor tranșante (*qui dicunt de uno negat de altero*), Voltaire trage linia și conchide că *Istoria* lui Cantemir este una din „les annales des crimes du genre humain... absurdes et affreux”, un pat al unui Procust moralist al secolului al XVIII-lea iluminist, în care opusul lui Cantemir se contractă până la deformare.

În schimb, Montesquieu este tot timpul preocupat de cauze și efecte, în *De la grandeur des Romains et de leur décadence*. Triumful imperial se explica prin faptul că romanii erau mereu în război, prin urmare, trebuiau până la urmă să câștige... Cauza căderii a fost, din perspectiva moralistă a momentului scrierii, decăderea senatului, adulterarea spiritului său prin infuziunea de barbari, din ținuturile colonizate, ambițioși și preocupați doar de lux. Proiectul iluminist domină întregul discurs: valorile egalității, libertății, transparenței politicii, ordinii sociale (un popor puternic este o societate *bien réglée*). Politicul invadează întregul mecanism social, inclusiv viața religioasă.

Autoritatea excesivă, instaurarea tiraniei face inutilă înțelepciunea senatului, ducând la pieirea republicii. Instituțiile și valorile comunitare – magistrați, zei, temple, morminte – sunt ficțiuni utile: ele asiguraseră iubirea pentru Roma, pentru patrie. Începe cristalizarea a ceea ce Ed Said a numit „orientalism”: construcția fictivă a Orientului de către occidentali; în despotismul asiatic, există o diviziune strictă între muncitori, războinici, negustori, nobili, magistrați, cu toții oprimați și transformați astfel într-o colecție de corpuri moarte. Deși tirania nu este mai puțin absentă din analele Romei... Spiritul neoclasic a imprimat o caracterologie tipologică, imanentă: bătrânul Andronic Comneanul a fost Nero al Greciei...

5. Mitul latinității – reper identitar român

Tributară matricei unor semnificații care trimit la origini, latinitatea devine în timp o proiecție mentală care reflectă conștiința de sine a poporului, un vector de dialog cu Europa. Este vorba de un concept major care respiră cu „doi plămâni”, un ansamblu de fapte

de ordin istoric, etnic și cultural, obiective și constante de-a lungul timpului, pe de altă parte o construcție imaginară care se reflectă în variabile subordonate mizelor culturale și multiplelor strategii ideologice și politice.

Emblematic, numele poporului român cristalizează o identitate. Românii își poartă latinitatea în nume și ea se identifică cu existența lor. Etonimul „român” aduce aminte de romanitatea originală, căreia îi conservă memoria. El ilustrează o percepție globală care face referire atât la originea, cât și la apartenența la o tradiție și la un patrimoniu de civilizație. Într-o lume orientală ne-latină, această ascendență legată de o civilizație prestigioasă făcea să supraviețuiască bucuria unicității, a „diferenței” care dădea consistență și semnificație identității. Documentele medievale străine folosesc numele de *valahi* cu mai multe variante, în funcție de filieră: germanică, slavă, occidentală, maghiară etc., pentru a-i desemna pe români ca etnie de origine romană, care vorbesc o limbă diferită de a vecinilor. Românii înșiși s-au desemnat cu termenul de *român* (*rumân*). Continuând latinul *romanus*, termenul preciza originea și continuitatea; a fi „latin” a fost reflectarea unei dorințe. Suveranii europeni cunoșteau bine forța mobilizatoare a acestei proiecții mentale, această conștiință de sine care justifică acțiunea. Prin *romanitas* și *christianitas* se afirma identitatea europeană a românilor. România atât de latină își datorează apartenența europeană mai mult voinței și „memoriei” sale decât geografiei. Creuzet original nutrit de valorile celor doi poli în jurul cărora gravita lumea europeană, Roma și Bizanțul, ea reprezintă atât solidaritatea și împărțirea valorilor, cât și distincțiile care au separat și tulburat cele două spații. Dacă apropierea de „Imperiul stepelor” trebuia să-i influențeze destinele, printr-o mișcare inversă ea a căutat să depășească marginalitatea și să se alipească

centrului lumii europene, înțeles mai puțin ca un orizont, cât ca o reprezentare globală, un vector de universalitate. Pentru o țară care se învecina cu Orientul, latinitatea reprezintă greutatea care face să se încline balanța către Occident. Percepția imaginativă a „insulei de latinitate și răscruce a civilizațiilor” trimite la o enclavă care se definește prin specificul său, latinitatea, în contrast cu „marea slavă” care-o înconjoară; pe când „răscrucea”, dimpotrivă, trimite la un spațiu deschis, cămin al multiplicității, receptacol și filtru al diferitelor civilizații. Punctul comun al tuturor acestor configurații? Perceperea unui spațiu limită marcator al unui prag, al unei frontiere, care transportă în simbolistica sa atât forța unei conștiințe de sine, cât și o neliniște latentă. Rostogolire, submersiune, această percepție înjunghietoare bântuie și, urmând roțile istoriei, va fi pusă în rezonanță; ea va ritma de-a lungul timpului imaginarul identitar.

Și la Dimitrie Cantemir și la mulți alți scriitori apare aceeași idee: faptele istorice, documentele sunt secundate de impulsul conștiinței latine. Adevăr în același timp inițial și ultim al existenței românești, ea regenerează și vitalizează toate latențele pentru a da conținut și formă unei identități. Țară încercată fără încetare de invazii și războaie, descrisă ca „răscruce a tuturor relelor” sau „bulevard al Europei împotriva invaziilor asiatice”, latinitatea se constituie în fir conducător de continuitate și supraviețuire a unei identități. Un soi de eternitate condensată.

Mitul acesta al originilor, ca și cel al latinității pot da naștere la excese: în ideea acesta, nu latinitatea este putativă, ci logica excesului, care pretinde – astăzi, parcă mai rău decât în alte secole – , potrivit lui Bărnuțiu, spre exemplu, ca românii să fie la

propriu romani, ca dreptul lor să fie pur și simplu latin, iar creștinismul să reprezinte o detracare a purității romane. Că regenerarea națională trebuie să fie o reîntoarcere la păgânism nu este decât o notă falsă a unui adevăr argumentat cu stângăcie, este un delir al inexistenței.

Referințe bibliografice::

1. Bastide, Roger, *Mituri și utopii*, în „Cahiers internationaux de sociologie”, nr. 28, 1960, p. 3 sq.
2. Balandier, Georges, *Sociologia mutațiilor* Anthropos, Paris, 1970.
3. *Dicționar de etnologie și antropologie*, volum coordonat de Pierre Bonte și Michel Izard, Editura Polirom, Iași, 1999

Note:

- * *Vezi Sociologia mutațiilor*, sub conducerea lui Georges Balandier, Anthropos, Paris, 1970. *Vezi*, mai ales, studiile lui G. Gorielly, *Semnificația actuală a ideii de revoluție* și al lui J. Duvignaud, *Anomie și mutații sociale*. *Vezi* și Georges Duveau, *Sociologie și utopie*, P.U.F., Paris, 1961 și Jean Servier, *Istoria utopiei*, Gallimard, Paris, 1967.

- ** În acest sens se poate face o apropiere de manifestările artistice. Și opera de artă poate fi interpretată ca un reflex al vieții sociale dar, pe de altă parte, ea nu este așa ceva fără să o vedem contribuind la formarea noilor comportamente colective. *Cf.* Pierre Francastel, *Pictura și societatea. Nașterea și distrugerea unui spațiu plastic*, Gallimard, Paris, 1965 și, mai ales, Erwin Panofsky, *Eseuri de iconologie. Teme umaniste în arta Renașterii*, Gallimard, Paris, 1967 (trad. în franceză de B. Teyssèdre).

- *** „În mit, scrie Roger Caillois, percepem cel mai bine, pe viu, legătura intimă între perturbările cele mai secrete, mai virulente ale psihismului individual și presiunile cele mai imperative și mai tulburătoare ale existenței sociale.” Referitor la această temă, a se vedea, în primul rând, Roger Bastide, *Sociologie și psihanaliză*, Paris, P.U.F., 1949; Geza Roheim, *Psihanaliză și antropologie*, Gallimard, Paris, 1967; Francois Laplantine, *Cele trei voci ale imaginarului*, Editions universitaires, Paris, 1974; Karl Abraham, *Vis și mit. Eseuri de psihanaliză aplicată*, Payot, Paris, 1977 (trad. din germană de Ilse Brande).

NADEJDA IVANOV
Institutul de Filologie

CONCEPTUL DE UNITATE PRIMORDIALĂ ÎN VIZIUNEA LUI MIRCEA ELIADE*

ABSTRACT

The article surveys Mircea Eliade's concept of a primordial unity, which a young Romanian writer and researcher of the history of religions formed on coming back from his trip to India. Having studied there rites of archaic tribes, he developed his theory of sacred and profane. The article demonstrates as Oriental culture deeply influenced Eliade's scientific ideas and showed him the way to self-consciousness.

Keywords: myth, androgynous, archetype, primordiality, Paradise, female /male, animus /anima, coincidentia oppositorum, sacred, profane.

În lucrările *Insula lui Euthanasius, Aspecte ale mitului, Yoga, Nașteri mistice ș.a.* Eliade studiază omul religios, riturile și aspectele arhaice ale triburilor care își găsesc în credință echilibrul spiritual. Personajul eliadesc este obsedat de ideea că există o altă *realitate* în care el își va găsi liniștea și rostul existenței, fiindcă lumea în care se află e doar un labirint cu semne și simboluri și doar interpretându-le va putea accede la un alt nivel de cunoaștere. Sunt viziunile generale asupra existenței umane pe care Eliade și le formează în India. Aici doctorandului i se revelează marile secrete care, mai târziu, vor fi „hotărâtoare pentru formarea spirituală a lui Mircea Eliade”, căci „el nu a văzut aici «exotism», susține Mircea Handoca, ci și-a dat seama

de profunda unitate a culturii aborigene” [1, p. 63]. Sabina Fânaru adaugă că „Mircea Eliade a scris despre India cu inima, nu cu pixul unui reporter. Textele poartă semnele cunoștințelor sale extraordinare despre limba, spiritualitatea și civilizația indiană, ale talentului literar, și nu în ultimul rând, ale extraordinarei sale imaginații senzoriale” [2, p. 193].

Astfel că această țară departe de civilizație simbolizează pentru viitorul savant „apa vie” a sufletului său, precum și pentru opera sa de mai târziu. Cultura orientală schimbă din temelii viziunile spirituale ale studentului, oferindu-i un curs succesiv de lecții despre autocunoașterea interioară. În opera *India* găsim reflecțiile viitorului savant despre contribuția însemnată a

culturii hinduse la reînnoirea propriei vieți interioare: „Sunt zile când îmi simt creierul, inima, trupul întreg ca o uzină stranie, în care se adună substanțe vrăjmașe, culese din văzduh, din arbori, din cărți – substanțe care sunt neconținut prefăcute, asimilate. Este un sentiment exaltant, toată această asimilare, toată această alchimie pe care o ghicesc în carnea și creierul meu. (...) Parcă aș avea mii de guri și mii de brațe, care culeg totul, mestecă totul – și transformă toate aceste substanțe, streine mie, într-un sânge și inteligență, care sunt ale mele” [3, p. 320]. Călea spre Centru are, după Mircea Eliade, trei etape. În *Omologarea cosmică și yoga* savantul român concretizează că prima etapă a „ruperii de nivel” este unificarea corpului, a respirației și armonizarea fluxului conștiinței. Următoarea constă în cosmicizarea și reintegrarea în ordinea universală. Iar ultima etapă reprezintă transcenderea Cosmosului, cucerirea centrului, unirea Soarelui cu Luna [4, p. 235].

Meditațiile asupra modelului absolut al existenței umane, în special, asupra principiului fundamental arhaic *parte – tot* sau „cosmoid” perfect se reflectă și asupra obiectivului principal al scrierii sale, și anume: „modificarea conștiinței occidentale moderne prin cunoașterea, înțelegerea și asimilarea spiritului «oriental», «exotic» și «arhaic», afirmă Adrian Marino [5, p. 302]. Prin urmare, inițierea lui Mircea Eliade în Marele Tot și realitatea absolută trage după sine „o întreagă schimbare de optică și de mentalitate” [5, p. 303] a viitorului cercetător al religiilor. Moment observat foarte clar în corespondența sa cu Petru Camarnescu: „Privind în urmă, de la cel dintâi contact cu metafizica, 1923, până acum, luând în seamă situația mea oarecum privilegiată de a fi interesat de istoria religiilor și de știință – cred că foarte puțini vor înțelege de

ce am dreptul să spun că Europa spirituală e, în majoritate, o ceată de colecționari sau de submediocri, neștiind ce vor și ignorând complet principiile cunoașterii” [6, p. 165]. Important este să menționăm că tânărul hermeneut caută cu insistență să dezvăluie Occidentului marea bucurie a sufletului care a cunoscut liniștea odată cu revenirea la modelul de existență arhetipal. Este vorba despre regăsirea Sinelui (âtman), care nu poate fi cunoscut din studii teoretice, cât de aprofundate n-ar fi ele, căci el, Sinele, „nu este obiect de venerație ca zeii, ci un obiect al cunoașterii. (...) Pe acesta trebuie să-l cercetezi, pe acesta trebuie să-l cauți, să-l cunoști”. „Sinele, într-adevăr, trebuie să-l vezi, trebuie să-l auzi, trebuie să-l înțelegi, asupra lui trebuie să meditezi” [7, p. 26], găsim explicat în *Filosofia Upanișadelor*. Astfel că metamorfoza spirituală și mintală a tânărului Eliade redată în speranța de a extinde spiritualitatea hindusă în occident nu este înțeleasă pe deplin de receptorii europeni. Pentru Mircea Eliade însă, aceasta nu va reprezenta ceva irepresibil și nu va ascunde lumina descoperită sub baniță sau sub pat, ci o va pune în sfeșnicul creației sale, fiind convins că „Universurile valorilor spirituale arhaice vor îmbogăți lumea occidentală altfel decât prin contribuții de vocabular (*mana, tabu, totem* etc.) sau prin istoria structurilor sociale” [8, p. 89], „Istoria religiilor poate să deschidă noi perspective gândirii occidentale, filosofiei în sensul propriu al cuvântului, ca și creației literare” [9, p. 307]. Astfel că europeanul se reîntoarce în lumea modernă în întregime hindus, botezat în credința că omul are ieșire din timpul și spațiul sacru prin capacitatea de a sacraliza viața prin unificarea contrariilor [10, p. 60]. În același timp, Mircea Eliade mărturisește că are misiunea să aprofundeze teoria omului

neolitic și să mântuiască neamul prin cultură: „... n-am rămas în India (pur și simplu pentru că acel absolut de care vorbeau gazetarii bucureșteni din 1933-1940 devenise desuet – mai precis trăit și identificat cu infinitele experiențe pe care ni le pregătea istoria și le cerea acel *Zeitgeist* pe care (...) îl presimțisem încă din 1940)... (...) Cred că am dreptate. Condamnați să descifrăm misterele și să descoperim drumul către mântuire prin cultură, adică prin carte (nu prin tradițiile orale, transmise inițiativ de la maestru la discipol), nu avem nimic mai bun de făcut decât să adâncim dialectica misterioasei *coincidentia oppositorum*, care ne îngăduie nu numai să descoperim sacrul camuflat în profan, dar și să resacralizăm creator momentul istoric, adică să-l transfigurăm, acordându-i o dimensiune (sau o intenție) transcendentală” [11, p. 22]. În final, obiectiv realizat în lucrarea sa totală, științifică și literară, în care se întrevide metoda didactică budhistă.

Scopul cercetării fiind altul, nu ne vom opri prea mult să explorăm acest aspect, ci ținem să expunem alte influențe importante ce l-au ajutat să definească teoretic și să dezvolte în plâzmuirile sale artistice arhetipul unității primordiale, androgenul.

Menționăm, conceptul își trage rădăcinile anume din cultura orientală. Filozofia hindusă susține că viața pământească e multiformă, plină de iluzii, iar pentru a ieși din forma ei de „non-esse” e important să înțeleagă că lumea aceasta e proiectarea unei „magii” divine și să tindă spre realitatea absolută, unde Unul este egal cu sine, imobil, autonom, fără „existență”, fără devenire [12, p. 69]. Un alt important punct de referință asupra teoriei unității primordiale a lui Mircea Eliade l-a avut intuiția lui Heraclit, care a emis ideea simultaneității stabilității și permanenței în această lume.

„Toate lucrurile vin din Unul și Unul se naște din toate” [13, p. 67], susține gânditorul presocratic. Mai târziu, filozoful român interiorizează modelul etern platonice, în special ideea că ființa umană se află între două lumi, purtând în suflet dorul de veșnicie și grație Erosului va reveni la lumea Ideilor [14, p.21]. Teză pe care o va prezenta ceva mai încolo în altă lumină științifică. Mircea Eliade preia conceptul religios și platonice de androgen și-l va transforma într-un mit aparte al ființei totale. Astfel încât unitatea, pentru el, reprezintă „Absolutul” ca rezultat al depășirii contrariilor și polarităților [15, p. 262]. În același timp, Mircea Eliade meditează asupra metafizicii lui Plotin, care n-a contrazis viziunea platonice, din contra, a completat-o prin teza că intermitența umană este generată de existența în planul lumii materiale, iar întorcându-se spre sine și purificându-se, va reveni la sentimentul Totalității. Momentul etern ce a fost descompus în triada Unul, Nous și Psyhe, în care Unul este absolutul ce nu poate fi definit, Nous-inteligența, iar Psyhe este sufletul ce caută să se reunească cu Unul și Nous [16, p. 81].

O altă filozofie ce-l impresionează pe Mircea Eliade este cea a Sfântului Augustin, care susține că filozofia este știința care poate rezolva problema veșniciei. El aprobă viziunea plotiniană și o apropie de trinitatea creștină. Astfel că sufletul este nemuritor și are memorie, fiind dirijat de voință. Prin urmare, numai voința îl poate duce pe om spre starea divină printr-o unire mistică cu Dumnezeu și printr-o mântuire sufletească. De aceea, intervenția dumnezeiască în restabilirea unității primordiale este inevitabilă [17, p 225-247].

Totodată, inversarea mitului Orfeu reprezintă credința personajelor sale masculine, care știu că Marea lor Zeiță îi va scoate din

Infern. Astfel, poezia și cântecul simbolizează starea paradisiacă ce are misiunea să orienteze sufletul spre o întoarcere la origini: "... vroia să-i transforme, obținând această mutație a omului, fără de care omul e ursit la autodistrugere" [18, p. 31], spune Mircea Eliade cu referire la personajul său feminin, Leana. Asemănătoare a fost și experiența eliadescă în India. Datorită lui Maitreyi, neofitul este inițiat în ritul treptelor de cunoaștere până când uită de vechiul său eu și devine „însuși Zagreus-Dionysos” [19, p. 130], scrie în mărturisirile sale sincere Mircea Eliade.

Ținem să menționăm că încercările tânărului Eliade de formare a propriei definiții a unității primordiale pornesc atât de la meditațiile marilor gânditori, dar și din „sentimentul că religia autentică este de fapt una, că până și propria-i viață nu este decât o manifestare a acestui fenomen mai larg, care este în fond atemporal. Această încredere în omogenitatea realului, în trecut și în prezent, i-a permis lui Eliade să adune, dintr-o varietate de surse independente, idei, concepte și impresii, bazate în principal pe discuții secundare, și să le prezinte ca „indicând toate, *mutatis mutandis*, în aceeași direcție” [20, p. 99]. Astfel, arhetipul ființei totale, androginul, nu rămâne la nivel de mit sau istorie religioasă, precum era până acum, ci își „prelungeste existența în totalitatea manifestărilor creatoare ale umanității, inclusiv moderne” [5, p. 374], afirmă Adrian Marino în *Hermeneutica lui Mircea Eliade*.

Tema androginiei ca ipoteză a contopirii masculinului cu femininul într-un singur trup și suflet, Mircea Eliade o abordează pentru prima dată, din punct de vedere științific, în martie 1938, într-un scurt eseu intitulat *Alegorie sau „limbaj secret”?*. Conceptul este văzut de tânărul cercetător

ca un „ideal al tuturor tradițiilor metafizice și religioase”, teorie bazată pe un fragment din cartea *Zoharului*. Însă această primă încercare a hermeneutului, zice Moshe Idel, „n-a fost recunoscută de specialiști” [20, p. 80] din cauză că autorul eseului nu a reflectat o analiză plauzibilă a gândirii zoharice, afirmând că „potrivit *Zoharului*, căsătoria este descrisă ca o întoarcere la starea adamică, deci la androginie” [20, p.80]. O altă încercare de argument al tezei sale, în care tratează dualități referitoare la zei și oameni, urmează în 1940. În *Universul literar* publică un scurt articol intitulat În căutarea lui Adam, referindu-se la teme conexe cum ar fi *Adam și Eva*, *Adam și Golgota* și androginul din nuvela lui Balzac *Séraphita*. În 1942, aceste serii de articole, Mircea Eliade le adună într-o broșură intitulată *Mitul reintegrării*, titlul căreia, susține Moshe Idel, „nu reprezintă decât o parte din eseuri, dar dă impresia că există o temă principală, unificatoare, a cărții” [20, p. 81]. Însă totul se limpezește după o lectură completă a eseurilor, în urma căreia se clarifică interdependența tematică dintre sacru/profan și androginie, care, într-un final, formează mitul complex al perfecțiunii primordiale. Progresul științific al lui Mircea Eliade în teza dualitate-unitate primordială se face simțit la conferința *Eranos de la Ascona*, în Elveția, în 1958, unde se prezintă cu tema *La concidentia oppositorum et la mystère de la totalité*, comunicare pe care o publică în limba franceză, tot în același an. Aici, Eliade „a adăugat și a eliminat material din versiunile anterioare, a schimbat titlurile variantelor” [20, p. 90], însă punctele de vedere pe această temă nu s-au modificat esențial. Cercetătorul Moshe Idel afirmă că Mircea Eliade, în cadrul acestui studiu, a comis erori grave de comparație, fiindcă „Eliade s-a confruntat aici cu aparența de

similitudine între două mituri care au sensuri total diferite în cele două contexte în care apar” [20, p. 90]: mitul iudaismului biblic și mitul platonice.

În studiul său reprezentativ și fundamental *Mitul reintegrării*, autorul urmărește parcursul istoric al devenirii conceptului de androgin. Mistagogul dă o importanță colosală Marii Zeițe – divinitatea „Totului”, creatoarea Cosmosului și a vieții. În ea se armonizează cele două planuri: psihic și cosmic și tot în ea se contopesc toate contrariile: moartea și viața, binele și răul, sacrul și profanul, beatitudinea și durerea etc. Această valoare metafizică a Marii Zeițe se proiectează și asupra femeii din textul mitic sau ritual. Amintind de ea, reprezentanții ocultismului „se referă la principiul cosmologic manifestat în ea”, explică Mircea Eliade [21, p. 382]. În *Erotica mistică în Bengal. Studii de indianistică* savantul mai amintește că femeia, în filosofia budistă, reprezintă prin evocarea ei mentală catalizatorul unirii dintre sufletul omului și sufletul lui Krishna. Femeinitatea trebuie făcută stăpână în suflet, fiindcă numai ea se poate sacrifica. Și datorită ei, are loc renunțarea completă la individualism. Însă pentru o depersonalizare totală este nevoie să se transforme el însuși în Radha, în iubita pământeană a zeului [22, p. 120]. Așadar, acest principiu feminin ascunde în sine „taina” divinității pe care o dezvăluie doar fiind în unitate cu cel „ales”, „pus de o parte” pentru ea. Prin urmare, prin unirea mistică dintre bărbat și femeie, sufletul se desăvârșește, se împlinește pe sine, „redevinând la arhetip, redevinând la Adam-Eva de la începutul timpurilor, omul de dinainte de păcat...” [23, p. 386]. Nunta oamenilor, care este o imitație a unirii dintre zei, semnifică și nunta Cerului și Pământului în Cosmos. Ca și în modelul cosmologic,

membrii cuplul fac schimb de însușiri, fiind proiectați *unul în celălalt*: „bărbatul capătă „calități” feminine: grație, supunere, devotament etc. Iar femeia care iubește se îmbogățește cu virtuți masculine: spirit de inițiativă, dorință de a proteja, de a domina, de a conduce etc.” [23, p. 387]. Prin urmare, androginia, subliniază savantul Mircea Eliade, este o stare paradisiacă, existența reală, autonomă, marcată de beatitudine, „a lui Adam, a omului primordial, orice nume ar purta acesta” [23, p. 386]. Într-un final, androginul nu mai face parte din realitatea istorică, ci este aruncat într-un spațiu și timp mitico-arhetipal.

Un alt moment important în problematizarea unității primordiale reprezintă distincția pe care o face între termenul de androgin și hermafrodit. Deși psihanalistul elvețian C.G. Jung în explicațiile sale despre hermafrodit optează pentru o definiție ce este foarte aproape de cea a lui Eliade: „mai degrabă (...) niște evoluții interioare, semne ale unui progres spiritual, decât simbolul unei forme de comportament” [20, p. 75], Mircea Eliade insistă în Încercarea labirintului la termenul de androgin, afirmând că hermafroditul este „un efort deznădăjduit pentru a săvârși totalitatea. Dar nu e contopirea, nu e unitatea” [10, p. 31]. Astfel, observăm că dacă până la personalizarea conceptului, hermeneutul balansa de la o teorie la alta, acum, în 1942, contopirea masculinului și femininului într-un tot întreg nu mai este altceva decât unica modalitate de integrare a ființei umane în ființa cosmică. Prin urmare, acest arhetip va reprezenta coloana întregii sale viziuni asupra istoriei religiilor.

În concluzie, observăm că problema filosofică fundamentală a operei științifice, dar și a celei literare este de a uni ceea ce a fost despărțit la origini. Modelul primordial al hierogamiei Cer-Pământ reprezintă

absolutul suprem, pe care-l poate obține prin ridicarea treptelor cunoașterii și sensibilității umane până la desăvârșirea spirituală. De unde putem constata că arhetipul *animus-anima* este elementul-cheie al perfecțiunii, așa cum *hieros gamos*-ul cosmogonic, consideră Eliade, stabilește modelul oricărei creații, lumea fiind produsul unirii între un zeu și o zeiță [24, p. 50]. Complementaritatea între cer (simbolizând masculinul) și pământ (principiul feminin) oferă paradisul, eternitatea, beatitudinea. De aceea Mircea Eliade creează personaje puse într-o neîncrețată căutare a iubirii adevărate, ce i-ar scoate din sine, proiectându-i în persoana iubită. Sau, cum explică savantul, personaje masculine ce se vor identifica cu femeia iubită, anihilându-i astfel individualitatea, centrul de greutate al ființei lor deplasându-se din sine în celălalt, în ființa îndrăgită [12, p. 72]. Protagonistii se vor putea, astfel, iniția într-un ritual secret, ulterior eliberându-se de condiția profană odată cu înțelegerea că realitatea empirică nu este altceva decât o mare iluzie ce împiedică spiritul individual și spiritul universal să se reintegreze într-un Tot primordial.

Referințe bibliografice:

1. Mircea Handoca, *Pe urmele lui Mircea Eliade*, Târgu-Mureș, Editura Petru Maior, 1996.
2. Sabina Fănarul apud Cristina Scarlat, *Hermeneutica spectacolului. Convorbiri*, Iași, Editura Tim-pul, 2008.
3. Mircea Eliade, *India Maharajahului. Șantier*, București, Editura Humanitas, 2003.
4. Mircea Eliade apud Mircea Handoca, *Mircea Eliade. Pagini regăsite*, București: Ed. Lider, 2008.
5. Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980.
6. *Eliade Mircea și Mihail Sebastian în corespondență cu Petru Comarnescu*, în *Manuscriptum*, IX, 4/1978.
7. Paul Deussen, *Filosofia Upanișadelor*, Traducere de Corneliu Sterian, București, Editura Herald, 2007.
8. Mircea Eliade, *De la Zamolxis la Genghis-han: Studii comparative despre folclorul Daciei și Europei Orientale*, Traducere de Ivănescu Cezar, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980.
9. Mircea Eliade apud Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980.
10. Mircea Eliade, *Încercarea labirintului. Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, București, Editura Humanas, 2007.
11. Mircea Handoca, *Convorbiri cu și despre Mircea Eliade*, București, Editura Humanitas, 1998.
12. Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, București, Editura Fundația regală pentru literatură și artă, 1943.
13. Mircea Eliade, *Misticul orfic al lui Heraclit*, În: *Adevărul literar și artistic*, anul VII, nr. 320, 23 ianuarie 1927.
14. Platon, *Symposium*, Traducere în limba engleză de Seth Bernadete, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
15. Mircea Eliade, *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*, București, Editura Humanitas, 1994.
16. Plotin, *Opere*, Traduceri, lămuriri preliminare de Andrei Cornea, București, Editura Humanitas, 2003.
17. Stéphane Toulouse, *Influences néoplatoniciennes sur l'analyse augustinienne des visions*, În *Archives de Philosophie*, 2009/2.
18. Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. I, București, Editura Humanitas, 1993.
19. Mircea Eliade, *Misterele și inițierea orientală*, București, Editura Humanitas, 1998.
20. Moshe Idel, *Mircea Eliade de la mit la magie*, Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Iași, Editura Polirom, 2014.
21. Mircea Eliade, *Mitul reintegrării în Drumul spre Centru*. București, Editura Univers. 1991.
22. Mircea Eliade, *Erotica mistică în Bengal. Studii de indianistică (1929 - 1931)*. Cuvânt înainte de Mircea Vulcănescu, ediție îngrijită și prefață de Mircea Handoca, București, Editura Jurnalul literar.
23. Mircea Eliade, *Drumul spre Centru*, București, Editura Univers. 1991
24. Mircea Eliade, *Prolegomene la dualismul religios: diale și polarități*, în volumul *Nostalgia originilor*, p. 246, apud Ștefan Dorondel. *Mircea Eliade și universul neo-eneolitic*, p. 50. <http://civa.uv.ro/Dorondel2.1.pdf> (vizitata pe 26.05.2015).

* Textul dat a fost prezentat la Colocviul cu participare internațională „Filologia Modernă: realizări și perspective în context european” (ediția a IX-a).

ALIONA GRATI
Institutul de Filologie al AȘM

LONDRA NU E REALITATE, LONDRA E UN FILM DE FICȚIUNE

ABSTRACT

The text summarizes the author's impressions from her business trip to London in order to realize a remarkable scientific and literary event. On November 14, 2015 poetry writer Radmila Popovici and the article's author met representatives of Moldavian diaspora. The conference "Moldavians in literature. Imagology study" and poetry party were held. The author's stay in London was also marked by other cultural events such as her visit to Poets' House, Global theatre, Romanian monastery Saint John Baptizer, some museums etc.

Keywords: London, Moldavian diaspora, imagology, poetry party.

Trei ore de zbor cu avionul companiei Wizz Air pe ruta low-cost Chișinău – Londra și iată că decorul amorf în depresie, tulburat uneori de vreun cio-bănaș roșu-nvăpăiat, este înlocuit de un cu totul altul: dinamic, tehnicizat, ultramodern. Parcurș pe înserate, drumul de la aeroportul Luton spre Londra ne lansează instant în acest univers „răsturnat”, impresia fiind provocată nu neapărat de faptul că aici se circulă pe stânga. Mulțimea șoselelor alăturare, încrucișate și giratorii unduiesc atât

de amețitor cu tot cu marcajele lor alb-roșii-fosforiscente și cu stâlpii de iluminare artificială, încât ne dă peste cap sistemul de coordonate, deplasându-ne orizontul până pe sub bolta cerului, care, la rândul lui, brăzdat de mulțimea de luminițe sclipitoare ale avioanelor și elicopterelor, arată ca un oraș electricat, destul de populat. Pe măsură ce înaintăm, starea în vârtej ni se echilibrează sub influența felului în care lucrurile întâlnite în cale ni se oferă privirii. Rigoarea traficului, inteligența căilor de

circulație, arhitectura liniștit-pământeacă a caselor cu cel mult două niveluri, lipsa zgomotelor stridente etc. impun o atitudine sobră, numită și „răceală” englezească. Agitația inerentă megalopolisurilor se ascunde sub această distanțare nobilă, susținută fiind și de un specific climatic – înnourările și ploile frecvente. După un asemenea preambul, Londra care ni se deschide de-a lungul celor patru zile trăite în tensiunea vitezei pare a fi decupată dintr-un film de ficțiune.

Cu siguranță, un început prost al unei intenții bune nu înseamnă neapărat eșecul întregului demers. Din păcate, ambasadorul Republicii Moldova la Londra și poetul Iulian Frunțașu nu a fost la fel de cooperant cum au fost, acum un an, la Paris, domnul ambasador Oleg Serebrian și domnul consul Eugen Vizir, care ne-au oferit susținerea și sediul ambasadei pentru o întâlnire cu diaspora pe temă literară. De data aceasta soluția a venit din partea unor oameni care nu au fost delegați de statul nostru să promoveze cultura peste hotare, dar care au făcut-o din proprie dorință și cu o perseverență exemplară. Invitația cordială a concetățenei noastre, stabilite de ani buni la Londra, Corina Bârlădean, a fost suficientă pentru a lăsa deschis proiectul unei călătorii. Întâmplarea ni i-a adus în ajutor și pe frații Ion Guțu și Tatiana Guțu, doi tineri deosebit de frumoși și inteligenți, care și-au asumat în totalitate misiunea organizării. Având asigurate toate condițiile, eu și poeta Radmila Popovici am pornit la drum în speranța că vom descoperi în inima capitalismului grăbit moldoveni receptivi și dornici de a-și întrerupe lungul șir de griji și obligații pentru câteva ore de literatură. Spre surprinderea noastră, sala Colegiului Tehnic de pe Cranbrook House 61, Cranbrook Road Ilford, Essec IG61 4 PG a fost arhiplină. Chipuri exaltate și frumoase,

palpitând ritmat în tresăriri nostalgice și înseninări optimiste, ne serveau deosebit de încurajator.

De mai mulți ani încerc să import în mediul nostru academic preocupările Imagologiei. În contextul ideii de integrare europeană, dar și al deschiderii hotarelor pentru circulația liberă în spațiile geografice până nu demult interzise, această orientare în cercetare mi se impunea ca fiind necesară. Disciplina a apărut în Franța prin anii '50 ai secolului trecut în cadrul Literaturii generale și comparate, fondatorii propunându-și cercetarea reprezentărilor *străinului* în literatură. Obiectul lor de studiu a constituit mai ales notele de călătorie ale unor scriitori în căutarea exoticului și a alterității altor popoare. Curiozitatea mea s-a orientat oarecum invers, ceea ce m-a interesat au fost mai ales textele literare semnate de scriitori străini care au călătorit prin părțile noastre în ultimele două secole și au creat personaje literare care ne reprezintă simbolic. Titlul comunicării mele la Londra a fost „Moldovenii în literatură. Studiu de imagologie”. Am ales să le vorbesc conaționalilor noștri despre cei câțiva autori care ne-au vizitat în ultimii douăzeci de ani și ne-au proiectat alteritatea în texte literare. Portretul nostru văzut din exterior de englezul Tony Hawks în romanul *Tenis cu moldoveni*, italianul Nicola Baldassare în serialul de reportaje adunate în cele două cărți, *Îți explic eu ce-i asta Moldova, Un an în Moldova. Jurnalul semiserios al aflării mele în țara dulcilor coline*, canadianul Stephen Heininghan în romanul *Provincia pierdută. Aventuri într-o familie moldovenească* și de nemțoaica Irena Brežná în reportajul său *Livezi tăiate. Un reportaj despre Moldova și Transnistria*, însumând calități și mai ales defecte, a stârnit, în mod firesc, reacții diferite. La rândul meu, am ascultat cu mult interes părerea ce

au izbucnit în sală îndată ce mi-am încheiat comunicarea în ideea de a confrunta atât atitudinea ascultătorilor mei față de felul în care au fost reflectați de către străini, cât și analizele lor referitoare la motivele care i-au determinat pe occidentali să ne vadă într-un fel anume. Conviețuind ani la rând cu englezii, cunoscându-le modul de viață și prejudecățile, cei din sală – Natalia Catrinescu, Tamara Lența, Maria Cozma, Loreta Stanev, Renata și Valeriu Goncearuc ș.a. – majoritatea fiind intelectuali, foști funcționari, învățători și cercetători la ei acasă, au comentat cu însuflețire reflecțiile lui Tony Hawks. Moldovenii mei au vibrat pe aceeași undă cu scriitorul englez atunci când acesta lăuda bunăvoința și ospitalitatea noastră legendară și au opus rezistență când ne imputa necunoașterea limbii sale.

În cealaltă parte a evenimentului întreg auditoriul a fost cucerit de poezie și de muzică. Pe fundal melodios Radmila Popovici s-a produs cu un recital de poezie din volumele sale pe teme invocând casa părintească, părinții, satul natal, copilăria și trăirile cotidiene. Efectul poeziei a fost atât de spectaculos încât atmosfera se înfierbânta progresiv, aplauzele se țineau lanț și nimeni nu s-a grăbit să plece acasă fără să-și procure o carte cu autograful autoarei. Finalul a fost incendiar, talentata interpretă Geta Burlacu a cântat pe versurile Radmilei, completându-i astfel profilul creator. Am primit buchete mari de flori, am continuat discuția în grupuri mici. Iscusitul fotograf Ovidiu Șelaru a înregistrat pentru istorie această stare de jubilație colectivă. Cele trei ore au zburat pe neobservate. În față mai aveam trei zile pentru a cutreiera Londra.

Configurasem în prealabil, de acasă un program de vizită a locurilor și edificiilor de interes major pentru a cunoaște, într-un timp scurt, ceea ce oferea turiștilor acest

măreț oraș european. La Londra însă ne-am lăsat cu încredere în mâinile prietenilor noștri mai vechi și mai noi, care și-au amânat obligațiile zilnice și ne-au însoțit, ușurându-ne activitatea. În prima zi, gazda noastră, Corina a ținut, mai întâi de toate, să ne facă martore ale unui spectacol dintre cele mai căutate în capitala Marii Britanii. Am alergat pe străduțe înguste, decorate cu tufe mari de trandafiri galbeni înfloriți la această vreme, pentru a prinde schimbul de gardă de la Palatul Buckingham.

La exact ora 10.00 santinelele în uniforme lungi de iarnă și cu căciuli mițoase din blană de urs încep a se deplasa prin curtea palatului după o coregrafie bine lucrată. Noua componentă a gărzii ajunge aici cu un comandament de infanterie și altul de călăreți, acompaniați de o fanfară, cu stegari și toboșari în frunte. Peste puțin timp, masiva poartă a palatului se deschide din nou pentru a lăsa să treacă câteva calești roșii de lux cu invitați ai reginei. Steagul flutură semeț pe acoperiș, semn că Majestatea Sa, o persoană mitologică în carne și oase, e în palat și își așteaptă deja oaspeții. Toată solemnitatea se desfășoară sub ochii încântați ai turiștilor, mulți la număr, îmbulzindu-se lângă grilaje. Câțiva polițiști călare pe cai negri-lucioși supraveghează mersul lucrurilor. Un rabin îl întreabă ceva pe polițistul mai în vârstă, acela se apleacă cu dibăcie pentru a întreține conversația. Radmila înregistrează scena cu aparatul de fotografiat.

Palatul Buckingham este situat în Westminster, o regiune istorică a Londrei cu cele mai multe monumente celebre pe metru pătrat. Traversăm parcul Saint James și descoperim un ansamblu arhitectural de neuitat, alcătuit din câteva edificii din piatră galbenă, construite în stilul neogotic. În față își înalță arcurile catedrala

Westminster Abbey, vestită prin faptul că aici s-au produs importante ceremonii din istoria Angliei, de la încoronările, cununile, până la înmormântările regilor britanici. În peluza din fața abației stau înfipte zeci de mii de cruci mai mari și mai mici, de care sunt lipiți maci roșii de hârtie. Corina ne informează că acestea sunt gesturi simbolice în memoria soldaților englezi căzuți în Primul Război Mondial, foarte răspândite în Anglia. Renunțăm să intrăm în catedrală din cauza prețului biletului de intrare cam pipărat pentru noi și alegem biserica Sf. Margareta din imediata apropiere. Avem noroc pentru că prindem aici un concert cu orgă cu muzică de J.S. Bach și F.J. Haydn și un recital de muzică corală. Dorind să ne integreze, vecina de pe scaunul din față ne oferă câteva foi cu textele cântate. Ne vrăjim de atmosfera liturgică, de frumusețea basoreliefurilor, picturilor și vitraliilor.

Palatul Westminster, edificiul ce găzduiește parlamentul Marii Britanii, ni se înfățișează cu partea lui cea mai extinsă, paralelă cu râul Tamisa, flancat maiestuos din ambele părți de cele două turnuri celebre. Turnul Victoriei, privit de jos în sus, ne copleșește atât prin dimensiunile lui impunătoare, grave, apăsătoare, cât și prin rafinatele elemente arhitecturale exprimând înălțarea. Cele patru turlă susțin câte o coroană regală, semnal pentru întreaga lume că ordinea în această țară are la bază tradițiile seculare ale monarhiei. Facem cale inversă și ajungem la celălalt turn, numit în cinstea reginei Elisabeta și supranumit Big Ben. La rândul lui, acest simbol are menirea să reprezinte legendara exactitudine a englezilor. Ca orice turist care se respectă pozăm lângă giganticul ceas cu patru fețe și ne anunțăm cu pozele acestea pe facebook. Aprobările curg șiroaie spre buna noastră

dispoziție și dorința arzătoare de a culege cât mai multe impresii.

Pășim pe podul Westminster. Tamisa ne înflorează cu apele ei reci, tulburi, vijelioase. O navă mică înaintează împotriva sensului de curgere, cu destul efort de vreme ce nu reușește să-și țină corpul pe poziție perpendiculară valurilor. „Nu e locul cel mai agreabil”, observ eu, iar Corina mă anunță că anual zeci de oameni hotărăsc să-și pună capăt zilelor în apele Tamisei anume aici. Suntem martorele unei dezagreabile scene pe pod care ne adaugă fiori. Doi muzicanți stradali, unul îmbrăcat în kilt scoțian/irlandez de culoare verde și altul în costum obișnuit – giacă și blugi, se iau la harță, revendicându-și probabil dreptul de a munci într-un loc anume, avantajos. Se înțeleg în curând și mâinile lor revin la ocupația obișnuită. Depășim foarte repede starea și urmărim cu bucurie minunatele autobuze roșii cu două niveluri și taxiurile în stil retro care traversează podul.

Roata Eye London, cea mai mare din lume la momentul actual, nu are cum să ne lase indiferente, așa că ne grăbim să ajungem la ea. Avem norocul să găsim puțini turiști necertați cu înălțimea și cum-părăm bilete destul de repede. Surprizele se țin lanț. În culoarele care ne duc spre Ochiul Londrei avem posibilitate să pozăm lângă câteva statui din ceară, apoi suntem invitate într-un cinematograful 4D. Timp de zece minute, prindem pescăruși virtuali, ne agățăm de cupolele catedralelor londoneze, artiști ambulanzii aruncă cu foc în noi și, în momentul în care ne obișnuim deja cu șiretlicurile tehnicii 4D, simțim baloane de săpun și zăpadă reală pe față. Animate în bună măsură, urcăm în una din capsulele roatei care ne transferă într-o lume ruptă de pământ la propriu și la figurat. În oul gigantic de sticlă ridicându-se alene, orizon-

tul ni se lărgeste, descoperim podurile mai îndepărtate, clădirile înalte cu arhitectură modernistă, înmărmurite în poziții ciudate deasupra blocurilor albe, mai vechi. Încă puțin și vom putea atinge cu mâna mulțimea de avioane și elicoptere de pe cerul Londrei. De sus, capitala ni se oferă din alt unghi, devine un simplu panopticum ilustrativ. În același timp, nimic nu pare mai aventuros decât să te lași purtată de câteva fiare subțiri la înălțimea celor 132 de metri deasupra apelor tulburi ale Tamisei. În coborâre prindem o altă priveliște-unică, un fel de avanpremieră a asfințitului londonez. Soarele apune grațios în spatele turnului Big Ben, învelindu-i pereții galbeni într-o eșarfă aurie.

Ne întoarcem pe malul stâng al Tamisei, parcurgând pe jos podul Jubileului de Aur în căutarea Pieței Trafalgar și a Galeriei Naționale. Cei patru lei de bronz de la baza coloanei lui Nelson, amiralul care a comandat flota britanică în bătălia victorioasă de la Trafalgar, nu au nimic împotriva noastră, lăsându-ne să înaintăm spre muzeul de artă. Avem patru ore la dispoziție pentru a face turul sălilor, expunând picturi din secolul al treisprezecelea până în cel de-al nouăsprezecelea. Intrarea este liberă, comandăm *audio tour* și parcurgem pe rând colecțiile de artă italiană, franceză, spaniolă, flamandă, olandeză și germană. Vocea din căști ne oprește îndelung asupra mai multor picturi superbe, executate de Leonardo da Vinci, Masaccio, Botticelli, Raphael, Michelangelo, Hans Holbein the Younger, Titian, Rembrandt, Rubens, Velázquez, Monet, Cézane, Renoir sau Vincent van Gogh. Pe final, descoperim cu bucuria unor copii răsfățați, cărora li se oferă cadouri cu nemiluita, tablourile lui Monet, *Lacul cu nuferi*, și Van Gogh, *Vas cu Floarea-Soarelui*. Deși obosite, în drumul spre casă mai păstrăm încă acea

stare de suspendare a realității pe care ți-o creează întâlnirea cu arta. După ora zece ascultăm știrile despre atentatele de la Paris și ne prăbușim în infernul realității. Este vineri, 18 noiembrie 2015.

A doua zi avem în rezervă câteva ore bune până la evenimentul-cheie, planificat pentru ora 17.00. Plouă și bate un vânt neplăcut. Nu renunțăm însă la program și mergem la o altă galerie, de această dată de artă modernistă. *Tate modern* se află pe malul de sud al Tamisei. Ieșim din metrou și traversăm London Bridge. Apa curge de sus, râul vălură sub pod, iar noi suntem determinate să găsim, la sugestia Nataliei Catrinescu, cea mai vizitată galerie de artă din Anglia. În dreapta noastră se vede magnifica cupolă a catedralei St. Paul, în stânga – renumitul *Globe Theatre*, a cărui arhitectură reproduce localul în care își desfășura activitatea, la vremea lui, Shakespeare. Galeria *Tate* este găzduită de clădirea unei foste centrale electrice, impunându-se din start prin o cu totul altă viziune. În sala mare a parterului domină betonul, fierul și sticla. Aici sunt expuse și turbinele electrice ale fostei centrale. Sălile de expoziții sunt austere, cu pereții albi, fără niciun fel de decorații, podeaua e din beton nevopsit. Atenția ne este orientată în exclusivitate asupra ciudatelor exponate de artă, realizate după 1900, care ne stârnesc fie zâmbetul, fie stupoarea. Traversăm sălile fără a avea vreun ghid, de aceea fiecare descoperire ne provoacă bucurii enorme, cum ar fi cea suscitată de sculptura lui Brâncuși, intitulată *Fish*. Privim pe viu picturi ale unor somități reprezentând impresionismul, abstracționismul sau expresionismul ca Monet, Newman și Matisse. Facem poze lângă tablourile lui Pablo Picasso, *Bust of a Woman* și Marcel Duchamp, *Coffee Mill*. Nu ignorăm nici posterele cu Marilyn Monroe. Înapoi, spre

stația de metro suntem conduse de o escortă gălăgioasă, asemănătoare cu cea a gărzii reginei Elisabeta, mai bine spus, mergem în aceeași direcție cu aceasta. Apoi grupul festiv cu tot cu fanfară glisează undeva în spatele stației dispărând într-o poartă mare de fier.

Seara suntem invitate la o petrecere în stilul anilor '60 (*Vintage Twist the 1960s*) pe o proprietate care se află la mai mult de o sută de kilometri de Londra. Mergem cu mașina Corinei, pe drum savurăm prestația carismatică Geta Burlacu. După „Geta – spectacol!”, cum i-am zis eu la un moment dat, plâng marile scene de teatru. Amfitrioana petrecerii este o concetățeană de-a noastră, Tamara Șchiopu, căsătorită cu un englez pe nume Lain Tolhurst (Tolly îi zic prietenii). Locuind de mulți ani în Marea Britanie, Tamara Șchiopu reușește să rămână cunoscută la noi ca promotoare a mâncării *eco* prin intermediul cluburilor „Etnogastronomia” și a festivalului anual *Bostaniada*. Ajungem la fermă cam târzior și ratăm concertul formației englezești de muzică *country* „Dolly and the Clothespegs”, ne umflăm însă de mândrie când încingem o horă împreună cu englezii, acompaniați de interpretarea Getei Burlacu. Coreografia autohtonilor ne dă de bănuț că ei nu sunt pentru prima dată la o petrecere cu muzică românească.

Duminică ne lăsăm cu bucurie în mâinile Tatiane Guțu și ale prietenului ei ucrainean care au pentru noi un program foarte atractiv. Dis-de-dimineață ei ne conduc spre *The poetry Cafe*, un local de pe Betterton Street, vestit prin faptul că aici se adună poeți care își citesc în public textele. Avem neplăcuta surpriză să găsim cafeneaua cu ușile închise, descoperim că e singura zi fără program. Privim prin geam tablourile și candelabrele decorate cu rânduri de litere,

citim anunțul cu evenimentele care urmează să se desfășoare de-a lungul săptămânii viitoare. Avizul ne oferă o listă cu nume necunoscute de autori ai unor „new poems”, precum Mike Barlow, Jemma Borg, Harry Clifton, Julia Copus, Greg Delanty, James Hollandev, Katrina Naomi și alții.

Programăm navigatorul care ne ghidează printre case și străduțe nici prea mari și nici prea mici, mereu interesante, până la *Chinatown*. Decorul cartierului chinezesc e diferit cu mult față de celelalte. Sub felinarele roșii și oranj, atârând peste tot de-a lungul străzilor, își întind vitrinele cu panouri de publicitate cu ieroglife un șir de prăvălii, cafenele și restaurante. Ne convingem că mărfurile „made in China” pot avea și vânzători chinezi. Câteva mici magazine alimentare își expun marfa care ne atrage atenția prin formele și culorile ciudate. Bucăți mari de carne afumată de animale și păsări greu de identificat stau atârdate în cârlige de-asupra câtorva plato-uri cu fragmente de vietăți marine, felurit preparate. Continuăm să ne tot minunăm de mâncarea chinezească într-un restaurant, unde încercăm senzații gustative în premieră. Punem pe farfurii mari alimente exotice, Tatiana ne avertizează asupra mâncărilor prea picante. Cartofii iuții cu coajă, carnea de vită cu sos dulce, specialitățile marine acrișoare, algele crocante cu miere, orezul gătit în mai multe feluri pot fi trecute la capitolul curiozități culinare. Obișnuite ni se par doar înghețata și fructele.

Ieșim din *Chinatown* și pășim pe faimoasa stradă londoneză *Piccadilly*, plină cu librării (cele mai cunoscute fiind Hatchards și Waterstone), teatre, cinematografe, magazine și alte zone de agrement. Tot aici se află *Academia regală de arte*, dar și luxosul hotel *Ritz*. Ne despărțim de generoșii noștri însoțitori care se grăbesc să

plece la Oxford, unde locuiesc la moment și ne continuăm expediția. Coborâm la stația de metrou *Piccadilly Circus* și luăm trenul spre muzeul figurilor de ceară, *Madame Tussauds*, în preajma căruia pozăm. Timpul înclină nemilos spre seară și decidem să ne îndreptăm cu pași rapizi spre Baker Street. Renumita stradă literaturizată de Sir Arthur Conan Doyle, părintele personajului Sherlock Holmes, nu e prea departe. Găsim casa în care a fost localizat celebrul personaj după numărul mare de oameni cu aparate de fotografiat. De-a lungul străzii sunt mai multe magazine cu suveniruri, cele mai răspândite fiind chipiurile Sherlock. Tot aici se află un magazin în care se vând obiecte legate în exclusivitate de formația Beatles.

A înserat de-a binelea și, potrivit prietenilor noștri, e momentul oportun pentru a vizita Tower Bridge. Ieșirea din metrou ne lansează sub pereții cetății London Tower, care își înalță impunător istoria seculară. Cu cele două turnuri în stil gotic medieval, Tower Bridge armonizează stilistic cu cetatea din preajmă chiar dacă e construit mult mai târziu. Podul este, în același timp, mobil și suspendat. Tras de mecanisme modernizate, la origine hidraulice, podul de jos se ridică și se desface în două părți pentru a permite trecerea navelor mari, cel superior este o pasarelă suspendată de cele două turnuri. Cu multe lumini, aceasta construcție superbă se proiectează magnific pe cerul nocturn, vrăjindu-și iremediabil spectatorii. Traversând podul, lăsăm în urmă zona istorică și intrăm în regiunea centrală a orașului cu cele mai înalte, mai moderne și mai ingenioase construcții, găzduind companiile financiare. Aici se află clădirea de forma căștii de motociclist City Hall sau cea în formă de ananas pregătit parcă pentru lansarea în cosmos, numită The Gherkin.

În cea de a treia zi ne orientăm lejer,

ca niște amazoane, prin metrourile londoneze care nu ni se pare cu mult mai sofisticat decât cel parizian. Stațiile de metrou, ca și străzile, sunt vii tablouri sociale cu o imensă diversitate de etnii, culturi și religii. Sunt foarte mulți indieni, deosebindu-se vestimentar de ceilalți. Oamenii merg pe stradă fără să se privească, fiecare își duce în spate cochilia cu griji și obligații. Dacă însă îi adresezi cuiva o întrebare, te ascultă cu atenție și îți dă explicații de rigoare cu multă răbdare. Radmila oprește un cuplu și îl roagă să ne indice cea mai apropiată stație de metrou. Aceștia se oferă să ne conducă, deși stația nu e în imediată apropiere. Impresia de moment că am fi nimerit într-o lume dezumanizată se dizolvă imediat și pentru totdeauna.

Seara de duminică o petrecem la familia Gonțearuc, stabilită de ani buni la Londra. Ei au deja propria lor casă construită din temelii, așa cum le stă în fire moldovenilor gospodăroși de pretutindeni. Renata este o fostă colegă de-a noastră de la școala pedagogică din Călărași. Stăm până noaptea târziu de vorbă. Valeriu se dovedește a fi la curent cu tot ce se întâmplă în politica din Republica Moldova, oferindu-ne coerent și credibil propriile interpretări și considerații referitoare la vectorul nostru de viitor. În familie cresc doi copii excelenți, un potențial pe care statul nostru l-a pierdut. Teodora studiază la universitate și este angajată într-un laborator științific. Îi pun întrebări despre felul cum englezii concep cercetarea, îmi răspunde cu înțelepciune și cunoaștere. Alex, mezinul, vorbește engleza cu mai multă siguranță decât limba lui maternă.

În ultima zi a sejurului nostru suntem la discreția Tamarei Lența și a soțului ei, Zaharia. Suntem reperate de ei la stația de metrou, unde ne despărțim de Valeriu Gonțearuc. Avem de parcurs calea până

în satul Tolleshunt Knights, districtul Maldon, regiunea Essex. Acolo vom vizita o mănăstire ortodoxă unicat, *Sf. Ioan Botezătorul*, cu călugări și măicuțe de mai multe naționalități, veniți din Rusia, Grecia, România, dar și din Occident. Mănăstirea a fost întemeiată în 1959 de către Starețul Sofronie (Saharov), ucenic al Af. Siluan Athonitul, rus de origine, numit și Starețul Sofronie de la Essex. Curtea obștii include mai multe case, ai căror pereți sunt decorați cu mozaic înfățișând sfinți și inscripții în slavonă și engleză. Pe peretele cel mai mare sunt imprimate figurile enorme ale Maicii Domnului, Isus Cristos, Sf. Ioan Botezătorul și Sf. Siluan. Gabriela, nepoțica doamnei Lența, o copilă de numai doi ani, se cere în brațe pentru a o atinge pe Maica Domnului. Ea mângâie cu drag desenul, ciripind în română: „Mama, Mama”.

Suntem invitați de maici să luăm masa împreună. Ne mirăm, dar acceptăm cu plăcere. În trapeza cu pereții pictați cu scene din viețile sfinților asistăm la rugăciunea Sf. Siluan care se rostește în engleză, apoi suntem trecuți într-o sală unde luăm locul la o masă plină cu bucate de sec. Mâncăm cu pietate fasole fierte, pireu de cartofi, varză înăbușită și salată cu roșii. Avem pâine din plin și de mai multe feluri, cu semințe de Floarea Soarelui și susan. La disert ne-a fost servită o farfurie mare cu mere culese din livada din apropiere. Apoi o măicuță ne conduce în biserică, ne povestește în engleză câte ceva despre istoria mănăstirii. Pe drum întâlnim un călugăr care ne vorbește în limba rusă. Căutând pe internet informații despre această mănăstire, aflăm că aici a locuit o perioadă de timp fiul filosofului Constantin Noica, Părintele Rafail Noica.

Parcurgem cu mașina cam o jumătate de kilometru pentru a vedea o altă biserică, care ar aparține, potrivit informațiilor de

pe internet, aceleiași obști. Peisajul care ni se înfățișează ne lasă fără grai, creându-ne impresia glisării într-un timp mitic. În mijlocul unui câmp verde, departe de localitățile umane stă să se ruineze o biserică înconjurată de pietrele haotice, căzute pe-o rână și îmbrăcate în mușchi verzi, ale unui cimitir. Construcția, destul de mare cu pereți vâruți și acoperiș din olane roșii peste care se înalță o cruce, este după toate însemnele foarte veche. Băgăm de seamă că are pe dreapta un pridvor din lemn mâncat de timp, care pare a fi o intrare. Curiozitatea ne mână într-acolo. Spre surprinderea noastră, ușa mare, arcuită, din lemn prins în ramă metalică e deschisă. Deși suntem sigure că am dat de un edificiu părăsit, descoperim înăuntru o măicuță care stropește podeaua din rogojină păioasă cu o soluție împotriva mucegaiului. „Autumn effects”, se justifică măicuța. Biserica are altar, câteva icoane imprimate pe foi A4, lipite de peretele despărțitor. Acoperișul așezat direct pe niște grinzi transversale din lemn înnegrit de vreme ține în loc de cupolă. Măicuța ne confirmă că avem în față o biserică ortodoxă foarte veche în care se fac rugăciuni cu regularitate. Inscripțiile de pe pietrele funerare datează cu începutul secolului al XIX-lea.

Programul prietenilor noștri nu se încheie aici, partea a doua a zilei este foarte promițătoare. Mergem cu veselie spre locul în care Tamisa se revarsă în Marea Nordului, nu departe de localitatea Southend-on-Sea. Aici se produce fascinantul fenomen natural, despre care am auzit doar la lecțiile de geografie – marea. Prindem momentul fluxului, când bazinul este plin cu apă. La vreo sută de metri de noi în larg plutește o navă mică, încercăm să ne imaginăm cum aceasta rămâne neputincioasă pe fundul bazinului în momentul în care apa se re-

trage. Vântul bate cu putere și ne minunăm de copiii care se joacă pe țărm îmbrăcați sumar în timp ce noi, învelite în paltoane, tremurăm de frig. Doamna Lența ne invită la adăpostul muzeului de pești. Intrăm într-un tunel care ne poartă dintr-o încăpere în alta cu zeci de acvarii mai mari și mai mici, închise sub nișe sau descoperite, în care plutesc tot felul de soiuri de corali, scoici și pești din Oceanul Atlantic, de la căluți minusculi, până la pui de rechin și pisici de mare gigantice. Încheiem ziua acasă la prietenii noștri. Ne convingem de faptul că doamna Lența nu este doar o învățătoare excelentă cu un limbaj volubil și cu talent de povestitoare, dar și o bucătăreasă perfectă. Mâncăm „feliurite feliuri” (vorba exotică a

doamnei) de mâncăruri copioase. La plecare ni se pune „la plic” o torta gigantică cu frișcă și căpșune, rămasă neatinsă pe masă, pe care o ducem cu metroul și cu trenul, de la un capăt la altul al Londrei, ca pe un trofeu al călătoriei noastre reușite.

Dimineață admirăm din nou șofajul artistic al Corinei care ne duce la aeroport. La despărțire, Londra ne mai plouă odată cu abundență, ceea ce nu constituie o piedică pentru aviatorii maghiari care desprind cu ușurință aeronava de pământ. Suntem oameni fericiți, vorba moldovenilor noștri occidentalizați, pentru că ne întoarcem acasă. Fericite și pentru că am avut norocul să-i întâlnim pe ei, pe cei care ne-au vrăjit șederea la Londra.

CARTEA DIN MÂNA LUI HAMLET. NINA CORCINSCHI ÎN DIALOG CU ANDREI ȚURCANU (III)

ABSTRACT

The interview broaches the literary phenomenon of the Generation of the 60s in the fight of creativity with inertia of the Soviet system's dogma. The poetics of motherhood substitutes the ostentation of heroic cadences of dogmatic literature of the era. In „Cămășile”, „Mica baladă” by Grigore Vieru, „Balada celor cinci motănași” by Ion Druță, „Șalul verde” by Spiridon Vangheli (the volume „Balade”) and in many other writings of these years transpires an inner pathos of tenacity, an overwhelming decency of willfulness, the heroic sublime of some ordinary, daily gestures in which we find projections and meanings of some attitudes, motivations and primordial aims of life. The weakening of the masculinity indicates an ontological breach in the national tradition of Father (of the true Father, not of the ideological substitute!), which literature refills by exuberant maternal element as *axis mundi* and mythology that gathers and arranges around it in a unique sense the fundamental signs of life and death, of destiny and of national history.

Keywords: national history, dogma, literature, destiny.

N.C.: Domnule profesor, ați punctat foarte nuanțat căderile dar și altitudinile de creație ale scriitorilor Andrei Lupan, Costenco, Druță. Lupan, în special, e văzut adesea unilateral, drept un scriitor proletcultist irecuperabil, fără nicio contribuție reală în istoria literaturii. Fiecare mică realizare a scriitorilor pomeniți a însemnat însă un pas înainte în parcursul dificil al literaturii către o identitate estetică, națională, umană. Pe

ce s-au deplasat concret accentele în acest, să-i zicem, „proiect” șaizecist al „luptei cu inerția”, ca să folosesc emblematicele sintagme labișiană?

A.Ț.: În romanul lui Albert Camus *Ciuma*, care adoma *Rinocerilor* lui Eugen Ionesco poate fi citit și ca o parabolă a resurecției totalitare, naratorul remarcă la un moment dat: „Se poate spune că această invazie brutală

a bolii a avut ca prim efect obligația pentru concetățenii noștri de a se comporta ca și cum n-ar fi avut sentimente personale.” Și în RSSM, mă refer la întreaga societate, dar, în primul rând, la literatură, unde sentimentele puteau fi cuantificate, ierarhizate și controlate, obligația cetățenilor/scriitorilor/personajelor „de a se comporta ca și cum n-ar fi avut sentimente personale”, impusă brutal ani la rând de un imens aparat ideologic și polițienesc de supraveghere și constrângere, după 1956 începe a fi subminată estetic. În literatură își face loc o voință nestăvilă de viață reală și de trăiri concrete. Spontaneitatea emoției, naturalețea gestului uman, firescul expresiei, fiorul viu și sincer, detaliul palpabil cu o putere de sugestie artistică tot mai convingătoare, străbat (cu greu, dar străbat) prin schelăria ideologizantă de beton armat dominatoare. Se resimte tot mai pregnant o forță irezistibilă de delimitare de schemele simplificatoare ale politicului și de identificarea a unei alternative literare viabile, întemeiată pe energia diferențierii, pe insolitul nuanțelor, pe interacțiunea complexă a diverselor forme de viață. Încet, dar sigur, *de la ciumă literatura se înalță la mamă*. O spun nu doar ca un joc de cuvinte, ci ca o constatare a unei realități ce cuprinde traseul sinuos pe care l-a parcurs literatura șaizicistă de-a lungul, aproximativ, unui deceniu și jumătate. Em. Bucov scria în poemul „Țara mea” publicat în 1947: „Pe lume/ ai o singură mamă, // O singură patrie/ ai pe lume, // De-aceea trăiesc/ în inimi de-o seamă/ Aceste două cuvinte/-mpreună.” Numai că patria lui este „țară de sate, / țară de-orașe, / nenumărate / zidiri uriașe”, iar „prin ochii mamei vorbește Octombrie”. Nu vom regăsi în aceste versuri nimic ce ar ține de reacția intimă a autorului, de un simțământ firesc al omenescului. Autorul evită orice referință la semnele particulare care ar individualiza imaginea patriei sau ar

personaliza sentimentul de dragoste, atașamentul față de ea. El se comportă exact ca cetățenii din orașul cuprins de ciumă din romanul lui Camus, se menține mereu în limita reacțiilor unui civism predominant, nivelator, omogenizant. Un civism, în cazul dat, închistat în determinări generale și locuri comune, dictat de o ideologie-religie a Tatălui. Precum mama e un apelativ general, fără vreo referință sau vreo atingere concretă cu eul liric, și «țara mea» e *PATRIA* sovietică, statul abstract, «indestructibila Uniune». Am citat primul vers din imnul URSS. În limba rusă masculinul „soiuz nerușimâi” este de o elocvență dincolo de orice discuție. Ca și tota regăsire a eului și identificarea semnelor patriei în imaginea mamei, la Grigore Vieru: „Mamă, / Tu ești patria mea! / Creștetul tău – / Vârful muntelui / Acoperit de nea. / Ochii tăi – / mări albastre. / Palmele tale – / arăturile noastre, / Respirația ta – / Nor / Din care curg ploii / Peste câmp și oraș...”

N.C.: Dacă contrapunem versul „Mamă, tu ești patria mea!” cu cele ale lui Emilian Bucov, „Patria-mamă ți-e gândul și fapta...”, observăm că Vieru a realizat, prin imaginea maternității, o redimensionare fundamentală a percepției artistice a Patriei spre sfera umanului. Theodor Codreanu scria (în *Basarabia sau drama sfâșierii*. Ediția a II-a revăzută și adăugită. Galați: Scorpion, 2003, p. 98) că instinctul poetic al poetului a intuit pericolul mancurtizării, când a pus simbolul *mamei* în centrul liricii sale. Ce credeți despre această formă de disidență disimulată, jucată, cu un instinct sigur, de Grigore Vieru în perioada sovietică?

A.Ț.: Grigore Vieru aparține arhetipului uman și artistic *Fiul Văduvei*, model asupra căruia găsim în cartea lui Vasile Lovinescu *Creangă și creanga de aur* pagini

memorabile. El aduce cu sine în poezie, ca o compensare a absenței tatălui în copilăria sa singuratică și vulnerabilă de la Pererăta, dar, poate, și ca o replică inconștientă la mitologia oficioasă a Tătucului Unic veghind grijuliu asupra faptelor și nevoilor fiecărui cetățean sovietic, imaginea Mamei, sau, cum zice Mihai Cimpoi, a Mumei Primordiale. Spre ea converg cele mai intime și mai tandre sentimente ale poetului, întâmplările cele mai pline de miracol ale vieții sale. În figura ei se deslușesc înțelesurile adânci ale lumii, în jurul acestui mit poetic cu infinite deschideri și relaționări de sensuri „se învârtesc sori și constelații”. Fisurile istoriei, dramele realității, rupturile existențiale din poezia lui Grigore Vieru prin inima mamei trec, se exprimă și se verifică în puterea ei de rezistență, în rostul ei de ocrotitoare a vieții, în dovezile de dragoste, dăruire și jertfă umană. Mama și tot ce ține de firescul eroismului tăcut și cuviincios al sacrificiului matern e parte integrantă a noii paradigme literare aflată sub zodia unei feminități determinante, ubicue. „Baladele” maternului cu sublimul de răbdare, perseverență și cu instinctul tulburător, patetic al pudorii substituie ostentația cadențelor de eroism (în război ori pe „frontul muncii colective”) 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. Nu o pretinsă reprezentativitate politică și sociologică este scopul și nu o *tipicitate* artistică, omogenă și abstractă se etalează. Miza lor literară

este diferența originală, specificitatea de identitate, profunzimea. Mai exact: *miezul* emoțional, *inefabilul*, justificarea unor *esențe* spirituale, etice și estetice, *valoarea* de gesturi întemeietoare de sens al existenței.

Replică lirică la narațiunile anoste și previzibile din primul deceniu postbelic, baladescul este și o modalitate estetică prin care sentimentul își celebrează victoria asupra interdicțiilor dogmatice și își exultă libertatea. Sentimentul de dragoste și sentimentul naturii vin să înlocuiască ura viscerală de clasă, ilustrată, la noi, într-un mod exemplar de romanul *Codrii* de I.C. Ciobanu. Ernest Hemingway, care îi cunoștea bine pe „tovarășii” marxiști din războiul civil din Spania, scria în romanul *Pentru cine bat clopotele*: „Într-o concepție materialistă asupra societății o asemenea entitate cum este dragostea, nu-și poate găsi loc.” Să mai adăugăm că nici sentimentul naturii, tradițional pentru sensibilitatea românească, nu-și găsea loc în dogma literară totalitaristă, natura fiind pentru „hegemonii” ce și-au pus în gând să schimbe din temelii lumea doar un teren pentru experiențe micurine, o profitabilă oportunitate pentru a o supune, a o „viola” precum doar bolșevicii inflexibili știau a o face și a-i lua în posesie darurile ascunse. Nu întâmplător primul triumf incontestabil al noii paradigme literare, *Frunze de dor* de Ion Druță, este o poveste de dragoste, desfășurată pe un fundal de natură rurală de înaltă poeticitate. Interesant de remarcat e că faimosul ei incipit („De-i frig, de ploaie, de bate vântul...”) anunță, ca un camerton cu o rezonanță întinsă în timp, o schimbare multiplă de accente. Primul lucru care se distinge e tonalitatea lirică, frazarea muzicală a sintaxei, intonația inconfundabilă a *vocii* druțiene, prezență auditivă vie care sparge una din „inertțiile” cele mai agasante a prozei

momentului – înțepenirile limbajului de lemn. Apoi, alături de lirismul autorului-narator, cu modulațiile sale calde și pline de afecțiune care dau tonul întregii povestiri, scena inițială excelează și prin răsturnarea temerară a tuturor ierarhiilor naratologice prestabilite. E vorba, în primul rând de tipul personajelor și de modalitățile de punere în legătură a acestora cu istoria și cu mediul lor de viață în cadrul subiectului narațiunii. A începe o povestire cu imaginea a doi copii înghețați de frig în așteptarea poștarului care trebuia să aducă scrisorile de pe front și a răsuci firul narativ în jurul vorbelor și frământărilor lor inocente era ceva în discordanță totală cu impunerile oficiale de „zugrăvire a omului nou” și a magistralelor (și marșurilor, mai ales) unei Istoriei cu o Patrie Socialistă (majusculele se impun cu obligativitate!) revoluționară și victorioasă în frunte. Și mai „provocator” e autorul când lasă bubuiturile războiului undeva departe să-și facă treaba lor plină de cruzime, uitând de eroism, jertfire de sine și multe alte poncifuri literare încetățenite, și se apleacă cu tandrețe, cu oroare și cu durere asupra ecurilor sale tragice din sătucul basarabean. Ba, pe deasupra, le mai și împletește într-o poveste de dragoste, în care se regăsește și glasul pământului lui Liviu Rebreanu, și un sentiment cosmic al naturii în tradiția moldovenească eminescian-sadoveniană, și multă feminitate la vârsta naivă și candidă a primelor deschideri, și o pudoare rustică ce planează cu un halo de bunătate și frumusețe peste relațiile umane. Nu putem trece cu vederea nici exultarea sentimentului ca triumf al firescului și celebrare a libertății interioare, ca percepție ingenuă a lumii și, în sfârșit, ca o corelare simpatetică a toate celor din jur, a tuturor elementelor unui habitat patriarhal cu semne de regăsire edenică a omului în ele, gest care face incredibile și

superflue încrâncenările feroce și dușmăniile de clasă din literatura de dinainte.

Și încă un detaliu asupra căruia aș vrea să stărui. Gheorghe Doinaru deschide seria de eroi învinși ai prozei românești postbelice din stânga Prutului. Fiind și el un Fiu al Vădanei, tipologie specifică pentru scrierile unei bune părți a autorilor basarabeni, țăran patriarhal *crescut fără tată*, nu poate accepta perspectiva unei Rusande învățătoare. E ceva nepotrivit cu statutul, cu înțelegerea și grijile sale de plugar. În fond, Gheorghe este un inadaptabil, rămâne fidel tradiției („glasului”) pământului. Pământul-mumă constituie pentru dânsul o atracție mai puternică și îi oferă, *parcă*, un reazem interior mai sigur decât iubita sa nestatornică. De ce *parcă*? Fiindcă decizia sa finală – plecarea în armată – înseamnă o înfrângere, o capitulare, un abandon, o fugă de propria dragoste, de „glasul iubirii”, dar și de propriul destin de țăran, de propria stare de fiu al țărânei. Armata are nevoie de ostași, nu de oameni ai gliei. Or, el, maturizat pretimpuriu și devenit înlocuitorul tatălui în gospodărie, la prima verificare a virilității sale de mascul independent, de gospodar ajuns în pragul însurătorii, printr-o confruntare cu meandrele schimbătoare ale feminității pliate ușor pe prefacerile istoriei, dă bir cu fugiții. E un echivoc pe care studenții anilor 60 nicidecum nu-l puteau rezolva în gravele și aprinsele lor dispute asupra *Frunzelor de dor*: va reveni Gheorghe Doinaru după armată în sat, se va întoarce la Rusanda sau nu?

Întrebări de tineri naivi! Problema era una de viziune și ținea de niște constante arhetipale, de integritatea lor originară și puterea de rezistență a acestora, nu de variabile sociologice sau de reacțiile psihologice de circumstanță ale unor personaje-ficțiuni literare. Nu știu dacă Druță a conștientizat până la capăt atunci

deschiderile de sens ale detaliului cu Gheorghe, fiu al vădanei. Dar, trebuie să recunoaștem, a avut o intuiție excepțională să vadă, dincolo de poezia vieții și naturii rustice basarabene, o masculinitate atinsă de slăbiciunile feminității, de o *anima* compensatorie care și-a pus puternic amprenta pe genele virilității, le-a făcut dependente într-un mod excesiv de forța ocrotitoare a maternului. De acum înainte, la personajele sale, dar și ale altor scriitori români din Basarabia, această feminitate inclusă în firea bărbaților va stimula, prin refracție negativă, o slăbire a puterii de rezistență, o înclinație spre contemplativitate și abulie chiar, iar, în anumite momente cruciale, care impun o atitudine fermă, tenacitate și o decizie tranșantă, rapidă – o reacție catastrofică și dramatice fracturări interioare, pe care doar vloga maternului le cumpănește și le ogioește sau o feminitate ingenuă le salvează.

N.C.: Pe cât de inedit, pe atât de subtil acest exercițiu al Dvs. de a disocia din perspectivă antropologică efectele masculin-feminin la personajele literare din anii 60. Cum explicați corelațiile părintelui ideologic și al celui autentic în formarea spirituală a personajelor?

A.Ț.: Șubrezirile și infirmitățile 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 împrejurul într-un sens unic semnele fundamentale ale vieții și morții, ale destinului și ale istoriei naționale. *Verdele matern* din poezia lui Grigore Vieru se întâlnește cu „verbul matern” al lui Liviu Damian într-o înfrigurată identificare de Nume și o trepidantă afirmare de Destin:

„Mă văd peste vremi ce demult au apus:/
În vârful de sulți e capul meu dus/ Și-n urmă huma lacomă strânge/ verbe materne
– lacrimi de sânge.” La Druță fenomenul vădește o traiectorie foarte interesantă. Erosul din *Frunze de dor*, dominat, în temei, de frăgezimile vârstei inocenței și o poeticitate rustică, scoate în evidență o feminitate schimbătoare, supusă ușor capriciilor istoriei sau oportunităților sentimentale și un personaj masculin introvertit, indecis, acceptând înfrângerea prin fuga finală de dragostea sa, dar, presupunem, și de eul propriu. *Casa mare* vădește un câmp de simbolizare și de cuprindere artistică mai larg. Deși, parcă, și aici regăsim fabula unei povești de dragoste eșuate, cadrul de reprezentare al personajelor este altul. Dacă Păvălache am putea spune că rămâne în continuare același tânăr verde încă în cunoașterea și stăpânirea misterelor erosului, apoi Vasiluța este deja un fel de matroană rustică, o vădană (!!!) cu un fecior de vârsta iubitelui ei. E o diferență mare de vârstă. Pentru mentalitatea rurală este ceva împotriva naturii. „Să fii mamă și bunică nu e în firea lucrurilor”, zice Vasiluța anunțându-l pe Păvălache de decizia renunțării la dragostea lor. În pasiunea acestuia se regăsesc mai degrabă complexe de vârstă, atracția unui tânăr față de o femeie mai „coaptă” are ceva din imaturitatea unei masculinități dornică de compensările unui sentiment matern. În Vasiluța, femeie fără bărbat, dragostea s-ar vrea o împlinire pentru o văduvie pretimpurie, dar, dincolo de tribulațiile erotice, în ea rămâne mereu trează demnitatea gravă a unui rost existențial mai mare, de mamă-zeiță în grija căreia se află templul sacru al sălășluirii – casa mare. Acestei înțelegeri înalte, acestui sens arhetipal al vieții îi sacrifică ea dragostea, făcând ca o renunțare să nu mai

aibă gustul amar al eșecului, acordându-i acesteia valențele unei transcenderi umane.

Victoriei din finalul piesei *Casa mare* a maternului, ca forță de menținere în ordine și protejare a tradiției Templului sacru familial, îi răspunde, simetric, în romanul *Balade din câmpie* hălăduirea unei lumi patriarhale în poeticitatea inaugurală și devenirea ei baladescă. Întâmplările, personajele, locurile, satul Ciutura și tot ce ține de deschisa, vasta, fabuloasa, inexistentă „câmpie a Sorociei” (ecou, cred, al entuziasmului poetic al lui Gogol față de stepa rusă) au ceva de mit întemeietor. Narațiunea e impregnată puternic de un inconfundabil patos de baladă. Efectul este amplificat de forța de sugestie a unui personaj-simbol, moș Bulgăre, prezență cvasifantastică, imagine reală și spectru, simbolizând o patriarhalitate imemorabilă, eternă. Personajul real însă, în jurul căruia se clădește mitul unei lumi edenice, a unei Ciuturi fericite (abia în partea a doua ea devine, vorba unui mercenar-detractor, „o Ciutură amară”), este Onache Cărăbuș. Întruchipare perfectă a Tatălui cap de familie într-un sat patriarhal moldovenesc, el reprezintă masculinitatea care le așează, le gospodărește și le îndrumă pe toate într-o înțelepciune și o seninătate deplină. Atâta doar că, într-o istorie care se bagă cu brutalitate în codul genetic și întoarce omul de la rosturile străvechi, Onache Cărăbuș e predestinat să fie ultimul Tată, ultima mlădiță a unei spițe patriarhale de plugari, ultimul purtător al nobilului cromozom de bărbat, de „om al pământului”, ca să folosesc expresia din titlul unei cărți de Andrei Lupan, care conservă și perpetuează tradiția Semănătorului. Înainte (mă refer la timpul înfățișat din partea a doua a romanului, *Povara bunătații noastre*) se produce o des-Facere a lumii Tatălui și se proiectează, imaginar, o nouă Facere. În

condițiile unei masculinități căzută din statului ei sacru în postura profană, plebeică a chivernisirii oportuniste, cădere ilustrată de ginerele lui Onache, din nou numai temeiul feminității, mai exact, energiile maternului apar ca o soluție salvatoare. „Sufletul feminin, spune Pavel Evdokimov, este cel mai aproape de izvoarele Facerii.” Un duh al plecării, al înstrăinării de această lume se resimte cu intensitate în nuvela *Ultima lună de toamnă*, inclusă de autor într-o ediție recentă între *Balade* și *Povară*. Dar intuiția i-a dictat lui Ion Druță deja în prima parte a romanului semnalarea unei rupturi ontologice. Onache Cărăbuș are doi băieți și o fată. Băieții nu au nici măcar nume. La ce le trebuie nume, dacă nu au viitor? Înstrăinați de tată prin pasiunea subită și oarbă față de o pușcă de lemn și o beretă, simboluri ale altui rost și ale altei tradiții a virilității decât cea a Semănătorului, ei pier în război. Singurul său urmaș de sânge, dar și de spirit, și singura persoană cu care se mai înțelege Onache rămâne fiica sa Nuța. La Nuța vine el cu *semănatul*, în ajun de Anul Nou. Moșneagul care foarte curând va muri. O seamănă pe Nuța și pe copilul ei, născut în chiar ziua de Crăciun. Într-o clipă de descumpănire sufletească mamă-sa, gravidă, a vrut să scape de el printr-un avort. Acum îi găsește multe asemănări cu tatăl ei, cu Onache cel tânăr cândva: fruntea, obrații, bărbia... Și, scrie Ion Druță, „la un moment dat Nuței i s-a părut că vede aieva cum a trecut viața de la tata la ea, apoi de la ea la copilul ei”. Neamul bărbaților Cărăbușilor renaște și continuă prin acest nepot, fără nume încă, din plămada maternă a fiicei și simbolica binecuvântare a bunelului cu un pumn de grăunțe, după vechea datină a *semănatului*. În ciuda gustului amar resimțit în partea a doua a romanului, un gust produs de sentimentul unei colective *poveri*

a *bunătații* asumată cu fatalitatea inconștienței, spiritul șaizecist al regăsirii identității naționale, exteriorizat într-un patos general de înfruntare și rezistență e încă tare aici. Rezervele de încredere și putere de dăinuire nu par să se fi epuizat.

N.C.: Cred că romanele lui Vladimir Beșleagă ilustrează și mai complex decât cele ale lui Druță drama confruntărilor dintre rosturile firești ale omului și ceea ce Mircea Eliade numea cu sintagma „teroarea istoriei”. Ce soluții subliminale găsesc personajele din *Zbor frânt* și *Viața și moartea nefericitului Filimon* pentru a rezista intemperiei timpului, ale destinului?

A.Ț.: În romanul *Zbor frânt* de Vladimir Beșleagă absența tatălui o suplinește figura cosmico-mitică a bunelului, care reprezintă o temporalitate imemorabilă. Împreună cu imaginea simbolico-geologică a Nistrului. Vasile Lovinescu spunea că râul este „coloana vertebrală mitică a unei țări”. (Vasile Lovinescu. *Interpretarea ezoterică a unor basme și balade populare românești*, Cartea Românească, 1993, p. 189). Altele sunt fracturările aici, pe alte paliere ale raporturilor umane își arată fisurile „al vremii legământ”! Discontinuitățile se manifestă, mai întâi, în asimetriile etice și psihologice ale *căutării de frate* și ale *vânzării de frate* în momentele unor confruntări zguduitoare ale oamenilor locului cu o istorie străină, ingrată, suprapusă în mod brutal peste destinul lor. Mă refer la reacțiile lui Isai, *adolescentul*, care, înfruntând pericole de moarte în timpul războiului, nu ezită o clipă și nu renunță să-și caute încontinuu fratele, și la Ile, *bărbatul* care consimte „pactul cu diavolul”, acceptă în vremurile tulburi ale colectivizării postbelice să coopereze cu puterea și să-l denunțe pe Isai. Apoi, într-un plan secund, vin contorsiunile relațiilor dintre

părinți, a certurilor dintre Isai și soția sa, și felul cum se reflectă acestea asupra copiilor lor. Și, în sfârșit – ca repercusiune a unui amestec confuz de nepotriviri, contradicții, conexiuni și interpretări arbitrare – drama existențial(ist)ă a omului vinovat fără vină, viețuind abulic într-un absurd al suspiciunii, lipsei de înțelegere și al oricărei perspective de a fi înțeles, nenorocirea insului care și-a pierdut *reazemul*, axul existențial sau „nervul”, cum zice Filimon, un alt personaj al aceluiși autor din romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon*. Soluția *maternului* apare și aici, dar nu în expresia sa de eros cald, ocrotitor, de putere germinativă, regeneratoare, de forță ce asigură continuitatea vieții, ci, ca o chemare thanatică, ca un impuls psihic, venit din adâncurile subconștientului, de eliberare de frământările, de zbuciumul și chinurile lăuntrice ale eului prin scufundarea în apele increatului originar, prin revenirea în pântecul matern al neființei și uitării. Întreaga pânză narativă a romanului, cred, nu e altceva decât o confruntare la limită dintre o pornire inițială, confuză, de *regressus ad uterum* (aruncarea lui Isai în apa Nistrului indică expres un imbold obscur de sinucidere) și un examen psihanalitic al conștiinței, un flux al rememorării, o încercare de a clarifica și a scoate la lumină mobilurile ascunse ale îndemnului thanatic. Lupta impulsurilor este aprigă, chemările adâncului – irezistibile. Din străfulgerările memoriei debordează într-o involburare turbure imagini ale unui supliciu torturant neîntrerupt, spectre ale măcinării și pulverizării sinelui, dar și semne ale reazemului și continuității, indicii unui sens major al existenței. În această avalanșă de argumente *pro* și *contra* ale memoriei o decizie în favoarea morții ori a vieții este imposibilă. Urmând chemarea întunecată a morții, Isai se scufundă tot mai adânc și mai adânc. Până la urmă balanța o înclină

viitorul. Mai exact, *un strigăt de groază*, care se răspândește în ecouri amplificându-se, ca în celebra pictură a lui Munch, de pe mal până în străfundurile reci ale Nistrului: „Tatăăăăăă...” E o chemare la viață răbufnită parcă dintr-o frică viscerală a ruperii firului *patern* al lumii. Ieșind din apă, Isai găsește în locul hainelor doar un pumn de cenușă. De la Nistru spre casă pornește altcineva, un Adam gol, cu un copil de mână, un om nou, *un tată care și-a aflat rostul de reazem al fiului său*, al omulețului acesta fragil și neajutorat.

N.C.: Cum explicați nuanțele aceluiași scenariu terifiant al fracturărilor interioare și în celelalte romane reprezentative ale anilor 60 (*Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache, *Singur în fața dragostei* de Aureliu Busuioc și, firește, *Viața și moartea nefericitului Filimon* de Beșleagă)?

A.Ț.: *Zbor frânt* de Vladimir Beșleagă, scris în 1965, a apărut în 1966, anul de grație al romanului românesc basarabean postbelic, imediat după *Balade din câmpie* și odată cu *Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache și *Singur în fața dragostei* de Aureliu Busuioc. Deși „noul socialist” își arată deja în proză grimasele (în poezie acestea se vor impune mai târziu prin imaginea Centaurului, la Liviu Damian, a unui Buda adormit sau a „omului de cretă”, la Dumitru Matcovschi etc.), vocea și ochiul naratorologic mai exultă de sentimentul întâlnirii și reproducerii de tablouri autentice de natură și habitat rustic, de viață națională, cu alte cuvinte. Ironia și speranța într-un mirific „Mare Semnal” (înștiințarea de admitere la aspirantură) îl mai țin pe Radu Negrescu, personajul din *Singur în fața dragostei*, într-o stare senină de echilibru interior. O detașare ușor lirică, ușor ironico-sceptică îl apără

de degenerescența umană colectivă, cu biologicul ei „materialist” tot mai agresiv și mai „eficient”, dar și de vreo reacție internă mai bolnăvicioasă, de vreo fractură psihologică care i-ar bulversa personalitatea. Numai învățătorul de matematică Maier, un evreu sensibil, fire kafkiană, dă semne de angoasă. La fel și personajul lui Vasile Vasilache, Serafim, coabitează, senin și imperturbabil, cu antonimul său ontologic Anghel, creatură străină, cu o genealogie incertă și confuză, una din primele întruchipări literare ale deviantului sovietic de „om nou”. O fabuloasă descendență dintr-o Mumă Primordială, o vădană destul de înaintată în vârstă pentru a nu pune pe seama miracolului faptul că l-a născut pe Serafim, apoi numele chthonian de Ponoară, dar și mirificele întâlniri de destin cu alte spirite materne ale locului (o străbunică de-a Zamferei, soție-sa) trimit la niște *legături ancestrale*, la niște *puteri tănuite* care țin universul rustic al *Poveștii* lui Vasilache într-un echilibru interior de neclintit deocamdată. Imixtiunile, agresivitățile, provocările „noului socialist” se intercalează cu zicerile, comportamentele, reacțiile specifice modului tradițional de viață într-o volubilă și, uneori pare, interminabilă bufonadă. Un fel de iarmaroc autohton, un bâlci cotidian al ruralității, în mijlocul căruia rătăcește Înțelepciunea cu masca Prostiei, urmată de vocea unui narator saltimbanc, a unui limbut care le îngână și le amestecă pe toate într-o aproximare poznașă și o vicleană relativizare a poncifurilor ideologice și literare dimpreună cu zeflemisirea instituțiilor și uzanțelor sovietice.

Nimic din toate acestea nu se mai redescoperă în *Viața și moartea nefericitului Filimon* de Vladimir Beșleagă. Nici poezie rustică, nici semne ale reazemului, nici vreo legătură cât de cât durabilă, care să țină, care să conteze, care să reziste încercărilor

destinului. „Nefericitul” Filimon nu are nici o rudă și nici un loc *aproape* prin care să-și recunoască identitatea. Doar niște frânturi de amintire confuze, abrupte, fără nicio coerență. În plus, mai e și fugar. Un hăituit într-o goană pentru o culpă închipuită pusă pe urmele sale. Hăituit, dar și gonaș într-o cursă inițiatică spre sine, un disperat hoinărind pe „calea anevoioasă a cunoașterii de sine”, precum mai spune un adaos la titlul de bază al romanului. E o rătăcire oarbă prin bezna catacombelor carierei de piatră de sub sat, simbol al unui labirint infernal. Pornit să descâlcească adevăratele cauze ale accidentului în care a fost implicat și care i s-a pus în vină, Filimon ajunge, până la urmă, în casa părintească. Din măruntaiele pământului, după o dibuire plină de încercări de tot felul, el urcă și ajunge aici. Pentru Filimon casa părintească nu este Ithaka și nici nu înseamnă eliberarea de umbrele și teroarea Infernului. E un punct mort unde investigațiile și rătăcirile reale se termină și unde, în inconștienta unei come, a zbaterii între viață și moarte, începe „calea anevoioasă a cunoașterii de sine”. Din spasmele unor dureri cumplite și din străfulgerările și hopurile unor straturi abisale ale conștiinței ies – în amestecuri de puzzle-uri ireale – frânturi de imagini, scene de viață recente ori crâmpieie încețoșate din copilăria îndepărtată, chipuri, priveliști și figuri geometrice de obiecte tulburi sau reprezentări fantastice văzute aievea. Creierul lui Filimon încins la maximum de suferință le deformează, le multiplică într-un joc al osmozelor și al curgerii, al dilatărilor și comprimărilor obsesive, depănând scamele încâlcite ale unui fir părelnic, o închipuire de fir al Ariadnei, care, în cele din urmă, nu înseamnă altceva decât o istorie tragică a unui om „nefericit” și a unei familii nenorocite.

N.C.: În acest roman, suferința umană ia o altitudine năucitoare și nimicitoare. „Nervul” fiind rupt, cine mai are șansa de a-l înnoda? Mama lui Filimon este ucisă, tatăl e un monstru. Dacă salvarea nu poate veni din partea unui arhetip matern sau patern, poate prelua altcineva acest rol simbolic de salvare a personajului?

A.Ț.: Cauza tuturor relelor este Nichifor Fătu, figură ambivalentă și confuză totodată, după cum sugerează numele său de familie. El este tatăl al doi copii, al lui Filimon și al Cristinei. Pentru că „sângele” în cazul său nu mai valorează nimic, *tatăl de sânge* al doi copii „orfani” nu mai semnifică nicio legătură. Niciun sentiment de *neamși* nici o conștiință de *continuitate* nu-l ține *aproape* de ei. Admirator neînduplecat al Tătucului-generalisim, el este un deviant-monstru al Tatălui arhetipal, un *făt* al unei istorii atroce, totalitare. E un Cronos, adică ceva cu totul nou pentru zeitățile și întruchipările *patriarhale* ale locului, un făt al „noului socialist”, canibalic, crunt, fără milă, care devoră, pe rând, neamul soției sale, apoi propriul neam: soția, fiica, fiul. De aici și ambiguitățile de statut: discrepanța *tată-făt* și inconsecvența *orfan cu tatăl viu* și, mai ales, eroarea, echivocul ontologic și oroarea, decăderea morală și socială a tatălui hăituitor și ucigaș al propriului fiu.

Figura monstruoasă a unui tată deviant reclamă cu pregnanță în „anevoioasa cale a cunoașterii de sine” a fiului „orfan” imaginea Mamei Primordiale. Ocrotitoare a viului căruia i-a dat ființă, Mama e și un duh al statorniciei Casei, o axă a vetrei. Sunt funcții simbolice ale feminității preluate în romanul lui Vladimir Beșleagă de fiică, sora lui Filimon, Cristina. Putem vorbi deja de o tradiție bine încetățenită în literatura acestor ani a continuității și dăinuirii marcată profund

de spiritul maternității. Cu ajutorul acestei feminități amniotice, a spectrelor mamei și sorei care prind și înfășoară personajul romanului într-o lumină anesteziantă, în ultimele clipe ale agoniei sale acesta are revelația descălcirii ghemului dilemelor identitare și scapă, în sfârșit, de teroarea ambiguităților și incertitudinilor. Fractura ontologică de personalitate e depășită printr-o salvare simbolică. Pentru paradigma șazecistă este ceva firesc. Convulsiile și derutele iscate de o utopie istorică antiumană au, în viziunea acestei paradigme, aspectul accentuat al unei masculinități *deviante, agresive, oportuniste, străine*. Este, așadar, în firea lucrurilor ca ele să-și găsească alinarea în mitologia autohtonă a *maternității benefice*, plină de afecțiune, legându-le pe toate într-o relație strânsă de *rudenie*. În planul sociologiei literare am mai putea spune că *maternul* a monopolizat și a susținut în acești ani o bună parte a literaturii române din stânga Prutului în spiritul rezistenței și coeziunii naționale. E o concluzie evidentă dacă ne situăm în perspectiva istorică de mai departe a restaurației neostaliniste și a strămutărilor interne de imagine ale feminității literare.

N.C.: În acest spectacol dramatic al ilustrării fracturărilor de destin al omului supus vremurilor, alături de romanele enumerate mai sus, nu s-ar putea alătura și piesa lui Druță, *Doina*?

A.Ț.: Aflam cu stupoare acum câțiva ani că *Doina* lui Ion Druță a fost scrisă în 1968, adică odată cu *Viața și moartea nefericitului Filimon*. Nu știu de ce aveam impresia că piesa ține de anii 70. Oricum, mi-amintesc foarte clar că, după lectura ei la un teatru din Chișinău unde trebuia să fie montată, la o întâlnire cu cititorii printre care mă nimerisem și eu, Grigore

Vieru a spus niște cuvinte care nu puteau fi uitate. A zis că vine de la audiția piesei lui Ion Druță (variante de atunci se chema *Semănătorii de zăpadă*) și că mâna care a scris o asemenea capodoperă merită a fi sărutată. Pe mine azi mă uimește sincronia de spirit ce există între aceste lucrări. Deși aparțin unor genuri literare diferite, un acut sentiment catastrofic al lumii „sărite din țâțâni” unește *Doina* și *Viața și moartea nefericitului Filimon*. Firește, Druță nu recurge la delirul paroxistic al conștiinței aflată în agonia morții la care face apel Beșleagă. Dar întreg sistemul de simboluri al piesei sale, pornind cu fulgurantele comentarii ale scriitorului și continuând cu datele ce țin de numele personajelor, de acțiunile lor, de conflictele și felul lor de a-și găsi rezolvarea trimit mereu la o debusolare a temeiurilor lumii. „Flori de cireș, flori de măr în zbor din copaci pe pământ, privesți de basm și scene reale, balade populare și versuri scrise de poeți, puzderii de melodii ce-au fost cântate odată și se mai cântă și astăzi pe meleagurile noastre”, scrie Ion Druță în comentariul ce precede piesa, continuând parcă patosul *Frunzelor de dor* și al *Baladelor din câmpie*. Dar imediat, după acest camerton solar ce trimite la o mirifică baladă a continuității, urmează piesa ca atare. Semnificativă e deschiderea: „Scena e numai beznă, dar din inima aceluia întuneric răzbate un mare vuet. Se face de parcă cineva ar lovi disperat într-o poartă și împreună cu acele lovituri misterioase coboară și versurile poetului:

Într-un boț de humă crudă,
Din adânc de sub pământuri,
A născut o mică ghindă –
Chip de frunză și de gânduri.

Treptat noaptea se topește și pe scenă apare un cort verde, ridicat din te miri ce în fața unei case de țară.” Cunoscând pre-

dilecția scriitorului pentru simbolizare, nu putem să nu remarcăm această scenă „numai bezna”. Chiar dacă din inima întunericului se aude „vuietul” unei ghinde ce naște din adâncuri „chip de frunză și de gânduri”. Am putea crede că e bezna trecutului imemoral, din care răzbate permanența neamului. Dar pe parcursul piesei floarea de cireș se confundă pe neobservate cu o ninsoare stranie, un fel de „semănat de zăpadă” al unor închipuiți „semănători”, replică modernă,

tragică la imaginea tradițională a *semănătorilor* reali patriarhali. În toate se inoculează sentimentul unei bulversări generale a ordinii firești ce vine dintr-o tradiție de poveste veche.

Note:

- * Din cartea în pregătire: *Cartea din mâna lui Hamlet. Andrei Țurcanu de vorbă cu Nina Corcinschi.*

ALIONA GRATI
Institutul de Filologie

O ABORDARE A POEZIEI ROMÂNEȘTI PRIN GRILA LUI GUSTAV RENÈ HOCKE

ABSTRACT

This article presents a study of the researcher Lucia Țurcanu recently published by Cartier, entitled *The Romanian Mannerism. Events and attitudes*. The approach to the literature, initiated by Gustav Renè Hocke, allowed Lucia Țurcanu to identify in the context of the experimentalism of '70s a group of Romanian poets with the same mannerist structure. This contribution to the history of the postwar literature allows to see it more coherent and comprehensive.

Keywords: mannerism, Hocke, Romanian poem.

Mai curând o modalitate de a cultiva senzaționalul novator decât o viziune existențială, mai degrabă o formă de subversiune estetică, deschizătoare de filoane lirice decât un curent literar, manierismul în literatura română a cunoscut o primă asumare programatică, potrivit Luciei Țurcanu, prin poezii anilor '70 ai secolului trecut. Anume acestui fenomen cercetătoarea își dedică eseu intitulat *Manierismul românesc. Manifestări și atitudini* (Cartier, 2015).

După un „Argument” convingător și un „Scurt istoric al conceptului manierism” așa cum s-a configurat acesta în critica europeană și românească, autoarea își propune să caute și să descrie enclave ale atitudinii manieriste în literatura română de la Cantemir, Eminescu la moderni. Pornind de la un serios reper bibliografic, care este cel al Elvirei Sorohan, potrivit căreia Dimitrie Cantemir a fost „inițiatorul întru știință și artă” în cultura noastră și primul scriitor aplecat către propriul text, către propria re-

torică, Lucia Țurcanu adaugă o altă afirmație în beneficiul temei cercetate: „Dimitrie Cantemir poate fi considerat primul scriitor român care valorifică recuzita manierismului postrenascentist”. Argumentele nu întârzie să apară, cu probe, în special, din *Istoria ieroglifică* care abundă în măiestrii: bizarerii caligrafice, expresii plastice, pagini descriptive de exotism oriental, scrierea „pe ocolite”. În perioada de tranziție premodernă expresia elevată, galantă și prețioasă constituia rațiunea oricărei poezii, iar Văcăreștii, Costache Conachi sau Iordache Golescu ne stau dovezi pregnante. Un manierism idilic este atestat și în poemele de debut ale lui Mihai Eminescu care le cultiva pentru a estetiza senzualitatea și a teatraliza jocul galant al comunicării erotice. Tendința tot mai conturată de individualizare și interiorizare a poeziei face inutile elementele de vizualizare manieristă exterioară. Alexandru Macedonski le reanimă în *Poema rondelurilor* printr-o sumă de strategii estetizante valorificând parfumuri, materiale prețioase, eufonii muzicale, dar și prin alte câteva poeme experimentale. Ion Barbu estetizează prin limbaj pitoresc spațiul balcanic al Isarlâk-ului și își conturează poetica „jocului secund” ca expresie a tipului uman manierist, artist, „al măștii”, prin urmare ermetic. Poetica barbiană este îmbrățișată de o serie de poeți ermetici, care au urmat idealul formal, precum Eugen Jebeleanu, Alexandru Robot, Mihai Moșandrei, Dan Botta. O pagină aparține în povestea manierismului o înscrisie Tudor Arghezi care și-a etalat programatic calitatea de artizan al „Cuvintelor potrivite” și pe care Lucia Țurcan îl așează în apropierea concettiștilor și cultiștilor din sec. XVI-XVII. Deși îi reproșează lui Vasile Voiculescu că „suferă de-un manierism din ce în ce mai accentuat”, în stilul unui „petrarchism strident”,

G. Călinescu practică în multe texte (*Rochia de moar, Lauda lucrurilor – Călimara* etc.) aceeași tehnică și limbaj prețios, remodelând artistic naturalul. Basarabia cunoaște mai puțini autori de poezie manieristă. Paul Mihnea și Valentin Roșca practică abundența metaforelor pentru a evita contactul cu social-politicul. Concluzia la care ajunge cercetătoarea după acest survol rapid este că până în anii '70 ai secolului trecut manierismul funcționează sporadic în literatura română și nu cunoaște o „epocă”, așa cum se atestă în literaturile vest-europene: italiană, spaniolă, franceză, engleză sau germană. De regulă, poeții români recurg la manierisme atunci când simt un gol în rezervorul de energie creativă, percepându-i retorica ca o preocupare tranzitorie, la „răscruce”.

Abia poezii anilor '70 își asumă teoretic și practic scrisul calofil ca modalitate de evaziune din literatura „dezumanizată” dogmatică și lozincardă. Din acest moment Lucia Țurcanu începe partea de fond a eseului, detectând „Configurații ale manierismului” de-a lungul deceniului șapte. Întâmpinat cu destulă precauție, experimentul estetic al poezilor din această perioadă se extinde tot mai mult. Opțiunea de „evadare în cuvânt” și în lumile artificiale devine una structurală, retorica manieristă fiind asumată programat din câteva motive de natură extrinsecă și intrinsecă. Pe de o parte, barochizarea și ambiguitatea discursului survine ca o reacție „de frondă” (Monica Spiridon) la constrângerile contextului politic și ideologic, pe de altă parte, din necesitatea de a acoperi epuizarea poeticului, secătuirea filoanelor poetice, criza formelor existente (explicațiile lui Marin Mincu și Laurențiu Ulici). De acum încolo, Lucia Țurcanu adună „dosare” cu poezie manieristă care, la un loc, certifică o „epocă” distinctă în

istoria literaturii române. Nina Cassian se servește de trucurile po(i)etice pentru a dilua gravitatea sentimentelor provocate de crizele majore ale umanității. Modelarea formelor frumoase, inedite, ciudate, capabile a provoca *stupore* fac parte din crezul poetic al lui Romulus Vulpescu care păra-sește în felul acesta abordarea metafizică. Poemele lui sunt „jubilații pararetorice”, jocuri luxuriante, scamatorii ale limbajului, în fine, adevărate spectacole de prestidigitatie poetică. Gheorghe Tomozei alege să îmbrățișeze figura de „caligraf bizantin” (Eugen Simion), scriindu-și poemele prin jocuri verbale născătoare de muzicalitate și de atmosferă de epocă veche. Iar textele lui Horia Zilieru emerg dintr-o alchimie poetică a inteligenței, imaginației și ironiei. O poetică a deformării în labirint și în oglindă practică Nora Iuga, instituind un univers al irizărilor artificiale. Pentru Șerban Foartă manierismul este un „modus essendi”, un mod de exprimare și mod de a fi, poezia fiind spațiul în care spiritul ludic stăpânește asupra sufletului liric. Potrivit lui Laurențiu Ulici, însuși sufletul poetului este ludic. Iar Virgil Bulat operează asupra poemelor adevărate inginerii livrești, rațiunea controlând în permanență trăirea.

Cu o poezie subversivă, apărută ca replică la schemele impuse de realismul socialist, împotriva oportunităților și clișeelelor, s-a anunțat grupul oniricilor. Poeții oniriști au preluat de la manierism metoda asociațiilor lucide, a desfășurărilor ambigue și a prețiozității șocante. Prin luxurianță și ambiguitate, manierismul lor este unul inedit. Cel mai important reprezentant al grupului, Leonid Dimov evadează din real în artificiu pentru a crea o suprarealitate onirică prin care încearcă figurarea unui spațiu esențial de retragere a omului modern, deranjat de derizoriu existenței sau

de social-politic. Virgil Mazilescu face parte din categoria calofililor care și-au transferat sistemul de trăiri psihologice într-un sistem de comunicare estetică, într-o artă poetică.

Analizând aceste paradigme poetice, Lucia Țurcanu are grijă să sublinieze faptul că: „La o primă lectură, versurile acestor poeți-caligrafi dau greșită impresie de lipsă a profunzimii lirismului”. Cu toate acestea, manierismul oniricilor este calea artistică de a disimula/ascunde/camufla trăirea și starea celui care se exprimă. În același timp, autoarea trece și păreri opuse. Spre exemplu, este trecută opinia lui Nicolae Manolescu despre poezia lui Daniel Turcea, potrivit căruia caleidoscopul de culori și forme este frumos în sine și nu trebuie căutate în el sensuri adânci. Tradiția manieristilor onirici este îmbogățită de Emil Brumaru prin poezia obiectelor familiare, a bazarurilor, bucatăriilor sau a străzii, dându-le contururi orfevriere și conținuturi diafane.

Un alt experiment poetic al anilor '70 care completează tabloul manierist este cel echinoxist, reprezentat prin poeți ca Adrian Popescu, Ion Mircea și Dinu Flămând. Acești autori se remarcă prin intelectualizarea structurilor lirice și interesul pentru prețiozitate și decorativism, pe care le substituie vechiului conținut liric. Segmentul basarabean nu cunoaște poeți cu viziune manieristă, are însă poeți care introduc elemente manieriste, având ca justificare neangajarea în social-politic. Spre exemplu, Anatol Codru își construiește manierist universuri artificiale, „pietrificate”. În sfârșit, manieriști sunt și adepții „artei pure”, orficii: Mihai Ursache, Dan Laurențiu, Cezar Ivănescu și Arcadie Suceveanu. Pentru ei poezia este „cântecul” care „transformă naturalul în artificiu, confesiunea în disimulare. Imaginile rafinate, jocurile de cuvinte și de idei, rima și ritmul exuberant, tentele de parodie și de

pamflet, oralitățile sunt mijlocele alese de poeți pentru a se detașa de tot ce presupune frustețe sau sinceritate”.

Cu titlul ultimului compartiment, „Optzeciști: o nouă aventură manieristă?”, Lucia Țurcanu pregătește terenul pentru discuții. Între afirmația lui Umberto Eco care pune postmodernismul sub cupola manierismului modernist (orice epocă are propriul ei manierism, susține cercetătorul italian, astfel că postmodernismul nu e decât *numele modern al manierismului*) și cele ale criticilor literari care concept modernismul și postmodernismul ca fiind paradigme diferite, cu manierismele lor, autoarea se poziționează de partea ultimilor. Ni se oferă și câteva probe (pe textele poetilor Viorel Mureșan, Lucian Vasiliu, Nicolae Panaite, Mariana Codruț, Mircea Cărtărescu, Nicolae Popa, Irina Nechit, Ghenadie Nicu și Emilian Galaicu-Păun) de trecere de la manierism ca modalitate de evaziune din real (bunăoară Nichita Danilov practică parțial un „manierism metafizic”, scrie autoarea) la cel privit ca una din retorici cu care optzeciștii dialoghează, detașându-se de ea prin ironie și joc: „Făcându-și din joc program, optzeciștii cochetează, de fapt, cu retorica manieristă, o parodiază, așa cum forjează prin parodie tot ce se încadrează în déjà-dit, iar în spatele trucului nu stă decât plăcerea trucului. Valorificată de optzeciști, recuzita pararetoricii manieriste nu mai disimulează/camuflează/estetizează stări, ci ornează discursul, de dragul jocului, al spectacolului, ironizează formule tradiționale, construind un gest avangardist la adresa sintaxei poetice devenite canon. Retorica ajunge, astfel, metaretorică, deoarece își reduce esența la dialogul cu tiparele preexistente.” Optzeciștii au deci o atitudine aparte față de manierism, acesta fiind una din strategiile cu care scriitorii postmoderniști își propun

să seducă cititorul. Dovadă stau epuizarea rapidă a dorinței de a șoca prin artificialitate și opțiunea nouăzeciștilor în favoarea autenticității. Desigur, în virtutea specificului locului, basarabeni optzeciști nu renunță la „sufletul mistic” nici atunci când se vor orfevrari și jongleri ironici ai cuvintelor.

Pe final cartea propune o Addendă în care cercetătoarea vine cu un algoritm „convențional” în ajutorul oricui își dorește să citească un text manierist și cu câteva mostre de analiză pe textele lui Leonid Dimov, Șerban Foarță, Emil Brumaru, Mihai Ursachi și Arcadie Suceveanu. Studiul se încununează cu o vastă bibliografie la temă, alcătuită din volume și reviste, inclusiv din surse on-line.

Tipul de abordare a literaturii, inițiat de Gustav Renè Hocke, i-a permis Luciei Țurcanu să identifice în contextul experimentalismului anilor '70 o serie de poeți români cu o structură manieristă comună. Scriitorii români au „cochetat” și în alte timpuri cu manierismul, însă până în această perioadă nu a existat un teren oportun, în opinia autoarei, o „agonie a formelor și a stilurilor, căreia să i se opună iregularul manierist”. Chiar dacă aparțin diferitor grupări – onirici și suprarealiști, orfici sau neoexpresioniști –, poeții vizați au în punctul de intersecție același interes pentru retorica trucului verbal, a artificiei imagistic și cu o viziune ontopoetică similară. Acești poeți, care afișează un „manierism structural”, au asigurat *tranziția*, escaladând situația de epuizare a rezervelor de expresivitate modernistă și, totodată, provocând prin forme anticipative o altă paradigmă. Centrarea pe aspectele de limbaj se explică și prin constrângerile impuse de cenzura comunistă, dezvoltând o altă modalitate de exprimare esopică. De aceea, Lucia Țurcanu este nevoită de fiecare dată să indice, chiar și în cazurile de artificialitate maximă (cu exemple de poezie bună,

bineînțeleș), un substrat problematic sau politic care creează pandant predispoziției ludice afișate.

Lucia Țurcanu își expune judecățile cu pasiune, e adevărat, nevăzută, și atât de convingător încât, de la un moment, tentația de a circumscrie manierismului toate aspectele invocate în legătură cu poezia anilor '70 (neomodernism, experimentalism, supra-realism, livresc, inserția esopică etc.), este foarte mare. Niște clarificări preventive, de altfel prezente pe alocuri, în ceea ce privește

raporturile dintre manierism și alte poetici ale timpului nu erau de prisos. Dincolo de aceste aspecte perfectibile, eseul Luciei Țurcanu propune o optică credibilă de abordare a poeziei anilor '70, sporindu-i grilele de lectură și instrumentele de analiză, prezintă plauzibil o structură a spațiului literar și câteva tablouri de grup. Prin această contribuție istoria literaturii postbelice se arată mult mai coerentă și mai cuprinzătoare.

TERMINOLOGIE LITERARĂ LITERARY TERMINOLOGY

DICȚIONAR DE CONCEPTE OPERAȚIONALE ȘI INSTRUMENTE DE ANALIZĂ A TEXTULUI LITERAR (PENTRU ELEVI, STUDENȚI ȘI PROFESORI)*

ABSTRACT

The dictionary of operational concepts and tools of the literary text's analysis inventories, analyzes and formulates definitions of the main figures of speech, genres and literary genres, literary movements, elements of metric and prosody, narrative processes and aesthetic categories, currently used in the analysis of the literary text. The dictionary will become a working tool for the novice researchers, graduate students, students and pupils.

Key-words: dictionary of concepts, analytical tools, literary text.

ABSURD ► ** (lat. *absurdus*, fr. *absurde* = „lipsit de sens”)

Categorie estetică-literară, dezvoltând ideea de nonsens al existenței umane, care se impune în literatură în a doua jumătate a secolului al XX-lea, grație filosofilor și scriitorilor Edvard Albee, Samuel Beckett, Albert Camus, Eugen Ionescu, Jean-Paul Sartre. Ca viziune asupra lumii, absurdul se configurează în cadrul filosofiei existențialiste, cu rădăcini în filosofia lui Søren Kierkegaard și capătă formulă în eseu al lui Albert Camus. *Mitul lui Sisif* (1942). Din punctul de vedere al studiului literaturii, absurdul este un stil anume și un leitmotiv, ce insistă pe demonstrarea stupidității, paradoxului, inclusiv a comicului obișnuințelor și regulilor stabilite de oameni. Efectul de absurd se obține cu ajutorul răsturnării legăturilor logice între sensuri, a descrierii caracterului mecanic și golit de finalitate al existenței umane, a etalării lipsei de comunicare între individ și societate. Literatura absurdului atinge probleme de natură socială, psihologică, ontologică și politică.

Albert Camus definește literatura absurdului în felul următor: „*E necesar să spunem de la început că, pentru ca o operă absurdă să fie cu putință, trebuie ca gândirea, sub forma sa cea mai lucidă, să-și aibă partea ei. Dar în același timp ea nu trebuie să se manifeste decât ca inteligență ordonatoare. (...) Opera de artă se naște atunci când inteligența renunță să mai emită raționamente asupra concretului. Ea înseamnă triumful cărnii. (...) Opera de artă întruchipează o dramă a inteligenței, a cărei dovadă nu o face decât indirect. Opera absurdă pretinde un artist conștient de aceste limite și o artă în care concretul nu semnifică nimic mai mult decât el însuși. (...) Opera întruchipează așadar o dramă intelectuală. Opera absurdă ilustrează gândirea ce renunță la iluziile sale și care se resemnează să nu mai fie decât o inteligență ce se folosește de aparențe, acoperind cu imagini ceea ce nu are nici o rațiune. Dacă lumea ar fi inteligibilă arta nu ar exista.*”

Capodopere ale literaturii absurdului: *Cântăreața cheală*, *Rinocerii* și *Regele moare* de Eugen Ionescu, *Procesul* și *Metamorfoza* de Franz Kafka, *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, *Ciuma* de Albert Camus, *Diavolul și bunul Dumnezeu*, *Muștele* și *Târfa în respect* de Jean-Paul Sartre, *Alice în Țara Minunilor*, *Alice în Țara Oglinzilor* de Lewis Carroll ș.a.

În literatură, absurdul se poate manifesta sub mai multe forme: există acțiuni absurde, limbaj absurd, personaje absurde. De cele mai multe ori, absurdul nu funcționează gratuit, având o funcție subversivă, adică fiind un instrument de reprezentare a unei realități concere, vidate de sens. În poezia *Altă matematică*, Nichita Stănescu sugerează, prin absurd, că orice se poate înmulți, împărți, până și „o varză împărțită la un steag/fac un porc”, „Numai tu și cu mine / înmulțiți și împărțiți/ adunați și scăzuți/ rămânem aceiași”. Contabilizarea relațiilor afective interumane comportă mai multă absurditate decât calculele incompatibile.

Absurdul de limbaj demonstrează o acută insuficiență a comunicării, o decădere a dialogului dintre două persoane în derizoriu și ridicol. Un exemplu elocvent de absurd de limbaj ni-l poate servi proza și dramaturgia lui I.L. Caragiale. Iată un fragment:

„Eu v-am căutat la Mazăre, la Manolescu, la Voinea, în parc...

La Voinea?... Nu mi-a zis Mița că ți-a găsit loc la Vasileasca?

Când ne-am întâlnit pe bulivar...

Când v-ați întâlnit pe bulivar?

Când mergeam la Voinea... ne-am întâlnit, că nu l-am găsit...

Pe cine?

Pe Voinea. Fiindcă ne-am întâlnit cu Mândica.

Care Mândica? zbiară d. Georgescu.

vasileasca, omule! și cu Mița...

Ei! și unde e acuma Mița?

Nu ți-am spus?

Când mi-ai spus?

Mialache! ești nebun? Nu ți-am spus că te așteaptă la Oppler cu Vasileasca și cu fratele Vasileaschii, locotenent Mișu de la itidență?” (Caragiale, *Tren de plăcere*)

Absurdul poate funcționa și ca *manifest artistic*, în cazul literaturii care respinge normele tradiționale, rigoarea canonică, formele învechite, cum e cazul literaturii avangardiste:

„Algazy este un bătrân simpatic, știrb, zâmbitor și cu barba rasă și mătăsoasă, frumos așezată pe un grătar înșurupat sub bărbie și împrejmuț cu sârmă ghimpată...”

Algazy nu vorbește nici o limbă europeană... Dacă însă îl aștepți în zori de zi, în faptul dimineții, și îi zici „Bună ziua, Algazy!” insistând mai mult pe sunetul z, Algazy zâmbește, iar spre a-și manifesta gratitudinea, bagă mâna în buzunar și trage de capătul unei sfori, făcând să-i tresalte de bucurie barba un sfert de oră... Deșurupat, grătarul îi servea să rezolve orice probleme mai grele, referitoare la curățirea și liniștea casei...” (Urmuz, Algazy & Grummer). Portretizarea debutează în manieră tradițională și trece în absurd prin alăturarea elementelor oximoronice: „barba rasă și mătăsoasă”, în continuare imaginea lunecând în fantastic și bizar: „frumos așezată pe un grătar înșurupat sub bărbie și împrejmuț cu sârmă ghimpată...”. Schema convențională de portretizare, cu enumerări de caracteristici ale personajului, este parodiată prin impunerea legilor absurdului, ale neverosimilului. Efectul este antiliterar: negarea unor forme literare și instituirea altor forme noi. Absurdul, grotescul, bizarul dinamitează clișeele literare, refuză semnificațiile absolute, finite, în favoarea unui sens relativ și arbitrar.

ACADEMISM √ (lat. *academicos*, fr. *academisme*, „care aparține școlii academice”)

Termen apărut prin anii '60-'80 ai sec. al XIX-lea în legătură cu reacția tinerilor scriitori la spiritul conservativ al generațiilor mai în vârstă. Reprezentanților generațiilor mai în vârstă, cu influență în câmpul literaturii li se impută tendința artistică lipsită de vigoare și expresivitate. Din fotoliile de academicieni aceștia abordează tinerii cu superioritate și resping schimbarea.

Lupta împotriva canoanelor clasice impuse gustului estetic de către academii a început în Franța. Printre primii, Baudelaire și Verlaine și-au declarat dreptul la alegerea temelor și formelor literare fără a cere aprobarea Academiei de la Paris. Au urmat și declarațiile altor scriitori care și-au pus drept scop distrugerea formelor învechite și revizuirea canoanelor ce reglementau perceperea și expresia impresiilor. Simboliztii și impresioniztii au condamnat gustul academic, considerându-l perimat, conformist, supus rutinei. Imitând în mod dogmatic și pasiv formele exterioare ale creațiilor artei antice și a Renașterii, academiștii manifestă indiferență pentru viața înconjurătoare și contemporaneitate. La sfârșitul sec. al XIX-lea, academismul a acumulat rapid semnificații negative, fiind considerat o manieră în artă care cultivă un ideal de frumusețe rece și norme canonizate, golind realitatea de ceea ce este nou, de ceea ce este viu și în dezvoltare.

ACCENT ■ (lat. *accentus* = „sunet”, „ton”, fr. *accent* = „evidențierea sunetului, silabei, cuvântului”). Accentul metric se mai numește *ictus*.

Element prosodic creator de unități ritmice într-un poem în versuri sau în proză etc. prin folosirea unei anume intonații, mărirea intensității vocii ori prin tonul variat. În poezia antică marchează bătaia măsurii unui vers, bătaia care marchează silaba accentuată.

Accentul cuvintelor încorporate în text coincide cu accentul natural în limbă, însă pentru identificarea tipului de metru în poezia românească trebuie să se țină minte

că un cuvânt poartă doar un singur accent de intensitate (silabă accentuată, tonică), al doilea accent intervine doar în anumite cazuri de care, în principiu, se poate face abstracție. Elementele relaționale (prepoziții, conjuncții...) nu poartă accent (sunt și cazuri excepționale, în care poartă accent).

ACRONIE ▲ (gr. *a+kronos* = „fără timp”)

Procedeu narativ care indică neconcordanța dintre timpul întâmplărilor (*istorie*) și cel al povestirii (*discurs*), utilizat în narațiunile complexe moderne, cu rememorări și digresiuni. Acronia este specifică prozei subiective, de analiză psihologică și observație morală.

Pentru a indica mecanica unui psihic incapabil a sesiza temporalitatea, Vladimir Beșleagă cultivă în mod programatic *acronia* în romanele sale experimentale. Fragmentul de mai jos e o demonstrație de virtuozitate stilistică, exprimând capacitatea gândului de a hălădui prin timp, între acum, ieri, atunci, mâine etc.:

„— Măi! se întoarce către Ghior. Tot aici ești? Acum n-avea când se ocupa de el, avea vorbă cu Cristina, trebuie s-o rezolve de urgență și cu dânsa că a pierdut o groază de timp în cabinet, se duce direct la dânsa, dar mai întâi să treacă pe la șef — nu-l mai aștept! — merge în lungul șirului de salcâmi, dar cu gându-i dincolo de calea ferată, în sat, iată-l la poarta ei, se sprijină cu o mână de furca fântânii: ești acasă? — ușa la tindă-i deschisă, câinele nu se vede, doarme în cușcă. Nichifor Fătu intră în ogradă, trece peste sârma întinsă, intră în casă, Cristina stă lângă sobă, cu mâinile la spate, și-l așteaptă. Nichifor Fătu se oprește în prag, își scoate chipiul, îl pune la subsuoara stângă — Cristina nu trebuie să-l vadă — vrea să pornească spre laviță, face un pas și iar se oprește — nu, nu mă așez... atunci n-am intrat înăuntru, numai până în ogradă, când au prins a cânta femeile, întâi dascălul, după el femeile..., pe lavița asta a stat ea culcată — și iar a vrut să se uite la dreapta, la Cristina, dar nu poate întoarce capul, nici al doilea pas spre laviță nu-l poate face: vezi ce-am ajuns? Un biet bătrân, abia mă poartă picioarele, dar umblu pentru voi, ce zi-i azi? joi? am fost ieri la... uite ce-i: s-a însurat, ia-ți gândul de la dânsul — Cristina tace — nu ți-a spus Ghior? — nu l-am văzut de trei ani — de când l-ai alungat cu bățul aprins? — Cristina zice: facă ce vrea, însoară-se, dezînsoară-se... o privește fix — dar toți acești ani nu spuneai că... nu te duci, nu te măriți decât... nu fi proastă! Ghior te-ar lua măcar că știe de noaptea aceea când v-ați ascuns amândoi în bojdeucă la baba Ștefana — ieși! pleacă!, strigă Cristina, dar Nichifor Fătu nu se sperie cătuși de puțin! pentru că azi e miercuri, iar el se va duce la ea abia mâine seară, o va găsi și...

— iar acum merge, adică s-a oprit lângă șirul de salcâmi. (...) Nichifor Fătu continuă în sinea lui: stai că mă întorc eu în acest cabinet! dar nu ca un vizitator oarecare și să te aștept până când m-or năvăli amintirile și amețelile, ci... știi pentru ce am venit? să-ti spun despre studentul acela, pe care mi-ai zis să-l eliberez, vineri seara, să-l duc cu camionul până la satul lui și să-l las... tot drumul înapoi își zicea... își va zice, căci asta avea să se întâmple vineri seara, iar azi îi abia miercuri — ce bine l-am prins! — și către șofer, cu ciudă: și ce prostește mi-a scăpat din mâini.”

Aglutinarea trecutului, prezentului și viitorului (care a avut deja loc) într-un *continuum* nediferențiat este un experiment care urmărește derularea capricioasă a unei stări de permanentă confuzie.

ACROSTIH ● (fr. *acrostiche*, gr. *akrostihis* = „extremitatea versului”)

Poem, ale cărui litere inițiale sau finale alcătuiesc cuvinte: numele persoanei adorate ori satirizate, o deviză, o maximă etc. De regulă, aceste cuvinte indică numele persoanei, căreia i se dedică acrostihul. De multe ori cuvântul format are o țintă satirică. Acrostihul are efect, mai degrabă, asupra văzului decât asupra auzului, de aceea el face parte din poezia a cărei formă are valoare artistică, nu doar instrumentală. Specia este cultivată încă de grecii din perioada antică, se întâlnesc și în *Vechiul Testament*, mai concret în *Cartea Psalmilor*. Dintr-un acrostih (*Sancte Iohannes*) scris de italianul Guido d'Arezzo (995-1050) și dedicat lui Ioan Botezătorul se trag notele muzicale, folosite astăzi cu excepția notei **Ut** care a fost înlocuită în sec XXII-lea cu **Do**.

„Utqueant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli quorum
Solve polputi
Labii reatum
Sancte Iohannes”

Autor de acrostihuri celebre este E. Allan Poe. La noi au scris acrostihuri C. Conachi, B.P. Hasdeu, I.L. Caragiale. *Iarna pe uliță* de George Coșbuc este un acrostih, literele inițiale alcătuind numele scriitorului:

„Colo-n colt acum răsare
O căciulă mai voinică
Și-o târăște-abia, abia.
Bate-njură, dă din mâini
Un copil al nu știu cui,
Cinci ca el încap în ea”

ACT □ (lat. *actus*, „mișcare”, „acțiune săvârșită”)

Parte a operei literare (dramă, piesă, operetă, balet, pantomimă), secvență încheiată în acțiunea generală a piesei, care se marchează prin coborârea cortinei și antract. Tradiția dicta un anumit număr de acte. Aristotel preconiza trei acte pentru opera dramatică: expozițiunea, desfășurarea acțiunii și deznodământul. Clasicismul a mărit numărul de acte la cinci pentru dramă și la patru pentru comedie (în special pentru farsă). Piesele indienilor au un număr mare de acte, iar cele chinezești ajung până la 21. Teatrul modern a dat libertate autorilor să-și structureze opera dramatică cu numărul necesar de acte și chiar să o lipsească de ele. În orice caz, Ibsen, Hauptmann sau Shaw nu au o regulă anume în ceea ce privește numărul de acte.

ACȚIUNE ▲ (lat. *actio*, fr. *action* = „acțiune”)

Sucesiune de evenimente, fapte, întâmplări, peripecii, aventuri prezentate sau povestite într-o operă literară. În opera clasică acțiunea se desfășoară canonic în câteva momente respectate: *expozițiunea*, *intriga*, *desfășurarea acțiunii*, *punct culminant*, *deznodământ*, care alcătuiesc *subiectul*.

Acțiunea se poate desfășura cronologic (*acțiune continuă*), poate întrerupe firul cronologic pentru a efectua întoarceri în timp (*acțiune discontinuă*). Acțiunea poate fi *liniară*, adică să se desfășoare într-un singur plan și poate avea loc în planuri paralele.

În *Amintiri din copilărie*, de Ion Creangă, acțiunea rememorată de narator este *continuă*, fără dislocări ale subiectului artistic. Odată plasat în miezul evenimentelor, Nică narează întâmplările copilăriei într-o deplină succesiune logică și coerență cronologică. În romanul *Zbor frânt* de Vladimir Beșleagă, acțiunea este *discontinuuă*, deoarece se desfășoară pe un plan al evenimentelor expuse în ordinea lor cronologică și pe altul al faptelor de conștiință, integrate unei cronologii subiective. Experiența de război a unui copil de doar 13 ani îi provoacă acestuia traume fizice și psihice, care deschid supapele interioare ale (sub)conștientului, suferința manifestându-se prin *fluxul conștiinței*, *erupțiile memoriei involuntare*, *monologul interior* etc. Aceste tehnici moderne răstoarnă cronologia liniară a romanului și privilegiază timpul interior al memoriei și al imaginației. Structura stratificată a romanului, cu nivele de suprafață și de adâncime, lărgeste aria semnificațiilor romanului și deschide multiple grile de interpretare ale acestuia.

Romanul *Ion* de Liviu Rebreanu dispune de două *planuri paralele* ale acțiunii: unul urmărește traseul existențial al lui Ion și celălalt – al familiei Herdelea. Acțiunile se desfășoară concomitent, integrate într-o cronologie liniară.

ADEVĂR ARTISTIC ☀

Conceptul care precizează faptul că arta nu reflectă realitatea, ea este un mod specific de căutare a adevărului. Wellek și Warren susțin în acest sens că „Aserțiunile dintr-un roman, dintr-o dramă nu sunt adevărate în sensul strict al cuvântului; ele nu reprezintă construcții logice. Există o diferență esențială și importantă între o relatare făcută într-un roman, fie chiar roman istoric, sau într-un roman de Balzac, care pare să dea «informații» despre întâmplări reale, și aceleași informații conținute într-o carte de istorie sau sociologie. Chiar și în lirica subiectivă «eu» poetului este un «eu» fictiv, dramatic. Un personaj de roman se deosebește de o persoană din viața reală. El este făcut numai din propoziții care îl descriu, sau i-au fost puse în gură de către autor. El n-are trecut, n-are viitor și uneori n-are nicio continuare în viață” [13].

Adevărul artei e de natură intuitivă și reprezentativă, el este comunicat nu prin judecăți, ci prin imagini. Adevărul artistic nu are valoare practică imediată, ci una teoretică, morală, existențială, antropologică.

În poezia *Testament*, Tudor Arghezi sugerează că adevărul artistic se produce prin efortul scriitorului de-a transforma realitatea în artă. Grație imaginației și a sensibilității poetului materia brută a cotidianului devine relevantă sub aspect estetic, devine cu alte cuvinte un adevăr artistic.

„Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
 Eu am ivit cuvinte potrivite
 Și leagăne urmașilor stăpâni.
 Și, frământate mii de săptămâni
 Le-am prefăcut în versuri și-n icoane,
 Făcui din zdrențe muguri și coroane.
 Veninul strâns l-am preschimbat în miere,
 Lăsând întreagă dulcea lui putere.
 (...)Din bube, mucegaiuri și noroi
 Iscat-am frumuseți și prețuri noi”.

Pentru a fi decodificat, adevărul artistic solicită sensibilitatea, imaginația și inteligența cititorului. În *Mistrețul cu colți de argint*, Ștefan Augustin Doinaș transpune adevărul artistic al setei de ideal a artistului prin imaginea gonașului alergând după mistrețul cu dinți sclipitori. Prin analogie, sensibilitatea cititorului identifică imaginea prințului cu cea a omului superior alergând după visul său (mistrețul) și fiind, în final, mistuit de el. Această idee își dezvoltă nuanțat „adevărul” doar în irizările indicibile ale poeziei.

AFEREZĂ ◆ ■ (gr. *aphairesis* = „cădere, eliminare”)

Suprimarea uneia sau a mai multor foneme de la începutul unui cuvânt, din necesități impuse de ritm. Afereza lui î este cea mai frecventă în poezia românească.

„**E-ntinsă-n** haine albe cu fața spre altariu” (M. Eminescu)

„Curând
 Va răsări soarele
 Gol, **rourat**.
 Spice l-or înveli,
 Ramuri l-or **coperi**.
 Curând
 Va asfinți soarele
 Și va avea îndureratul
 Meu chip.
 Ape îl vor sorbi,
 Pământul l-o **coperi**”

(Grigore Vieru, *Ce tânără ești*)

AFORISM ● (gr. *aphorismos* = „cugetare”)

Expresie, sentință, dicton în formă concisă ce exprimă gândul, de regulă, a unei celebrități. Maeștri ai scriiturii aforistice au avut filosofii și scriitorii Rochefoucauld, Schopenhauer, Goethe, Nietzsche sau Heidegger. Aforismele pot avea finalitate sapiențial-filosofică: „Sunt doar două moduri în care poți să îți trăiești viața: ca și cum nimic

nu este un miracol sau ca și cum orice este un miracol” (Albert Einstein) sau ludică, având la bază jocul de cuvinte: „Nu contest că femeile au **roștul** lor pe lume. Dar odată ajunse neveste, îți strică toate **roșturile**.” (Tudor Mușatescu)

Aforisme în literatura română din Basarabia a scris Grigore Vieru:

„Nu vreme-singurătate nu-mi ajunge”; „Sufletul rănit naște mărgărint”; „Limba este creația omului prin Dumnezeu. Mai sus omul nu s-a putut ridica. Mai sus Domnul a ridicat numai stelele pe cer și brazii pe munți”.

ALCAIC ■ (lat. *alcaicus*, de la numele poetului grec Alcaicos – Alceu din sec. al VII-lea în. Chr.)

Versuri grecești ori latine și strofa în care ele figurează (2 versuri de 11 silabe, 1 vers de 9 și unul de 10 silabe). Au scris în vers alcaic Horațiu, Hölderlin și Swinburne.

ALEGORIE ◆ (gr. *allegoria* = „vorbire figurată”)

Reprezentare sub o formă umană (cazul cel mai întâlnit), animală sau vegetală a unei fapte de pomină, a unei situații sau a unei virtuți. Alegoria este deseori definită ca o metaforă extinsă, un tip de narațiune cu semnificații ascunse, create deseori cu scop didactic. Prin alegorie ideile abstracte (noțiuni, gânduri) capătă imagini poetice concrete. O femeie înaripată este alegoria victoriei, cornul abundenței – alegoria prosperității. Un schelet cu coasa în mână este imaginea morții sau o femeie cu ochii legați, ținând într-o mână balanța și în alta sabia, reprezintă justiția. Exemplele demonstrează transferul unei expresii pe baza unei analogii între două realități pe care spiritul le compară.

Din cele mai vechi timpuri, alegoria are o funcție povățuitoare, „moralizatoare”, fapt pentru care a fost utilizată în literatura didactică (fabulă, epopee) și în genere în acele construcții epice structurate ca alegorii, având scopul de a explica și a ilustra idei morale, politice (iubirea, ura, moartea, geneza, creația etc.) prin imagini artistice, colorate emoțional. Alegorii celebre au scris Dante (*Divina comedie*), Rabelais (*Gargantua și Pantagruel*), Dimitrie Cantemir (*Istoria ieroglifică*). O alegorie modernă este *Ciuma* lui Camus, în care izbucnirea unei molime disimulează critica față de un eveniment istoric, și anume ocupația nazistă a Franței. Niciodată nu se va putea afirma despre o alegorie a unei opere artistice că a fost explicată odată pentru totdeauna, întrucât aceasta va cere interpretare mereu în alt mod.

În poemul *Luceafărul* de Mihai Eminescu sau în balada *Riga Crypto și Laponia Enigel* de Ion Barbu e transpusă alegoric condiția nefericită a omului de geniu. Povestea de iubire dintre Riga Crypto și Laponia Enigel este imposibilă, la fel ca și cea a Luceafărului cu Cătălina. Personajele reprezintă regnuri diferite, lumi incompatibile, care nu se pot regăsi în aceleași vise și aspirații. În *Riga Crypto și Laponia Enigel* eșecul se situează alegoric sub semnul cunoașterii. Regele Crypto încearcă să-și depășească condiția limitată a regnului său și să cunoască iubirea unei ființe superioare, iar laponia tinde spre cunoașterea absolută (simbolizată prin Soare). Seria de elemente simbolice umbră/lumină, răcoare/căldură, instinct/rațiune demonstrează incompatibilitatea contrariilor. *Mistrețul cu colți de argint* de Ștefan Augustin Doinaș este o alegorie a aspirației creatorului spre ideal. Aspirația e totală, însetatul de ideal fiind gata să înfrunte orice riscuri. Sfășierea acestuia

de propriul vis sugerează alegoric că marea creație cere jertfe. *Mănăstirea Argeşului* este o altă alegorie a jertfirii omului de geniu de dragul creației.

O alegorie care explică în mod didactic ideea de unire între oameni este, spre exemplu, *Moş Ion Roată* de Ion Creangă. Iată un fragment:

„Le spuse boierul apoi despre originea românilor; despre suferințele lor și cum au ajuns a fi dezbinați și împrăștiati prin alte țări. (...).

– Ei, oameni buni, cred că acum ați priceput!

– Priceput, cucoane, cât se poate de bine, răspunseră mai toți. Dumnezeu să vă ajute la cele bune!

– Ba eu tot nu, cucoane, răspunse moş Ion Roată.

– Dumnezeu să mă ierte, moş Ioane, dar dumneata, cum văd, ești cam greu de cap; ia haidem în grădină să vă fac a înțelege și mai bine. Moş Ioane, vezi colo în ogradă la mine bolovanul cel mare?

– Îl vedem, cucoane.

Ia fă bine și adă-l lângă mine, zise boierul, care ședea acum pe un jîlț în mijlocul țărănilor.

– S-avem iertare, cucoane, n-om pute, că doar acolo-i greutate, nu șagă.

– Ia cearcă și vezi.

– Moş Ion se duce și vrè să rădice bolovanul, dar nu poate.

– Ia du-te și dumneata, moş Vasile, și dumneata, bade Ilie, și dumneata, bade Pandelachi.

– În sfârșit, se duc ei vreo tre-patru țărani, urnesc bolovanul din loc, îl rădică pe umere și-l aduc lângă boier.

– Ei, oameni buni, vedeți? S-a dus moş Ion și n-a putut face treaba singur; dar când v-ați mai dus câțiva într-ajutor, treaba s-a făcut cu mare ușurință, greutatea n-a mai fost aceeași (...) Așa și cu Unirea, oameni buni!” .

Pentru a prezenta alegoric ideea de unire, boierul creează un scenariu cu un bolovan foarte greu pe care unul singur nu-l poate mișca și doar prin unirea eforturilor mai multor țărani, bolovanul poate fi urnit din loc.

ALEXANDRIN ●■ (fr. *alexandrin* = „alexandrin”)

Vers iambic, cu 12-13 silabe cu cezură după silaba a șasea, tipic pentru tragedia franceză clasică (Corneille și Racine). Se consideră că originea alexandrinului ține de apariția operei *Romanul despre Alexandru* (*Romane d'Alexandre*, 1180), dar nu se știe dacă acest nume e al eroului principal sau al autorului. Sunt poeme cu versuri lungi și se mai numesc *eroice*. Teoreticienii ca Boileau au impus alexandrinul pentru toate speciile solemne ca oda, epopeea, tragedia, poezia didactică. Structura acestui vers era complexă și trebuia respectată cu strictețe. Versul avea obligatoriu 12 silabe și o pauză de cezură după silaba a șasea, iar la sfârșitul versului mai urma o cezură înainte de a trece la versul următor.

Versul în metru alexandrin a fost utilizat și în limba română în secolul al XIX-lea. Deseori poezii l-au adaptat prozodiei românești. Exemplu de alexandrin în română:

„Lă-u-ta-rii cân-tă ho-re gra-ți-oa-se;
Ti-ne-rii fe-ciori
Ca-tă du-pă pă-rul fe-te-lor fru-moa-se
Să ră-peas-că flori”

(D. Bolintineanu, *Muma tânără*)

Iamb 6 v_ / v_ / v_ / // v_ / v_ / v_ / v_ //

Iamb 2 v_ / v_

Iamb 6 v_ / v_ / v_ / // v_ / v_ / v_ / v_ //

Iamb 2 v / v_ / v_

Alexandrini sunt versurile unu și trei, căci sunt scrise în picior iambic, iar după șase silabe și la final apar cezuri (//).

„Tu-mi spui că mă iu-bești, c-un dul-ce, blând su-râs
Dar oa-re-a-cest cu-vânt, la al-ții nu l-ai zis?”

(C. Negruzzi, *Gelozie*)

Iamb 6 v_ / v_ / v_ / // v_ / v_ / v_ / v_ //

Iamb 6 v / v_ / v_ / v_ / // v_ / v_ / v_ / v_ //

ALITERAȚIE ◆ ■ (lat. *ad+littera*, „literă”, fr. *allitération* = „repetarea uneia și aceleiași litere”). Are drept sinonim *paracheză*.

Figură de stil urmărind, prin repetarea unor consoane sau a unui grup de sunete (foneme) în interiorul cuvintelor, de obicei în rădăcina lui, efecte eufonic-imitative cu valoare conotativă. Pentru tratarea similară a vocalei se folosește termenul *asonanță*. Constituie un procedeu artistic doar atunci când repetarea consoanelor marchează expresivitatea mesajului sau a stării de spirit. Analogiile sunt de natură fonetică, și nu semantică. Figura se folosește pentru a sublinia un cuvânt care are o importanță deosebită pentru mesajul textului și pentru a imprima rândurilor calități eufonice.

Aliterația se folosește din cele mai vechi timpuri. De exemplu, Virgiliu le folosea în *Georgice*. În poezia clasică, aliterația urmărea efecte armonic imitative: „Trece-un cârd de corbi iernatici prin văzduh croncănitori”. V. Alecsandri pune accentul pe aspectul sonor, pentru a sugera o atmosferă sumbră. Aliterația poate fi *onomatopeică*, imitând sunetele din natură. În funcție de sunetul repetat, poate fi *lambdacism* („l”), *mitacism* („m”), *iotacism* („i”), *polisigmă* („s”). „O cal de val/ peste cavălă” (Ion Barbu) este lambdacism, deoarece se repetă sunetul („l”), iar versurile eminesciene „murmură glasul mării” ne oferă un mitacism.

Datorită efectului său muzical, aliterația în poezie este numită *armonie imitativă*. Un efect onomatopeic disonant încearcă să obțină Macedonschi în poemul *Înmormântarea* și toate sunetele clopotului prin versul: „Un an dând d-ani, leag-an d-an, d-ani vani”. Acesta este un exemplu de armonie imitativă, prin repetarea insistentă a consoanei „v”.

Un alt exemplu sunt versurile lui G. Coșbuc „Prin vulturi vântul viu vuia”.

Pe efectele sonore ale cuvintelor mizează în special poezia manieristă, ignorând coerența semantică:

„Moarte motoare roată ratare carte
cotoare Perpedes Apostolesc
Lapte gros...”, (Florin Iaru, *Duelul*)

ALOCUȚIUNE ● (lat. *allocutio* = „discurs”)

Specie a genului oratoric, cuvântare ținută în fața unui auditoriu cu ocazia unui eveniment (politic, literar). Retorica dispune de un set întreg de instrumente de persuasiune, indispensabile alocuțiunii.

Alocuțiunea lui Eugeniu Coșeriu „Unitatea limbii române – planuri și criterii”, ținută la Academia Română, în cadrul Sesiunii științifice „Limba română și varietățile ei locale” (31 octombrie, 1994), conține elementele de bază ale acestei specii de discurs: introducerea, prezentarea datelor problemei, oferirea soluțiilor, încheierea.

În introducere, Eugeniu Coșeriu a mulțumit asistenței: „Aș vrea mai întâi să mulțumesc Academiei Române și, mai ales, domnului Eugen Simion, vicepreședinte al Academiei, pentru faptul că a binevoit să mă aleagă pentru inaugurarea acestei conferințe, deoarece eu reprezint, într-un fel, problema care ne preocupă, fiind român moldovean și tocmai din actuala Republica Moldova”. În continuare este precizat subiectul comunicării: „Deoarece eu nu sunt românist, ci sunt teoretician al limbajului și romanist, voi vorbi din punctul de vedere al romanisticii, al lingvisticii romanice”.

Pentru captarea atenției, vorbitorul utilizează o strategie anticipativă, prin adresarea unei întrebări: „Ce este o limbă și cum trebuie să punem și să rezolvăm problema unității unei limbi?”. În continuare urmează explicațiile de rigoare despre principiile care guvernează limbajul și despre problema unității unei limbi istorice. Autorul prezintă argumente privind unitatea *genealogică și tipologică* a limbii române și concluzionează că de moment ce unitatea este relativă, unitatea limbii române „este superioară, la fiecare nivel, unității altor limbi romanice și, uneori, superioară tuturor celorlalte limbi romanice”. Această deducție este un prilej de abordare a problemei social-politice a limbii române: „Cum rămâne cu chestiunea care ne doare pe toți, și mai ales pe noi, cei din Țara de Sus, din Moldova dintre Prut și Nistru, cu așa-zisa limbă moldovenească?”. În continuare, urmează raționamentele din perspectiva argumentelor enunțate mai sus: „Din punct de vedere genealogic, această limbă moldovenească nu există ca unitate, adică la nivelul graiurilor populare (...) Din punct de vedere tipologic, aceste graiuri sunt, pur și simplu, graiuri de același tip, cu aceleași principii, pe care le avem în limba română și, în plus, țin de același subtip, care este subtipul dacoromân, caracterizat prin hipertrofia determinării. Această hipertrofie a determinării este aceeași în toate graiurile populare din Moldova. Iar dacă în acest sens nu există diferențe (nu există o unitate și deci nu pot exista diferențe cu privire la limba română) dat fiind că graiurile populare sunt continuate dincolo de Prut, la nivelul limbii comune și la nivelul limbii exemplare nu există, pur și simplu, nici o diferență” (...). În concluzie: „De aceea spuneam «așa-zisa limbă moldovenească», fiindcă nu există ca unitate la nivelul graiurilor populare. E vorba numai de forme ale

dialectului dacoromân, de graiuri care se întind și dincoace de Prut și nu există nici o diferență serioasă, esențială, la nivelul limbii comune, nu există nici o diferență la nivelul limbii exemplare (...).”

Elementele clasice ale alocuțiunii sunt parodiate cu deplină savoare ironică la I.L. Caragiale:

„CAȚAVENCU: Domnilor!... Onorabili concetățeni!... Fraților!... (plânsul îl înecă) Iertați-mă, fraților, dacă sunt mișcat, dacă emoțiunea mă apucă așa de tare... suindu-mă la această tribună... pentru a vă spune și eu... (plânsul îl înecă și mai tare)... Ca orice român, ca orice fiu al țării sale... în aceste momente solemne... (de abia se mai stăpânește) mă gândesc... la țărișoara mea... (plânsul l-a biruit de tot) la România...(plânge. Aplauze în grup)...la fericirea ei! (aceiași joc de amândouă părțile... la progresul ei (asemenea crescendo)... la viitorul ei (plâns în hohote. Aplauze zguduitoare)” (*O scrisoare pierdută*).

ALTERNANȚĂ ▲ (lat. *alternus*, fr. *alternance* = „unul după altul”)

Procedeu narativ de prezentare a două sau mai multe povestiri. Pentru a marca alternanța de regulă se utilizează cuvintele: „În timp ce unul... celălalt”, „Pe când se întâmplau acestea, dincolo...”.

„Și **cum sta** în cumpene, să-l ieie, să nu-l ieie, calul **se și scutură** de trei ori și îndată rămâne cu părul lins-prelins și tânăr ca un tretin, de nu era alt mânzoc mai frumos în toată herghelia” (Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*)

ALUZIE ◆ (lat. *allusio* = „glumă, joacă”, fr. *allusion*)

Figură de stil care evocă neexplicit un lucru, lăsând să se înțeleagă altceva. Manieră de a trimite la un lucru sau la o persoană, fără a le menționa direct. În poezia *Legământ*, de Grigore Vieru aluzia conținută în sintagma „cărții Sale” este la creația eminesciană.

„Știu: cândva, la miez de noapte,
Ori la răsărit de Soare,
Stinge-mi-s-or ochii mie
Tot deasupra cărții Sale.”

Uneori aluzia comportă o puternică încărcătură ironică. În romanul *Din calidor*, Paul Goma operează cu aluzii ironice, antifraze și paradoxuri decodabile contextual. Aluzia la „chipăruși”, amintește un incident al familiei, în care bunica i-a dat o lecție „usturătoare” părintelui abuziv. „– Ce duhoa...? Dar cum îndrăznești? Ce vrei să spui: ce miros avea familia noastră?

De-avere-și-de-considerațiune, nu? Bunica avea odoratul normal, n-a mai suportat...
Ce n-a mai suportat? Ce duhoare?

De picioare, domnule. Vara, domnule. În cizme – domnule. Pauză. L-am făcut praf. L-am lichidat. Cam prea ușor. Ce bun aș fi fost eu, în arhanghel apărător al româniilor-românești-împotriva străinismului înstrăinat, alogenic și antidacoromân.

Dar Grecoteiul nu se lasă, nu se lasă: De unde știi că ne puteau picioarele? Ți-a spus bunicu-tău, Popescu? Care știa de pe când ne pupa cizmele? (...).

– Nu de la bunicul știi. De la bunica, de pe vremea când cultiva chipăruși!
Cu asta l-am des-fi-in-țat pe Grecoteiul cu nas subțire (...).”

AMBIGUITATE ◆ (lat. *ambiguitas* = „lipsă de claritate, echivoc”, fr. *ambiguité*)

Condiție fundamentală a limbajului poetic, constând în utilizarea unor cuvinte cu o pluralitate de sensuri, create de contexte diferite. Potrivit criticului literar englez Empson, ambiguitatea se află la rădăcinile poeziei, fiind un fenomen de comprimare. Ambiguizarea pune în dificultate receptarea. Apare atunci când sugestia transmisă de text este difuză și poate trimite la interpretări diferite. Ambiguitatea se poate instala la nivel sintactic, printr-o organizare nefirească a elementelor lexicale:

„Neprețuind granitul, o fecioară!
Din care-aș fi putut să ți-l cioplesc,
Am căutat în lutul românesc
Trupul tău zvelt și cu miros de ceară”

(*Jignire*, Tudor Arghezi)

Sau, cel mai adesea, ambiguitatea la nivel semantic se produce prin metafore, simboluri, paradoxuri și alte figuri de stil. Echivocul sensului trimite la referenți diferiți. Iată un exemplu în care metafora ambiguizează referința:

„Leoaică tânără, iubirea
mi-a sărit în față.
Mă pândise-n încordare
mai demult.
Colții albi mi i-a înfipt în față,
m-a mușcat leoaica, azi, de față”

(Nichita Stănescu, *Leoiacă tânără, iubirea*)

Poezia este deschisă mai multor interpretări. La un nivel de înțelegere, leoaica conotează sentimentul de dragoste pentru o ființă, la alt nivel – iubirea pentru creație, pentru artă.

În poezia avangardistă interesul pentru denotație dispare, poetul ambiguizează total referința prin implicarea cititorului într-o aventură suprarealistă, dadaistă etc.

AMFIBRAH ■ (gr. *amphi* = „din două părți” + *brachys-* „scurt”; fr. *amphibraque*)

Picior metric trisilabic (ternar), cu accentul pe silaba de mijloc (v _ v). Este foarte în poezia modernă. Pe ritmul amfibrahic accentul cade pe silabele 2, 5, 8, 11 etc. Ritmul mai poartă și denumirea „intelectual”, fiind prezent la Dosoftei, Nicolae Văcărescu, Ion Budai-Deleanu și Mihai Eminescu. Creează un ritm unduitor, larg, deschis, al spațiilor cosmice, fiind adecvat poemelor cu conținut narativ, de legendă, de evocare sau visare.

„O, moar-tea e-un cha-os o ma-re de ste-le
Când via-ța-i o bal-tă de vi-suri re-be-le
O, moar-tea-i un se-col cu sori în-flo-rit,
Când via-ța-i un bas-mu pus-tiu și urât”

(M. Eminescu, *Mortua est!*)

Am 4 v _ v / v _ v / v _ v / v _ v

Am 4 v _ v / v _ v / v _ v / v _ v

Am 4 v _ v / v _ v / v _ v / v _ v

Am 4 v _ v / v _ v / v _ v / v _ v

„Și toam-na și iar-na
 Co-boa-ră-a-mân-do-uă;
 Și plo-uă și nin-ge
 Și nin-ge și plo-uă”
 (G. Bacovia, *Moină*)

Am 2 v _ v / v _ v

Am 2 v _ v / v _ v

Am 2 v _ v / v _ v

Am 2 v _ v / v _ v

ANACOLUT ◆ (gr. *anakoluthon* = „fără legătură”, „fără urmare”, „întrerupt”; fr. *anacolithe*)

Greșeală gramaticală care constă în discontinuitate sau ruptură logico-sintactică în interiorul unei construcții sintactice sau o continuare a enunțului într-un mod neașteptat, surprinzător pentru logica desfășurării. Este utilizată în literatură cu scopul de a evidenția comicul de limbaj.

„Pristanda (mâhnit): Îmi pare rău! Tocmai coana Joița, tocmai dumneaei, **care** de! ... să ne așteptăm de la dumneaei la o protecție...” (I. L. Caragiale).

În cazul dat, întreruperea de logică se creează prin introducerea expresiilor „care de!” și „să ne așteptăm de la dumneaei la o protecție...” prin care autorul pune în evidență incoerența de gândire, prostia, lipsa progresului și baterea pasului pe loc al personajului din piesa *O scrisoare pierdută*.

Uneori este folosit pentru a indica fățărnicia, ambiguitatea individului. De ex. „Crud și cumplit este omul acesta fiica mea; Domnul Dumnezeu să te povățuiască” (C. Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanu*).

Anacolutul mai poate potența oralitatea. În exemplul de mai jos anacolutul facilitează ritmul.

„Apoi mândrul căpitan,
Care-i zic Stroe Plopan,
 La copilă se ducea
 Și cu drag așa-i grăia... (Vasile Alecsandri, *Legende nouă*).

ANACREONTICĂ (POEZIE) ● (de la numele poetului liric grec din sec.VI în. Ch. Anacreon)

Poezie grațioasă și jucăușă, în care sunt cântate vinul, femeia, bucuria de a trăi. La noi au scris poezie anacreontică poeții Văcărești, C. Conachi.

„Ochi, guriță, piept și sân,
Voi, la care eu mă-nchin,
Și tu rai ascuns pre tare,
Pomeniți neconținut
Cât zbucium și vânzolit
Ați răbdat cu luptă mare.
Cum sâmtăm că să bătea
Inima ei supt a mea
Cu răsufări îndesâte,
Piept pe piept tot apăsând,
Gură pe gură mușcând
Țâțșoare dezvălite”

(C. Conache, *Asară, de-un vac trecut*).

ANACRUZĂ ■ (gr. *ana* = „fără”, „înainte” = *krousis*, „lovire”, „accent”

Silabă ori grup de silabe neaccentuate care anticipă seria ritmică (T4 v / _v / _v / _v / _v sau D3 vv / _vv / _vv / _vv) (vezi *Determinanți ritmici*). Anacruza slujește ca element de umplutură, fiind utilizată pentru îmbogățirea ritmică a versului, pentru distrugerea monotoniei.

Cum gal-be-na lun-că vi-sea-ză o iar-nă în-trea-gă de-un cânt

(M. Eminescu, *La o artistă*)

D6 v / _vv / _vv / _vv_vv / _vv / _

ANADIPOZĂ ◆ (gr. *anadiplosis* = „dublară”, „reluare”, fr. *anadiplose*)

Figură de stil constând în repetarea aceluiași cuvânt la sfârșitul unui vers/propoziție și la începutul celui/celeia următoare.

„Iar buzele tale sunt, mamă,
O rană tăcută **mereu**,
Mereu presurată cu țărna
Mormântului tatălui meu”

(Grigore Vieru, *Buzele mamei*)

Și prozatorii recurg la anadiploze. Frecvente reiterări ale anadiplozei la Paul Goma: „și de-aceea. De aceea am rămas orfan și de ea” (*Din calidor*).

ANAFORĂ ◆ (gr. *anaphora* = „ridicare”, „pârghie”, fr. *anaphore*)

Figură de stil care constă în repetarea unui cuvânt sau a unui grup de cuvinte la începutul mai multor versuri sau mai multor fraze succesive dintr-un text în proză pentru

a obține expresivitate sau simetrie formală. Inversul anaforei este *epifora*.

În poezia *Litanii pentru orgă* de Grigore Vieru anafora creează un efect de antiteză:

„**Lipsești** dintre lumine,
dar nu lipsești din mine
Lipsești de la fereastră,
Dar nu din limba noastră”.

Anafora are un puternic efect de expresivitate:

„**Dormi**, adormi, măicuță dragă
Dorm copii tăi de fragă
Dorm și blidele spălate
Dorm și rufele curate
Dorm trudite-a scării trepte
Lângă cuibul meu de trepte”

La optzecistul T. Coșovei, anafora are rolul de intensificare verbală, cumulurile semantice țintind și un efect de simetrie sintactică:

„Iată-mă pregătit așadar
și dus între baionetele grăbite
ale secolului, învelit în cearșafuri ude
pentru marea fotografie a secolului. Trezit de foarte
dimineață pentru marea fotografie a secolului.
Vopsea albă pe față, să par cât mai viu,
vopsea albă în păr, să par cât mai tânăr,
vopsea albă scurgându-se pe un peisaj cât mai alb —
să pară totul cât mai adevărat
să pară totul cât mai adevărat!”
(*Marea fotografie*)

Dumitru Crudu utilizează anafora pentru amplificarea emoțională a imaginii poetice: „spre flutura pleacă în fiecare dimineață autobuze **pline** cu oameni care iubesc flutura **pline** cu oameni care abia așteaptă să se întoarcă în flutura **pline** cu oameni care nu-și pun prea multe întrebări **pline** cu fel de fel de lume care abia așteaptă să-și vadă copiii ca să le aducă daruri” (*la revedere tata*).

ANAGRAMĂ ♦ (gr. *ana*, „altă ordine” + *gramma*, „literă”, fr. *anagramme*, „inversare de litere”)

Cuvânt (sau propoziție), obținut prin schimbarea ordinii literelor unui cuvânt (sau a propozițiilor unei fraze) pentru a obține un alt cuvânt (sau o altă frază). Enigmă în versuri formată din două părți, prima dedicată cuvântului de bază, iar a doua definind cuvântul obținut prin anagramare.

Mircea Ivănescu creează un personaj inedit – „mopete”, care este o anagramă a cuvintelor poem și poet:

„mopete scrie un poem despre mopete,
stând la masă în local, scriind aplicat
un poem despre mopete (mopete are pe masă un tom complicat
cu minunății despre evul mediu și pete
de cerneală pe degete, de mult ce-și scoate notițe).
mopete din poemul pe care-l scrie el însuși
își face închipuirile lui despre dânsul și
crede că este independent însă bufnițe
semne ale rațiunii îl pândesc pe propria lui frunte,
pentru că ele știu că el este doar o creație
care depinde de orice mărunță aberație
a lui mopete, când vrea să se încrunte
fără motiv, și îl uită, mopete s-a răsturnat.
Care din ei? el celălalt? celălalt?”

(Mircea Ivănescu, *mopete și ipostazele*)

ANALEPSĂ ▲ (gr. *analambanein*, „a relua”)

Procedeu narativ care constă în întoarcerea în timp la un eveniment petrecut anterior momentului în care a ajuns istorisirea. Analepsa marchează o discontinuitate între timpul *trăirii* și cel al *povestirii*.

Analepsa operează cu deicticile **acum/atunci**, aducând trecutul în planul prezentului: „Am scris ce am scris până aici cu gândul să le placă în primul rând anchetaților și păianjenului cu epoleți! Și abia **acum**, când zilele detenției mele se apropie de perioada înfloririi merelor, țin să fiu ascultat cu maximă atenție, luându-se în calcul și rezistența mea între foșnetele demențiale ale unei pungi liliachii de plastic trase pe cap. Sigur, îmi amintesc și de avertismentul Agnesei precum că în ce mă privește, numai o mare nenorocire m-ar lecu de toate comicăriile mele” (Nicolae Popa, *Avionul mirosea a pește*).

În romanul *Maitreyi* de Mircea Eliade, Allan povestitorul, care are o perspectivă retrospectivă, adoptată la o anumită distanță temporală și psihologică de viața pe care a dus-o în trecut ca personaj-actor, recuperează, prin largi analepse timpul *istoriei*, într-un timp al *discursului* complex și clarificator: „În jurnalul meu **de atunci**, influențat de anumite lecturi vaishnave, întrebuițam foarte des termenul de «mistic». De altfel, comentariul acestei întâmplări, așa cum îl găsesc într-un caiet rătăcit, era străbătut de la un capăt la altul de «experiență mistică». Eram ridicol”.

Aceste două tipuri pot alterna de la situație narativă la alta, și chiar de la o frază la alta, marcate de deicticile **atunci** și **acum**. „Ce ciudă mi-e **acum** că n-am notat îndată după plecarea lor foarte tulburătoarea stare de suflet pricinuită de Narendra Sen”. Timpul istoriei este trăit foarte intens și orice moment revelator care s-a pierdut în iureșul emoțiilor și a scăpat jurnalului, provoacă lacune în planul discursului.

ANALIZĂ ✨ (fr. *analyse*)

Critica literară desemnează prin analiză o metodă de cercetare, care constă „descompunerea întregului unei opere literare în elementele sale constitutive”.

ANALIZĂ PSIHOLAGICĂ ✨

Procedeu de sondare a interiorității personajului, specific prozei moderne, subiective sau obiective. Analiza psihologică sau *introspecția* urmărește să creeze imaginea autentică a experienței trăite, împreună cu alte procedee asemănătoare: *fluxul conștiinței*, *memoria involuntară*, *monologul interior*, *dialogul cu sine* etc. În studiul său *Creație și analiză*, Garabet Ibrăileanu considera că anume după modul de prezentare a personajelor, există două tipuri de roman: *de creație* și *de analiză*. Criticul sublinia că analiza, spre deosebire de creație, dă naștere unor tipuri vii.

Cât privește romanele de analiză psihologică ale scriitorilor români, s-a afirmat că *monologul interior* este folosit deseori cu intermitențe, adecvat momentelor în care, în gândirea unui personaj, înlănțuirea logică a gândurilor face loc asociațiilor libere. În *Drumul ascuns* de H. Papadat-Bengescu, *Coca-Aimée* o privește pe mama bolnavă și prin minte îi trec gânduri în legătură cu succesul ei în fața lui Walter și cu atracția exercitată de Lică. În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de C. Petrescu, paralel cu dialogul dintre Ștefan Gheorghidiu și colonel, sunt exprimate fără discriminare toate gândurile care vin în mintea protagonistului.

În romanul *Totentanz sau viața unei nopți* de Claudia Partole, naratoarea e o moldoveancă venită la muncă în Italia. Prietena ei, bătrâna Emili, pe care o îngrijea, se stinge subit în timp ce erau împreună. Migranta petrece toată noaptea cu defuncta și în acest răstimp rememorează evenimente, oameni din viața sa, care au marcat-o. În anturajul morții evenimentele capătă un sens tragic, fabulos. Dialogul cu sine e animat de întrebări retorice, exclamații etc.: „De ce, mă întrebam, de ce eu a trebuit să mă pornesc în lume? Dar, oare, a fost nevoie? M-a alungat cineva? Poate lipsurile, nevoile, gândurile împovărate m-au speriat... Dacă nu s-ar lua și ele (toate) după tine! Căci, se știe de când lumea: de urât te duci de-acasă, dar urâtul nu te lasă”.

Monologul interior poate avea rolul de disimulare a personajelor. În *Concert de muzică de Bach*, personajele poartă măști convenabile social. În felul acesta devin clare două planuri ale conștiinței: unul al sincerității și altul al convenției. În dialogul dintre ele, sensibilitatea reală, vulnerabilă, ultragiată vine în contradicție cu strategiile discursive necesare pentru a avansa pe treapta socială. Un exemplu de introspecție, cu prezența monologului interior: „Maxențiu se simți cuprins de furie. Ada vorbea încă!... Ce mai vrea?... Maxențiu nu mai auzea și ar fi trebuit să audă. O pânză subțire ca de păianjen i se așezase pe urechi și ar fi vrut s-o ridice de acolo delicat ca pe o porteră diafană. Prin țesutul ei transparent sunetele se difuzase și rar câte un cuvânt se prindea în mreaja auzului (...) Fie că Ada băgă de seamă unda de furie a lui Maxențiu, fie că simți lașitatea celuiilalt, fie că-și văzu de meșteșugul ei femeiesc, avu o bruscă întoarcere:

De altfel, domnul Petrescu nu va face nimic fără să te consulte! zise. Maxențiu se înclină. Audiența era terminată”. În acest fragment prințesa Ada îl prezintă soțului său bolnav pe Lică trubadurul, pe care vrea să și-l facă amant, dar fără a periclita aparențele

de femeie virtuoasă. Îl angajează pe Lică la grajduri, să îngrijească de caii de călărie și o face cu acceptul soțului. Maxențiu intuiește adevărata ei intenție, dar nu are putere să lupte. Monologul lui interior, transpus în stil indirect liber „Ce mai vrea?... ” demonstrează neconcordanța dintre ceea ce lasă să se arate și ceea ce gândește și simte realmente.

ANALOGIE ◆ (lat. *analogia* = „asemănare”)

Reprezintă un principiu de construcție al metaforei, comparației, simbolului, antitezei și constă în stabilirea unei relații dintre două obiecte pe baza unei asemănări. Cu cât este mai talentat scriitorul cu atât mai acute și mai pline de sens sunt analogiile sale. Analogiile sunt puse în valoare prin elemente copulative: *precum, ca, la fel ca* etc.

„În sfârșit, Spânului îi mergea gura **ca** pupăza, de-a ameuțit pe împăratul, încât a uitat și de Harap Alb, și de cerb și de tot. Fetele împăratului însă priveau la verișor ... **cum** privește câinele pe mătă, și le era drag **ca** sarea-n ochi: pentru că le spunea inima ce om fără de lege este Spânul” (*Povestea lui Harap-Alb*, Ion Creangă).

ANAPEST ■ (gr. *anapaistos*, fr. *anapeste* = „lovit invers”)

Picior metric ternar (compus din trei silabe) cu ultima silabă accentuată (vv_). Ritmul anapestic se mai numește și *antidactilic*, pentru că este un dactil răsturnat. Ritmul anapestic admite accentul pe silabele 3,6,9, 12 etc.

„Pri-be-geau *îns-pre* zori trei co-cori” (A. Toma)

v v _ / v v _ / v v _

„De-mi vor-biți mă fa că n-aund” (M. Eminescu)

v v _ / v v _

ANASTROFĂ ◆ (gr. *anastrophé*, fr. *anastrophe*, „inversarea cuvintelor”)

Figură de stil, procedeu sintactic care constă în răsturnarea ordinii obișnuite a cuvintelor dintr-o frază (vezi *inversiune*).

„Vremea trece, vremea vine

Toate-s vechi și nouă toate

De e rău sau de e bine

Tu **te-ntreabă** și socoate”

(*Glossă*, Mihai Eminescu)

ANECDOTĂ ● (gr. *anekdota*, fr. *anecdote*, „lucruri inedite”)

Anecdota este considerată o specie a genului didactic, în versuri sau în proză, povestire scurtă, care relatează o întâmplare hazlie, cu final neașteptat și cu sens moralizator a unui fapt dat de povestitor drept autentic și inedit, curios sau picant, din viața unor personalități istorice, literare sau a unor tipuri sociale. Cu acest sens a fost utilizată de istoricii antici Plutarh și Suetoniu. Valoarea estetică a anecdotei constă în modalitatea de transmitere, care este graiul viu. De aceea se vorbește despre talentul povestitorului de anecdote și aproape deloc despre cel al autorului de anecdote. Succesul unei anecdote depinde de maniera concisă, la temă și intonația potrivită a povestirii. Conținut anecdotic

pot avea și alte specii ale genului epic. Se vorbește de maniera anecdotică a nuvelor lui Boccaccio, Mopasan, Dickens etc.

Uneori este folosit pentru a desemna *subiectul* operei literare și chiar *fabula*, istoria. *Moș Ion Roată* este o anecdotă savuroasă despre relația dintre boieri și țărani. Alte anecdote celebre, cu acest subiect, sunt cele cu Păcală și Tândală.

ANTAGONIST □ (gr. *antagonistes*, fr. *antagonist*, „oponent, competitor, inamic, rival”)

Tip specific de personaj principal negativ, aflat în conflict cu protagonistul, de care este nevoie pentru crearea și susținerea conflictului epic. Acțiunile sale sunt îndreptate spre a încetini sau distruge protagonistul sau alte personaje centrale. Uneori antagonistul poate fi o forță naturală sau supranaturală. În lupta dintre bine și rău, de regulă protagonistul iese învingător.

Spânul din povestea lui Ion Creangă este exemplul de personaj antagonic, care prezintă defecte fundamentale de caracter: uz de fals, trădare, manipulare, răutate. Îi face mult rău lui Harap Alb, reprezentând forța răului. În luptă cu el, Harap Alb, un simbol al binelui, iese învingător.

ANTANACLAZĂ ◆ (gr. *antanaklasis*, „răsfângere”, „ecou”)

Figură de stil, procedeu de sintaxă, bazată pe omonimie, constând în repetarea unui cuvânt cu sensuri diferite în contexte diferite.

„Unii spun întotdeauna ce știu, alții știu întotdeauna ce spun.”

„Cei care știu nu vorbesc. Cei care vorbesc nu știu.”

„Unii oameni vorbesc din experiență, alții, din experiență, nu vorbesc.”

ANTICALOFILIE ✨ (gr. *anti+kalos* și *philia*, „împotriva+frumos” și „iubire”)

Stil și atitudine a scriitorilor moderni care renunță la scrisul ornamentat în favoarea exprimării exacte a adevărului de viață, a comunicării autentice a faptului trăit. În literatura română un anticalofil este Camil Petrescu, care critică scrisul căutat, de o frumusețe exterioară, formală. După el, stilul frumos nu ar fi decât prejudecăți literare academiste care împiedică și falsifică expresia directă, autentică a frământărilor interioare.

ANTICIPARE ▲ (lat. *anticipatio*, „presimțire”)

Procedeu narativ constând în prefigurarea, prin sugestii auctoriale (întâmplări, gesturi, replici, scene), a evoluției subiectului, personajului, conflictului.

În romanul *Moromeții* de Marin Preda, scena tăierii salcâmului are valoare simbolic-anticipativă: sugerează decăderea familiei. Anticiparea este o tehnică a pașilor mici, utilizată, în special, în proza de factură tradițională.

ANTIEROU □

Personaj literar care ilustrează trăsăturile umane cele mai negative, tipul de caracter care întrunește cele mai rele trăsături, Gobsec, spre exemplu. Ultimul timp, termenul este folosit și cu sensul avangardist de negație a eroului. Astfel că un antierou poate fi considerat Don Chijote din romanul cu același nume de Cervantes, *Stamate* din *Pâlnia*

și *Stamate* de Urmuz sau Negrescu din *Singur în fața dragostei* și din *Hronicul Găinarilor* de Aureliu Busuioc.

Uneori personajul se dezvoltă pe parcurs ca antierou. Spre exemplu, în proza Hortensiei Papadat Bengescu personajele evoluează în trepte. Lina, numită de narator prin epitetul emblematic „buna Lina”, când înțelege că toată lumea cunoaște secretul ei murdar, devine agresivă, urâcioasă, opacă la suferințele altora: „Buna Lina printr-o grozavă surpare de valori, devine rea. Răutatea celor buni, proaspătă, neobosită, nesocotită, mereu susceptibilă, mereu agresivă. Ca cineva închis într-o casă necunoscută, încercând pe la uși și ferestre bănuitor, cu ochi de asasin; pândind de după colțuri gata să lovească, cu mișcări zăpăcite, necumpătate, dibuind în întuneric și dușmănie – așa era răutatea Linei” (*Concert de muzică de Bach*).

ANTIFRAZĂ ◆ (gr. *anti+phrasis*, „contra+expresiei”, „ironie”)

Procedeu artistic ce constă în substituirea unei expresii sau a unei fraze întregi cu un sens contrar sensului obișnuit, cu intenții ironice sau eufemistice.

Dramaturgia lui Ion Luca Caragiale abundă în antifraze. Personajele maschează ironia prin simulări ale politeții pozitive:

„CAȚAVENCU (singur): În sfârșit capitulează! Se putea altfel?... Iubitul, scumpul, venerabilul nenea Zaharia (râde) parcă-l auz deseară proclamându-mă candidat al colegiului. Sărmanul Farfuridi!... (grav) Scopul scuză mijloacele, a zis nemuritorul Gambetta!... Amabilul Fănică trebuie să facă venin de moarte... atât mai bine pentru mine! Își pierde mințile, atât mai rău pentru el! Mă arestează, atât mai bine pentru mine! Coana Joițica, mai cuminte ca toți, mă cheamă, și eu, politicoș, iată-mă, gata să-i sărut mâna cu respect... Mă rog, n-ai ce-i face: mâna care-ți dă mandatul!” (*O scrisoare pierdută*).

ANTILITERATURA ●

Tendință avangardistă de repudiere în bloc a tuturor trăsăturilor specifice ale literaturii: de la ideile de *formă*, *procedee*, *construcție*, *subiect* și *fabulă*, *personaj*, *temă* până la mitul romantic al autorului de geniu sau măcar talentat. Autorul devine *anti-autor*, poetul – *anti-poet* etc. Genurile literare sunt discreditate, ironizate, întoarse pe dos. André Gide, spre exemplu, afirma: „visez la armonii noi, la o artă a cuvintelor, mai subtilă și mai sinceră, fără retorică și care nu vrea să dovedească nimic”. Flaubert a visat toată viața să scrie un roman despre nimic.

În realitate, negarea literaturii a avut rațiunea unei pledoarii în numele vieții și autenticității. Viața este considerată superioară artei, care trebuie scoasă de sub controlul rațiunii. De aceea poezia trebuie mai întâi de toate trăită, iar proza să înregistreze experiența directă, nealterată, neliteraturizată.

Paradoxul antiliteraturii constă în faptul că din literatură nu se poate evada. Revolta împotriva literaturii e iluzorie, aceasta fiind doar un alt fel de literatură. Manifestările antiliterare au locul ori de câte ori o paradigmă (romantică, modernă, postmodernă) vrea să o înlocuiască pe cea precedentă, tradițională.

ANTIPOEZIE ● (fr., „împotriva poeziei”)

Poezia nelirică, prozaică, nemetaforică, care a căpătat și alte noțiuni precum *proem* la Francis Ponge, *prozopoeem* la Sașa Pană, *poezia-povestire* la Cesare Pavese, *pictopoezia* la Brauner, *poem-jurnal* la Eugenio Montale și *poem* la suprarealistul român Gellu Naum.

ANTIROMAN ● (fr. *antiroman*, „împotriva romanului”)

Roman avangardist prin care se parodiază romanul clasic consacrat cu tot angrenajul de procedee narative canonizate. Termenul a apărut în 1948, fiind introdus de Jean Paul Sartre care în prefață la romanul *Portretul unui necunoscut* de Nathalie Sarraute afirma: „Este vorba de a contesta romanul prin el însuși, de a-l distruge sub ochii noștri, chiar în timpul în care s-ar părea că se construiește, de a scrie romanul unui roman care nu se face, care nu poate să se facă”. Antiromanul a apărut ca o expresie a spiritului de revoltă împotriva convențiilor literaturii. Se distinge prin forme experimentale de suprimare a epicului, a subiectului și poveștii liniare, a psihologiei personajelor, a intrigii și a realismului, înlocuindu-le cu amestec de planuri, colaje, schimbări de registru, digresiuni, citate și clișee verbale.

Distanțându-se de tradiție, reprezentanții *Noului Roman Francez*, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, cultivă antiromanul în mod programatic. Ținta lor este descrierea zonelor adânci ale realității fizice sau psihice într-o formă nudă. Cel mai cunoscut scriitor de român de antiromane este Urmuz.

ANTITEATRU ● (fr. *antithéâtre*, „împotriva teatrului”)

Specie neobișnuită a teatrului modern care elimină acțiunea dramatică tradițională, înlocuind-o cu metaforă scenică. Este teatrul contururilor nesigure, unul de energie pură, fără intrigă, dialog, personaj, fără subiect dramatic și fără clasicele „caractere”. După Eugen Ionescu, antiteatrul urmărește să exprime ceva esențial despre om.

În secolul trecut, teatrul stă sub semnul absurdului, producând o ruptură față de teatrul clasic. În istoria evoluției teatrului au existat câteva momente de ruptură, care au condus la inovarea structurilor dramatice tradiționale. Teatrul postbelic e caracterizat de sintagma „anti”: se vorbește despre *antiteatru*, *antipiesă*. Tendința postmodernă a teatrului contemporan constă în desființarea exuberantă a oricărui gen de coerență – subiect, personaj, decor. Teatrul postmodern va impune noi structuri dramatice, dizolvând subiectul și deconstruind personajul.

Reprezențați: Ionescu, Beckett, Adamov.

Note:

- * Textul a apărut în cadrul proiectului *Dicționar de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*
- ** Conceptele sunt ordonate după criteriul alfabetic, iar semnele acestea indică palierul pe care au fost grupate conceptele:

☼ repere generale

√ curente literare

▶ categorii estetice

- ◆ figuri de stil (procedeele limbajului poetic la cele două nivele ale structurii de suprafață: sonor-intonațional-ritmic și lexical, morfologic și sintactic care se mai numesc figuri de cuvânt sau **tropi**)
- elemente ale structurii de profunzime (stratul lumii fictive și stratul dezbaterilor metafizice)
- genuri și specii literare
- metrică și prozodie
- ▲ procedee narative

Bibliografie:

1. Anghelescu, M. Ionescu, C., Lăzărescu Gh., *Dicționar de termeni literari*, București: Garomond, 1993.
2. Anghelescu, M. Boldan E., Oană I., Ruxândoiu P. *Dicționar de terminologie literară*, București: Editura Științifică, 1970.
3. Bordeianu Mihai, *Versificația românească*, București: Junimea, 1974.
4. Brandes Georg, *Principalele curente literare din secolul al XIX-lea*, București: Univers, 1978.
5. Dragomirescu Gh.N., *Dicționarul figurilor de stil*, București: Editura Științifică, 1995.
6. *Dicționar de termeni literari* (coord. Al. Săndulescu), București: Editura Academiei, 1976.
7. *Dicționar de estetică generală*, București: Editura Politică, 1972.
8. Giță Gh., Fierăscu C., *Dicționar de terminologie poetică*, București: Ion Creangă, 1974.
9. Florescu Vasile, *Ritmuri și rime*, București: 1982.
10. Irina Petraș, *Teoria literaturii. Dicționar-antologie*, București: Editura Didactică și Pedagogică, 1996.
11. Lucian Pricop, *Dicționar de teorie literară*, București: Editura Cartex, 2009.
12. Speranția Eugeniu, *Inițiere în poetică*, ediția a II-a, București: Editura Albatros, 1972.
13. Renè Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, București: EPLU, 1976.